



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

---

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)**

**Doutorado em Museologia e Patrimônio**

# **DO ASILO AO MUSEU: CIÊNCIA E ARTE NAS COLEÇÕES DA LOUCURA**

**Eurípedes Gomes da Cruz Junior**

*Tese de Doutorado apresentada à Coordenação do Programa de  
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST*

*LINHA DE PESQUISA 2 - MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO INTEGRAL  
E DESENVOLVIMENTO*

**Orientador – Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lena Vania Ribeiro Pinheiro**

*Rio de Janeiro, maio de 2015*

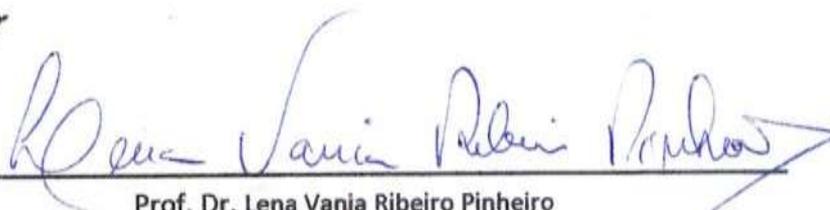
## FOLHA DE APROVAÇÃO

### DO ASILO AO MUSEU:

### CIÊNCIA E ARTE NAS COLEÇÕES DA LOUCURA

Tese de Doutorado 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/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

**Aprovada por**



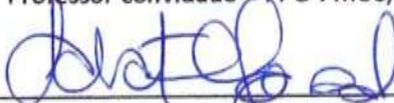
Prof. Dr. Lena Vania Ribeiro Pinheiro  
Orientadora – PPG-PMUS/IBICT



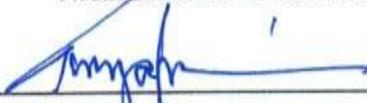
Prof. Dr. Maria Cristina Reis Amendoeira  
Avaliador externo convidado – Instituto de Psiquiatria/UFRJ



Prof. Dr. Priscila Faulhaber Barbosa  
Professor convidado – PPG-PMUS/MAST



Prof. Dr. Tatiana Fecchio Gonçalves  
Avaliador externo convidado



Prof. Dr. Tevesa Cristina Moletta Scheiner  
Professor convidado – PPG-PMUS/UNIRIO

**Rio de Janeiro, 8 de maio de 2015.**

C 957 Cruz Junior, Eurípedes Gomes da  
Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura / Eurípedes Gomes  
Cruz Junior. -- Rio de Janeiro, 2015.  
xviii, 366 f. : il.

Orientadora: Professora Doutora Lena Vania Ribeiro Pinheiro  
Bibliografia: f. 316-331

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-  
Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do  
Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio  
de Janeiro, 2015

1. Museologia. 2. Coleções. 3. Ciência e arte. 4. Imagens do Inconsciente.  
5. Museu. 6. Loucura. I. Pinheiro, Lena Vânia Ribeiro II. Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Museu de Astronomia e Ciências  
Afins. IV. Título.

CDU: 069.1

***Para os meus netos***

## AGRADECIMENTOS

“Ó Musas, me dizei [...]. O total de nomes da multidão,  
nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrantável,  
peito brônzeo, eu saberia dizer...”  
Homero, *Ilíada*.

Foi o convite, feito pelo Museu do Louvre, para uma série de palestras, exposições e leituras públicas, que levou Umberto Eco a escrever *A vertigem das listas*. Segundo ele, as listas oscilam entre uma poética do “tudo está aqui” e uma do “*et cetera*”.

Para nós profissionais de museu, as listas são mais que uma ferramenta de trabalho: é quase uma obsessão. A angústia gerada pela certa possibilidade das ausências nos atormenta constantemente.

Queremos inventariar o universo, como o fizeram muitos artistas loucos - Fernando Diniz e Bispo do Rosário, por exemplo, que do abismo gerado pela segregação e pelo isolamento fizeram seus inventários visuais do universo, legando à cultura brasileira um patrimônio inigualável.

Tudo isso me veio à mente na hora de elaborar minha lista de agradecimentos. Uma tese de doutoramento, quando feita na maturidade de um exercício profissional, como nesse caso, é também o resultado da colaboração, da solidariedade, do estímulo e o compartilhamento de tantas pessoas, muitas das quais nem se encontram mais nesse plano físico.

Podemos pensar numa lista das possibilidades para essa lista: cronológica, alfabética, por proximidade, por idade, sexo, gênero, cor dos olhos, p. ex.. Criar-se-ia uma lista análoga às que fazemos no museu: por autor, técnica, dimensão, suporte, etc. (olha ele aqui). Quem sabe sonhar com uma base de dados de agradecimentos, na qual pudéssemos, a qualquer tempo, incluir, alterar, excluir, acrescentar dados, colocar fotos.

Aqui, como na tese, temos que escolher nossa metodologia. E eu procurei fazer um arranjo por núcleos, como forma de agrupar afetos por centro de gravidade, uma tentativa de dar uma forma mandálica na qual se perdoem as ausências pela completude da forma. Alguns inclusive trafegam em vários núcleos: a ordem desses núcleos não deveria significar hierarquia, embora nossa leitura visual seja linear. Quisera eu uma leitura musical, onde temos o privilégio de ler, executar e ouvir várias vozes simultaneamente. Pois é isso que essa lista representa para mim: uma composição polifônica tal qual *A Arte da Fuga*, de Bach, onde o tema é sempre o mesmo e é sempre diferente; está em toda parte.

## NÚCLEO ACADÊMICO

### PPG-PMUS

Ter como orientadora a Prof<sup>a</sup>. Lena Vania Ribeiro Pinheiro é fazer parte de um grupo seleto de pesquisadores. Sua generosidade e espírito libertário nos instigam sempre em busca do melhor, mesmo que para isso seja necessária alguma ousadia ou quebra de tradição acadêmica. Sua própria vivência pessoal, trafegando entre os campos da Arte e da Ciência nos estimulou esse abraço fertilizante, onde o rigor científico não significa perder a ternura jamais.

Ao citar o nome da coordenadora, Prof<sup>a</sup>. Teresa Scheiner, de quem recebi apoio e estímulo permanente, manifesto meu agradecimento ao Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio como um todo, em especial aos professores, que, sempre dispostos a dialogar com minhas dúvidas, enriqueceram minha pesquisa com sugestão e discussão de textos. Meu muito obrigado aos participantes da banca examinadora, que além das Professoras Lena Vania e Teresa Scheiner, inclui a participação das Professoras Doutoras Maria Cristina Reis Amendoeira, Priscila Faulhaber e Tattiana Fecchio Gonçalves, Maria Luisa Rocha e do Prof. Dr. Walter Melo. As preciosas dicas recebidas desse grupo de alto nível, desde a qualificação, transformaram-se em colunas na sustentação do presente trabalho.

Tenho orgulho de participar da primeira turma de doutorado em Museologia da América Latina, ao lado dos colegas Anaildo Baraçal, Flávia Klausling, Hugo Guarilha. Dedico especial agradecimento à colega catarinense Aline Carmes Kruger cuja solidariedade e companheirismo envolveram nossas longas discussões as mais heteróclitas, resultando em uma amizade consistente. O mesmo ocorreu com a colega colombiana Lilian Suescun, companheira no compartilhamento das alegrias e também agruras que naturalmente fazem parte do processo de escrever uma tese.

## NÚCLEO MUSEAL

### Museu de Imagens do Inconsciente

Minha pesquisa originou-se da trajetória de três décadas de trabalho no Museu de Imagens do Inconsciente. Nesse período, tive o privilégio de trabalhar com pessoas como Nise da Silveira, Mário Pedrosa, Alúzio Magalhães, Rubens Corrêa, Humberto Franceschi, entre tantos outros. Mas foi ao lado de dois amigos que construí a experiência cujo resultado é o texto que se segue. O atual diretor do Museu, Luiz Carlos Mello, pesquisador devotado integralmente àquela instituição, valioso na presteza em identificar, sugerir e descobrir textos e citações com sua aguçada intuição, quando muitas vezes eu tinha apenas uma pálida ideia do objeto procurado; e a psicóloga Gladys Schincariol, parceira de inúmeros projetos e atividades, e possuidora de uma comovente dedicação aos frequentadores do ateliê do MII, defensora ferrenha dos princípios terapêuticos da Dra. Nise da Silveira. A permissão recebida para o acesso irrestrito aos arquivos e bibliotecas do MII resultaram na inclusão neste trabalho de informações oriundas de valiosos documentos inéditos. Nesse labor, tive a colaboração alegre de Marize Parreira e da museóloga Priscilla Moret.

## Museu Nacional de Belas Artes

Em todos os momentos de meu curso pude contar com o apoio indispensável da diretora do MNBA, Mônica Xexéo. Nos momentos difíceis contei com a compreensão da minha coordenadora, a museóloga Daniela Matera Lins Gomes e o auxílio da Divisão de Recursos Humanos nas pessoas de Claudia Regina Pessino e Priscila Silva. Some-se a isso a torcida e interesse dos colegas de trabalho. É uma honra pertencer aos quadros de uma instituição que detém os mais altos níveis de qualificação profissional entre os museus federais do Brasil.

## Instituto Brasileiro de Museus

Como doutorando bolsista no exterior, a atuação segura da área internacional do IBRAM, tendo à frente Fabiana Ferreira, trouxe-me tranquilidade no encaminhamento dos processos administrativos durante toda minha estadia no exterior.

## NÚCLEO FRANCÊS

### Halle Saint Pierre

A casa que acolheu a única exposição do Museu de Imagens do Inconsciente na França, em 2005, é um centro irradiador, que congrega e dissemina o conhecimento da arte feita às margens da sociedade. A diretora, Martine Lussardy, acolheu com entusiasmo nossa pesquisa, fazendo apresentações e recomendando-me pessoas e eventos importantes. Isso sem falar nas informações, esclarecimentos e sugestões que me deu ao longo de nossos vários encontros. O Halle Saint Pierre foi meu ponto de referência durante minha estada de oito meses em Paris, e da equipe pude sempre contar com o hospitaleiro apoio de Olga Caldas e Pascal Hecker.

### Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

Um dos motivos principais de minha estada na França era pesquisar nos arquivos do LaM, tarefa facilitada pela generosidade e alto nível de profissionalismo de sua equipe. A curadora da coleção de arte bruta, Savine Faupin, providenciou para que tudo estivesse ao meu alcance. O convite para hospedar-me nas dependências do museu, em acomodações destinadas a artistas e pesquisadores foi fundamental para que eu pudesse usufruir ao máximo essa oportunidade ímpar. Tudo com a concordância da diretora Sophie Lévy, e a atenção especial de Cristophe Boulanger e Corine Barbant, esta última responsável pela biblioteca e arquivos.

### Pessoas

Lise Maurer, psiquiatra e psicanalista. Após conhecer um pouco de minha pesquisa e ouvir-me falar do trabalho da Dra. Nise da Silveira, honrou-me com um convite para uma apresentação no *Groupe de Recherches et d'Etudes Cliniques*, que ela organiza há dez anos, motivada, segundo ela, pela exposição de Bispo do Rosário no Jeu de Paume. Recomendou-me a Michel Nedjar, artista fundador da Coleção L'Aracine, que me recebeu para uma entrevista em seu apartamento-ateliê. Minha gratidão a ambos, e também ao escritor e crítico de arte Laurent Danchin, sempre presente nos acontecimentos em torno da arte bruta na França, que além de ceder-me uma longa entrevista, sempre que solicitado, esclareceu minhas dúvidas com presteza e generosidade.

François Mairesse, presidente do Internacional Comitee for Museology (ICOFOM) do ICOM, que gentilmente convidou-me para participar de suas aulas de museologia no curso de Mestrado em Mediação Cultural na Sorbonne.

Gratidão eterna ao casal Anouk Lederle e Daniel Malbert, que me cedeu o apartamento onde morei por oito meses. Situado em um lugar nobre de Paris, a casa, cheia de livros e discos, foi o recanto perfeito para um músico e leitor inveterado. Ali vivi com minha esposa um dos períodos mais felizes de nossas vidas.

Para um músico longe do seu país, muito importante foi o convite recebido para participar, como membro temporário, do Coral Ária-Pro. O convite partiu de Mme. Annie Desprez, que conheci numa festa de Natal para músicos na casa de minha vizinha, Mme Elizabeth Simon, que teve a delicadeza de convidar-me. Ao lado de quase 80 coralistas de alto nível vivi momentos inesquecíveis: dos ensaios na Maison du Cambodge, na Cité Universitaire, às apresentações da *Messa de Gloria* de Puccini nas igrejas parisienses.

## NÚCLEO OUTROS PAÍSES

Agradeço a Sarah Lombardi, diretora da Collection d'Art Brut, em Lausanne, Suíça, que abriu espaço em sua agenda para me conceder uma entrevista quando de minha visita àquela belíssima coleção.

Agradeço ao diretor da Coleção Prinzhorn, Thomas Roeske, por me receber em Heidelberg, Alemanha, para uma entrevista e visita à coleção de obras de pacientes psiquiátricos mais importante da Europa, sob o ponto de vista histórico.

Um agradecimento muito especial ao meu amigo David Flynn, responsável pela Coleção Adamson. Estive duas vezes em Londres para participar de eventos a seu convite. Recebeu-me com calor e interesse, sempre reafirmando a necessidade de estabelecer laços entre sua coleção e o Brasil. Seu trabalho na preservação de uma coleção importante que foi impiedosamente dilapidada merece minha admiração e respeito.

## NÚCLEO ESPIRITUAL

Igreja de Nova Vida do Méier

Meu lar espiritual, onde não me faltam estímulo e orações de meus irmãos na fé. O Pastor Sebastião Estevam, além de meu líder e guia espiritual é meu amigo. Seu amor e cuidado por mim – antes, durante e depois de minha temporada no exterior, sua constante preocupação sobre o estágio do meu trabalho infundiram-me fé e confiança e gerou em mim o sentimento de estar sob a direção de um homem cuja estatura moral e integridade espiritual é uma raridade nos dias de hoje. Em seu nome agradeço a todos os que fazem parte dessa comunidade, com a qual bebo da água viva e inesgotável.

Igreja Batista Nova Jerusalém – Paris

A mão de Deus nos conduziu a essa comunidade espiritual de brasileiros em Paris. Uma comunhão boa e agradável com aqueles irmãos, sob a liderança do Pastor Diogo Ferraz, encheu de alegria nossa permanência e providenciou ambiente propício a uma nutritiva alimentação espiritual. As amizades que ali estabelecemos permaneceram, vencendo a distância e o tempo.

## NÚCLEO PESSOAL

Mariarosa Soci foi uma grande colaboradora da Dra. Nise da Silveira durante o período que morou no Rio de Janeiro. Pessoa de fundamental importância na minha pesquisa. Desde que soube do meu doutorado, e de minha pretensão de fazer pesquisas na França, trabalhou incansavelmente para me ajudar em tudo que lhe foi possível, dando dicas preciosas, apresentando-me pessoas que foram indispensáveis na minha estadia, e recomendando-me a outras tantas. Seu entusiasmo sobre tudo que diz respeito à Dra. Nise da Silveira e nossas longas conversações sobre os tantos assuntos que envolvem essa história rica e densa das coleções da loucura tornaram-me seu devedor eterno. No meu primeiro dia em Paris, lá estava ela e seu marido Candide Soci, guiando-me pela região onde eu iria morar, apresentando-me às padarias, mercados, queijarias... não existem palavras para agradecer tamanha delicadeza.

Conheci Christina Penna no início do meu doutorado. Eu não sabia aquela altura, mas era o início de uma amizade que logo produziu uma rede de conexões e parcerias que não para de crescer. Ao saber das nossas dificuldades para aquisição, no exterior, de livros indispensáveis para a pesquisa, não hesitou em fazer uma doação significativa dessa literatura para a biblioteca do MII, o que nos permitiu o acesso completo a textos basilares no assunto. Seu interesse pelo trabalho da Dra. Nise da Silveira levou-a a acompanhar-me em visitas a coleções na França e na Inglaterra, com as quais estabelecemos laços fortes para futuras parcerias internacionais. Pessoa de raras qualidades, ajudou-me incansavelmente nas dúvidas de tradução e na elaboração de correspondências, na articulação com pessoas e instituições; interlocutora de alto nível para longas e heteróclitas discussões, além de apoio e estímulo constantes, deixa-me na constrangedora posição de proprietário de um dívida impagável.

## NÚCLEO FAMILIAR

Qualquer reunião na minha família significa dezenas de pessoas. Uma família tão grande mantém-se impressionantemente unida, graças à força de coesão da matriarca, minha mãe, Doraci Ribeiro da Cruz. Agradecer à mãe é uma coisa complicada, pois se começamos, não encontraremos o final. É assim, esse amor infinito, que nos aconchega e conforta em todo e qualquer momento de nossa vida. É para mim uma satisfação indescritível imaginar seu orgulho por ver um filho atingir esse lugar onde tão poucos podem chegar. Ao abraçá-la, faço-o a toda família, da qual as demonstrações de admiração e estímulo me constroem, a todo tempo, a nunca desistir de sempre procurar dar o melhor de mim.

Minhas filhas Renata e Isabela são dois luminas de primeira grandeza em minha vida. Sempre que as olho, tenho a impressão - e o orgulho – de ter contribuído para melhorar o mundo em que vivemos.

Cândida Bougleux, minha esposa de nome francês, a quem um dia prometi em tom de brincadeira que a faria reinar na terra de seus antepassados. Maior alegria não tive do que cumprir essa promessa. Sua solidariedade, companheirismo e abnegação me levam a dedicar-lhe o título pretendido com essa pesquisa, pois acredito que só um grande amor pode nos levar às grandes realizações. “Muitas mulheres procedem virtuosamente, mas tu a todas sobrepujas” (Provérbios 31:29).

E por último, um não menos importante agradecimento às ausências dessa vertiginosa lista.

FIGURA 1. Adelina Gomes, década de 1950.  
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente



## RESUMO

CRUZ JR., Eurípedes G. Do asilo ao museu: Ciência e Arte nas coleções da loucura. Orientador: Profª Drª Lena Vania Ribeiro Pinheiro. UNIRIO/MAST. Tese.

O surgimento de obras plásticas criadas por pacientes internados em hospitais psiquiátricos levantou várias questões nos campos da Arte e da Ciência. Médicos e artistas protagonizaram uma disputa na atribuição de sentidos para esse patrimônio imagético, em um processo que desenvolveu-se ao longo do século XX, resultando na criação de coleções e museus para abrigá-las. Esta pesquisa apresenta essa trajetória que vai do asilo ao museu, traçando um panorama das leituras, abordagens e discursos produzidos pelos principais atores dos campos envolvidos. Utilizando a museologia como eixo transversal, analisa as principais exposições e apropriações dessas coleções, com destaque para a inserção da experiência brasileira do Museu de Imagens do Inconsciente, liderada pela Dra. Nise da Silveira, no contexto histórico internacional. A análise demonstra como a musealização dessas coleções instituiu uma nova lógica na relação entre a sociedade e a loucura, permitindo um diálogo, até então inexistente, que resultou na modificação de paradigmas e redução do estigma de que são alvo os indivíduos rotulados como loucos.

Palavras chave: Museu. Patrimônio. Coleções. Museologia. Loucura. Inconsciente.

## ABSTRACT

CRUZ JR., Eurípedes G. From Asylum to Museum: Science and Art in the collections of madness. Supervisor: Prof. Dr. Lena Vania Ribeiro Pinheiro. UNIRIO/MAST. Thesis.

The emergence of visual works created by patients in psychiatric hospitals raised several issues in the fields of art and science. Physicians and artists played key roles in a controversy concerning the assigning of meanings to this heritage of imagery. This process unfolded during the twentieth century and resulted in the creation of collections and museums to house these works. The trajectory that spans from the asylum to the museum is the main subject of this thesis, which traces an overview of readings, approaches and narratives produced by the main actors of the involved fields. Using museology as a transverse axis, the main exhibitions and appropriations of these collections are analyzed, highlighting the inclusion of the Brazilian experience at the Museum of Images from the Unconscious, led by Dr. Nise da Silveira, in an international context. The analysis shows how the musealization of collections of works created by individuals labeled as “mad” institutes a new logic in the relationship between society and madness, with paradigm changes and stigma reduction as a result of a dialogue, which did not exist before.

Key words: Museum. Cultural heritage. Collections. Museology. Madness. Unconscious.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Modelagem de Adelina Gomes.....	x
Fig. 2. Obra da Coleção Prinzhorn, autor anônimo .....	20
Fig. 3. Obras da Coleção Prinzhorn – Louis Umgelter e Joseph Schnerler .....	32
Fig. 4. Obra da Coleção Prinzhorn – Karl Brendel .....	36
Fig. 5. Obras da Coleção de Arte Bruta, Lausanne – Le Prisoner de Bâle e Albino Braz .....	39
Fig. 6. Obra de Fernando Diniz, Museu de Imagens do Inconsciente .....	44
Fig. 7. Obra de Antônio Bragança, Coleção Hospital Sainte Anne .....	47
Fig. 8. Obra de Albino Braz, Coleção Hospital Sainte Anne .....	48
Fig. 9. Ateliê e galeria criada por Adamson no Netherne Hospital.....	51
Fig. 10. Obra da Coleção do Dr. Benjamin Pailhas, autor anônimo.....	55
Fig. 11. Exemplo de estudo comparativo.....	59
Fig. 12. “A Alma da Terra”, autor anônimo.....	65
Fig. 13. Sala do Museu Lombroso no início do século 20.....	68
Fig. 14. Esquema das tendências de <i>Gestaltung</i> .....	83
Fig. 15. <i>Fac-simile</i> do livro <i>L’Art et la Folie</i> , de Vinchon .....	93
Fig. 16. Fachada da exposição Arte Degenerada.....	101
Fig. 17. Recorte do Jornal O Globo – Exposição de Arte Patológica 1950.....	104
Fig. 18. Mandalas reproduzidas por Vinchon.....	109
Fig. 19. Cartaz da exposição organizada por Arnulf Rainer em 1969.....	122
Fig. 20. Desenhos e fotos de Rainer.....	125
Fig. 21. Obra da Coleção Adamson, autor anônimo .....	142
Fig. 22. Cartaz estação de trens do Rio de Janeiro .....	156
Fig. 23. Agrupamento de crânios no Museu Lombroso .....	161
Fig. 24. Dr. Auguste Marie em foto publicada na revista <i>Je Sais Tout</i> .....	163
Fig. 25. Obra publicada no <i>Daily Mirror</i> em 1913.....	165
Fig. 26. Gabinete do Dr. Charles Ladame .....	167
Fig. 27. Obra de autor anônimo, adquirida por Breton e catálogo da exposição .....	170
Fig. 28. Cartaz de Exposição no Hospital Sainte Anne em 1946.....	172
Fig. 29. Aspectos da Exposição Mundial de Arte Psicopatológica.....	176
Fig. 30. <i>Fac-simile</i> da revista <i>Tabou</i> .....	177
Fig. 31. Galeria de exposições do Hospital Sainte Anne .....	181
Fig. 32. Exposição no Foyer d’Art Brut .....	184
Fig. 33. Fachada da sede da Coleção de Arte Bruta .....	186
Fig. 34. Interior do museu Coleção de Arte Bruta. ....	188
Fig. 35. Recorte do Jornal do Estado, exposição <i>Mês dos loucos e das crianças</i> , 1933.....	189
Fig. 36. Sede do Museu Osório Cesar.....	190
Fig. 37. Primeira exposição no Centro Psiquiátrico Nacional .....	200
Fig. 38. Exposição no Ministério da Educação e Saúde em 1947 .....	202
Fig. 39. Exposição <i>9 Artistas de Engenho de Dentro</i> .....	203
Fig. 40. Vista da Exposição <i>A Esquizofrenia em Imagens</i> , Zurique 1957 .....	207

Fig. 41. Mandala premiada de Fernando Diniz .....	209
Fig. 42. Obra de Octávio Ignácio, Museu de Imagens do Inconsciente .....	212
Fig. 43. Obra de Miguel Hernandez, Coleção L'Aracine .....	220
Fig. 44. Vista do edifício original do LaM .....	234
Fig. 45. Detalhe da ala de Art Brut do LaM.....	235
Fig. 46. Château Guérin, sede da Coleção L'Aracine .....	237
Fig. 47. Obra de Guillaume Pujolle, Coleção L'Aracine .....	241
Fig. 48. Aspecto da exposição da Coleção L'Aracine no LaM .....	246
Fig. 49. Emygdio, Fernando e Adelina pintando ao ar livre .....	248
Fig. 50. Obra da Coleção do Dr. Marie, autor anônimo .....	257
Fig. 51. Recorte do Jornal do Brasil sobre inauguração do MII .....	261
Fig. 52. Flagrante da reunião de criação da SAMII .....	268
Fig. 53. Fachada do Museu de Imagens do Inconsciente.....	269
Fig. 54. Aspectos da Reserva Técnica do MII .....	271
Fig. 55. Dra. Nise e um dos álbuns que organizou. ....	273
Fig. 56. Capa e frontispício do "Benedito" .....	287
Fig. 57. Obra de Carlos Pertuis, Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente .....	295
Fig. 58. Gato co-terapeuta nos jardins do Museu de Imagens do Inconsciente .....	301
Fig. 59. Obra de Ênio Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente.....	314
Fig. 60. Obra de Émile Ratier, Coleção L'Aracine, LaM.....	316

## **SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:**

**ARAS** – The Archive for Research in Archetypal Symbolism

**FINEP** – Financiadora de Estudos e Projetos

**IBICT** – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

**ICOFOM** – Comitê Internacional de Museologia

**ICOFOM-LAM** – Grupo Regional de Trabalho para a América Latina e o Caribe do Comitê Internacional de Museologia

**ICOM** – Conselho Internacional de Museus

**INHA** - Institut National de l'Histoire de l'Art (França)

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**LaM** – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.

**MAM** – Museu de Arte Moderna

**MASP** – Museu de Arte de São Paulo

**MAST** – Museu de Astronomia e Ciências Afins

**MII** – Museu de Imagens do Inconsciente

**MNBA** - Museu Nacional de Belas Artes

**MoMA** – Museum of Modern Art (New York)

**SAMII** – Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente

**SIPE** – Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão

**STO** – Seção de Terapêutica Ocupacional

**STOR** – Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação

**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

**UNIRIO** – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Alguns alvos e indagações.....	5
Um caminho possível.....	6
Primeiras conexões.....	7
Cap.1 AS COLEÇÕES DA LOUCURA: UMA HISTÓRIA SINGULAR.....	20
1.1 SOCIEDADE E LOUCURA: O ESTATUTO DA ALTERIDADE.....	24
1.1.1 O nascimento do asilo.....	26
1.1.2 O interesse pela diferença: as raízes românticas.....	28
1.2 A COLEÇÃO PRINZHORN.....	30
1.3 A COLEÇÃO DE ARTE BRUTA.....	37
1.4 O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE.....	40
1.5 A COLEÇÃO DO HOSPITAL SAINTE ANNE.....	45
1.6 MAIS COLEÇÕES.....	49
1.6.1 A Coleção Adamson.....	50
1.6.2 Uma experiência no Leste europeu.....	52
1.6.3 Museu Bispo do Rosário.....	53
1.6.4 Uma experiência recente.....	54
Cap.2 PRODUZINDO SENTIDOS: UM PATRIMÔNIO, MUITAS LEITURAS.....	55
2.1 O PATRIMÔNIO E AS COLEÇÕES DA LOUCURA.....	57
2.2 DO REDUACIONISMO CIENTÍFICO À VANGUARDA ARTÍSTICA.....	60
2.2.1 A alma da Terra.....	64
2.2.2 Genialidade e loucura: uma teoria pétreia.....	67
2.3 DOIS ESTETAS DA ARTE DO INSANO.....	72
2.3.1 Marcel Réja, o pioneiro.....	72
2.3.2 Hans Prinzhorn: o início do fim do isolamento.....	78
2.4 VINCHON: A VALORIZAÇÃO DA SUBJETIVIDADE.....	89
2.5 OSÓRIO CESAR, UMA LEITURA BRASILEIRA.....	95
2.6 A LEITURA ARIANA.....	99
2.7 ARTE PSICOPATOLÓGICA, O CONCEITO HERMAFRODITA.....	103
2.7.1 Vinchon, de volta para o futuro.....	107
2.8 A ARTE SE ENAMORA DA LOUCURA.....	112
2.8.1 A invenção da arte bruta.....	114
2.8.2 A internacionalização da arte bruta.....	121
2.8.3 <i>Outsider Art</i> ou a autofecundação da contestação.....	126
2.8.4 <i>Art Brut</i> x <i>Outsider Art</i> .....	130
2.8.5 Diversos nomes, uma mesma arte.....	133
2.8.6 Arte psicótica, bruta ou <i>outsider</i> ?.....	134
2.9 TENDÊNCIAS RECENTES.....	136
2.10 DISCURSO DA LOUCURA, SILÊNCIO DO LOUCO?.....	140

CAP. 3	DO ASILO AO MUSEU: APRENDENDO A VER O MUNDO INTERNO .....	142
3.1	MUSEU: ALGUMAS DEFINIÇÕES.....	144
3.2	MUSEOLOGIA, DA TÉCNICA À TEORIA .....	147
3.3	MUSEUS, IDENTIDADE E ALTERIDADE .....	154
3.4	EXPOSIÇÕES ASILARES, LATÊNCIA E DESEJOS DE MUSEU .....	160
3.4.1	A Exposição Mundial de Arte Psicopatológica .....	174
3.5	A CAMINHO DO MUSEU: AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS .....	182
3.5.1	O foyer de arte bruta.....	183
3.5.2	Coleção de Arte Bruta: um antimuseu? .....	186
3.6	DO ASILO AO MUSEU: A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA .....	188
3.6.1	Três exposições: asilo, galeria, museu.....	191
3.6.1.1	Mário Pedrosa e o Museu (imaginário) das Origens .....	198
3.6.1.2	Aspectos expográficos das primeiras mostras .....	200
3.6.2	A década de 50: as exposições científicas .....	204
3.6.2.1	A exposição de Zurique: o Museu encontra seu discurso.....	204
3.6.2.2	Pequenas exposições temporárias, grandes mostras externas .....	210
3.7	QUESTÕES ÉTICAS NAS EXPOSIÇÕES DAS COLEÇÕES DA LOUCURA....	213
CAP. 4	A COLEÇÃO L'ARACINE E A EXPERIÊNCIA DO MUSEU DE LILLE .....	220
4.1	ESPAÇO E NARRATIVA .....	221
4.1.1	Globalização, Fronteiras e Zonas de contato .....	225
4.1.2	Museus, Fronteiras e Zonas de contato .....	227
4.2	A EXPERIÊNCIA DO LILLE MÉTROPOLE MUSÉE .....	232
4.2.1	Um museu se reinventa .....	233
4.3	A COLEÇÃO L'ARACINE: O INÍCIO.....	236
4.4	UM PROJETO POLÍTICO, ARTÍSTICO, CIENTÍFICO E CULTURAL.....	239
4.4.1	A Arte Bruta no Templo das Artes .....	243
4.4.2	O Museu Reinventado .....	245

CAP. 5 O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: A LEITURA TRANSDISCIPLINAR DE NISE DA SILVEIRA.....	248
5.1 A SEÇÃO DE TERAPÊUTICA OCUPACIONAL .....	251
5.2. UM MUSEU EM GESTAÇÃO .....	255
5.2.1 Um contato com a arte bruta .....	258
5.2.2 Um museu no asilo .....	260
5.3 ORGANIZAÇÃO DO ACERVO: PRIMEIROS PASSOS .....	264
5.4 O MUSEU CHEGA À MAIORIDADE .....	266
5.4.1 Princípios de organização do acervo .....	272
5.5 COLEÇÃO, FUNDO, ACUMULAÇÃO? .....	274
5.6 MUSEALIZANDO O CONVÍVIO .....	275
5.6.1 Princípios do Convívio .....	278
5.7 A LEITURA TRANSDISCIPLINAR DE NISE DA SILVEIRA.....	280
5.7.1 O conhecimento adquirido.....	281
5.7.2 O conhecimento gerado .....	285
5.8 O “BENEDITO” .....	287
5.9 O MÉTODO CHARLES CHAPLIN.....	293
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	295
REFERÊNCIAS .....	316
APÊNDICE 1 – Alguns termos utilizados .....	333
APÊNDICE 2 – Datas e fatos relevantes .....	335
ANEXO A – Mário Pedrosa e o Museu das Origens .....	339
ANEXO B – Lista de obras da primeira exposição da coleção do MII .....	342
ANEXO C – Lista de obras da primeira exposição externa da coleção do MII .....	348
ANEXO D – Reprodução do artigo de Auguste Marie – Revista Eu Sei Tudo .....	350
ANEXO E – Reprodução do documento de classificação A.R.A.S.....	355

# INTRODUÇÃO

“Aproximem-se um pouco, filhas de Júpiter!  
Vou demonstrar que o único acesso a essa sabedoria perfeita,  
a que chamamos a cidadela da felicidade, é através da loucura.”

Erasmus de Rotterdam

Durante os estudos que empreendi para escrever minha dissertação de mestrado *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*, (UNIRIO/MAST, 2009) surgiu a necessidade de contextualizar o aparecimento e desenvolvimento da coleção organizada pela Dra. Nise da Silveira, no âmbito de um quadro internacional. Essa premissa até óbvia da pesquisa acabou por me levar a conhecer uma história fascinante que, iniciando-se no século 19, eclodiu com notável pujança na primeira metade do século 20. Um processo que se começa nos porões dos hospícios e que, por meio da atividade museológica, chega aos espaços de exposição e ao contato com o público, gerando diálogos e leituras insuspeitadas e diversificadas, influenciando setores culturais os mais diversos, trazendo à tona, enfim, um discurso cujo silenciamento durou séculos, se é que realmente já havia sido presentificado alhures.

Recordo que, em determinado momento, inebriado pelas perspectivas que a história desse patrimônio tão peculiar se me ofereciam, fui sabiamente aconselhado pela minha orientadora Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro, a pensar numa futura pesquisa que seria o desdobramento natural de minha dissertação. O presente texto é o fruto desse encaminhamento e incentivo.

As questões que estão amalgamadas nessa história não são simples. O elo que liga as dimensões polifônicas de suas instâncias é, por si só, uma grande interrogação ontológica: aquilo que denominamos de loucura. Seja de qual perspectiva ou abordagem, de qual ponto de vista assumido, a indefinição, a falta mesmo de ferramentas adequadas para a prospecção desse objeto que se nos apresenta como uma miríade de existências, “inumeráveis estados do ser”, no dizer de Antonin Artaud, sempre nos leva ao encontro de mais perguntas do que respostas.

Perguntas geram outras perguntas, já dizia Foucault. E ao indagar o lugar da coleção brasileira em uma dimensão internacional, encontrei muitas perguntas que, por fugirem ao escopo da pesquisa de dissertação, tiveram de ser momentaneamente esquecidas ou mesmo abordadas de forma superficial.

*O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura*<sup>1</sup> aos desafios contemporâneos constou basicamente de quatro etapas:

---

<sup>1</sup> A primeira vez que encontrei o termo “coleções da loucura” foi no artigo de Luis Artur Costa publicado em 2005 na Revista Episteme n. 20, intitulado *As Coleções da Loucura e Seus Espaços: do esquadramento nosográfico ao acervo de imagens*.

- análise da constituição e trajetória do Museu de Imagens do Inconsciente, desde a fundamentação teórica que orientou a sua criação e permeou sua atuação;
- a organização do conhecimento como praticada pela instituição, fruto do método de leitura das imagens desenvolvido pela Dra. Nise da Silveira e seus colaboradores, em uma faina interdisciplinar e intercultural;
- um breve olhar sobre as coleções similares internacionais, enumerando ideias e conceitos legitimadores; e
- uma proposição empírica de possíveis ações transformativas e ampliadoras da ação do Museu de Imagens do Inconsciente (MI), no mundo contemporâneo.

Duas questões feriram a atenção nesse trabalho. Primeiro, a posição *sui generis* da coleção brasileira, na qual a complexidade dos elementos envolvidos, a capilaridade de sua influência cultural e a motivação das ideias iniciais, preservadas até hoje, resultaram em uma trajetória ainda pouco dimensionada. O processo que originou o museu encontra-se vivo e atuante, a despeito das enormes mudanças ocorridas nas áreas da Psiquiatria e nas Artes Plásticas. A quase totalidade deste acervo foi produzida nos próprios ateliês do Museu, o que lhe confere uma homogeneidade de procedência, única entre seus similares internacionais. A circunscrição de todo processo, da criação à exibição, passando por uma interpretação interdisciplinar sob a égide de uma única instituição - um museu - confere-lhe uma espessura epistêmica e justifica-lhe o título de único no mundo.

A segunda questão, digna de nota, é a peculiaridade do processo de musealização desse patrimônio imagético, dessas coleções de obras criadas por indivíduos rotulados como loucos. O título que escolhi para a presente pesquisa - *Do asilo ao museu*<sup>2</sup> - vem destacar essa peculiaridade: muitos objetos foram musealizados, valorados por especialistas/colecionadores, sem ter trilhado um percurso ou trajetória no mundo fora do asilo seja no mercado da arte, na academia, no sistema social (popular) de trocas ou usos elementares; ou fizeram-no de forma sumária, como é o caso do Museu de Imagens do Inconsciente. No caso da experiência brasileira, essas obras ou objetos já são musealizados em potência, o próprio sistema produtivo é ele mesmo musealizado. Sem esse percurso ou havendo-o de forma abreviada, essas coleções

---

<sup>2</sup> A expressão 'do asilo ao museu' já foi usada em artigo de L. Danchin (*L'art Brut: de l'asile au musée*, Beaux Arts n. 156, 1997).

foram alçadas às paredes dos museus, num processo que poderíamos chamar de musealização imediata<sup>3</sup>.

O ineditismo dessa legitimação, alcançada praticamente em seu nascedouro, é uma particularidade que investigamos durante esta pesquisa. Sua ocorrência é um fato pouco comum na história dos museus e sem dúvida as peculiaridades dessas coleções têm muito em comum com a própria museologia, seu caráter heteróclito e interdisciplinar; aquelas, pretendidas representações de reflexos ou instantâneos das vivências do mundo interno, esta, como um olhar diferenciado sobre o Real. As coleções da loucura e o mundo dos museus, a loucura e a museologia, seriam então como dois grandes sistemas que se espelham como um duplo, metáfora mesma do Outro, Narciso Real e Virtual, numa relação que vai procurar demonstrar a realidade da ficção, a materialidade do sonho, a espessura do delírio e a perspectiva geométrica das alucinações. E, em contrapartida, poder-se-á imaginar dos objetos a utopia de suas materialidades, a virtualidade de suas leituras, a ilusão de seus significados fugidios e constantemente mutáveis. Assim, como para o homem que se mira no espelho o reflexo é sempre Ele mesmo, a museologia levantou e sustentou as coleções da loucura de forma incontestável e definitiva. Reconheceu nelas, desde o princípio, a essência de uma *musealia*<sup>4</sup> específica, como uma antimatéria ou dimensão espaço-temporal paralela.

Esse imediatismo, do qual a coleção brasileira do Museu de Imagens do Inconsciente é um expoente, vai nos levar à abordagem de uma importante questão, crucial quando nos referimos à musealização, que é a descontextualização do objeto. Segundo Roque (2012, p. 73), esse efeito primário acontece quando o objeto é “erradicado do seu universo específico para ser colocado no contexto artificioso do museu e integrar um discurso extrínseco à própria natureza”. Mas a musealização também pode ocorrer quando “um centro de vida, que pode ser de atividade humana ou um sítio natural [é transformado] em algum tipo de museu” (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56). Não se trata apenas de transferência para os limites físicos do museu: a mudança de contexto e de apresentação operam no objeto uma mudança de seu estatuto (Stránský). Assim como em outras tipologias de coleções, especialmente as etnográficas, essa transposição gera problemas museológicos que vão desde a documentação, pesquisa, até mesmo à gestão e exibição desses acervos. Sobre os peculiares dados de recolha dessas coleções, dedicaremos especial atenção em nossa pesquisa.

---

<sup>3</sup> Em analogia à “modulação imediata” em música, termo que denomina uma súbita modulação - mudança de uma tonalidade à outra - sem recorrer a nenhum processo de migração, alcançando, de um salto, nova região harmônica.

<sup>4</sup> O termo *musealia*, proposto por Stránský, em 1970, procura designar as coisas passíveis de musealização, que através da mudança de sua natureza podem aspirar a ser um objeto de museu.

Hoje, mais de um século depois dos primórdios da formação desse patrimônio, nos parece de boa fatura a escolha feita de estudar com mais acuidade os principais acervos musealizados em sua dimensão histórica e museológica, para colocar à prova nossa hipótese de que o museu foi a instituição responsável por uma nova visão da loucura, promovendo mudanças na percepção da sociedade como um todo, a partir da valorização e divulgação das produções realizadas por indivíduos portadores de sofrimento psíquico.

### **Alguns alvos e indagações**

Para alcançar essa suposição, estabelecemos como objetivo principal a análise da constituição histórica e a trajetória das principais coleções da loucura no mundo, a partir de suas contribuições nos campos da Ciência e Arte e seu papel na temporalidade. Trabalhando no âmbito da museologia, procuramos tecer um fio condutor para repensá-las como patrimônio, nas interfaces das imagens e seus processos de criação, valorização e validação.

Essa análise vai complementar-se com a esquematização de um panorama sobre as diferentes leituras da ciência e da arte que foram sendo feitas em paralelo à musealização dessas coleções. A fim de identificar os conceitos e discursos empregados nesses processos, as convergências e divergências teóricas e práticas, escolhemos prioritariamente as coleções Prinzhorn, (Heidelberg, Alemanha), Art Brut (Lausanne, Suíça), Hospital Sainte Anne (Paris, França), L'Aracine (Lille, França), e Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro, Brasil). A reunião dos principais conceitos e categorias empregados na formação das coleções - e as estratégias de coleta, conservação, documentação e socialização desses acervos, do ponto de vista da museologia e da informação em museus de arte nos permitirá a visualização de uma macroestrutura narrativa sobre esses acervos.

Se o colecionismo e a atividade museológica contribuíram para romper o isolamento existente entre o indivíduo recluso nos asilos e a sociedade, criando um elo onde as produções plásticas são o elemento mediador, um objetivo secundário mas não menos importante será compreender o processo que resultou na primeira instituição museológica a integrar uma coleção de arte não convencional àquelas do campo formal da arte moderna e contemporânea, o Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM). Essa experiência transformadora no âmbito de um museu tradicional vai contrapor-se à outra experiência singular: a do Museu de Imagens

do Inconsciente. Aqui, torna-se objetivo imperativo inseri-la no contexto histórico internacional, correlacionando-a com suas congêneres europeias. Acreditamos ser esta a primeira tentativa nesse sentido, de assinalar os aspectos pioneiros e especiais da maior coleção do mundo no gênero utilizando, como parâmetro, as experiências europeias.

Outro ponto específico abordado nessa pesquisa é o levantamento das estratégias utilizadas pelas coleções da loucura para preservar, disseminar e estabelecer diálogos com a contemporaneidade. Como se dá hoje o diálogo das produções plásticas de pacientes psiquiátricos com o campo da Arte, e em que medida ele é pautado por fricções? Essa questão suscita outra mais incômoda e profunda: essas produções plásticas de indivíduos considerados loucos são obras de arte ou documentos? Poderíamos redefini-las, segundo a afirmação do pintor Arnulf Rainer como “produção a ser reconhecida como uma cultura autônoma de direito próprio”, ou seja, na impossibilidade de se estabelecer uma ou mais categorias, apontar para uma linha de fuga radical e inédita?

### **Um caminho possível**

Como podemos ver, são muitas as variáveis envolvidas nesse colecionismo. Para organizá-las, tentaremos fazê-las orbitar em torno de uma hipótese. Foucault delimita a história da loucura no ocidente em três períodos: no primeiro, não existiria um discurso sobre a loucura, constituindo-se esta no conjunto das insanidades e desvarios apocalípticos, nas extremidades da violência e do desejo que se exprimiam em uma estranha sabedoria, segredos e vocações da própria natureza humana. O ápice dessa fase seria o Renascimento. No século 17 acontece o advento dos hospitais, a loucura passando a fazer parte do conjunto dos desviantes, irregulares, marginais, que a partir de um julgamento moral serão excluídos do tecido social: pervertidos, bruxas, hereges, vagabundos. Este seria o segundo período, que se estende até o século 19, quando Pinel promove a “libertação dos loucos”, inserindo a loucura no modelo médico, qualificando-a como doença, que vai resultar na constituição dos asilos e hospícios existentes até hoje.

É evidente que esta periodização é uma construção foucaultiana para alinhar organizadamente os fatos que culminaram no aprisionamento da loucura ao estatuto médico, nas justificativas para o afastamento progressivo do convívio social, como um processo político. Sabemos dos entrecruzamentos e simultaneidades dos processos políticos, artísticos e sociais, de suas circunvoluções, antes de seus diacronismos. Entretanto a argumentação implacável do filósofo é ainda hoje a mais consistente: sua

articulação dos fatos históricos com os discursos das estruturas de poder trazem a constatação da doença mental como um produto histórico, onde as formulações dessas estruturas vão justificar o enclausuramento dos indivíduos considerados loucos e imputar-lhes a segregação e o estigma que vai perdurar até nossos dias.

É nesse contexto que tentaremos demonstrar como a museologia e o museu instituíram uma nova ordem nessa relação sociedade x loucura, permitindo um diálogo que se fizera inexistente, que passa a modificar paulatinamente os paradigmas que estigmatizavam esta última, a partir da presentificação de seus discursos, enunciados principalmente através da expressão plástica de seus portadores. A musealização das coleções da loucura seria, senão um quarto período de deslocamento segundo a estruturação foucaultiana, um procedimento que instaurou um novo modo de considerar esta experiência humana, no sentido de uma apropriação das obras dos loucos sem implicar o seu confinamento.

### **Primeiras conexões**

Assim como aconteceu aos gabinetes de curiosidades, foi o caráter inusitado, o exótico, o díspar encontrado nas produções realizadas pelos encarcerados em asilos psiquiátricos, principalmente na Europa, que primeiro feriu a atenção dos médicos que passaram a colecionar essas produções – textos, artefatos, desenhos e pinturas. Posteriormente, os artistas se interessaram por esse tipo de produção, buscando encontrar um caráter de autenticidade, originalidade, condições que esperavam opor não só aos cânones acadêmicos que engessavam a prática artística, mas também aos movimentos sociais coletivos, representados, por exemplo, pela montante do nacionalismo, em franca ascensão.

Essas condições encontraram, no movimento romântico, o terreno fértil para que prosperassem o reconhecimento e a influência das obras criadas pelos desviantes, em especial os loucos. Mello (2000) assinala que “no final do século 18, as influências do romantismo abriram uma pequena fresta para uma visão mais favorável da loucura: o descobrimento da capacidade criativa dos indivíduos internados em asilos, através de suas produções expressivas”.

O movimento romântico do século 19 desempenhou um papel importante e exerceu enorme influência na reorientação das opiniões sobre os doentes mentais. Ele não atingiu apenas a arte, mas influenciou igualmente as metodologias da filosofia, dos homens científicos e dos psiquiatras, deixando seus rastros até nossos dias. [...] a tendência manifestada pelo romantismo para uma introspecção completa e um individualismo perfeito, eleva o insano à categoria do herói, em comunicação com uma realidade mais viva e mais autêntica, que serve para ressaltar o caráter epistêmico da imaginação (DOUGLAS 1995, p. 62).

Foucault relaciona a linguagem da loucura com a poesia romântica, ressaltando o caráter “verdadeiro” da individualidade:

Aquilo que a loucura diz de si mesma é, para o pensamento e a poesia do começo do século XIX, igualmente aquilo que o sonho diz na desordem de suas imagens: uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa e ameaçadora: uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade [...] uma verdade que é a retirada profunda da individualidade do homem [...] (FOUCAULT, 2010, p. 510).

Já os médicos foram estimulados em seu interesse pela possibilidade de utilizar a expressão plástica como fonte ou confirmação de seus diagnósticos. Por exemplo, o método comparativo de estudo das imagens feito por Osório Cesar vem na mesma linha de Lombroso e Prinzhorn: criação de um sistema de categorias, no qual cada grupo corresponde a um ‘estilo’, ao qual as obras dos pacientes eram comparadas e classificadas (ANDRIOLO, 2003).

Outro aspecto relevante é a identificação de uma atemporalidade, presente em grande parte das produções dos loucos: enquanto muitas das obras refletem o espírito de seu próprio tempo, outras remontam a um inegável atavismo. A relação sincrônica das produções feitas nos hospitais psiquiátricos com a contemporaneidade das mesmas tem sido ressaltada por vários autores e estudiosos do assunto (Prinzhorn, Volmat, Dubuffet, Thévoz). Osório Cesar (1929) desenvolveu interessantes pesquisas comparativas entre a produção plástica dos loucos e o movimento vanguardista da época, apontando vários pontos de contato entre a estética de ambos.

Também é notável a frequente similaridade entre as obras criadas e a arte primitiva, que Osório Cesar chega a classificar de neo-primitivismo. Exemplos admiráveis são as esculturas de Adelina, pertencentes ao Museu de Imagens do Inconsciente, que encontram paralelos em achados arqueológicos da Cultura Tisza, datados de cinco mil anos antes de Cristo. O grande número de obras desse tipo existentes na coleção do MII levaram sua fundadora, Dra. Nise da Silveira, a desenvolver um profundo e interessante estudo com o título de *Arqueologia da Psique*.

Romantismo, desviantes, originalidade, autenticidade, individualidade como verdade; neo-primitivismo, arte degenerada, são alguns dos conceitos e categorias que estas coleções suscitaram, tornando-as um rico manancial de investigação.

O Brasil possui a maior coleção do gênero, no mundo. Com mais de 350 mil documentos plásticos, o Museu de Imagens do Inconsciente destacou-se entre seus congêneres, não só pela quantidade de seu acervo, mas pelos estudos científicos que foram desenvolvidos a partir dele. O impacto dessa coleção na cultura brasileira, em especial no campo das artes plásticas, no qual vários artistas foram, de alguma forma, influenciados, gerou filmes, peças, livros e exposições de grande visitação – levando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a tomar cerca de 128 mil obras que fazem parte desse acervo.

O crescimento do interesse pelos acervos e coleções da loucura verifica-se não só pelo aumento do número de instituições que se dedicam a esse tipo de produção, como também pelo mercado, a partir daí movimentando cada vez mais galerias, colecionadores e *marchands* na Europa e nos Estados Unidos.

Entretanto, os trabalhos existentes sobre esses acervos são pontuais e com um recorte limitado, sem permitir uma visão global desse processo. Na área da museologia, são pouquíssimos os textos referentes a esses “museus fora das normas”, no dizer de Jean Trudel. A importância desse patrimônio imagético para o estudo do psiquismo humano, da criatividade, é relevada pelo fato de representar aspectos inusitados de nossas emoções e dramas mais profundos, a partir de experiências de vivências de situações-limite, ou no dizer de Antonin Artaud, de “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos”.

Quando se fala nesse patrimônio constituído pelas criações de doentes mentais nos asilos ou ateliês, certamente não são apenas as formas configuradas e o fascínio que sobre nós exercem que nos interessa, mas também a relação de interdependência entre o nível material deste patrimônio e sua contraparte imaterial, nos termos da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ou seja, o conjunto resultante do produto, dos processos e ambientes que o geraram (UNESCO, 2004). Esses processos de criação, originados em função do ambiente e da interação com a natureza do transtorno psíquico e da própria história indivíduo/loucura/sociedade, confirmam sua importância como patrimônio, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Consideramos não ter sido ainda suficientemente estabelecida a importância dessas coleções nas transformações do imaginário social sobre a loucura, promovendo mudanças que vão na direção contrária do estigma e do preconceito de que foram vítimas seculares os seus portadores. Num mundo de tendência globalizante e homogeneizante, a museologia tem a possibilidade de mostrar linhas de fratura e apontar os espaços sociais que cabem à movimentação desses museus.

A se verificar a resposta afirmativa à hipótese aqui levantada sobre o encerramento dessa fase da história da criatividade humana, a abordagem museológica desse patrimônio ganha um interesse especial. Como detentor do maior e mais diferenciado acervo desse gênero, o Brasil pode liderar a discussão sobre novos paradigmas que mantenham vivas e atuantes estas coleções, por meio de narrativas polifônicas (polissêmicas) e integradas à sociedade, como espaços de reflexão, provocação, transformação e, claro, de fruição estética.

A ausência de trabalhos abrangentes, que estabeleçam comparações entre as coleções e suas experiências derivadas, é notória. Os existentes são de pequeno fôlego, em geral artigos esparsos ou publicações que apresentam recortes limitados a uma categoria, criador, coleção. Exceções notáveis são os trabalhos *The Discovery of the Art of the Insane*, de John MacGregor, e *Art Brut*, de Lucienne Peiry. Ambos originados de teses acadêmicas, o primeiro é a fonte mais abrangente sobre o assunto; resultado de uma brilhante pesquisa que durou mais de uma década, nos foi de grande utilidade, fornecendo pistas valiosas que conduziram nossa investigação em muitos momentos. Entretanto, devido à formação de seu autor, psicólogo, o trabalho é centrado nos atores principais dessa história, cuja atividade teria nas coleções da loucura uma de suas consequências.

O trabalho de Lucienne Peiry, como o próprio título demonstra, fundamenta-se sobre o conceito específico de 'arte bruta'. Entretanto, como nosso próprio texto irá repetidamente demonstrar, não se falará de arte bruta sem que a questão da produção de indivíduos rotulados como loucos venha logo à tona: ver-se-á como essa persistência é incômoda para os criadores e prosélitos do conceito. Peiry conduz sua pesquisa de maneira desassomburada e assentada sobre dados sólidos, valendo-se de ser, também ela, protagonista de uma história onde a França desempenha um papel fundamental.

Infelizmente esses trabalhos não incluem a experiência brasileira que, sabemos hoje, ocorreu ora de forma sincrônica ou mesmo de forma antecipada aos acontecimentos europeus<sup>5</sup>. Outrossim, nas monografias mais notáveis e também nas de menor monta que revisamos, raramente destacam-se aspectos que auxiliem o olhar museológico, ou que sejam conjugados para obter essa visão. Pois é nessa transversalidade que procuramos inscrever nossa pesquisa, valendo-nos da abordagem do ponto de vista da museologia para, à esquerda ou direita, na Ciência ou na Arte, deslocarmo-nos com referência na investigação desse patrimônio; e para valorar e validar a posição pioneira e o destaque que o Brasil possui e merece no campo.

Para compreender os processos inerentes à musealização desse patrimônio imagético, recorreremos ao conceito de museus fora-das-normas (Jean Trudel) e principalmente ao conceito de museu interior, enunciado por Tereza Scheiner.

A questão da validação (ou não) como obras de arte atribuída aos trabalhos criados em oficinas e ateliês terapêuticos, é um ponto nevrálgico quando se fala desse tipo de expressão plástica. Trudel (1996) afirma que os museus ‘fora das normas’ apesar de derivarem do mesmo sistema museal que os museus de arte contemporânea, foram constituídos de forma paralela, validando obras executadas por pessoas que não sofreram influência da cultura artística, fora do pertencimento a padrões estilísticos, estéticos ou históricos. Com o sugestivo título *Desvelando o museu interior*, Scheiner (1998, p. 18) retoma o conceito de Trudel e acrescenta:

(...) Nietzsche, Freud e Jung tornam possível a criação dos “museus fora das normas” que enfatizam 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 a sua força, o fantástico mundo simbólico contido no universo interior dos indivíduos rotulados socialmente como ‘desviantes’: o infradotado, o superdotado, o louco, o poeta, o marginal.

Ao submetermos as coleções e museus ao conceito de museu interior, pudemos averiguar a maior ou menor intensidade do desvelamento dessa parte do Real, que existindo no interior do psiquismo humano, é ao mesmo tempo de tão difícil alcance.

---

<sup>5</sup> Na bibliografia estudada, encontramos apenas menções ao trabalho de Nise da Silveira em Volmat (1956), Danchin (2013), e ao ‘trabalho de arteterapia do Centro Psiquiátrico Pedro II’ em Rhodes (2001).

No campo da Ciência encontramos em Ellenberg o conceito de psiquiatria dinâmica, que nos auxiliou a investigar a contribuição desse campo à discussão sobre as obras produzidas pelos loucos. Esse conceito estabelece uma linhagem evolutiva da psiquiatria, cujas raízes estão nas milenares práticas que buscam uma cura psíquica para as doenças. O xamanismo, o exorcismo, o hipnotismo, a mediunidade e seus derivados fazem parte dessa linha que vem desembocar na descoberta do inconsciente e na psicanálise. Esta estirpe opõe-se à psiquiatria orgânica (não-dinâmica), que Nise da Silveira denomina de “tradicional”. Não por acaso dedicamos mais espaço àquele tronco da *episteme* psiquiátrica, referindo-nos eventualmente à sua contraparte dentro dos estritos limites da necessidade do texto.

A psiquiatria orgânica fortaleceu-se com a influência do cartesianismo, para o qual, o corpo seria uma complexa máquina cujas perturbações se originariam do mau funcionamento de seus mecanismos. A psique seria um epifenômeno da máquina cerebral; a loucura, um descarrilamento da Razão, cabendo ao médico recolocá-la nos trilhos. Os progressos da biologia e da tecnologia médica no século 19 gradualmente transferiu a atenção dos médicos do paciente para a doença. Capra (1997, p. 123) escreve que “em vez de tentarem compreender as dimensões psicológicas da doença mental, os psiquiatras concentraram seus esforços na descoberta de causas orgânicas [...] para todas as perturbações mentais”. Segundo esse autor, o fato dessa orientação orgânica ter sido bem sucedida em alguns casos, mesmo parciais e isolados, levou ao estabelecimento da psiquiatria como um ramo da medicina comprometida com o modelo biomédico. Entretanto, um movimento alternativo – a abordagem psicológica – levou à evolução da vertente dinâmica e à psicoterapia de Sigmund Freud, situando a psiquiatria muito mais perto das ciências sociais e da filosofia.

Se o século 19 foi marcado pelos esforços da psiquiatria em inserir a loucura na moldura do modelo médico, na segunda metade do século 20, um movimento de contestação vai situar a loucura *entre* os homens, a psiquiatria dissolvendo-se no social. Mas, apegando-se de forma exclusiva a esse pedaço de verdade, a psiquiatria seguiu negando “a investigação em profundidade do obscuro mundo intrapsíquico”, contentando-se com “o registro de sintomas imediatamente acessíveis, isto é, dos fenômenos de desadaptação, de dissociação, de desagregação da personalidade consciente” (SILVEIRA, 1981, p. 104).

Esta oposição ainda subsiste nos dias de hoje. A falta de uma constatação irrefutável sobre a gênese da loucura ampara as duas correntes. Na *História da loucura* de Foucault podemos acompanhar como a loucura foi ora atribuída ao mau funcionamento do sistema límbico, ora ao fluxo irregular dos fluidos corporais, ao tráfego aleatório de gases, às afecções diversas na estrutura cerebral. No início do século 20, Jung defende a gênese psicológica dessa doença, mas admite a possibilidade de um processo subjacente de natureza tóxica, resultante de fenômenos de desintegração orgânica provocados pelo impacto de emoções; no fim de sua vida, sustenta o ponto de vista de que a causa psicológica seria mais provável do que a causa tóxica. Ele divide os portadores da esquizofrenia em dois grupos: um com fraco consciente, outro como forte inconsciente, esta última sendo a hipótese mais provável. (SILVEIRA, 1981).

Poder-se-á, em algum momento, por se tratar de uma tese cujo olhar parte do campo da museologia, questionar um excessivo detalhamento das leituras feitas sobre o assunto, que estão concentradas no Capítulo 2. Entretanto, aceite-se a nossa pretensão para que a presente pesquisa seja uma modesta contribuição que reúne uma miríade de informações esparsas e inacessíveis em nosso idioma num único local; aqui o interessado ou pesquisador poderá encontrar pistas e referências que apontam para as inúmeras linhas de fuga que o assunto possui.

Para alcançar seus objetivos, nosso trabalho valeu-se de uma abordagem conceitual e hermenêutica, complementada por pesquisa empírica nos fundos do Lille Métropole Musée, do Hospital Sainte Anne e do Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira. A metodologia foi desenvolvida nessas duas vertentes: uma investigação teórica incluindo uma contextualização histórica e outra, empírica e documental. Esta última foi desenvolvida tanto no exterior, consistindo no levantamento e análise de documentos, artigos, teses e dissertações, material veiculado na mídia sobre as coleções escolhidas para o estudo, como no Brasil, na biblioteca do MII e no Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira, que vem de ser organizado.

Procedemos a uma revisão da literatura sobre o assunto, com foco na relação entre os campos da Ciência e da Arte, coligindo uma amostra representativa da produção sobre o assunto, para apresentar as principais vertentes que se projetam das origens das coleções até os dias de hoje. O fato de grande parte dessa literatura, especialmente no que se refere ao campo da Medicina, não se encontrar disponível no Brasil nem na Rede, levou-nos a dedicar muitos dias de nossa estada no exterior a essas leituras, especialmente na Biblioteca Nacional, na biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte e na biblioteca do Centro de Documentação do Serviço dos Museus Franceses,

todas em Paris. Localizar os muitos textos publicados em antigos periódicos científicos, anais de congressos médicos ou em revistas de arte do início do século, exigiu um paciente e persistente esquadramento. Orientações de leituras adicionais e indicações de catálogos mais recentes foram feitas pela diretora Martine Lussardy e a equipe do Musée Halle Saint Pierre, em Paris, principal local de exposições da arte bruta na França. Todas as citações do presente trabalho originalmente em inglês ou francês foram por nós traduzidas: para isto contamos com a colaboração de diversas pessoas na elucidação dos casos mais difíceis.

Ao longo dessa busca elaboramos uma lista de publicações que consideramos indispensáveis para a biblioteca do Museu de Imagens do Inconsciente, que no Brasil reúne o conjunto mais significativo de livros sobre os assuntos pertinentes (lembramos que a biblioteca particular da Dra. Nise também encontra-se hoje no MII). A historiadora de arte Christina Penna encarregou-se da aquisição desse conjunto de publicações e generosamente doou-as ao MII, o que possibilitou nosso acesso a esses textos durante a redação da presente tese.

Verificamos as estratégias museográficas e os grupos socioculturais que emprestam conteúdo e valorizam a ação dessas coleções, conhecendo o perfil dos principais organizadores/gestores das instituições pesquisadas, e as relações destas instituições com os grupos sociais que representam. Além da pesquisa documental, isso também foi feito por meio de um total de mais de dez horas de entrevistas e depoimentos com as seguintes pessoas:

- Sarah Lombardi, diretora da Collection de l'Art Brut, em Lausanne, Suíça;
- Savine Faupin, curadora da coleção de Arte Bruta do Lille Métropole Musée, Lille (França);
- Thomas Roeske, diretor da Coleção Prinzhorn, Heidelberg, Alemanha
- Anne-Marie Dubois, responsável pela coleção do Hospital Sainte Anne, Paris;
- Martine Lussardy, diretora do Musée Halle Saint Pierre, Paris;
- Barbara Safarova, pesquisadora da Coleção ABCD, Paris;
- Bruno Descharme, colecionador proprietário da Coleção ABCD, Paris;
- Lise Maurer, psiquiatra do *Groupe de Recherches et d'Études Cliniques*;
- Laurent Danchin, escritor e crítico de arte;
- Michel Nedjar, artista plástico e um dos fundadores da Coleção L'Aracine;
- David O'Flynn, *trustee* da Coleção Adamson, Londres; e
- Luiz Carlos Mello, diretor do Museu de Imagens do Inconsciente.

Dedicamos atenção especial ao processo de integração da Coleção L'Aracine pelo Lille Métropole Musée (LaM), por ser este o primeiro museu oficial a contemplar, em nível de igualdade, uma coleção que encerra o desvio e a arte marginal, num processo de assimilação que se dá na contemporaneidade. O LaM abriga uma importante coleção de arte moderna e contemporânea, e a coleção L'Aracine foi constituída segundo uma ética de aquisição: compra ou doação de obras pelos próprios criadores, cuidadosamente documentadas, diferentemente de suas similares europeias, em geral formadas com obras apropriadas por médicos e outros agentes sem retorno pecuniário de qualquer espécie aos seus produtores, ou mesmo qualquer documentação de cessão.

A pesquisa nos fundos da coleção L'Aracine e do LaM foi muito facilitada pelo gentil convite daquela instituição para que ocupássemos, durante alguns dias, as acomodações destinadas a artistas residentes ou pesquisadores, situadas no próprio museu. O alto nível de profissionalismo da equipe do LaM e o acesso desburocratizado associado à facilidade de meios permitiram-nos trazer para o Brasil não só o conhecimento aprofundado do processo que nos instigava, como também um importante conjunto de reproduções (digitais ou físicas) da documentação relativa à constituição e trajetória da coleção e seu processo de absorção pelo museu de Lille<sup>6</sup>.

A reconstituição do processo que culminou com a exposição de Arte Psicopatológica de 1950 (I Congresso Internacional de Psiquiatria), que reuniu uma plêiade de coleções oriundas de diversas partes do mundo; o dimensionamento da participação brasileira e o conhecimento da extensão da presença de autores brasileiros na Coleção do Hospital Sainte Anne, originada na doação de obras feitas pelos colecionadores brasileiros por ocasião dessa exposição, foi feita a partir da bibliografia, dos relatórios (anais) do Congresso e material publicado na imprensa<sup>7</sup>. O acesso aos documentos do fundo dessa Coleção não foi possível, não obstante as inúmeras tentativas de consegui-lo, e o conhecimento físico da coleção restringiu-se à visita de duas exposições temporárias, realizadas durante nossa permanência na França.

---

<sup>6</sup> Parte dos resultados dessa pesquisa foi apresentada como artigo no XV ENANCIB, realizado em Outubro de 2014, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob o título *Uma coleção fora-das-normas no templo das artes*.

<sup>7</sup> Até onde nos foi possível averiguar, a coleção organizada pela Dra. Nise da Silveira foi a única das coleções brasileiras que não doou obras ao Hospital Sainte Anne para a formação de um futuro museu. Possivelmente devido ao fato da Dra. Nise não estar presente ao Congresso e o Prof. Maurício de Medeiros, que a representava, não estar autorizado para isso.

A visita às coleções estudadas e outras afins, possibilitou-nos apreender o estado-da-arte no que diz respeito às linguagens utilizadas para a comunicação desse patrimônio, suas estratégias de divulgação e os diálogos estabelecidos com a contemporaneidade. Destacamos as seguintes:

- Lille Métropole Musée (Coleção L'Aracine);<sup>8</sup>
- Coleção ABCD – Maior coleção particular de arte bruta, que é disponibilizada publicamente através de exposições, filmes e empréstimos. Paris, França;
- Musée Dr. Guislain – Situado no hospital do mesmo nome, em Gand, Bélgica. Reúne uma coleção sobre a história da psiquiatria, e obras de pacientes;
- Coleção Prinzhorn – Heidelberg, Alemanha;
- Collection d'Art Brut – Lausanne, Suíça;
- Coleção Adamson, Londres, Inglaterra; e
- Hospital Sainte Anne – Paris, França.

O Musée Halle Saint Pierre, em Paris, foi o nosso ponto de referência durante o período de pesquisa. Informações sobre o que acontece de importante na arte bruta podem ser lá encontradas. Uma importante retrospectiva comemorativa dos 25 anos da revista *Raw Vision*, dedicada à arte bruta & *outsider* aconteceu durante esse período, envolvendo a realização de conferências, exibição de filmes, concertos<sup>9</sup>.

Durante o período de pesquisa aconteceram eventos importantes no campo, entre os quais destacamos a realização da *Outsider Art Fair*, evento que aconteceu pela primeira vez em Paris<sup>10</sup>. A feira reuniu dezenas de galerias de vários lugares do mundo, e visitá-la foi importante para perceber o grau de desenvolvimento do mercado que movimenta as obras criadas por indivíduos à margem dos processos culturais tradicionais, entre eles os loucos. Fizemos diversas visitas a exposições em galerias que comercializam esse tipo de obra, um mercado emergente e que cresce rapidamente na Europa<sup>11</sup>. Esse fenômeno tem influenciado as políticas de aquisição dos museus e

<sup>8</sup> Foram quatro visitas, realizadas num período de oito meses. Em uma dessas visitas, permanecemos por 10 dias em Villeneuve d'Ascq, onde o museu está situado.

<sup>9</sup> Em entrevista concedida ao autor (19.5.2014), a diretora Martine Lussardy classifica a instituição como um museu, pois não possuindo acervo, realiza as outras funções museológicas de pesquisa, exposição, conservação. Ela destaca os espaços múltiplos, com uma livraria considerada a mais especializada em Arte Bruta e *Art Singulier* da Europa, um café e um centro de conferências e eventos que fazem-na pensar o local como um centro de encontro e convívio.

<sup>10</sup> A *Outsider Art Fair* acontece anualmente no Bairro do Soho em Nova York.

<sup>11</sup> Segundo o escritor e crítico Laurent Danchin, "A Arte Bruta está terrivelmente na moda"; perguntado sobre essa afirmação, o artista Michel Nedjar me respondeu: "E por que não? E por que não?"

coleções: colecionadores e *marchands* valorizam cada vez mais as obras de criadores que fazem parte das coleções dos museus, fazendo com que estes tenham cada vez mais dificuldade em adquirir essas obras para completar ou ampliar suas coleções.

No final de nosso período de pesquisas na França, o Musée d'Orsay realizou a concorrida exposição *Artaud e Van Gogh, o suicidado da sociedade*, onde procurou-se recriar a mostra de Van Gogh que provocou o artigo de Artaud que dá título à exposição. Lado a lado, os trabalhos do mestre holandês, os desenhos e textos de Artaud: o conjunto era uma encenação museográfica extremamente próxima da seleção feita para o documentário *Os inumeráveis estados do ser*, realizado por Luiz Carlos Mello (direção) e Nise da Silveira (texto) em 1994, do qual tive o privilégio de participar do roteiro e fazer a edição<sup>12</sup>. Esse fato, mais uma dentre tantas constatações da relevância do protagonismo do nosso museu brasileiro e sua criadora, foi para nós como um selo que, apostado na mensagem, simboliza o encerramento, último procedimento antes de enviá-la ao destinatário.

Essa carta simbólica consiste no texto que ora se segue. Nosso percurso inicia-se por uma síntese das reflexões sobre as relações entre a sociedade ocidental e a loucura, a partir de Foucault e sua *História da loucura*. Embora existam críticas quanto à narrativa foucaultiana e seus dados estatísticos e históricos, a mais famosa feita por Derrida, o texto é revolucionário e a referência mais importante quando o assunto é o entendimento do processo de transformação da loucura em doença mental e de seu encarceramento nos asilos. Sua análise impiedosa sobre o poder institucionalizado para tentar delimitar a loucura e as ações de seus portadores no tecido social é efetiva e contundente. No apagar das luzes do século 19 o Romantismo vem favorecer a ruptura: a exaltação do individualismo criando tensões e opondo-se aos movimentos de coletivização gerados pela Revolução Industrial e o discurso nacionalista de autoafirmação das repúblicas em ascensão.

Em seguida, poderemos apreciar um histórico das coleções destacadas para o nosso estudo, introduzindo o leitor nesse universo, familiarizando-o com seus personagens e identificando suas características de origem. Outros detalhes enriquecerão a história desse patrimônio imagético, no decorrer dos demais capítulos. E é justamente com a articulação da teoria do patrimônio, utilizada para a compreensão e justificativa de tal valor atribuído às coleções da loucura que iniciamos o segundo

---

<sup>12</sup> A relação entre esses dois personagens que vivenciaram a experiência da internação no hospital psiquiátrico ao lado de imagens do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente é focada nesse documentário que tem narração de José Wilker e o ator Rubens Correa interpretando Artaud. Patrocinado pela Alliance Française, apresenta também uma versão francesa.

capítulo. Esta introdução procura atrair nosso olhar para mantê-lo na instância da patrimonialização, presente desde o nascedouro dessa história e que ocorre *pari passu* ao desenvolvimento de leituras e abordagens. Também traz a fundamentação teórica que baseia ou permeia toda a construção e seguimento da grande navegação pelas imagens das coleções da loucura. O núcleo central do capítulo é constituído por essas atraentes (e volumosas) leituras e visões realizadas pelos campos da Medicina e da Arte, seus cruzamentos e intercessões, buscando produzir sentidos.

Ao fazermos esse descritivo das leituras sobre a produção plástica dos loucos em diversas áreas do conhecimento, parecendo à primeira vista extenso e excessivo para uma tese em museologia, esclarecemos que um dos motivos que nos impele é a lacuna de literatura básica sobre o assunto em língua portuguesa. A interdisciplinaridade do assunto e sua fragmentação também podem ser dificultadoras para aquele que precisa se debruçar sobre a questão. Considerando a importância das coleções dos museus brasileiros no contexto da produção feita em hospitais psiquiátricos em todo o mundo, ainda subestimada pela falta de visibilidade de nossos acervos no circuito cultural nacional e no cenário internacional, achamos por bem incluir um apanhado mais abrangente que ajude a contextualizar as leituras já feitas e incentivar outras tantas. Poderá o pesquisador encontrar, aqui, indicativos para diversos caminhos e origens.

Se o patrimônio introduz as leituras no segundo capítulo, a exposição analítica da evolução de alguns conceitos museológicos é o estandarte para o capítulo seguinte. Sua importância é vital na compreensão da musealização das coleções e de seus discursos expositivos. A história paralela – evolução do pensamento museológico / musealização das coleções vai nos auxiliar a entender o deslocamento da visão de Real que permite a patrimonialização / musealização, segundo uma abordagem que vai além do objeto, fator básico no embasamento de nossas hipóteses. No desenrolar do capítulo tentaremos demonstrar como o museu enquanto fenômeno manifesta-se por um desejo constante, assumindo ao mesmo tempo o alvo e o avatar, o destino e o percurso. A necessidade de comunicação, presente no nascedouro, na própria configuração das imagens que irão formar as coleções da loucura, vai perpassar esse desejo, exibindo-se nas diferentes formas de discursos que vão expressar as diferentes apropriações empreendidas pelos campos e seus atores. Esse texto vai integrar, pela primeira vez, a coleção brasileira de Engenho de Dentro à cronologia internacional, tornando evidente seu protagonismo e mesmo pioneirismo em vários aspectos. O Museu de Imagens do Inconsciente é o primeiro museu do mundo destinado à coleção de obras criadas por indivíduos rotulados como loucos.

No capítulo seguinte, a saga contemporânea da coleção l'Aracine e o Lille Métropole Musée também vai mostrar um processo original de transformação de um museu de arte tradicional, levando-o a dividir com o museu brasileiro o topo dessa pirâmide histórica.

Reservamos para o derradeiro capítulo a apreciação da leitura transdisciplinar da Dra. Nise da Silveira entrelaçada com a experiência do ateliê de pintura de Engenho de Dentro, origem do Museu de Imagens do Inconsciente. O esteio desse texto é a sedimentação dos aspectos e conceitos que atuam nessa experiência. Procuramos lançar a semente, o embrião de um inventário do patrimônio imaterial representado pelo conjunto de fazeres, saberes e afetos que emergem da convivialidade entre pessoas que habitam diferentes dimensões ontológicas, acontecimento cotidiano num espaço museal qualificado que exhibe uma impressionante vitalidade. Essa vitalidade mostra que o percurso do asilo ao museu é apenas um trecho de uma navegação épica que ainda não se esgotou.

FIGURA 2. Autor anônimo. Coleção Prinzhorn



## CAPÍTULO 1

### AS COLEÇÕES DA LOUCURA: UMA HISTÓRIA SINGULAR

É bastante conhecido o texto que define ‘coleção’ na Enciclopédia Einaudi (1984, p. 51), escrito por Kristof Pomian: “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”. Esta definição se inscreve segundo uma perspectiva generalizadora – como cabe a um texto de enciclopédia – e estabelece como princípio a materialidade dos objetos que compõem uma coleção. Quando falamos de coleções de museus, o assunto torna-se mais complexo, indo além de uma simples institucionalização da coleção privada.

Embora existam, em número cada vez maior, museus que não possuem coleções ou que estas não sejam o centro de seu projeto, elas continuam mantendo seu lugar no cerne do museu. No Código de Ética do International Council of Museums - ICOM<sup>13</sup>, a missão dos museus é “adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico”.

Com a introdução da noção de patrimônio imaterial, a definição de coleção fica mais abrangente, passando a incluir também coleções de “conhecimentos locais, de rituais e mitos na etnologia, bem como de performances, gestos e instalações efêmeras em arte contemporânea”. Portanto, do ponto de vista museológico, uma coleção pode ser definida como

um conjunto de objetos materiais ou imateriais 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 (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

A primeira coleção hospitalar que se autodenomina como museu surge em 1905, quando o médico francês Auguste Marie (1895-1934) abriu no subúrbio parisiense de Villejuif o *Musée de la Folie* (ANDRIOLO, 2003; MOJANA, 2003). A partir daí o desejo de museu para abrigar coleções do gênero não mais cessará, como aquele manifestado pelo Dr. Pailhas, do asilo de Albi (França), que em 1908 fala de “projeto de um museu ou de uma seção de museu reservada à produção artística dos alienados, onde se reuniria também trabalhos de tatuadores e desenhistas de muros” (HULAK, 1988, p. 82). Em suas palavras,

---

<sup>13</sup>O comitê brasileiro do ICOM não utiliza a tradução portuguesa para o nome da instituição, em virtude de não ser esta uma das línguas oficiais da agência. A mais nova versão brasileira do Código de Ética foi publicada em 2008 e está disponível em <[http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo\\_de\\_etica\\_lusofono\\_iii\\_2009.pdf](http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2015.

[...] um pequeno museu destinado a recolher toda produção de nossos doentes do asilo, entre aqueles que, tendo afinidades com a arte, seriam suscetíveis de trazer uma contribuição ao estudo de sua essência, de suas produções psíquicas, assim como sua evolução através dos anos (PAILHAS, 1908, p. 198).

Fatos como estes marcam essa trajetória museológica, que na verdade inicia-se com as primeiras exposições no interior dos próprios hospitais, como a realizada em 1900 no Bethlem Hospital de Londres (MOJANA, 2003, p. 11). 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. Se McCan (2004), e Mojana (2003) assinalam que a primeira coleção de objetos de arte feitos por doentes mentais foi organizada no início do século 19 pelo Dr. Benjamim Rush, médico conhecido como pai da psiquiatria norte-americana, foi na Europa que essas coleções proliferaram. Em seu *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1801), Pinel faz as primeiras referências de que se tem notícia sobre a produção plástica espontânea daqueles considerados doentes mentais (DOUGLAS, 1995). No final do século 19 era possível encontrar em todos os hospitais psiquiátricos uma parcela de internos que se dedicavam ao desenho, à pintura ou alguma forma de expressão plástica:

Pinturas de pacientes são conhecidas praticamente em todas as instituições mais antigas de saúde mental. Frequentemente motivaram a fundação de pequenos museus, ou foram anexadas a coleções que já existiam e que apresentavam manequins modelados em pão, ferramentas utilizadas para fuga, gessos representando partes do corpo humano anormais, em outras palavras, muito parecidas com aquelas coleções de curiosidades. Alguns psiquiatras mais antigos também possuem pequenas coleções privadas, especialmente na França. Lombroso provavelmente acumulou a maior delas em seus dias. [...] Coleções mais completas foram constituídas nas instituições de Waldau, perto de Berna, por Morghentaler [...]; em Konradsberg, perto de Estocolmo, por Gadelius; e em Londres, por Hyslop (PRINZHORN, 1972 [1922], p. 2).

Como o nosso ponto de partida para o estudo dessas coleções foi a experiência brasileira do Museu de Imagens do Inconsciente, nosso recorte vai privilegiar as coleções que, como a brasileira, tiveram um papel importante no diálogo entre os campos da Arte e da Medicina, e cujas exposições trouxeram para a sociedade humana uma mudança paradigmática em relação ao assunto da loucura, da criatividade, resultando em leituras que trazem inúmeros cruzamentos. Não nos interessarão as coleções particulares, as coleções de artista, as coleções cujo caráter heteróclito afastam-se do nosso objeto – as produções plásticas criadas no hospital psiquiátrico e seus processos de musealização.

Para estabelecer um recorte em nossa pesquisa, restringimo-nos às coleções que, assim como a brasileira, foram formadas na primeira metade do século 20, historicamente o período no qual acontece o apogeu dessa prática. A única exceção foi feita à coleção francesa L'Aracine, que embora iniciada nos anos 80, é uma continuação da coleção de Arte Bruta iniciada na década de 40 pelo artista francês Jean Dubuffet, e cuja trajetória resultou num desfecho surpreendente, qual seja, sua integração num museu de arte tradicional<sup>14</sup>.

Quando foi reinaugurado, em setembro de 2010, o Lille Art Musée (LaM) passou a denominar-se Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. O LaM tornou-se a primeira instituição museológica a reunir num só acervo, de maneira explícita e pretensamente equitativa, a arte originada nos campos convencionais e aquela produzida de forma ametódica, eruptiva, sob a designação de arte bruta<sup>15</sup>. Apesar dessa nomenclatura discriminativa e do fato das coleções ocuparem espaços distintos nas salas de exposição, o aparecimento de uma mutação em um museu de arte tradicional, tornando possível abrigar uma coleção de obras criadas em sua maioria por pessoas consideradas loucas, que anteriormente só ocupavam espaços em instituições destinadas exclusivamente para elas, fecha um ciclo, implanta um marco que simboliza a superação de um longo período de isolamento, aponta para um novo patamar, onde mais uma vez a instituição Museu é o mediador, o avatar dessa mudança paradigmática.

É no recinto do hospital psiquiátrico que se originarão as coleções da loucura. Este será o *locus* para onde irão confluir as experiências vivenciais dos excluídos da sociedade sob o estigma da loucura. Assim, iniciaremos com uma síntese da construção desse estatuto da alteridade que Foucault abordou de forma tão extensiva em seu livro *História da Loucura*, que é hoje uma referência para todo estudioso do assunto. Esse texto servirá de base para alinhar algumas considerações sobre a constituição desses espaços, mistos de repressão e tratamento, cujo ambiente opressor é considerado um dos fatores que influenciaram no surgimento das expressões imagéticas dos indivíduos condenados ao asilamento nesses locais, expressões essas que são, no fundo, o tema central desta monografia.

---

<sup>14</sup> Ver-se-á oportunamente como L'Aracine apoia-se nos mesmos conceitos, constitui-se praticamente de trabalhos dos mesmos autores, e chega mesmo a disputar com a Coleção reunida por Dubuffet o próprio termo de 'museu de arte bruta'.

<sup>15</sup> Embora o conceito não se aplique exclusivamente aos criadores do universo psiquiátrico, eles em geral formam o maior grupo nas principais coleções assim denominadas. No decorrer dessa pesquisa veremos que o conceito de arte bruta, criado pelo artista francês Jean Dubuffet é questionado por críticos e artistas. Mas a importância da França na história dessas coleções empresta poder ao conceito, sobre o qual em momento oportuno chegaremos a especular características e diferenças em relação a outros tipos de produção e nomenclaturas.

### 1.1 Sociedade e loucura: o estatuto da alteridade

No século 15, enquanto a loucura ocupava progressivamente o lugar de segregação anteriormente destinado à lepra, indivíduos considerados loucos eram confiados aos marinheiros, para serem levados a algum porto distante. Não se sabe ao certo como esse costume começou, mas não é difícil imaginar a possível sequência de viagens marítimas ou fluviais desses indivíduos, seguidamente repudiados. Ou, como no dizer de Foucault (2010, p. 12), tornando-os prisioneiros de sua própria partida. Esse fato insólito despertou a imaginação de artistas e escritores na Renascença, onde encontramos os exemplos clássicos da *Nau dos Loucos* (149?) de Bosch, na pintura, e a não menos clássica *Stultiferae Naviculae* (1502) de Josse Bade, ou *Das Narrenschiff* (A Nave dos Loucos, 1404), de Sebastian Brant, na literatura. Este tema, ainda segundo Foucault, assombrará toda a primeira fase da Renascença. A loucura, nesse contexto, reúne um conteúdo imaginário que simboliza a inquietação cultural da Europa no final da Idade Média, associando-a a transcendências imaginárias, a uma escatologia, aos limites extremos – o fim dos tempos, a morte, o território do desatino.

Nessa época já existam alguns locais destinados ao isolamento de indivíduos considerados loucos - castelos, torres e até mesmo prisões, o interdito da loucura sendo exercido de formas variadas e até contraditórias. Aparentemente, foi o mundo árabe que primeiro construiu hospitais reservados a loucos: há indícios de sua existência em Fez, já no século 7, e em Bagdá no final do século 12, e comprovadamente no Cairo no século 12<sup>16</sup>. Em meados do século 15, religiosos familiarizados com o mundo árabe iniciaram a construção de hospitais para loucos na Espanha - Valência, Saragoza, Sevilha, Toledo, Valladolid. Por toda parte, na Europa, surgem instituições similares: Pádua, Bérgamo, Bethlem (Londres), Nuremberg, Frankfurt (FOUCAULT, 2010).

Essa separação dos loucos era motivada pela intenção de tratamento; se no mundo árabe praticava-se “uma espécie de cura da alma na qual intervêm a música, a dança, os espetáculos e a audição de narrativas fabulosas”, e na Espanha (Saragoza) as portas estavam abertas aos “doentes de todos os países, de todos os governos, de todos os cultos” para uma vida regulada pela sabedoria dos jardins, das vindimas, da colheita, em Londres uma recomendação do Dr. T. Monro dizia que os doentes deveriam ser

---

16 Foucault baseia-se no artigo *The Cairo lunatic asylum*, publicado no *Journal of Mental Science*, XXIV, de autoria de F. M. Sandwith. Segundo o *British Journal of Medicine*, Sandwith foi um médico cirurgião inglês que trabalhou no Hospital Kasr-el-any do Cairo, na virada do século XX. (Cf. <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2340072/?pageindex=1>>. Acesso em maio 2015)

sangrados o mais tardar até o fim do mês de maio, conforme o tempo que fizer; após a sangria, devem tomar vomitórios uma vez por semana, durante um certo número de semanas. Após o que, os purgamos. Isso foi praticado durante anos antes de mim, e me foi transmitido por meu pai; não conheço prática melhor (TUKE citado por FOUCAULT, 2010, p. 118).

Mas é com a concepção segundo a qual os pobres e indigentes precisam do cuidado público, que instituem-se os Hospitais Gerais, onde o estatuto da internação vai atingir não apenas os ‘loucos’, ‘insanos’, ou ‘dementes’, mas também todo tipo de devassos, libertinos, blasfemos, dissipadores. Já em 1575, a Rainha Elizabeth I da Inglaterra prescrevera a construção de ‘*houses of correction*’, “para punição dos vagabundos e alívio dos pobres”, recomendando a existência de pelo menos uma por condado. A experiência francesa tem seu marco no Decreto Real de 1656 que criou, em Paris, o Hospital Geral; vinte anos após, um Édito Real determina o estabelecimento de um similar em “cada cidade do reino”. O Hospital seria inicialmente destinado aos pobres “de todos os sexos, lugares e idades, de qualquer qualidade de nascimento, e seja qual for a sua condição, válidos ou inválidos, doentes ou convalescentes, curáveis ou incuráveis”<sup>17</sup> (FOUCAULT, 2010, p. 49).

“Em seu funcionamento, ou em seus propósitos, o Hospital Geral não se assemelha a nenhuma ideia médica. É uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 50). Essa mistura de assistência e repressão vai progressivamente privilegiando esta última, com significações políticas, religiosas, econômicas, sociais e morais. Ampliando seus domínios, essa população vai se multiplicar. Pouco tempo depois de inaugurado, o Hospital Geral de Paris abrigava 6000 internos.

Isso porque, segundo Foucault (2010), o internamento na Europa tem um mesmo sentido: responder à crise econômica que afetava o mundo ocidental em sua totalidade: “diminuição de salários, desemprego, escassez de moeda, devendo-se este conjunto de fatos, muito provavelmente, a uma crise na economia espanhola”. Ele cita o estudo do economista e historiador norte americano Earl Jefferson Hamilton, segundo o qual as dificuldades da Europa nesse período se deviam a uma parada na produção das minas das Américas<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Foucault está citando aqui o Artigo XI do Decreto Real que instituiu o Hospital Geral de Paris.

<sup>18</sup> *American Treasure and the price revolution in Spain*, 1934. Hamilton lecionou na Universidade de Chicago, foi editor do *Journal of Political Economy* de 1948 a 1954. Ver mais em: <<http://www.lib.uchicago.edu/e/scrcl/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.HAMILTON&q=American%20Treasure%20and%20the%20price%20revolution>>. Acesso em: fev. 2015.

Assim, muitas dessas casas passaram a empregar essa mão de obra barata para minimizar os efeitos da recessão econômica. Criaram-se as *workhouses*, em especial na Alemanha e Inglaterra, gerando descontentamento na indústria pela concorrência desleal, embora muitas delas se utilizassem da mão de obra dos asilos. O internamento passa a desempenhar um duplo papel: “reabsorver o desemprego ou pelo menos ocultar seus efeitos sociais mais visíveis, e controlar os preços quando ameaçam ficar muito altos” (FOUCAULT, 2010, p. 70).

Foucault afirma que as novas significações dadas à pobreza – “não são pobres apenas aqueles que não têm dinheiro, mas todo aquele que não tem a força do corpo, ou a saúde, ou o espírito e o juízo” – a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados modificam o sentido da loucura. Se na Renascença aparecia à luz do dia – *Rei Lear*, *Don Quixote*, agora ela se vê “reclusa e, na fortaleza do internamento, ligada à Razão, às regras da moral e a suas noites monótonas” (FOUCAULT, 2010, p. 78).

### 1.1.1 O nascimento do asilo

Se o século 17 é o período do grande internamento, o século 18 verá, em seus meados, o início da construção de espaços reservados exclusivamente para o internamento de loucos. Inicialmente são pensões, casas – em Paris eram chamadas de *Petites-Maisons*, com algumas dezenas de internados. Logo esse fenômeno se espalhará pela Europa Ocidental, revelando o início de um período de reformas humanas. Foucault (2010) afirma que os primeiros textos que exigem um estatuto médico para os loucos, um esforço teórico para considerá-los como doentes, acontece logo após. Mas contesta essas ‘reformas humanas’ afirmando que as condições jurídicas do internamento não mudaram, sendo o espírito dessa renovação apenas a segregação espacial, determinando e isolando os asilos especialmente destinados à loucura.

A loucura encontrou uma pátria que lhe é própria: deslocação pouco perceptível, tanto o novo internamento permanece fiel ao antigo, mas que indica que alguma coisa de essencial está acontecendo, algo que isola a loucura e começa a torná-la autônoma em relação ao desatino com o qual ela estava confusamente misturada (FOUCAULT, 2010, p. 384).

Ao aproximar-se o final do século, acontece uma sincronia, um fato que é conhecido como a 'libertação dos loucos': as reformas empreendidas por Samuel Tuke<sup>19</sup>, na Inglaterra, e Phillipe Pinel<sup>20</sup>, na França, de naturezas diferentes e que irão mudar a face da psiquiatria e desencadear um processo que chegará até nossos dias. Se Tuke introduz a privatização da assistência, partindo de uma reorganização na legislação inglesa, Pinel estabelece definitivamente a avaliação médica para assegurar as dimensões da loucura; refutando esse papel 'libertador', Foucault (2010, p. 466) afirma ser o verdadeiro sentido dessa libertação "a aplicação pura e simples das ideias que já haviam sido formuladas vários anos antes, e que faziam parte desses programas de reorganização [...]. Tirar as correntes dos alienados presos nas celas é abrir-lhes o domínio de uma liberdade que será ao mesmo tempo o de uma verificação [...]; é constituir um campo asilar puro".

O modelo inglês prevê a instituição dos Retiros, lugares afastados da poluição das cidades, onde a proximidade do louco com a natureza ajudaria a eliminar as perturbações do espírito causadas pela sociedade. Uma segregação moral e religiosa, influenciada pela Sociedade dos Quacres, à qual pertencia Tuke. Já em Pinel o positivismo vem da ordem da uniformização étnica: ao libertar os acorrentados, os 'injustiçados', cria paradoxalmente em torno da loucura um lugar onde as diferenças serão reduzidas, "um instrumento de uniformização moral e de denúncia social" (FOUCAULT, 2010, p. 488).

Se anteriormente o espetáculo era o da loucura, agora é o próprio louco que assume o papel principal, a coação física substituída por uma liberdade que é limitada pela solidão. "O diálogo entre a razão e a loucura desfaz-se, [...] o silêncio é absoluto, não mais existe entre a loucura e a razão uma língua comum. A ausência da linguagem vai ser a estrutura fundamental da vida no asilo" (FOUCAULT, 2010, p. 491).

A observância das condutas morais vai sendo substituída pela prática psiquiátrica, o estudo das 'doenças da cabeça' adquire uma autonomia inexistente anteriormente na ciência ocidental. A loucura passa definitivamente para o estatuto de doença mental. Foucault (2010, p. 500) afirma que "à medida que o positivismo se impõe à medicina e à psiquiatria, singularmente essa prática torna-se mais obscura". [...] O que se chama de prática psiquiátrica é uma certa tática moral, contemporânea do fim do século 18, conservada nos ritos da vida asilar e recoberta pelos mitos do positivismo".

---

<sup>19</sup> Samuel Tuke (1784 – 1857) foi um filantropo comerciante de chá que dirigiu o York Asylum da Inglaterra, um dos precursores do 'tratamento moral' para os doentes mentais.

<sup>20</sup> Phillipe Pinel (1745 – 1826), médico francês que chefiou os serviços dos famosos hospitais parisienses de Bicêtre e Salpêtrière.

O século 19 caracterizou-se pelos esforços de inserir a loucura no modelo médico, classificando formas clínicas e descrevendo-as minuciosamente (SILVEIRA, 1981). A vigilância e o julgamento serão os personagens essenciais do asilo. Aquilo que era reprovação vira julgamento, a ciência das doenças mentais não será diálogo, e sim observação e classificação. O julgamento é imediato, pelo estatuto médico, ao qual não cabe recurso. Sua justiça irá inventar os próprios métodos de repressão.

Acredita-se que Tuke e Pinel abriram o asilo ao conhecimento médico. Não introduziram uma ciência, mas uma personagem, cujos poderes atribuíam a esse saber apenas um disfarce ou, no máximo, sua justificativa. Esses poderes, por natureza, são de ordem moral e social; [...] Se a personagem do médico pode delimitar a loucura, não é porque a conhece, é porque a domina [...] (FOUCAULT, 2010, p. 498).

Assim, tem-se completado o quadro do qual irão surgir, do interior desse silêncio absoluto, dessa ausência de linguagem, as imagens e formas plasmadas pelos agora ‘doentes mentais’.

### **1.1.2 O interesse pela diferença: as raízes românticas**

Médicos e/ou artistas – estes são os dois principais atores no colecionismo de criações plásticas de indivíduos marginalizados pela sociedade, em especial os portadores de sofrimento psíquico, os chamados ‘loucos’, isolados da vida mundana

[...] por não poderem mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade. Nas instituições psiquiátricas do mundo inteiro são rotulados como seres embrutecidos e absurdos. Apesar desta trágica concepção, deste abismo criado pela ciência, surgem do mais profundo da alma, imagens, as mais inusitadas e belas (MELLO, 2000).

A produção desses indivíduos chama a atenção pela sua singularidade, o que lhe confere uma certa ‘autenticidade’. A expressão autenticidade na filosofia existencial significa o modo de ser daquele que se funda numa consciência autônoma. Gonçalves (1988) ressalta a autenticidade como uma categoria de pensamento das mais difundidas tanto em conversas cotidianas como em debates eruditos. Destaca o estudo de Lionel Trilling sobre o assunto<sup>21</sup>, segundo o qual autenticidade

---

<sup>21</sup> *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

tem a ver não com o modo como apresentamos nosso *self* ao outro em nossas interações sociais, mas sim com o que ele realmente é, ou o que realmente somos, independentemente dos papéis que desempenhamos e de nossas relações com o outro. [...] Autenticidade é a expressão desse *self* definido como uma unidade livre e autônoma em relação a toda e qualquer totalidade cósmica ou social. (GONÇALVES, 1988, p. 265).

Ou ainda, essa produção é um tipo de arte que “se define pela originalidade e pela individualidade irreduzível dos diferentes autores” (THÉVOZ, 1975, p. 9). Volmat (1956) também afirma que a individualidade, a originalidade e o polimorfismo são as três noções que se depreende do ‘desenho psicótico’. Já o médico e dublê de historiador da arte Prinzhorn, à procura de uma arte ‘autêntica’, encontra como saída a construção do modelo ‘artista-doente-mental-isolado-do-mundo-por-sua-doença’ (BRAND-CLAUSSEN, 1995, p. 28).

Assim o colecionismo dessas obras, sob esses dois olhares – dos médicos e dos artistas – confinam com o nascimento do individualismo moderno onde

os dois rostos começaram a adquirir contornos tendendo a uma concretização social: no conjunto da comunidade produtiva, passou a haver lugar para atividades individualizadas, como a do cientista e a do pintor, frequentemente aproximados pelo colecionador (JANEIRA, 2005, p. 27).

Segundo Duarte (2004), este individualismo nasce de um movimento de reação ao universalismo, cujas raízes estariam no pensamento romântico. O universalismo está fortemente ligado aos processos de criação (ou invenção) das identidades das nações modernas, especialmente a França e os Estados Unidos.

“Esse individualismo nietzscheano, que defende filosoficamente o direito de cada um exprimir seu ponto de vista, influencia de forma direta o comportamento das vanguardas ao longo do séc. XX” (SCHEINER, 1996, p. 274). A representação da verdade pela arte não se dá mais pela ideia do belo “mas pela constatação da diferença – refletindo a crença num universo onde é possível admitir (até do ponto de vista científico) a desordem e o caos” (SCHEINER, 1996, p. 274).

Vimos como Foucault declara a ausência da linguagem como a estrutura central do asilo. Segundo ele, no início do século 19 dá-se o reaparecimento da loucura no domínio da linguagem. Relacionando a linguagem da loucura e a poesia romântica ele afirma:

Aquilo que a loucura diz de si mesma é, para o pensamento e a poesia do começo do século XIX, igualmente aquilo que o sonho diz na desordem de suas imagens: uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa e ameaçadora: uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade (...) uma verdade que é a retirada profunda da individualidade do homem (...) (FOUCAULT, 2010, p. 510).

É dessa profunda individualidade que vão emergir, dos porões dos asilos, as criações que vão compor as coleções da loucura.

## 1.2 A Coleção Prinzhorn

A primeira coleção que chega ao conhecimento do grande público, que rompe com o isolamento entre o louco criador e a sociedade foi iniciada em 1890 e leva o nome do dublê de médico e historiador da arte Hans Prinzhorn (1886-1933), que assumiu sua organização a partir de 1919. Reunindo cerca de 5 mil obras feitas por 450 autores de diversos asilos da Europa, tornou-se célebre pelas itinerantes exposições e conferências de Prinzhorn e principalmente pela publicação, em 1922, do seu livro *Bildnerei der Geisteskranker*<sup>22</sup>, que causou grande impacto no meio artístico e cultural europeu. Alfred Kubin, Paul Klee, Max Ernst e Pablo Picasso foram alguns dos admiradores desta coleção, usando estes trabalhos como fonte de inspiração (PUHH, 2015).

Prinzhorn, convidado a fazer pesquisas na coleção, achou-a muito pequena para esse fim. Então, o diretor Karl Wilmanns remeteu carta circular a diversos asilos e clínicas de vários países europeus, pedindo o empréstimo de pinturas e escritos de pacientes para serem exibidas em um “museu de arte patológica” que, segundo ele, tinha a concordância das autoridades ministeriais. A necessidade de musealização para a preservação da coleção foi logo percebida por Prinzhorn: no ano seguinte ele assina outra carta circular mudando os termos da anterior: caso o interessado concordasse em ceder obras, aquelas com interesse do ponto de vista artístico ou puramente psicológico seriam emolduradas e penduradas em uma sala de museu, enquanto outras seriam arquivadas de maneira a ficarem sempre disponíveis ao estudo (BRAND-CLAUSSEN, 1995).

---

<sup>22</sup> A tradução inglesa intitula-se *Artistry of the mentally ill* (Springer Verlag, N.Y. 1972); A edição francesa tem o título de *Expressions de la folie* (Gallimard, 1984).

Ele chamava a atenção dos diretores dos asilos para o fato de que seria extremamente lamentável que a coleção, única em seu gênero, se dispersasse novamente com o retorno das obras aos prontuários dos doentes e arquivos dos asilos, onde ficariam acessíveis apenas a um pequeno número de interessados. “Eis a razão de nosso projeto de conservar a coleção em seu conjunto e de torná-la acessível a todas as pessoas interessadas sob a forma de um *museu de arte patológica*” (WEBER, 2000, p. 25).

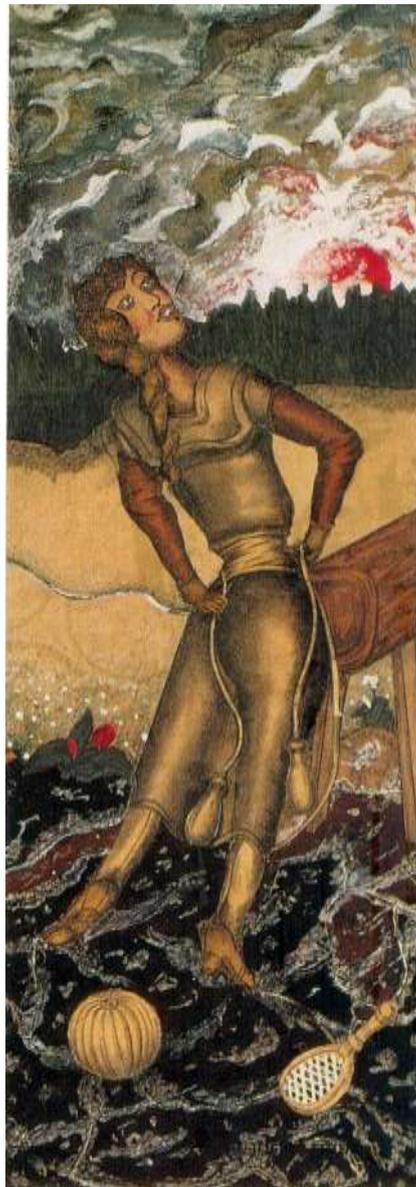
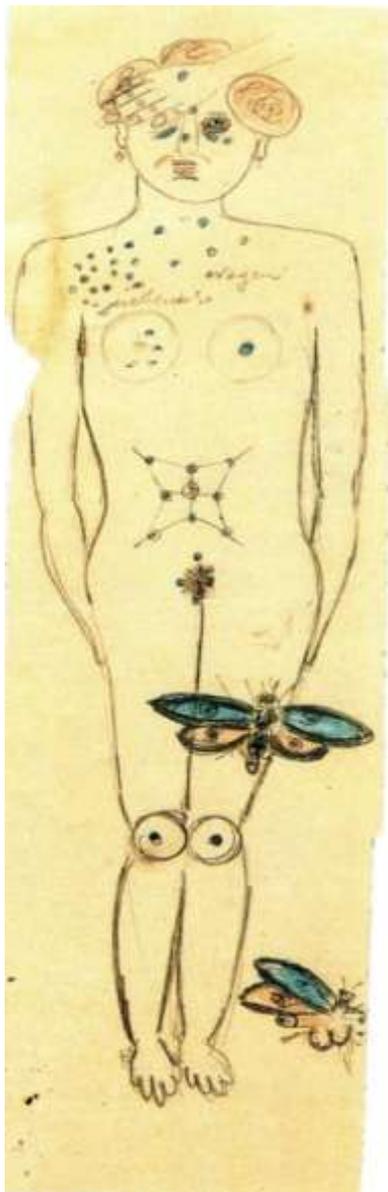
Entre os anos de 1919 e 1920 a coleção cresceu rapidamente, atingindo 4.500 obras e passando de 130 para 450 autores ou “casos” como os organizadores denominavam, utilizando a terminologia médica. Segundo Weber (2000, p. 25), “esse crescimento parece servir a uma ambição científica de caráter enciclopédico”. Uma carta circular de 1920 solicitava mais obras, dizendo da pretensão de reunir um material abundante que permitisse pesquisas mais profundas. Nela, Prinzhorn, falando em nome do diretor da clínica pede que elas não sejam meras reproduções de modelos ou lembranças anteriores ao aparecimento da doença, mas que expressem claramente uma experiência original vivenciada na doença. E exemplifica:

1) Produções de grande qualidade, 2) trabalhos figurativos que expressem claramente as perturbações da doença, ou como se diz “desenhos catatônicos”, 3) todo tipo de rabisco, mesmo os mais elementares [...] (PRINZHORN citado por WEBER, 2000, p. 25, aspas do autor).

Também foram enviadas cartas a estabelecimentos psiquiátricos de países distantes. Serviriam para o “estudo da influência das nacionalidades e da raça sobre os quadros clínicos”. Uma reconstituição do inventário realizado em 1920 dá conta de três peças japonesas que parecem não terem sido conservadas ou não puderam ser identificadas posteriormente (WEBER, 2000, p. 26).

Prinzhorn também empreendeu diversas viagens para pesquisar os prontuários clínicos dos principais autores e entrevistar alguns deles. Dessas entrevistas ou exames, sabe-se apenas o que ele publicou em seu livro. Segundo Weber (2000, p. 26) por vezes percebe-se que a narração provém do próprio paciente e não do prontuário deste.

FIGURA 3. Obras da Coleção Prinzhorn. À esquerda: obra de Louis Umgelter, s/d. À direita: Joseph Schneler, 1916.



FONTE: Brand-Claussen; Jádi; Douglas, 1996, p. 164, 178.

Alegando problemas pessoais, Prinzhorn deixa a clínica em 1921, sem conseguir realizar seu projeto de museu. Nessa época a coleção já era objeto de debate público sobre a validação desses trabalhos e suas interfaces com a arte moderna. Weber (2000, p. 28) narra que um artigo publicado em um jornal berlinense<sup>23</sup> reclama de notícias da imprensa, segundo as quais “um museu de arte de loucos teria sido criado em Heidelberg”. Ele se apressa em certificar a seus leitores que tal museu não existe: “o que

<sup>23</sup> O artigo, assinado por Fritz Stahl, foi publicado no *Berliner Tagblatt*.

um irresponsável assim denominou trata-se na verdade de uma Coleção de trabalhos pictoriais da clínica psiquiátrica que fazem parte de seus arquivos científicos”.

Mesmo após a saída de Prinzhorn exposições itinerantes foram feitas em vários museus e cidades da Alemanha, e mesmo em Paris, sempre com grande repercussão.

Foi notável o resultado obtido por Prinzhorn em tão pouco tempo à frente da Coleção. Esse período de dois anos e meio resultou em artigos científicos e incontáveis conferências que se estenderam após sua saída da clínica de Heidelberg. O livro *Bildneri der Geisteskranken* tornou-se mesmo uma moda na Paris da época, como narrou Clara Malraux (1966, p. 53) em suas memórias:

Nos cinemas pode-se ver O Gabinete do Dr. Caligari, nas galerias expõe-se Dix, nos museus nós descobrimos Rembrandt, nas casas noturnas [...] os ternos jovens pederastas louros, e nas livrarias [...] **o livro de Prinzhorn sobre a arte dos loucos**, a antologia dos poetas expressionistas [...] os primeiros trabalhos de Freud [...] (grifo nosso).

Outro fato de destaque na história da coleção foi a apropriação feita pelos nazistas. Com a ascensão do nacional socialismo, ganharam força as vozes que procuravam desqualificá-la e a seus criadores. Associando-se ao movimento de desmerecimento da arte moderna, psiquiatras contestam Prinzhorn abertamente: o crescimento da eugenia, do arianismo e do antissemitismo levam essas obras a serem classificadas como “produções de idiotas”, de técnica grosseira, faltosas de espírito crítico, bizarras, de simbolismo confuso, contribuindo para “fazer cair a dignidade da humanidade ao nível mais baixo” (WEYGANDT citado por BRAND-CLAUSSEN, 1995, p. 36)<sup>24</sup>.

O diretor Karl Wilmanns é demitido por ultraje ao *Führer* e Carl Schneider, que mais tarde será o responsável pelo programa de extermínio dos doentes mentais, assume a clínica de Heidelberg. O passo seguinte é exibir a coleção ao lado dos artistas modernos, para desqualificar estes últimos.

Inicia-se uma série de exposições na Alemanha e Áustria, comandadas por Joseph Goebbels, comparando depreciativamente o acervo de Heidelberg com obras de artistas da arte moderna como Cézanne, Van Gogh, Klee, Kandinski, Kokosha, Chagall e outros. Essas exposições tinham como título *Arte Degenerada*. Continham um enfoque preconceituoso em relação às duas manifestações, negando-lhes o valor artístico. Grande ironia, esta atitude do nazismo acabaria por comprovar que não há fronteiras entre os ditos normais e os loucos (MELLO, 2000).

---

<sup>24</sup> Dedicaremos um capítulo para as diferentes leituras feitas pelos campos da arte e da medicina sobre as coleções em estudo.

Ainda no artigo anteriormente citado, Weygandt (citado por WEBER, 2000, p. 28) adverte seus leitores para a semelhança entre os trabalhos da coleção Prinzhorn e aqueles da arte moderna: “os artistas evitam qualquer forma de razão e lhes imitam as características. Assim nascem estas ‘coisas dementes’ que hoje, devido à moda, são produzidas em massa”<sup>25</sup>.

As exposições sobre a “arte degenerada” acontecem até o ano de 1941. Depois a coleção vai aos poucos ficando no esquecimento. Manteve-se incólume, mas vários autores das obras pertencentes à coleção foram assassinados, integrando os comboios de doentes mentais destinados à morte (BRAND-CLAUSSEN, 1995).

Só no final dos anos 1960 essa coleção volta a despertar interesse. Nessa época, já desfalcada de muitas obras, é encontrada pela médica Inge Jádi dentro de um grande armário.

“A grande diversidade dos processos criativos envolvidos na coleção não nos permitem rotulá-la: ela compreende produções plásticas, escritos e músicas [...] Particularmente, é um erro acreditar, como acontece em certos círculos, que se trata de uma coleção de Arte Bruta, comparável aquela do Museu de Arte Bruta de Lausanne” (JÁDI, 1995, p. 45).

A autora chama a atenção para o fato de que a maioria das obras foi produzida em um período de cerca de 50 anos, nos países de língua alemã. Elas apresentam uma dimensão histórica, influenciadas pelo ambiente onde seus autores viveram, segundo suas origens sociais e sua cultura<sup>26</sup>. As peças, inicialmente reunidas como documentação científica, pertenceriam a domínios diferentes. Num primeiro grupo encontrar-se-iam cartas, requerimentos, queixas, aos quais se juntam desenhos que procuram demonstrar um estado de coisas – como as condições asilares, por exemplo. Mas são os trabalhos onde se reconhece um valor artístico que chamam a atenção de psiquiatras, artistas, historiadores e teóricos da arte. Ao privilegiar esta seção da coleção em seu livro, Prinzhorn faz com que o público identifique-a com a totalidade da coleção. Nos últimos anos exposições e publicações temáticas têm procurado ampliar a visibilidade da coleção, apresentando trabalhos que até então nunca haviam saído dos arquivos (JÁDI, 1995).

---

<sup>25</sup> Weygandt era psiquiatra e colecionava obras de seus pacientes utilizando-as para tentar provar a degeneração dos artistas de vanguarda - expressionistas, dadaístas, membros da Bauhaus.

<sup>26</sup> Como exemplo, Jádi chama a atenção para o grande número de desenhos que representam máquinas e projetos de peças mecânicas, efeitos da industrialização.

Após passar por um processo de restauração entre 1980 e 1985, patrocinado por uma empresa de automóveis alemã, a coleção ganha um espaço permanente na Clínica de Heidelberg. Nesse período, uma ampla exposição itinerante partindo de Heidelberg, percorreu cidades como Hamburgo, Stuttgart, Berlim, Munique, Bochum, Bâle, restituindo à coleção o prestígio alcançado anteriormente (WEBER, 2000).

Nela, uma seção temática apresentava títulos tais como “O asilo”, “A doença, testemunhos autobiográficos”, “O outro lado da realidade”, conferindo às peças o status de documentos; uma segunda parte apresentava as obras por autor enquanto outra exibia painéis onde textos e documentos iconográficos de épocas e naturezas diferentes, buscavam informar e interpelar o visitante. Weber (2000, p. 30) assinala que esta concepção de exposição “ilustrou de maneira brilhante o fato de que atualmente a coleção é um fundo histórico que se presta às explorações as mais diversas”.

Na década de 90, outra polêmica envolveu a Coleção Prinzhorn. A Associação Regional Berlim Brandemburgo dos Psiquiatras Sobreviventes e a Universidade de Heidelberg, detentora da coleção, entraram em confronto pela posse das obras. A intenção da Associação era utilizar a coleção como a atração principal de um centro de memória dedicado àqueles que foram vítimas da prática da eutanásia – expressão usada pelos nazistas para o extermínio de doentes mentais e outros grupos considerados “imperfeitos”. O memorial chamar-se-ia HAUS DES EIGENSINNS - THE MUSEUM OF MADDENING BEAUTY (O Museu da Beleza Enlouquecedora) e seria localizado no prédio onde funcionou o quartel general do Programa de Eutanásia nazista (*PSYCHIATRIE-ERFAHREN*). Ante a recusa da Universidade em ceder a coleção, decidindo pela construção de um espaço para abrigar e exibi-la, uma campanha violenta contra os profissionais da Universidade foi desencadeada principalmente através da mídia, “superando os limites toleráveis” e chegando “à beira do assassinato moral” (UNIVERSITY OF HEIDELBERG, 2000). A Associação alegou que as obras foram reunidas de forma ilegal, de má-fé, obra de saqueadores (LANDESVERBAND..., 199-), agenciados pelo “ideólogo nazista Prinzhorn” e acusando a Universidade de instalar a coleção no antigo espaço onde Carl Schneider fazia experimentos com os cérebros das vítimas do extermínio/eutanásia, numa tentativa de “apagar os crimes contra a humanidade praticados na Clínica”. Em um comunicado de 2002 a Associação anuncia o fracasso do projeto. Esses fatos mostram a fragilidade da propriedade dos documentos/obras das coleções da loucura, geralmente coletados em uma época onde os loucos não possuíam quaisquer direitos sobre a própria vida, quiçá de suas criações.

FIGURA 4. Obra De Karl Brendel. Coleção Prinzhorn



Foto do autor

### 1.3 A Coleção de Arte Bruta

A penetração do livro de Prinzhorn nos meios culturais europeus, especialmente na França, foi enorme. Isso serviu, sem dúvida, como inspiração para a criação de várias outras coleções, inclusive em espaços fora do hospital psiquiátrico; entre estas a que se tornaria a mais conhecida de todas: a Coleção de Arte Bruta.

A noção de Arte Bruta é descrita pelo seu criador, o artista francês Jean Dubuffet:

Produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados, modelagens, esculturas, etc. – que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que nada devem aos padrões culturais da arte, tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais (DUBUFFET *et al.*, 2001, p. 167).

Apesar de não ser restrita a pacientes psiquiátricos, pois a coleção reúne obras de marginais de toda espécie – prisioneiros, moradores de rua, ermitões – a participação daqueles é predominante, respondendo inicialmente por cerca de 80% da coleção<sup>27</sup>. O hospital psiquiátrico está na própria gênese da coleção: em 1945, Dubuffet realizou um périplo pelos hospitais psiquiátricos suíços, quando ainda não pensava em organizar uma coleção, senão reunir documentos e monografias para a publicação de um trabalho (THÉVOZ, 1975).

O interesse despertado pela Coleção Prinzhorn atraiu outras pessoas para a atividade de Dubuffet, resultando na abertura do *Foyer de l'Art Brut*, em novembro de 1947, ocupando duas salas no subsolo da Galeria René Drouin, em Paris.

Em 1948, esses interessados constituíram uma “sociedade de amigos”: a *Compagnie de l'Art Brut*, que chegou a contar com 60 membros, tendo o pintor Slavko Kopac como curador da coleção<sup>28</sup>. No ano seguinte, na própria Galeria, uma exposição apresentou 200 trabalhos de 63 autores, e seu catálogo é antes um manifesto escrito por Dubuffet, intitulado *L'art brut préféré aux arts culturels* (THÉVOZ, 1975).

---

<sup>27</sup> Em entrevista que nos foi concedida, a atual diretora da Coleção, Sarah Lombardi afirmou que essa porcentagem é hoje “em torno de 30, talvez 40%”.

<sup>28</sup> Participaram da fundação da Compagnie, entre outros, André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, H-P Roché e Michel Tapié.

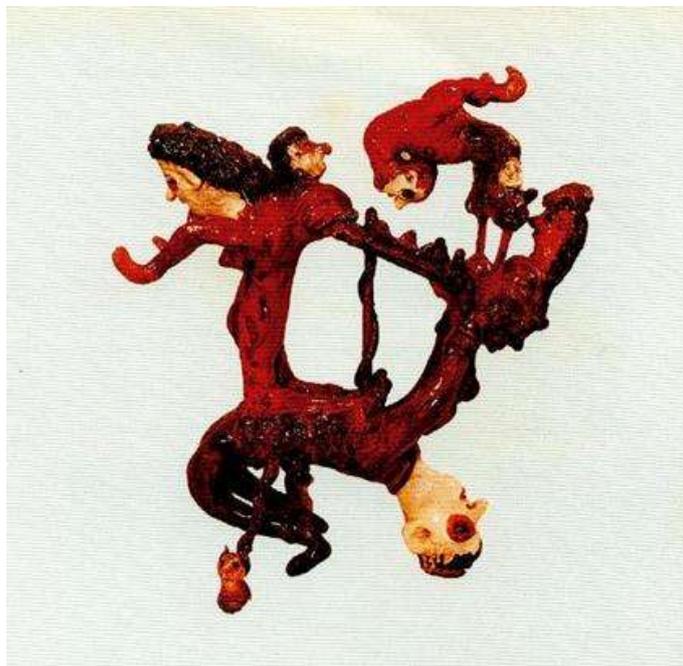
A coleção muda para um espaço na Rue de l'Université, local que não apresentava condições para a conservação das obras. Além disso, a falta de pessoal, as dificuldades financeiras e mesmo dissensões entre os participantes da *Compagnie* levaram Dubuffet a extingui-la. Ele aceita um convite do pintor Alfonso Ossorio e a coleção é transferida para East Hampton, um local próximo de Nova York.

Após uma exposição na Galerie Cordier et Eckström em Nova York, a coleção volta a se enriquecer com novas aquisições. Segundo Thévoz (1975, p. 54) essas peças foram “adquiridas, **achadas** ou doadas” (grifo nosso). Em 1962 a coleção retorna à Paris, onde vai ocupar um edifício de quatro andares, cuja visitação é restrita a visitantes especialmente interessados. A *Compagnie de l'Art Brut* é reorganizada com uma centena de membros e Slavko Kopac é reconduzido ao cargo de curador. Em 1967 acontece uma importante exposição no Museu de Artes Decorativas em Paris, onde são apresentados 700 trabalhos de 75 autores. Em 1971 é publicado o catálogo da coleção, dando conta de 4104 trabalhos de 133 autores. Mais de 1000 outros trabalhos, considerados “a meio-caminho entre a arte bruta e a arte cultural” são classificadas como “coleções anexas” (THÉVOZ, 1975, p. 54). De 1964 a 1975 foi publicada uma série de doze fascículos, cada um contendo uma ou mais monografias sobre o acervo e seus autores.

Finalmente, em 1976 a coleção encontra um pouso definitivo na cidade suíça de Lausanne, que adquire o Château de Beaulieu, um hotel construído no século 18 próximo ao centro da cidade para abriga-la, assumindo o compromisso com a conservação e a gestão do acervo e sua exposição pública permanente. O apoio da comunidade de Lausanne veio encerrar a grande viagem da Coleção organizada por Dubuffet que, começando em 1945, vem terminar justamente na Suíça, o mesmo lugar onde teve início.

A influência dessa coleção sobre os movimentos artísticos de vanguarda foi enorme. Num texto da época da fundação da *Compagnie de l'Art Brut*, André Breton, figura central do movimento surrealista escreveu: “Eu não tenho medo de defender a idéia [...] de que a arte que hoje classificamos como de doentes mentais constitui-se em um reservatório de saúde moral” (CARDINAL, 1972, p. 15).

FIGURA 5. Obras da Coleção de Arte Bruta, Lausanne. Acima: Autor: "Le Prisonnier de Bâle" (dito). (1877-1939), escultura realizada com miolo de pão entre 1928 e 1934. Abaixo: desenho do ítalo-brasileiro Albino Braz, originalmente da Coleção Osório Cesar



FONTE: Thévoz, 1975, p. 91, 203

#### 1.4 O Museu de Imagens do Inconsciente

Enquanto Dubuffet visitava os hospícios suíços, a psiquiatra brasileira Nise da Silveira rebelava-se contra os agressivos métodos de tratamento em uso na época – eletrochoque, insulino-terapia, lobotomia. Após experimentar a prisão nos porões da Ditadura do Estado Novo e um posterior auto-exílio, inicia num asilo do Rio de Janeiro uma coleção de obras produzidas por pacientes internados no Centro Psiquiátrico Nacional, que frequentavam os ateliês terapêuticos instituídos por ela com a colaboração do artista Almir Mavignier. A coleção deu origem, em 1952, ao Museu de Imagens do Inconsciente, cujo acervo atual de mais de 350 mil obras, grande parte tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, faz dela a maior do mundo em seu gênero<sup>29</sup>.

A primeira exposição externa aconteceu em 1947, no Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. O hospício do Engenho de Dentro reunia nessa época cerca de 1.500 internos, entre os quais Almir Mavignier “garimpava” com destreza aqueles que viriam frequentar o ateliê. A quantidade e a qualidade das obras logo despertaram o interesse dos artistas:

Naqueles idos anos do fim da década dos 40 vinham frequentemente com Mavignier a Engenho de Dentro seus jovens amigos Ivan Serpa e Abraão Palatnik, que mais tarde teriam nomes famosos nas artes brasileiras. Nesse primeiro período, organizamos duas exposições: uma em fevereiro de 1947, no Ministério da Educação, e outra, em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Era uma tentativa para entrar em contato com pessoas talvez interessadas [...] Só alguns artistas e críticos de arte responderam a esse apelo (SILVEIRA, 1980, p. 14).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo vinha de ser inaugurado e tinha como diretor o crítico de arte belga Leon Degand. Ele participou da escolha dos desenhos, pinturas e modelagens para a exposição que intitulada *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Esta exposição, à semelhança do que ocorrera com a Coleção Prinzhorn, deu início a um debate público sobre a validade ou não dessas obras como arte. Logo no ano seguinte a coleção participa da Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, no âmbito do I Congresso Internacional de Psiquiatria realizado em Paris, 1950<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> No Brasil, em 1929, pouco depois do lançamento do livro de Prinzhorn, o médico brasileiro Osório Cesar deu início a uma coleção no Hospital Psiquiátrico do Juqueri nas vizinhanças da cidade de São Paulo. As obras ali produzidas foram em grande parte dispersadas pelo próprio Osório Cesar, sendo possível encontrá-las hoje em diversas coleções no Brasil e no mundo.

<sup>30</sup> Nessa ocasião, além daquelas organizadas por Nise da Silveira e Osório Cesar existiam pelo menos mais duas coleções no Brasil: a do Dr. Mario Yahn, colega de Osório no Juqueri, e a do Dr. Heitor Péres, da Colônia Juliano Moreira, ambas resultantes de ateliês de pintura. Falaremos com mais detalhe desta exposição, quando estivermos discorrendo sobre a coleção do Hospital Sainte Anne de Paris, palco da citada mostra.

A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E, assim, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e de modelagem de uma modesta seção de terapêutica ocupacional (SILVEIRA, 1981 p. 16).

Em 1956 o Museu foi transferido para um novo local do Hospital, mais amplo e no pavimento térreo. No dia 11 de maio de 1961, os jornais publicaram mensagem do Presidente da República Jânio Quadros, convocando a Dra. Nise ao seu gabinete, para apresentar um plano de trabalho “para o exercício e de ampliação para o futuro” (Silveira, 1966, p. 39). No texto do projeto apresentado, Nise afirma que o Museu possuía, naquela ocasião, cerca de 40 mil peças, e pleiteia recursos para a aquisição de estantes de aço “que nos livrarão da permanente ameaça dos cupins, fichários, arquivos, remodelação de álbuns antigos e confecção de novos álbuns, biblioteca especializada” (SILVEIRA, 1966, p. 41 e 43)<sup>31</sup>.

Nesse plano a Dra. Nise destaca que

o museu de obras plásticas da STO [Seção de Terapêutica Ocupacional] do CPN [Centro Psiquiátrico Nacional] tornar-se-á um centro de estudo e pesquisa, aberto não só a psiquiatras, mas também a antropólogos, artistas, críticos de arte e educadores interessados pelos problemas da psicologia profunda e da atividade criadora (SILVEIRA, 1966, p. 46).

Como resposta ao plano apresentado pela Dra. Nise da Silveira, o Presidente Jânio Quadros edita o Decreto 51.169, de 9 de agosto de 1961, que entre outras ações institui o “museu de obras plásticas” desejado pela Dra. Nise. Este fato antecedeu de pouco a renúncia do Presidente e “as autoridades dos novos governos não se interessaram pela execução do decreto presidencial 51.169 ou não houve condições para fazê-lo. Tudo continuou como antes” (SILVEIRA, 1966, p. 51).

Em 1963, o Diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais, órgão do governo ao qual o hospital estava subordinado, expede a Ordem de Serviço no. 3/63, na qual determina que as obras plásticas do Museu sejam “inalienáveis e que, para fins de estudo e pesquisa [...] terão de permanecer dentro do território daquela Seção” [de Terapêutica Ocupacional] (SILVEIRA, 1966, p. 100).

---

<sup>31</sup> A Dra. Nise conta em entrevista à Lúcia Leão (Bric-a-brac, 10.7.1977) que o Presidente pediu ao seu então secretário José Aparecido de Oliveira a indicação de “um serviço público de qualidade que estivesse em dificuldades”; este por sua vez, após consultar o poeta Ferreira Gullar indicou a Seção de Terapêutica Ocupacional e seu museu, no Engenho de Dentro.

Mas, segundo Nise (1966, p. 100), apesar da constante vigilância, “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”. Ela enumera 12 exposições organizadas na sede do Museu de 1958 a 1966 e afirma ter o Museu, naquela ocasião, cerca de 70 mil documentos plásticos.

Nos anos 1970, o Museu consolida-se definitivamente como uma instituição detentora de um lugar muito especial no imaginário social. O recrudescimento da ditadura militar, então no poder, reflete-se no hospital psiquiátrico, mas com o apoio da imprensa e de setores esclarecidos da sociedade o Museu resiste às pressões que quase resultaram no seu fechamento. Esse movimento de resistência resultou, em 1974, na criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurando um novo tempo em sua história. Essa entidade passa a ser a principal articuladora da instituição com o mundo fora do hospital, e após a celebração, em 1979, de um convênio com uma importante agência de fomento governamental<sup>32</sup>, recebe recursos financeiros que possibilitam a instalação do Museu em um novo prédio, dotando-o da estrutura física e funcional que mantém até hoje.

Os anos seguintes viram a consolidação das pesquisas realizadas no Museu, por meio de documentários, filmes, exposições e dos livros publicados pela Dra. Nise. Suas exposições passaram a ser visitadas por um público cada vez mais abrangente e os conhecimentos ali acumulados passam a despertar o interesse de estudiosos de várias áreas do conhecimento: arte, psicologia, pedagogia, antropologia. A contratação, pelo convênio acima referido, de uma equipe de bolsistas, técnicos e profissionais possibilitou a realização de seminários, cursos, exposições, documentários científicos; a organização de uma pequena biblioteca especializada e de uma imagoteca, com cromos, diapositivos e fotografias; o aperfeiçoamento do sistema de registro e indexação do acervo; a restauração da totalidade das obras em suporte de tela, e a parte mais danificada do acervo em papel (SILVEIRA, 1980). O treinamento da equipe para a conservação e pequenos reparos resultou em mutirões que impediram o processo de degradação de milhares de obras importantes do acervo (SOCIEDADE..., [1983])<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP.

<sup>33</sup> Uma síntese do processo de restauração das obras nesse período do MII pode ser vista no artigo *La restauration d'objets hors-le-norms*, Revista Ceroart. Disponível em <<https://ceroart.revues.org/2857>>. Acesso em 27 mar 2015.

Uma atmosfera de criatividade permeia hoje o museu como um todo [...]. Bem cedo de uma manhã ensolarada eu cheguei à nova sede. Ela vibrava de atividade. Pacientes pintavam e esculpavam no jardim. As oficinas lá dentro estavam cheias de pessoas. Um forte clima de entusiasmo permeava o ambiente, acompanhado harmoniosamente pelo piano da sala de convívio (CAMARGO-MORO, 1981, p. 168).

Com o novo espaço, o Museu passou a exibir mostras mais complexas e com maior cuidado nas informações e no acabamento visual. Paralelamente, a equipe desenvolvia materiais didáticos para divulgação das pesquisas realizadas no Museu: dirigidos por Luiz Carlos Mello, com edição de Eurípedes Júnior e coordenados por Gladys Schincariol, sempre sob a supervisão científica da Dra. Nise da Silveira, um conjunto de 15 documentários científicos, feitos em diapositivos com textos gravados por grandes atores e atrizes brasileiros, foi realizado entre 1982 e 1994. Esses documentários são frequentemente apresentados em universidades e centros de cultura do país, sempre que o Museu é convidado a expor seus métodos de trabalho.

É também na década de 1980 que acontece a mostra de maior repercussão do MII no Rio de Janeiro: *Os Inumeráveis Estados do Ser*, no Paço Imperial da Praça XV. Essa exposição, que sintetizava as principais pesquisas desenvolvidas no Museu, se estenderia depois às cidades de Porto Alegre e Belo Horizonte. Sua visitação bateu os recordes de público na época. Alguns anos depois essa mostra representaria o Brasil em eventos internacionais: *Lisboa Capital Europeia da Cultura* (Fundação Gulbenkian, 1994), e nas comemorações do Cinquentenário da ONU (Roma, Istituto Italo-latinoamericano de Cultura, 1995).

Segundo o curador e diretor do Museu Luiz Carlos Mello, a linguagem das exposições, especialmente a partir dessa nova fase da instituição, procura apresentar trabalhos de qualidade estética, sem deixar de enfatizar a pesquisa científica. A partir do final da década de 1990 crescem àquelas com uma abordagem mais artística, especialmente depois da participação do Museu na *Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*, em 2000, realizada no Pavilhão da Bienal de São Paulo. Vista por mais de 2 milhões de pessoas, a mostra consolidou definitivamente o lugar do Museu na história das artes visuais brasileiras. A expressão plástica dos loucos integrou o módulo *Imagens do Inconsciente*, que reunia uma seleção de várias coleções brasileiras, e foi considerado tanto pelo público como pela crítica um dos destaques da Mostra<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> A mostra também aconteceu no Rio de Janeiro (Paço Imperial e Centro Cultural dos Correios), em São Luiz do Maranhão (Convento das Mercês) e em Buenos Aires (Fundación Proa), onde recebeu o prêmio de melhor exposição internacional da Associação de Críticos de Arte da Argentina. Essas informações foram prestadas pelo diretor do MII Luiz Carlos Mello, em entrevista ao autor (2015).

Em 2005 o Museu representou o governo brasileiro no Ano do Brasil na França com a exposição *Images de l'Inconscient* no Halle Saint Pierre, em Paris, instituição que tem se dedicado à exposição da arte bruta (HALLE SAINT PIERRE, 2005). Enquanto suas congêneres pararam de crescer ou o fazem de forma reduzida, a coleção do Museu de Imagens do Inconsciente, pelo funcionamento ininterrupto de seus ateliês criativos, continua a aumentar cotidianamente, atingindo em 2003 a impressionante cifra de 352 mil documentos plásticos<sup>35</sup>.

FIGURA 6. Fernando Diniz, 1950



FONTE: Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente

---

<sup>35</sup> Segundo nos informou a museóloga do MII, Priscila Moret, em e-meio de 28/2/2013, no ano de 2012 foram integradas ao acervo 2.331 obras.

### 1.5 A Coleção do Hospital Sainte Anne

Como anteriormente citado, a primeira participação internacional da coleção reunida por Nise da Silveira deu-se por ocasião do I Congresso Internacional de Psiquiatria, reunido em Paris, 1950. A *Exposition Internationale d'Art Psychopathologique* (Exposição Internacional de Arte Psicopatológica), fez parte da programação do Congresso e teve uma grande repercussão: 1362 trabalhos de 305 autores de 17 países foram apresentados para um público de mais de 10 mil pessoas, com grande impacto na imprensa francesa da época. (VOLMAT, 1956). Posteriormente o Dr. Robert Volmat, à época chefe da clínica psiquiátrica da Faculdade de Medicina de Paris, publicou o livro *L'Art Psychopathologique* (Arte Psicopatológica), no qual as coleções expostas são descritas e analisadas.

Esta exposição originou a coleção do Hospital Sainte Anne de Paris:

Em 1950 em Paris, foi organizada a I Exposição Internacional de Arte Psicopatológica. A mostra aconteceu no Hospital Sainte Anne, no âmbito do 1º Congresso Mundial de Psiquiatria. Apresentava as obras de 300 pacientes de 17 países diferentes. Uma parte dessas obras foi doada ao final desta exposição, sendo o ponto de partida da constituição da coleção do Centre d'Étude de l'Expression, agora designado Coleção Sainte Anne (CENTRE D'ÉTUDE..., 2010).

O Centre d'Étude de l'Expression define-se como “uma associação dedicada ao ensino, documentação, pesquisa, edição e conservação de uma coleção de trabalhos plásticos apreciável por sua fama e diversidade” (CENTRE D'ÉTUDE..., 2010). Trudel (1996) relata a existência de 60 mil obras, em sua maioria produzidas nas oficinas do hospital desde 1954, reunidas pelo Dr. Claude Wyart<sup>36</sup>.

O convite para participar da mostra foi feito a médicos/colecionadores franceses e estrangeiros. Segundo Volmat, seria a primeira tentativa do gênero (à época certamente ainda não se tinha acesso aos documentos da coleção Prinzhorn, que já citamos anteriormente e mostra um convite semelhante). 29 psiquiatras de 16 países atenderam ao pedido dos organizadores. Para essa ocasião, segundo o jornal Arts de 22/9/1950 (a inauguração fora no dia anterior), a direção do Hospital Sainte Anne transformou um antigo depósito em uma sala de exposições “digna de nossos Museus Nacionais”.

---

<sup>36</sup> A história da coleção só recentemente mereceu uma publicação: *De l'art des fous à l'œuvre d'art*, escrita pela atual diretora do Centre d'Étude de l'Expression, Anne-Marie Dubois.

Exibida até o dia 14 de outubro do mesmo ano, a mostra recebeu mais de 10 mil visitantes, “um sucesso tanto da parte dos psiquiatras como do grande público e uma repercussão na imprensa francesa e estrangeira que suscitou polêmicas apaixonadas” (VOLMAT, 1956, p. 6).

Os brasileiros contribuíram para a exposição com obras enviadas por Osório Cesar e Mario Yahn, do Hospital Juqueri de São Paulo, e Heitor Péres, da Colônia Juliano Moreira, do Rio de Janeiro. A coleção de Engenho de Dentro aparece em nome do Dr. Mauricio de Medeiros, na ocasião catedrático de psiquiatria da Universidade do Brasil e responsável pela contribuição brasileira. O livro de Volmat inicia-se justamente com a coleção organizada pela Dra. Nise, citada por ele em nota de rodapé como informante das características da coleção<sup>37</sup>.

A se notar nessa coleção é a presença de obras feitas por internados brasileiros, tais como Albino Braz<sup>38</sup> (Juqueri) e Bragança (Colônia Juliano Moreira), que teriam sido doadas ao Hospital. No trabalho escrito pela Dra. Anne-Marie Dubois sobre a coleção, *De l'art des fous à l'œuvre d'art* (Da arte dos loucos à obra de arte), um capítulo é inteiramente dedicado aos autores brasileiros da coleção.

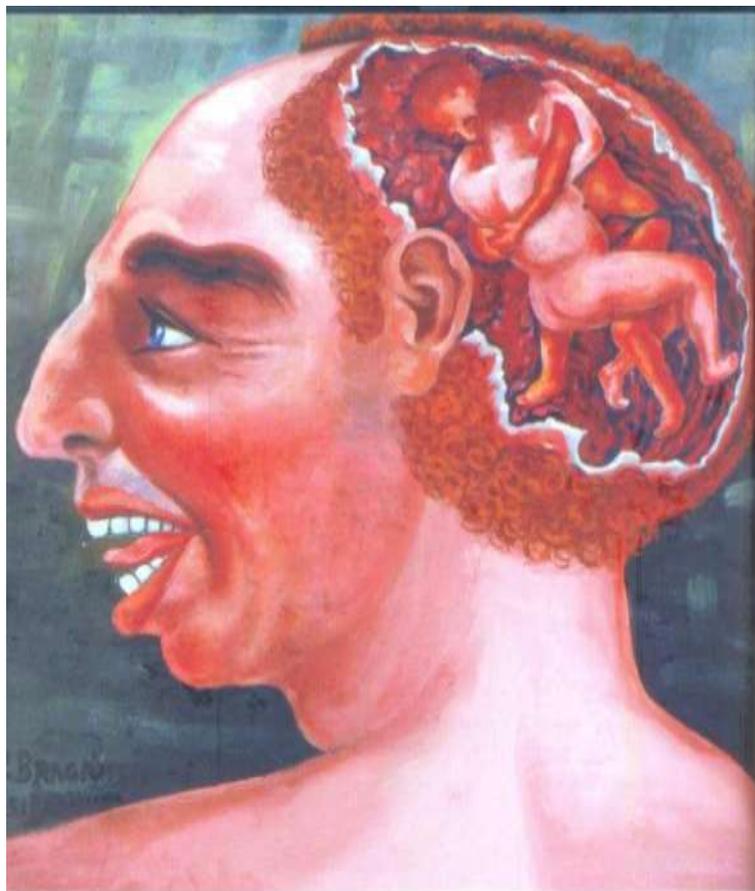
A Coleção comporta hoje 70 mil obras, todas numeradas e acondicionadas. Trata-se de um patrimônio tanto científico como artístico que tem sido objeto de restauração, acondicionamento e pesquisas há mais de 20 anos (JOURNÉES EUROPÉENES..., 2013).

---

<sup>37</sup> A partir desse contato Dra. Nise e o Prof. Volmat desenvolveram uma relação de amizade e intercâmbio. Mesmo discordando da ideia de uma arte psicopatológica, Nise da Silveira aceita o convite para ser uma das fundadoras da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, que realizou diversos encontros internacionais ao longo de sua existência.

<sup>38</sup> Já nos referimos à dispersão de obras feitas pelo colecionador e médico paulista Osório Cesar. Desenhos de Albino Braz aparecem nas principais coleções europeias: Art Brut de Lausanne, Hospital Sainte Anne e na coleção particular ABCD (seis desenhos apenas nessa última).

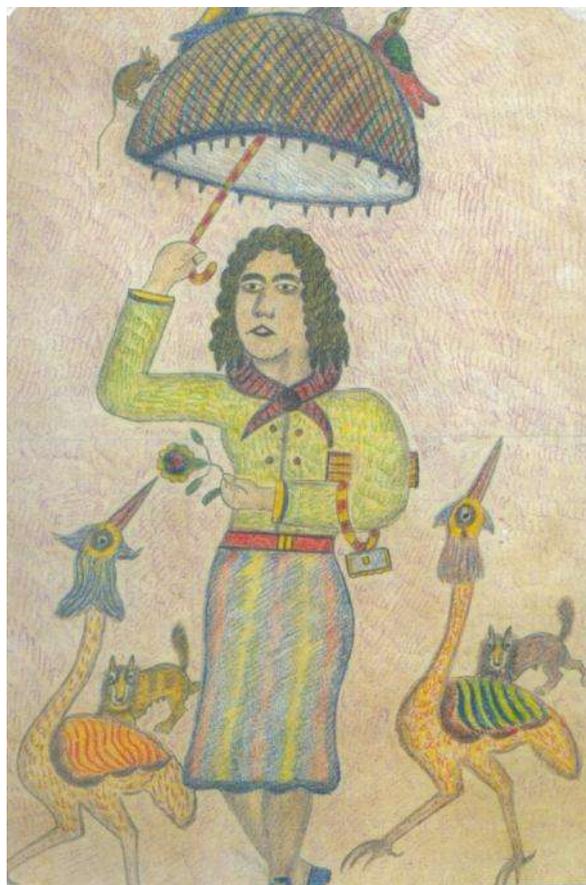
FIGURA 7. Coleção do Hospital Sainte Anne. Obra de Antonio Bragança (1904-1967), interno da Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro. Dubois (2007a) escreve que não há informações sobre esta obra que afirma ter sido realizada em 1951. Entretanto nos créditos da obra reproduzida na obra citada de Dubois consta a informação *sem título/sem data*



FONTE: Dubois, 2007a, p. 152

Assim, estas são as quatro coleções historicamente mais importantes sobre o assunto: Coleção Prinzhorn, Coleção de Arte Bruta, Coleção Sainte Anne e Museu de Imagens do Inconsciente. Organizadas segundo diferentes conceitos, todas suscitaram intensos diálogos com os campos da arte ou da ciência, provocando diferentes leituras, que abordaremos posteriormente.

FIGURA 8. Obras de Albino Braz pertencentes à Coleção do Hospital Sainte Anne



FONTE: Dubois, 2007a, p 180, 183

## 1.6 Mais coleções

Citaremos aqui algumas coleções que embora possuam importância histórica, não fazem parte, por diferentes motivos, do escopo de nossa pesquisa, limitada ao recorte cujos limites já expusemos anteriormente. A Coleção Adamson, por exemplo, é importante pelo seu pioneirismo, por tratar-se de uma coleção criada por um artista dentro de um hospital psiquiátrico sem conotação psiquiátrica de qualquer espécie, numa prática considerada por alguns autores como precursora da arteterapia. Sua fundação simultânea à da Coleção de Arte Bruta e do Museu de Imagens do Inconsciente não deixa dúvidas quanto à sua alocação histórica. Entretanto, a coleção ficou isolada e sem diálogo durante muito tempo, o que impediu o aparecimento de estudos, ressonâncias e leituras sobre a mesma.

Outra coleção importante a citar é a do artista Arthur Bispo do Rosário, atualmente no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado na Colônia Juliano Moreira, complexo hospitalar psiquiátrico na zona oeste do Rio de Janeiro. Reconhecido internacionalmente como um artista contemporâneo e inovador, sempre presente nas grandes exposições oficiais, a coleção foi toda criada no interior do hospital psiquiátrico, de forma autônoma e independente, como frequentemente ocorria no final do século 19 e início do século 20. Trata-se, entretanto, de uma coleção de artista que é identificada apenas no início dos anos 1980 e cujo acesso tem sido reconhecidamente dificultoso para pesquisadores.

Para dar um exemplo de coleção fora do eixo da Europa ocidental, faremos também breve relato sobre a coleção da Academia Húngara de Ciências, cuja história só recentemente, após a Guerra Fria, tornou-se mais conhecida.

A continuidade do interesse nesse colecionismo é apontada na recente experiência da constituição do acervo da Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro na cidade de Porto Alegre.

### 1.6.1 A Coleção Adamson

Na mesma época da criação da Coleção de Arte Bruta, Edward Adamson (1911-1996), renomado pintor inglês sem nenhuma ligação com a psicologia ou psiquiatria, teve a oportunidade de desenvolver um ateliê de artes plásticas no London Netherne Hospital. Ali, trabalhando com pacientes que recebiam como tratamento drogas, eletrochoques e lobotomias, ele desenvolveu uma prática e uma teoria que hoje integram o campo da Arteterapia.

Durante sua vida ele colecionou cerca de 60 mil trabalhos<sup>39</sup> produzidos pelos pacientes do Netherne Hospital (FOUNTAIN, 1996). O próprio Adamson (1984) relata que mesmo antes de iniciar as atividades do ateliê, encontrou vários indivíduos que desenhavam; como exemplo, reproduz os desenhos de um internado, feitos em papel higiênico com palitos de fósforos queimados à guisa de lápis. Falando dos materiais utilizados, diz que iniciou as atividades com pedaços de rolos de papel de parede que sobraram da decoração de uma das enfermarias. Os cabides de roupa, feitos de arame, eram frequentemente desfeitos para serem utilizados como estrutura de modelagens; conta que, durante a reforma de um setor do hospital, “desapareceu uma significativa quantidade de cimento”. Outros pacientes pintavam em pedras, seixos ou mesmo em ossos. Para alegrar o ambiente Adamson pintou os corredores com cores fortes e pendurou neles mais de 70 obras de autores contemporâneos, doados pelos próprios artistas, como resultado de uma campanha da artista Julie Lawson do recém-inaugurado Institute of Contemporary Arts de Londres.

Ele nunca expôs os desenhos dos internados no ateliê ou nos corredores, com receio de que isso expressasse uma desvalorização dos trabalhos. Então montou uma galeria que era aberta para visitantes selecionados, um espaço didático para médicos, enfermeiros e outros profissionais, um fórum onde o ponto de vista do paciente pudesse ter expressão. A galeria chegou a receber 3 mil e 500 visitantes anualmente.

---

<sup>39</sup> Alguns textos falam em 100 mil obras.

FIGURA 9. Ateliê e galeria organizados por Adamson no Netherne Hospital



FONTE: Adamson, 1984, p. 14, 15

Depois de 35 anos de trabalho no ateliê a aposentadoria compulsória chegou para Adamson. Logo após sua saída, a galeria construída por ele foi transformada num departamento de fisioterapia, e o destino da coleção de 60 mil trabalhos começou a ser questionado pelas autoridades hospitalares. Entretanto, a reputação internacional adquirida por Adamson e seu trabalho, resultou na formação da Adamson's Collection Trust, associação com o objetivo de preservar, ampliar e encontrar um espaço mais acessível e permanente para a coleção. Assim, parte da coleção foi transferida para um antigo celeiro medieval em Ashton Wold. Em setembro de 1983 é aberta ao público uma galeria próxima a Cambridge, sob os auspícios de uma das associadas, a Dra Miriam Rothschild. Segundo o psiquiatra canadense Dr. Sherwood Appleton o objetivo seria organizar “não apenas um museu, mas um centro; um oásis onde qualquer um que sinta necessidade possa pintar numa atmosfera de apoio que reflita a forma peculiar de cuidado de Adamson” (TIMLIN, 2014, p. 68).

Nessa ocasião Adamson e Timlin retornaram ao hospital para recuperar o restante da coleção, estimada em 100 mil obras: nada foi encontrado. Uma investigação policial não obteve sucesso em determinar o que aconteceu. Após a morte de Adamson em 1966, o que restou da coleção foi levada para o Lambeth Hospital em Londres. Em 2011 foi relatada a existência de cerca de 6 mil obras, uma centena de autores (O'FLYNN, 2011).

### 1.6.2 Uma experiência no Leste europeu

Fora do eixo ocidental, é digna de nota, pela formação similar com suas congêneres, a coleção da Academia Húngara de Ciências. Segundo Faludy (2011, p. 128) o Instituto seguiu o exemplo de outras instituições europeias, colecionando obras de seus pacientes seguindo critérios “paralelos àqueles que se passavam no estrangeiro”. Segundo a autora, no início do século 20 os psiquiatras Camilo Reuter (1874-1954) e Árpád Selig (1880-1929) reuniram obras elaboradas nos seus respectivos hospitais.

Eles constituíram seus “museus” um pouco depois de Hans Prinzhorn [...] criar o seu em Heidelberg. A coleção do Dr. Selig foi exposta a partir de 1926 no próprio apartamento do médico, depois em exposição permanente (1930). Em 1932 ela foi registrada oficialmente entre os museus e denominada agora Museu Selig, numa homenagem ao seu criador (FALUDY, 2011, p.129, aspas da autora).

A coleção é uma amálgama de objetos e documentos, fotografias e arquivos de pesquisa. Um antigo inventário da coleção foi recuperado, graças ao que foi possível reconstituir os critérios de constituição da mesma. Fato notável é a presença, nesse inventário, de obras realizadas com miolo de pão, a exemplo de outros hospitais. Embora as obras não existam mais, suas informações constam do catálogo/inventário. Também foram preservados junto com as criações dos pacientes, os objetos utilizados nos diversos tratamentos e as ferramentas confiscadas dos pacientes por serem consideradas perigosas pelos médicos.

As exposições ressaltam o aspecto pedagógico da coleção que atualmente estende pontes também para o sistema prisional, em cujos espaços também multiplicam-se os ateliês de atividades expressivas.

Seguindo a ideia de criar sua própria genealogia, a coleção contém igualmente uma galeria de antepassados, os retratos de diferentes médicos/diretores que abordaram a coleção através de um filtro estético, diagnóstico ou simplesmente como um “*Wunderkammer*”, tesouro de objetos de curiosidade (FALUDY, 2011, p. 134, aspas e grifo da autora).

Atualmente, a Academia conta com um comitê científico no qual os membros são psiquiatras, historiadores da arte, arteterapeutas. O objetivo do comitê é a preservação e ampliação da coleção, mantendo-a aberta aos ateliês que ainda existem nos outros hospitais.

### 1.6.3 Museu Bispo do Rosário

Arthur Bispo do Rosário passou grande parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, onde criou uma obra considerada como das mais significativas de nossa época. A trajetória desse marinho e boxeador, solitário na criação de seu universo, fazendo-o independentemente de qualquer tipo de apoio institucional direcionado, resultou numa coleção que no final da década de 80 passou a ser admirada por algumas pessoas entre as quais o crítico de arte Frederico Morais, o artista plástico e psiquiatra Lula Wanderlei e Denise Correia. Com o falecimento de seu autor e o descaso da instituição psiquiátrica em salvaguardar o conjunto da obra, um grupo de pessoas organizou uma associação e posteriormente um museu, ao qual batizaram de Museu Nise da Silveira. Apesar da inexistência de relação entre Bispo do Rosário e a Dra. Nise, essa foi uma estratégia para atrair atenção para a coleção. Utilizando um nome que já era respeitado e conhecido pela mídia e a sociedade, um nome identificado com a defesa dos loucos e de suas criações, seus organizadores esperavam granjear apoio. Depois de algum tempo a instituição passou a chamar-se Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

A coleção reúne bordados, objetos e *assemblages* dos mais diversos tipos, e tem frequentado as maiores mostras dos circuitos oficiais de arte no mundo.

Bispo realizou sua obra com liberdade e autossuficiência. Ocupando algumas celas do hospício onde era tratado como 'xerife', não se submeteu a nenhum tipo de terapia pela expressão plástica. Morais (2013, p. 23) escreve que sua obra "não foi revelada à história da arte brasileira peça por peça, fase por fase, mas de uma só vez, inteira, concluída, plenamente realizada. Por isso consideramos o conjunto de obras como uma coleção de artista que foi institucionalizada a partir de sua morte. Apesar das repetidas declarações de seu criador de que esses objetos constituíam-se na execução de uma ordenança divina, um inventário do mundo, os responsáveis pela coleção no período 2005-2012<sup>40</sup> reivindicaram para ela o estatuto exclusivo de 'criações de arte

---

<sup>40</sup> Nesse período o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea teve como diretor o psiquiatra Ricardo Aquino e o como curador o Sr. Wilson Lázaro.

contemporânea', recusando quaisquer outras dimensões e leituras, sempre escotomizando sua biografia nas exposições.

Além disso, como bem observou Corpas (2013), durante esse tempo as obras de Bispo do Rosário, os documentos relacionados ao artista e outras fontes de pesquisa, não estiveram acessíveis nem ao público nem aos pesquisadores.

Após esse período uma nova equipe trouxe outra abordagem para a obra do artista e para a organicidade do museu, desenvolvendo uma ação proativa de excelência no território físico e simbólico da instituição. De qualquer maneira, o reconhecimento internacional da coleção do Museu Bispo do Rosário, da pujança do trabalho de seu autor é mais um elemento na composição da história desse tipo de expressão no Brasil, que ao lado da coleção do Museu de Imagens do Inconsciente vem ratificar a importância da contribuição de nossa cultura ao assunto.

#### **1.6.4 Uma experiência recente**

Em Porto Alegre, um grupo de pessoas deu início, em 1990, à Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre<sup>41</sup>. Neubarth (2012, p. 47) diz que ao planejar a Oficina dentro de um manicômio o objetivo foi “construir um espaço semelhante ao proposto por Nise da Silveira, no Rio de Janeiro”. As obras criadas nesse espaço terapêutico logo passaram a fazer parte da vida cultural da cidade, com exposições em centros culturais e uma participação expressiva na 3ª Bienal de Artes do Mercosul, que ocupou vários espaços do Hospital. Esta coleção atualmente já ultrapassa as 80 mil obras.

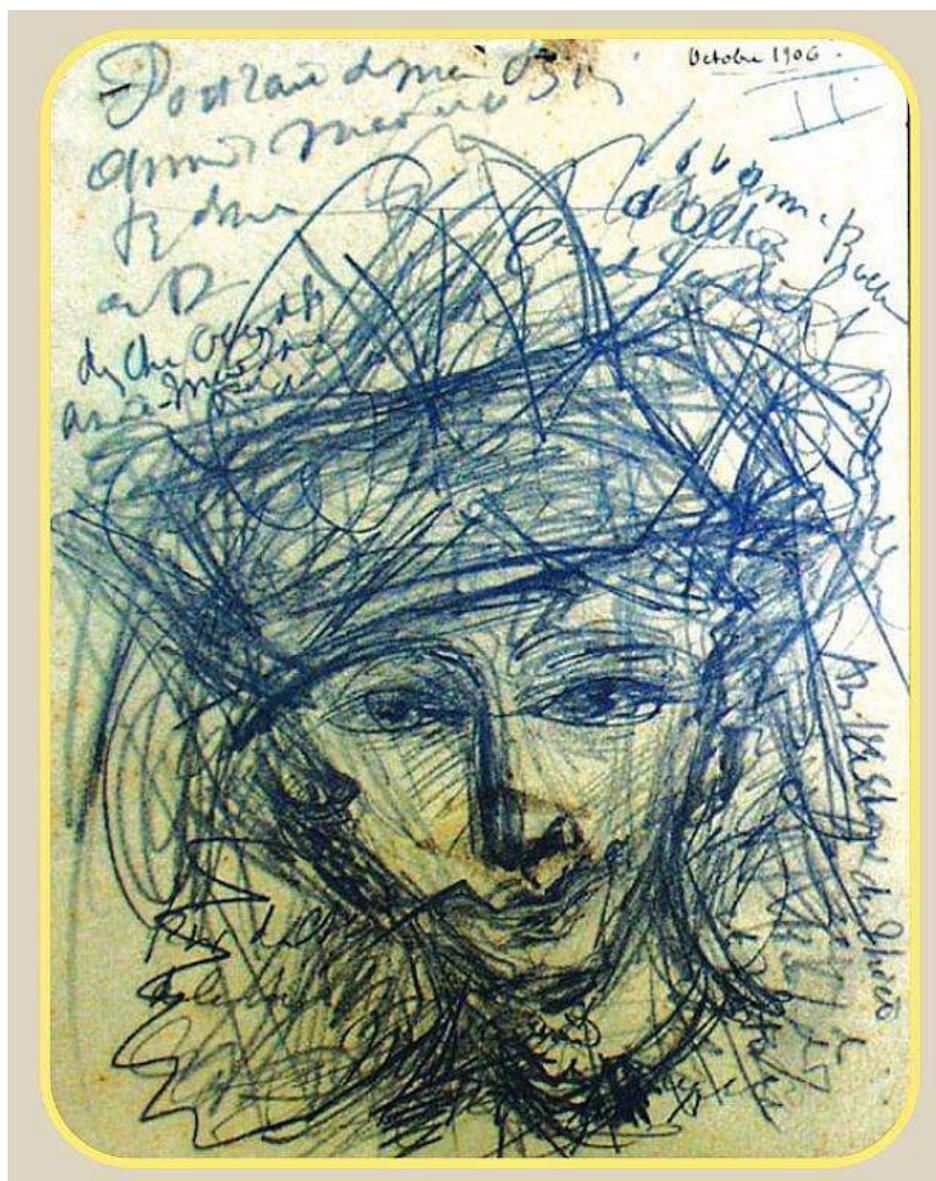
Para evitar o distanciamento da axis de nossa pesquisa – a relação entre as produções plásticas de indivíduos considerados loucos e a museologia, deixamos outras particularidades e efemérides históricas referentes às coleções da loucura para serem acrescentadas oportunamente, semeando-as ao longo do texto, em especial no capítulo que vai tratar das exposições e seus discursos. Esse resumo histórico nos pareceu indispensável para que se tenha uma visão que permita avaliar a dimensão desse patrimônio imagético. Ao se impor o isolamento e o segregacionismo aos loucos, trancafiando-os nos asilos, confinamento que segundo Foucault teve por base a ausência da linguagem, obtivemos como reação a eclosão multigeográfica de uma expressão

---

<sup>41</sup> Um dos mais antigos hospitais psiquiátricos do Brasil, fundado em 1884.

diferenciada, verdadeiras Flores do Abismo, no dizer de Mário Pedrosa. E é entre as cores e perfumes desse abismo florido que seguiremos nossa caminhada.

FIGURA 10. Autor anônimo, 1906. Coleção do Dr. Benjamin Pailhas



## CAPÍTULO 2

### PRODUZINDO SENTIDOS: UM PATRIMÔNIO, MUITAS LEITURAS

Em 2003, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombou, por unanimidade de seus conselheiros, um conjunto de mais de 128 mil obras pertencentes ao Museu de Imagens do Inconsciente<sup>42</sup>. Pela primeira vez um conjunto de obras plásticas produzidas por indivíduos rotulados como loucos, a maioria residente em um hospício público de um subúrbio do Rio de Janeiro, vem fazer parte de uma lista oficial nacional de patrimônio. Um reconhecimento da importância adquirida por esse tipo de acervo. O interesse por esta produção vem crescendo desde os primeiros registros de sua existência, há quase dois séculos.

Integrando ou não as listas das agências oficiais do patrimônio, as coleções resultantes da atividade expressiva dos internados em hospícios - desenhos, pinturas, esculturas e objetos, escritos em geral, música – constituem-se em um patrimônio cultural da humanidade, uma ocorrência sincrônica em asilos espalhados pelo mundo. Mas em que tipologia da cultura se insere? Certamente não podemos denominá-lo de patrimônio artístico, mesmo que uma grande quantidade de expressões e artefatos nessas coleções possa ser assim qualificada. Embora representem uma parcela da história da sociedade humana, fornecendo um testemunho estético das vivências internas e opressões externas sofridas por indivíduos estigmatizados, fruto de um período negro da medicina, não encontramos consistência em classificá-las como um patrimônio histórico.

A polissemia desses objetos, cujo estatuto sofre deslizamentos a cada ângulo de observação, permite-nos adotar o termo 'patrimônio imagético', embora não apenas imagens, mas também objetos e outras linguagens façam parte desses conjuntos<sup>43</sup>. De qualquer maneira, o desenho e a pintura são, ao lado dos textos, predominantes. E com essa nomeação queremos ressaltar acima de tudo o caráter visual, não verbal dessas obras. As coleções são tentativas de reconstruir não apenas o testemunho histórico do contexto social onde essa expressão emerge, mas também o depoimento das vivências internas dessa coleção, desse manancial de criatividade, que é a mente humana.

---

<sup>42</sup> IPHAN, Ofício 047/04-PRESI, de 28/4/04. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Anteriormente o acervo já havia sido tombado em nível municipal.

<sup>43</sup> Muitos pesquisadores dedicaram-se ao estudo de textos produzidos por pacientes nos hospitais psiquiátricos: Rogues de Fursac, Marcel Réja, Gaston Ferdière, Lise Maurer. Como nosso foco é o colecionismo de imagens e sua musealização, não abordaremos esse tema.

## 2.1 O Patrimônio e as coleções da loucura

A atividade do colecionismo possibilitou ao homem “reconstruir um passado em que sequer o homem vivia nele” (CUVIER citado por MENEGAT, 2005, p. 6). Ao lado dos achados fósseis e arqueológicos, ou mesmo do exotismo dos artefatos d’além mar, a produção de seres humanos que parecem ter como característica peculiar a possibilidade de extrair representações de regiões psíquicas profundas, começa no início do século 19, para atingir maiores proporções em meados do século 20. O advento da psicanálise e da psicologia analítica veio trazer fundamento epistemológico para as tentativas de compreensão de uma arqueologia da imagem, tal como aqueles achados da arqueologia propriamente dita, em busca de reconstruir um passado de continuada evolução, “que insere o humano na imensidão não apenas do espaço, como também do tempo profundo” (MENEGAT, 2005, p. 6).

Espaço imenso, tempo profundo: “é exatamente no cruzamento entre o tempo e o espaço qualificados que se institui a percepção do patrimônio” (SCHEINER, 2004, p. 35). É no movimento dialético entre a tradição e a ruptura, que, no âmbito das teorias do patrimônio cultural se dá a criação (SCHEINER, 2004)<sup>44</sup>.

Ora, a expressão subjetiva dessa produção, configurou-se inicialmente por uma necessidade, uma pulsão que ultrapassava todas as carências de meios e matérias: os desenhos e pinturas inicialmente recolhidos nos hospícios eram feitos em papéis recolhidos nas cestas de lixo, em envelopes desdobrados, modelagens feitas com miolo de pão ou sucata de oficinas diversas. Posteriormente desenvolvidas nos ateliês de terapia ocupacional ou de artes livres, essas obras trouxeram, em grande parte, conteúdos que só podem ser apreendidos através da construção de uma linguagem simbólica, prenhe de significações mitológicas.

Muitas coisas estão aí amalgamadas: o sonho e a razão, a busca da origem, a mediação, a representação do impronunciável, as matrizes de uma ‘memória coletiva’ como o inconsciente coletivo de Jung ou os campos morfogenéticos de Sheldrake (SCHEINER, 2004). A comunicação com o divino, o sagrado, os rituais, os mitos, traduzidos em imagens muitas vezes inusitadas ou impressionantes estão presentes em grande parte dessas obras. Muitos desses conteúdos trazem a evidência de sua origem não na consciência, mas em outro estrato da psique humana: o inconsciente.

---

<sup>44</sup> A autora reporta-se a René Guénon (*Le Règne de la quantité et les signes des temps /O Reino da quantidade e os sinais dos tempos*) segundo o qual a verdadeira representação do tempo seria oferecida pela Tradição, cuja concepção de ciclos remete a um tempo “qualificado”, diferenciando-o da concepção cronológica de tempo, de algo que se desenrola uniformemente sobre uma linha.

Segundo Jung, “o inconsciente é uma parte da natureza, é algo objetivo, real, genuíno. Os produtos de sua atividade merecem o maior crédito, pois são ‘manifestações espontâneas de uma esfera psíquica não controlada pelo consciente, livre em suas formas de expressão’” (SILVEIRA, 1992, p. 158, aspas da autora).

Se “toda experiência artística é também patrimonial, na medida em que revela um sentimento fundamental de pertença: o de fazer parte da totalidade do universo” (SCHEINER, 2004, p. 51), este mesmo conceito deve valer para as produções espontâneas, pois hoje “as coisas já não são vistas como dadas, mas como processos que atravessam o indivíduo em todos os seus planos de percepção” (SCHEINER, 2004, p. 53). Essas obras prenunciam “o que caracteriza o contemporâneo, que é o **processo** de criação: cada obra pode ser definida pelo próprio criador como ‘*um prolongamento de si mesmo*’” (SCHEINER, 2004, p. 51, grifo e aspas da autora).

A relação sincrônica das produções feitas nos hospitais psiquiátricos com a contemporaneidade das mesmas tem sido ressaltada por vários autores e estudiosos do assunto (Prinzhorn, Volmat, Dubuffet, Thévoz). Prinzhorn afirma mesmo que “um sentimento de mundo análogo ao sentimento de mundo esquizofrênico só se encontra em um pequeno número de obras de arte ‘autênticas’”. “Naturalmente falar de arte sã ou de arte enferma não tem sentido, porque o que cria não é em si mesmo patológico. Às vezes a angústia profunda, a ansiedade ‘psicótica’ introduz verdades e forças..., como no caso de VAN GOGH” (MELGAR e GOMARA, 1988, p. 21).

Por outro lado, são notáveis também a similaridade entre muitas das obras criadas nos hospitais psiquiátricos e a arte primitiva, que Osório Cesar chega a classificar de neo-primitivismo. Exemplos admiráveis são as esculturas de Adelina pertencentes ao Museu de Imagens do Inconsciente, que encontram paralelo na Cultura Tisza, de 5 mil anos antes de Cristo (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, [199-], p. 16 e 17).

FIGURA 11. À esquerda: Adelina Gomes, Década de 1950  
À direita: Cultura Tisza, ca. 5000 AC



FONTE: Arquivo do MII

Arte ou expressões do imaginário: essas duas noções têm prevalecido sobre as demais. A discussão sobre essa definição até hoje não produziu um consenso. E embora exista hoje maior popularização dessa produção como arte, as duas noções continuam a coexistir<sup>45</sup>. E se pelo ponto de vista da Arte chegamos à noção de patrimônio, também pelo do imaginário não será difícil fazê-lo. **“Como se instaura a relação entre imaginário e patrimônio? Ora no exato momento em que cada um de nós percebe o universo imaginal como instância afetiva,** e passa a fazer uso dele para vivenciar experiências que desejaríamos ‘reais’, no mundo exterior aos nossos sentidos” (SCHEINER, 2004, p. 107, grifos da autora). Ao mesmo tempo a autora lembra **“a força emocional do componente evocativo do patrimônio,** a sua profunda ligação com a memória afetiva, especialmente naquilo que nos afasta da cotidianidade e nos remete ao sonho, à fantasia, ao extraordinário, ao mundo dos sentidos” (SCHEINER, 2004, p. 108, grifo da autora, sublinhado nosso).

De qualquer forma, esse mundo das imagens originadas nos porões da mente é um mundo impregnado pelo onírico, pelo devaneio. Ele é da ordem do simbólico, quase sempre permeado pela ideia do sagrado. Sua presentificação através das configurações plásticas de indivíduos tão alijados do cotidiano, traz-nos a ideia de um fascinante estranhamento, resultante do choque entre universos. Referindo-se à imensidão dos espaços íntimos e o espaço do mundo, Bachelard (1989, p. 207) ressalta que

<sup>45</sup> Em não havendo esse consenso, utilizamos livremente as duas formas, de acordo com a dinâmica do texto. Mas, se partirmos da premissa de que, num ateliê terapêutico nem todos os seus frequentadores são artistas, concluiremos que nem tudo o que ali se produz pode ser classificado como arte.

quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke se inclina, com toda a sua alma para “essa solidão ilimitada, [...] essa comunhão com o universo, [...] o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças.”

“E ainda que os personagens imaginados já não estejam ali [...] **é nesta capacidade de presentificação que residem a magia e o fascínio do patrimônio**” (SCHEINER, 2004, p. 110, grifo da autora).

Certamente não são apenas as formas configuradas que exercem seu fascínio, quando se fala nesse patrimônio constituído pelas criações de doentes mentais nos asilos ou ateliês. Mas também a profunda interdependência entre o patrimônio cultural material e o patrimônio cultural imaterial, no dizer da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ou seja, do conjunto resultante do produto e dos processos e ambientes que o geraram. Esses processos de criação, originados em função do ambiente e da interação com a natureza do transtorno psíquico e da própria história indivíduo/loucura/sociedade, confirmam sua importância como patrimônio, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

## **2.2 Do reducionismo científico à vanguarda artística**

As leituras feitas por aqueles que se debruçaram sobre a produção plástica dos doentes mentais demonstram uma inquietação, uma permanente busca de produção de sentidos motivada pelos diversos e complexos aspectos dessa questão. Mesmo as primeiras e tímidas investidas dos psiquiatras, pioneiros na produção de conhecimentos sobre os desenhos, pinturas e objetos criados no interior do asilo não escondem o estranhamento provocado pelas imagens – ou pelo que delas emerge.

O desenvolvimento desses estudos vai deixar claro que o assunto da produção plástica dos doentes mentais, dos loucos, não pode ser abordado de forma unilateral, isolada. A interdisciplinaridade interpõe-se como premissa básica para seu estudo. Decerto sempre haverá questões e discussões pertinentes e exclusivas a este ou aquele campo; mas poderemos observar que elas não são, por si só, decisivas.

A medicina, através de seu tentáculo psiquiátrico incluiu a loucura no rol das nosologias e decerto um sofrimento decorrente desses estados reclama um cuidado e tratamentos que se conformam com o campo da medicina. Por outro lado, as narrativas das vivências desses estados não podem ser compreendidas sob um ponto de vista

exclusivamente científico, já que a vida não é a ciência, e a loucura é uma experiência vivencial humana.

A arte cedo virá questionar o monopólio dessa apropriação, apoderando-se dos enunciados, das propriedades desses trabalhos, feitos em sua maioria de forma solitária e espontânea. Para retirá-las das potentes garras que a psiquiatria então exibia (lembramos que entre 1850 e 1950 esse ramo da medicina conheceu uma valorização e crescimento epistêmico consideráveis) foi necessária a presença de personagens híbridos, atores cuja formação múltipla atesta a permeabilidade das fronteiras disciplinares existentes na época. Uma conjuntura cultural onde o evolucionismo e o positivismo lançavam pontes em todas as direções, interligando épocas e lugares, pessoas e conhecimentos, de forma crescente e cada vez mais reflexiva.

O desenvolvimento do estudo da linguagem, o advento da psicanálise, as mudanças de paradigmas no que se refere à apreciação das culturas mais longínquas, foram fatores que geraram fissuras nas convicções e modelos engessados - seja do conhecimento científico ou da criação artística. Nesse mundo em transformação, vozes subterrâneas vieram à tona, ocupando espaços anteriormente impensáveis e trazendo consigo novas perguntas para antigas respostas.

No decorrer deste capítulo conheceremos algumas das principais leituras feitas pelos dois campos envolvidos, contextualizando-as ou articulando-as com o ambiente da época, onde os acontecimentos aceleraram com a mundialização do conhecimento e as conquistas científicas. As pressões dos movimentos artísticos para romper com o academicismo, o ambiente intelectual do pós-Iluminismo e do Romantismo, o contato com as culturas não europeias, os cruzamentos interdisciplinares das pesquisas, propiciaram as condições e ingredientes necessários. Esta interdisciplinaridade vai reforçar-se com a contínua diluição dos limites e barreiras entre o artista criativo e o mundo da ciência e da tecnologia (MacGREGOR, 1989, p. 7)<sup>46</sup>.

“O estudo das produções artísticas dos alienados não é uma simples exibição de documentos pitorescos.” É com esta frase que Marcel Réja inicia seu livro *L'Art chez les fous*, publicado em 1907. Nas páginas seguintes, a produção plástica de pessoas rotuladas como loucas é analisada pela primeira vez sob um ponto de vista não estritamente médico.

---

<sup>46</sup> John MacGregor escreveu o livro *The Discovery of the Art of the Insane*, resultado de uma tese de doutorado cuja pesquisa se prolongou por mais de uma década. Sua sólida fundamentação epistêmica nos levou a adotá-lo com obra de referência e guia para a nossa descrição e análise das leituras feitas no século XIX.

Marcel Réja é o pseudônimo de Paul Meunier (1873-1957), dublê de médico psiquiatra e crítico de arte que trabalhou no Asilo de Villejuif, nas cercanias de Paris. O grande mérito de seu trabalho reside na abordagem pioneira que escapa ao lugar comum da literatura psiquiátrica da época onde a preocupação quase exclusiva era a de descrever entidades clínicas para apurar a semiologia psiquiátrica<sup>47</sup>. A publicação de seu trabalho é um marco na mudança dos paradigmas relativos aos trabalhos expressivos produzidos por pacientes psiquiátricos, um encontro resultante de processos nos dois campos – arte e ciência - iniciados no século anterior (19).

Recuemos, então, para conhecer esse percurso anterior.

Os pacientes e os trabalhos que aparecem como exemplos no livro de Réja eram na maioria já conhecidos entre os alienistas<sup>48</sup>, posto que frequentemente utilizados por eles para fundamentar ou ilustrar suas teorias (HULAK, 1994). Primeiros a se interessarem pela produção plástica espontânea dos internados em asilos e manicômios, esses alienistas publicavam artigos sobre o assunto em periódicos especializados, hoje de difícil acesso. Alguns nomes se destacam – Tardieu, Lombroso, Simon, Meunier - cujos trabalhos, embora antiquados do ponto de vista médico atual, representam as origens de todo desenvolvimento posterior e um importante aspecto na história da descoberta e valorização desse patrimônio imagético. Não poderíamos deixar de visitá-los para apanhar o fio que nos conduzirá até a percepção contemporânea.

É em Philippe Pinel (1745-1826), médico francês considerado o ‘pai da psiquiatria’, que vamos encontrar a primeira referência à existência de desenhos ou pinturas no asilo. MacGregor ressalta o caráter humano e objetivo dos escritos de Pinel, considerando-o como consequência de um relacionamento contínuo com os pacientes. Segundo ele, por estar Pinel “imbuído da crença na necessidade de observação cuidadosa e descrição precisa, não é surpresa que o primeiro relato científico da ocorrência de atividade gráfica de doentes mentais aconteça no [*Medical-Philosophical*] *Treatise*”<sup>49</sup> (MacGREGOR, 1989, p. 26).

---

<sup>47</sup> Diversas publicações sobre o campo das artes foram produzidas por Meunier sob o pseudônimo de Marcel Réja. Para os trabalhos do campo médico ele utilizou seu nome verdadeiro.

<sup>48</sup> O termo ‘médico alienista’ foi utilizado nos países de língua latina antes da denominação ‘psiquiatra’. Em nosso texto utilizaremos as duas formas, de acordo com o contexto de datação.

<sup>49</sup> . O autor refere-se ao título em inglês do *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (*Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental*) cuja primeira edição é de 1801.

Nessa referência pioneira, Pinel narra a cura de um doente, famoso relojoeiro de Paris, acometido pelo delírio da criação de um mecanismo dotado de movimento perpétuo. Por não ser violento, esse indivíduo gozava de liberdade dentro do hospital e foi-lhe mesmo permitido organizar um pequeno ateliê em seu quarto, onde juntava desenhos e croquis, peças e engrenagens que utilizava nas tentativas de construir sua máquina. “A ideia do movimento perpétuo se renovava em suas divagações insensatas; desenhava sem cessar sobre os muros e portas os esquemas do mecanismo imaginado (...). Agora já faz cinco anos que ele vive com a família, exercendo sua profissão sem nenhuma recaída” (PINEL, 1801, p. 66-70)<sup>50</sup>.

O interesse de Pinel na produção gráfica de seus doentes é restrito aos casos onde ela faz parte de suas vidas e trabalho anteriores à doença. Não há relatos sobre a existência de pinturas ou desenhos produzidos por pessoas sem experiência anterior. Ele acreditava na plena recuperação de “uma ou outra função do entendimento remanescente [...] desde que o insensato se fixe num objeto ao invés de suas divagações quiméricas” (PINEL, 1801, p. 24). O segundo caso não teve um final tão feliz como o relojoeiro: um jovem artista que Pinel descreve como “filho do célebre Lemoine”, sofre uma crise psicótica após ser recusado pela Academia Francesa de Artes e apesar de todas as tentativas dos técnicos do hospital em fazê-lo voltar à atividade artística, acaba por “destruir seus pincéis, paleta e estudos, e declarar que abandonava para sempre o cultivo das Belas-Artes” (PINEL, 1801, p. 203).

Benjamim Rush (1746-1813), publicou em 1812, o livro *Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind*<sup>51</sup>. Considerado pelos americanos como o ‘pai da psiquiatria moderna’, ele aponta para a ocorrência, nos loucos, de talentos e habilidades inexistentes antes da doença. “Os registros da sagacidade e esperteza de homens loucos são numerosos em todos os países. Talentos para a eloquência, a poesia, a música e a pintura, e engenho raro em várias das artes mecânicas, são frequentemente desenvolvidos nesse estado de loucura” (RUSH, 1812/1835, p. 151).

Rush cita dois casos nos quais o talento para o desenho foi revelado pela loucura. E observa, admirado, o fato de se encontrar no hospital representações de “navios elegantes e completamente aparelhados” além de “curiosas peças de maquinaria jamais exibidas” realizadas por pessoas que não possuíam nenhuma experiência anterior com estas artes mecânicas.

---

<sup>50</sup> Não deixa de ser curioso o fato da primeira menção sobre a produção gráfica de um paciente estar associada a um processo de cura. No desenrolar do capítulo veremos como demorou mais de um século para que essa relação expressão plástica/cura fosse retomada.

<sup>51</sup> *Investigações e observações médicas sobre as doenças mentais.*

A doença que revela estes novos e maravilhosos talentos e operações da mente pode ser comparada a um terremoto, que, convulsionando os estratos superiores de nosso globo, joga em sua superfície preciosos e magníficos fósseis, cuja existência era desconhecida dos proprietários do solo no qual estavam enterrados (RUSH, 1812/1835, p.152).

Esta intrigante comparação de Rush não deixa dúvidas sobre sua percepção quanto a esse material ser originário de níveis profundos, inconscientes, da mente. Referindo-se a fósseis, ele destaca a antiguidade e uma qualidade inesperada; mostra que, diferentemente de Pinel, ele foi impactado pelo aparecimento inusitado da atividade de configuração de imagens em indivíduos sem experiência artística anterior (MacGREGOR, 1989). Daí também depreende-se que Rush estava a par dos recentes estudos e pesquisas direcionados para a existência de um substrato inconsciente na psique humana. As experiências com o hipnotismo e a noção da existência de uma dupla estrutura no psiquismo humano começavam a aparecer.

### 2.2.1 A alma da Terra

Infelizmente nem Pinel nem Rush incluíram, em seus escritos, quaisquer reproduções de trabalhos de seus pacientes. Este mérito coube ao psiquiatra francês Ambroise-Auguste Tardieu (1818-1879). Ao publicar seus *Études médico-légales sur la folie*<sup>52</sup> (1872), Tardieu procurava estabelecer critérios para a aplicação de diagnósticos psiquiátricos nas cortes de justiça. Naquele tempo, como agora, o parecer do médico poderia adquirir uma importância vital na determinação do nível de responsabilidade de um indivíduo que resultaria em seu aprisionamento ou hospitalização. A responsabilidade da profissão médica estava em jogo, tanto quanto a liberdade das pessoas. Seu envolvimento com a produção plástica de pacientes é relatado em dois casos. No primeiro, ele descreve superficialmente o conjunto da obra:

Durante muito tempo eu pude acompanhar um paciente que embora sem nenhum talento, pintou durante toda a vida. Eu vi mais de 500 dessas pinturas, algumas de grandes proporções.

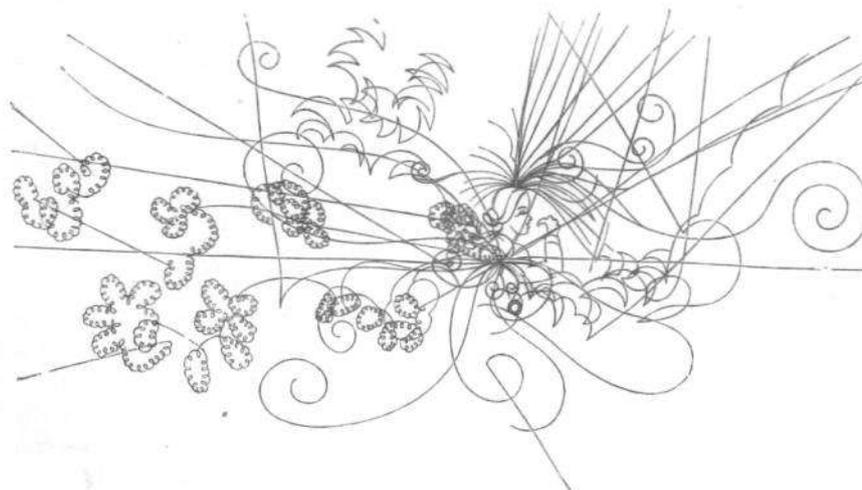
Elas mostram livres associações de cores, faces verdes ou escarlates, proporções não usuais, céus amarelos, efeitos de luz extravagantes, seres monstruosos, animais fantásticos, paisagens sem sentido, arquiteturas irreconhecíveis, chamas infernais; tudo expresso através de formas únicas, sonhos da mais indescritível natureza (TARDIEU, 1872, p. 94).

Esta descrição se aproxima, segundo McGregor (1989), de um grande espectro de produções da arte do século 20. Infelizmente, não há imagens desses trabalhos e o nome do autor nunca é mencionado. Já o segundo caso é mais relevante, pois traz a

<sup>52</sup> *Estudos médico-legais sobre a loucura.*

reprodução de uma obra à qual seu criador deu o título de “A Alma da Terra” (*L'âme de la Terre*). Como legenda desse elegante desenho, Tardieu apresenta o longo comentário escrito pelo autor sobre a obra em questão. “A Alma da Terra é a força que instrui e orienta o criador, e o assunto do desenho é o “magnetismo aromático de Madame H.”, diz um trecho desse comentário.

FIGURA 12 “A Alma da Terra”, autor anônimo. Note-se a pequena estatura do busto humano, de onde partem os ornamentos e circunvoluções que constituem a maior parte do desenho



FONTE: MacGregor, 1989, p. 105

O objetivo de Tardieu é demonstrar a importância dos desenhos e escritos dos pacientes na determinação de seu estado mental. Nesse intento, compreende-se que ele procure exagerar as características bizarras dos desenhos. Ele afirma que por mais que tentemos imaginar as mais fantásticas e impossíveis coisas, nada se comparará às imagens de pesadelos apresentadas nas telas de um louco.

Paul-Max Simon (1837?-1889), em seu artigo *L'Imagination dans la Folie*<sup>53</sup> (1876), escreve que essa afirmação de Tardieu, apesar de verdadeira, não se aplica à todas as obras. E que, baseado em uma longa experiência hospitalar ele espera “ir mais longe que o erudito Professor de medicina legal da universidade de Paris” e demonstrar nesse artigo que frequentemente é possível saber se um desenho vem de um lipemaniaco<sup>54</sup>, de um demente, etc. Ele ressalta que é principalmente nos portadores de delírios de

<sup>53</sup> *A imaginação na loucura.*

<sup>54</sup> Lipemania ou *mélancolie des anciens*, segundo Esquirol. Delírio com predominância de um sentimento de tristeza e depressão, que muitas vezes conduz ao suicídio (Dicionários Michaelis, Priberam).

perseguição e grandeza que se encontra a produção mais abundante (SIMON, 1876, p. 360)<sup>55</sup>.

As produções artísticas dos paranóicos apresentam um caráter todo especial e relacionam-se com suas ideias comuns. Elas são geralmente verdadeiras obras, ou pequenas composições onde o valor do desenho é duvidoso, mas de grande interesse para o médico ou psicólogo. Nestas composições os doentes pintam seus infortúnios, as torturas que acreditam suportar, as perseguições que imaginam sofrer (SIMON, 1876, p. 360).

Simon foi um médico adjunto no asilo de Blois, França. MacGregor (1989) escreveu um artigo onde o cognomina “pai da arte e psiquiatria”. Diz que o envolvimento com a arte e a literatura de seus pacientes foi uma consequência dos ideais médicos curiosamente antiquados de Simon, combinados com uma orientação científica surpreendentemente avançada. Ele relatou sua experiência como médico em contos, romances e outros escritos, culminando na publicação do livro de memórias *Temps passé: journal sans date*<sup>56</sup> (1896). Aí é possível conhecer sua amizade com escritores proeminentes de sua época, especialmente com Flaubert. Esta afinidade aproxima sua abordagem do Realismo então predominante na literatura e que segue a filosofia positivista: “ver as coisas de longe, sem adotar posição própria, sem se filiar a nenhum ponto de vista ou teoria: observação, verdade artística e nada mais”<sup>57</sup> (SIMON citado por MacGREGOR, 1989, p. 107).

Esta atitude, claramente identificável na exposição dos casos que constituem o artigo *L’imagination dans la folie*, traz para Simon o mérito de reconhecer a importância da produção plástica dos pacientes psiquiátricos e de desenvolver um método sistemático para estudá-la. Pela sua originalidade e dificuldade esse feito não deve ser subestimado: segundo MacGregor (1989) uma coisa é o médico mencionar que o paciente é portador de um sintoma, caracterizando seu comportamento de “bizarro ou insano” e seguir em frente, e outra é ir mais longe, fazer um exame acurado daquilo que pode ser uma chave para a compreensão da mente humana.

Ir mais longe significa a tolerância com o caos, uma capacidade de coexistir com uma irracionalidade profunda e pervasiva e “escutar” atentamente palavras e imagens que pela sua própria natureza podem às vezes inspirar medo e repulsa. [...] A realização de Simon firma-se na decisão de entrar nesse caos e começar a organizá-lo (MacGREGOR, 1989, p. 107).

---

<sup>55</sup>O pesquisador e diretor do Museu de Imagens do Inconsciente Luiz Carlos Mello, grande estudioso da produção plástica de pacientes psiquiátricos, afirmou que esse fato pode ser constatado na coleção brasileira.

<sup>56</sup> *Tempos idos, diário sem data*.

<sup>57</sup> Carta a Flaubert publicada no livro *Temps passé: journal sans date*, p. 14.

Diferentemente de Simon, outros médicos empregaram leituras bem menos tolerantes na tentativa de organizar as produções plásticas dos internados. Na segunda metade do século 19 uma torrente de livros e artigos produzidos para demonstrar a psicopatologia de pintores, poetas, músicos e escritores estabeleceu um novo campo de estudo – a patografia. Uma pseudociência que criou uma interminável lista de nomes e síndromes com o único propósito de provar a degeneração deste ou aquele criador de destaque<sup>58</sup>. Entretanto esse fato acabou por reforçar o interesse de estudiosos sobre os desenhos e pinturas produzidos por pacientes nos hospitais psiquiátricos. Se os gênios possuíam uma forma de psicose ou uma condição psicopatológica, vivendo numa espécie de desequilíbrio mental, tornava-se imperativo o exame daquelas produções, criações de indiscutíveis desequilibrados, até então vista apenas como risíveis produtos de lunáticos.

### 2.2.2 Genialidade e loucura: uma teoria pétreia

A ideia da existência de uma ligação entre loucura e genialidade é ainda muito popular em nossos dias. Parte desse sucesso deve-se à sua aceitação, por um longo período, por parte da comunidade científica:

É impressionante a tenacidade extrema desta ideia perniciosa. [...] Originada em Platão, aceita como um cânone central do Romantismo, ela foi também adotada com entusiasmo por cientistas, médicos, e por biógrafos pseudocientistas, como fundamento para suas pesquisas sobre o fenômeno da criatividade e da psicologia do gênio. A teoria da insanidade do gênio traz um exemplo significativo de como prejuízos irracionais podem resultar da objetividade da observação científica (MacGREGOR, 1989, p. 91).

Formulada inicialmente pelo psiquiatra franco-austríaco Bénédict-Augustin Morel<sup>59</sup> em seu trabalho *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*<sup>60</sup> (1857) a teoria gênio-loucura foi desenvolvida e largamente explanada pelo antropólogo, psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso. Seu livro *L'Uomo di Genio*<sup>61</sup>, inicialmente publicado em 1864 com o título *Genio e Folia*<sup>62</sup>,

<sup>58</sup> Reconstrução da patologia psíquica de personagem célebre baseado na informação biográfica e sobre o exame de sua obra. “À biografia, feita sob o prisma da patopsicologia, isto é, aquela que parte do enfermo (pato) em direção à documentação científica (psicologia), dá-se o nome de patografia. As pioneiras patografias da literatura médica foram feitas por J. P. Moebius sobre Rousseau, Goethe e Nietzsche, por W. Lange sobre Hölderlin e por K. Jaspers sobre Nietzsche, Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin” (TRIPICCHIO; TRIPICCHIO, 2001, p. 2).

<sup>59</sup> Morel (1809-1873) teve um papel destacado na história da psiquiatria. Foi o primeiro a usar o termo demência-precoce, que Kraepelin formularia como conceito e posteriormente Bleuler denominaria esquizofrenia - o termo científico para a popular loucura.

<sup>60</sup> *Tratado das degenerescências físicas, intelectuais e morais da espécie humana.*

<sup>61</sup> *O Homem Genial.*

<sup>62</sup> *Gênio e Loucura.*

tornou-se muito popular. Diversas reedições e traduções para o francês, inglês e alemão, outras publicações e artigos dele e de seus seguidores acumularam vastas “evidências” para comprovar a tese da insanidade moral do artista genial que o levaria a uma psicose degenerativa.

Além da vasta produção acadêmica sobre inúmeros temas ligados à psiquiatria e psicologia, Lombroso reuniu uma coleção impressionante de desenhos, objetos, móveis, roupas, fotografias – um verdadeiro gabinete de curiosidades que sobreviveu praticamente intacto e encontra-se hoje no Museo de Antropologia Criminale de Turim.

O Museu é constituído por um conjunto de achados aparentemente díspares, mas na verdade intimamente relacionados entre si como expressão dos interesses multifacetados da ciência positivista no estudo do homem. Reúne crânios e outras partes do corpo, geralmente retiradas dos cadáveres de criminosos, moldes de gesso e máscaras de cera dos rostos de criminosos, artefatos, desenhos e pinturas de alienados e prisioneiros, dispositivos de retenção, álbuns de fotografias, imagens, prontuários e aparelhos científicos interessantes. (MUSEOUNITO, 2014).

Criada em 1876, a coleção reflete “o lugar central que o sistema lombrosiano ocupa na cultura positivista do fim dos oitocentos e sua extraordinária difusão mundial” (MUSEOUNITO, 2014). É justamente essa “difusão mundial” que ajudou a reforçar e sedimentar a ideia de uma relação estreita entre genialidade e loucura que resiste até nossos dias. Lombroso também estava convencido de que, para além das condições sociais, criminosos e lunáticos já nasciam assim. Segundo MacGregor (1989) a psiquiatria atual ainda estaria, de certa maneira, lutando contra esta intensa e pessimista ideia de doença mental.

FIGURA 13. Uma sala do Museu Lombroso no início do século 20



FONTE: MUSEOUNITO, 2014

Ao contrário da observação de seus pares que o antecederam (como Rush e Pinel, por exemplo) Lombroso via a tendência à criação de imagens como congênita e raramente resultante de uma experiência anterior. Ele desenvolveu um sistema constituído por 13 princípios básicos que seriam comumente observados nas pinturas e desenhos dos alienados, regendo sua atividade e fatura. Esses princípios norteiam-se pela “análise centrada no aspecto formal dos desenhos, no assunto apresentado e no comportamento dos artistas” (Mc GREGOR, 1989, p. 95).

Tabela 1. Classificação de Lombroso para os desenhos e pinturas de pacientes

Originalidade	Utilização de materiais não usuais ou inapropriados
Inutilidade	Falta de conexão entre o objeto produzido e as necessidades do criador
Uniformidade	Repetições e estereotípias
Imitação	Incapacidade de criar algo original, especialmente nos “cretinos” e “idiotas” <sup>63</sup>
Criminalidade e Insanidade Moral	Ponto central da teoria lombrosiana, buscava descrever o artista como pervertido sexual e degenerado mental
Minúcia de Detalhes	Encontrada em pacientes fortemente compulsivos, e associados ao diagnóstico de monomania <sup>64</sup>
Absurdismo	Uma das características mais notáveis da arte do insano, “como seria de esperar”. Ele cita o exemplo de uma pintura onde a cena das bodas de Caná é admiravelmente representada, “mas no lugar do Cristo encontra-se um buquê de flores”
Arabescos	Desenhos e pinturas abstratas ou não-figurativas <sup>65</sup>
Atavismo	Existência de estilos ou características típicas de épocas antigas
Excentricidade	Imagens próximas ao delírio e à alucinação. “A grande excelência na arte é mais encontrada na demência do que na mania ou melancolia”
Insanidade como Assunto	Autorretratos, retratos de outros pacientes
Obscenidade	Pinturas e desenhos de caráter erótico ou obsceno, que configuram uma “indecência descarada”
Simbolismo	Não se trata aqui de linguagem inconsciente, mas sim alegorias escolhidas conscientemente pelo autor. Lombroso dedica extensos comentários a esses desenhos, especialmente aqueles que aparecem com inscrições, associando-as à arte indiana e japonesa e também aos afrescos egípcios

FONTE: Lombroso, 1891, p. 179-189.

<sup>63</sup> Estes termos eram usados para denominar os portadores de déficit intelectual.

<sup>64</sup> Cunhado pelo psiquiatra francês Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772–1840) o termo monomania refere-se a um distúrbio mental caracterizado pela fixação em um objeto, ideia, ou grupo de ideias.

<sup>65</sup> Lombroso vê aí uma tentativa de ocultar uma representação: “às vezes podemos ver, cuidadosamente escondida entre as curvas, uma embarcação, um animal, uma cabeça humana ou uma estrada de ferro, até mesmo paisagens e cidades” (p. 185).

No prefácio de seu livro, Lombroso afirma que “esta teoria [do gênio insano] está hoje em caminho tão certo e inteiramente de acordo com meus estudos sobre o gênio que me é impossível não aceitá-la, e não ver nela uma confirmação indireta de minhas próprias ideias” (LOMBROSO, 1891, p. vi). Paradoxalmente ele não encontrou criadores geniais entre seus pacientes-pintores. “Esta evidência negativa representa o maior obstáculo à sua teoria da patologia do gênio” (MacGREGOR, 1989, p. 95).

Seu envolvimento com o estudo da arte de psicóticos levou-o a fazer contato com vários pesquisadores na Europa e na América. Um desses pesquisadores era justamente Paul-Max Simon. No final de seu livro já citado, após a apresentação de alguns casos onde aparece uma breve anamnese seguida da descrição de uma ou mais obras do paciente estudado, Simon afirma que os delírios de certos doentes são essencialmente compreensíveis, sistematizados:

Cremos não estar enganados ao afirmar que, quanto maiores os sintomas de perseguição apresentados, mais os doentes que deles são a presa serão levados a imaginar de uma maneira singular, original e bizarra. Numerosos exemplos [...] me ocorrem, e o exame dos fatos parece indicar a existência de uma espécie de lei onde o grau de singularidade e, eu acrescento, da riqueza de concepções, segue-se sempre ao vigor das ideias de perseguição, tendo-se em conta sempre a capacidade imaginativa e os conhecimentos adquiridos antes da doença (SIMON, 1876, p. 371).

Que diferença da abordagem lombrosiana! Diante dos mesmos temas e peculiaridades examinados por Simon, Lombroso não consegue se separar de suas ideias preconcebidas. Veja-se a conclusão do capítulo *A arte no insano*:

Talvez o estudo dessas peculiaridades na arte do insano, além de nos mostrar um outro aspecto dessa misteriosa doença, possa ser útil no campo da estética, ou ter algum alcance na crítica da arte, mostrando que a exagerada predileção por símbolos e minúcias de detalhes (mesmo corretas), as inscrições intrincadas, a proeminência excessiva dada a uma cor (sabe-se que nossos mais destacados pintores são grandes pecadores nesse quesito), a escolha de temas licenciosos e mesmo um exagerado grau de originalidade são aspectos que pertencem à patologia da arte (LOMBROSO, 1891, p. 208).

E compare-se com o Simon no final de seu artigo *Les écrits et les dessins des aliénés*<sup>66</sup>:

Não vou me alongar mais sobre as pinturas executadas a partir de imagens alucinatórias, que são apenas a soma das memórias e imaginações exteriorizadas, e eu termino este artigo já longo notando expressamente, como já falei anteriormente, que os desenhos de um certo número de alienados não podem ser considerados como expressões da doença. Essas produções não possuem nenhuma das características até aqui apresentadas.

---

<sup>66</sup> Os escritos e desenhos dos alienados.

Os doentes que as executam o fazem simplesmente como uma distração [...] um de meus doentes faz parte desta categoria. Sem possuir alguma noção de desenho ele tem uma certa aptidão e é só para satisfazer seu gosto e para se distrair que ele desenha e, desenhando, ele não delira (SIMON, 1888, p. 355).

Assim, se Lombroso enxerga doença nos artistas “normais”, Simon vê normalidade nos desenhos de seus pacientes.

Lombroso conhecia bem o trabalho de Simon e de seu antecessor, Tardieu. Ambos aparecem no capítulo *A arte no insano*, já citado. MacGregor (1989) afirma que Lombroso deve muito a Simon e que eles mantiveram contatos pessoais, trocando desenhos e informações. Aliás, Lombroso conhecia muito bem a literatura de sua época, e era um homem de muitas leituras o que pode ser constatado nas inúmeras referências que ele faz desde os clássicos Aristóteles, Platão e Demócrito até os seus colegas contemporâneos. Já em Simon, do qual relatamos sua convivência com os escritores de sua época e sua atividade como escritor<sup>67</sup>, seu envolvimento com o Realismo como modo de percepção afasta-o da teoria do gênio insano e da patografia.

Ultimamente assistimos um esforço em ver o gênio, e mesmo o talento como um derivado da insanidade. Como prova dessa posição referem-se à originalidade da maioria dos grandes homens. Isso é convincente? Não (SIMON, 1895, p. 36).

Livre dos preconceitos do Romantismo que assombravam Lombroso, a preocupação inicial de Simon foi de descrever e classificar os desenhos de sua coleção, nos termos dos agrupamentos nosológicos padrões da época, processo comum na psiquiatria já desde o século 18. Ele não se viu compelido a exaltar as pinturas coletadas no hospital como trabalhos geniais e não utilizou a palavra ‘arte’ ao referir-se aos trabalhos de seus pacientes. MacGregor destaca que embora seja duvidoso que ele possuísse algum interesse terapêutico nas considerações sobre os desenhos, sua abordagem significou o início de um método de investigação utilizado até hoje. “Sua convicção que desenhos revelavam padrões característicos que podem ser usados em psiquiatria permanece uma formulação implícita nas modernas técnicas de diagnóstico que utilizam desenhos – como os testes DAP [iniciais de Desenhe-Uma-Pessoa em inglês], HTP [iniciais de Casa-Árvore-Pessoa em inglês], DYF [Iniciais de Desenhe-Sua-Família em inglês]” (MacGREGOR 1989, p. 108).

---

<sup>67</sup> Os escritos artísticos de Simon podem ser encontrados na coleção *Les Marionnettes de la Vie*, Dijon, 1873.

Estas abordagens diferentes caracterizam as duas linhagens da psiquiatria que Henri Ellenberger define como “dinâmica” e “não dinâmica”<sup>68</sup>. Esta última distingue-se por preocupar-se mais com a descrição sistemática das doenças do que com o desenvolvimento de métodos de cura ou tratamento. A psiquiatria dinâmica, que tem suas raízes no curandeirismo primitivo, no xamanismo, na hipnose e no exorcismo, opor-se-ia à psiquiatria “oficial” e “neurologista”, cujo afastamento progressivo da pessoa do louco resulta no conceito de deterioração<sup>69</sup> (ELLENBERGER, 1970; MacGREGOR, 1989). Sigamos o momento de prevalência da linhagem dinâmica.

### 2.3 Dois estetas da arte do insano

No início do século 20 proliferam os artigos sobre a produção plástica dos loucos. Aos poucos o *status* das obras criadas pelos pacientes internados em hospitais psiquiátricos foi se modificando à medida que psiquiatras com formação mais humanística (muitos deles também envolvidos com arte e literatura) foram trazendo leituras que partiam de outros pontos além das teorias médicas de empobrecimento e perversão. Esse primeiro quartel do século, interrompido pela eclosão da Primeira Grande Guerra, revela dois médicos com formação humanística – Marcel Réja e Hans Prinzhorn, cujos trabalhos trariam para as produções plásticas dos alienados uma nova abordagem estética, adentrando o campo da arte, ampliando as discussões e análises para além do campo psiquiátrico.

#### 2.3.1 Marcel Réja, o pioneiro

É nesse cenário que vem à luz o livro de Marcel Réja, citado no início deste capítulo. Desde o seu título - *L'Art chez les Fous*<sup>70</sup> – dominado pela palavra *Arte* e pela expressão tipicamente francesa *chez*, que denota contiguidade e intimidade, essa publicação virá dar seguimento à trajetória da psiquiatria dinâmica, introduzindo uma nova abordagem na leitura das obras produzidas por indivíduos considerados loucos, sedimentando as bases para a constituição dos conjuntos dessas obras como um patrimônio que, ainda sob a égide do poder médico, revestir-se-á de atributos museológicos que vão garantir sua preservação<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> O conceito de psiquiatria dinâmica vai nos permitir traçar um fio condutor que explicará a insurgência, no Brasil, do trabalho de Nise da Silveira e da Coleção do Museu de Imagens do Inconsciente.

<sup>69</sup> Em inglês, *degeneracy* (degenerescência). A tradução portuguesa não incorpora o tom fortemente pejorativo do original inglês, que traz consigo uma carga de dissipação moral, vício e decadência.

<sup>70</sup> *A arte nos loucos*.

<sup>71</sup> O percurso museológico das coleções será tema do próximo capítulo.

O livro tem como subtítulo *Le dessin, la prose, la poésie*<sup>72</sup>. A primeira parte é ocupada pela análise, descrição e reprodução de desenhos e pinturas, seguida de um estudo sobre desenhos de crianças e “selvagens”. A terceira parte contém uma extensa apreciação e análise de textos e poemas, que terminam em uma sucinta conclusão.

O autor procura traçar uma linha epistêmica para a compreensão de sua metodologia logo de início. Ele diz que, a propósito das produções que serão apresentadas, o emprego da expressão “obra de arte” pode parecer excessiva. “Mas para apreciar um gênero tão particular é indispensável que deixemos de lado a ideia própria que possamos ter sobre a beleza” (RÉJA, 1907/2000, p.5). Logo após ele retoma a discussão gênio/loucura, afirmando que a confusão existente na opinião pública sobre o assunto repousa na linha da tradição histórica onde a princípio os sonhos, delírios ou iluminações geniais, eram todos atribuídos à inspiração divina. Na Idade Média o delírio passa a ser considerado como imanente do diabo, para finalmente repousar nos capítulos de patologia. “Hoje, [...] a maioria dos anormais são suficientemente explicados por nós ao lhes rotularmos como ‘loucos’” (RÉJA, 1907/2000, p. 8, aspas do autor). Agora o artista será partícipe do desfavor do louco, assim como este um dia foi partícipe do favor do artista. Sobre os esforços da ciência para estabelecer o “parentesco” entre o louco e o artista, sem citar explicitamente a patografia ele afirma que a literatura corrente que trata do assunto é “mais volumosa do que rica”.

Que os sujeitos mais ativos intelectualmente são mais propensos a apresentar problemas mentais, não resta dúvida. Mas é por outro lado que nosso estudo aborda esta questão. Não procuramos saber até que ponto um artista é suscetível de enlouquecer mas em qual medida a loucura provou estar acompanhada de manifestações artísticas (RÉJA, 1907/2000, p. 13).

Réja já havia publicado em 1901 um artigo intitulado *L’art malade: dessins de fous*<sup>73</sup>, num periódico bastante popular na época, La Revue Universelle. Segundo MacGREGOR, a abertura do museu, criado em 1905, pelo Dr. Auguste Marie, com quem Réja trabalhava no asilo de Villejuif, certamente influenciou-o a ampliar o artigo, transformando-o num livro. Sob o seu verdadeiro nome (Paul Gaston Meunier), publicou uma série de artigos nos quais analisa a psicologia dos sonhos. Esses artigos demonstram apreço pela linguagem das imagens e intimidade com os estudos mais avançados à época. Já nos escritos assinados com o pseudônimo de Marcel Réja, encontram-se peças de teatro e, principalmente, literatura de crítica de arte. Essa personalidade instigante, trafegando numa via de mão dupla, consegue unir as duas facetas na publicação de *L’art chez les fous*.

<sup>72</sup> O desenho, a prosa, a poesia.

<sup>73</sup> A arte doente: desenhos de loucos.

Essa vivência traduz-se nas ideias apresentadas no livro. Evitando qualquer questão metafísica, ele considera que esquematicamente

o louco se distingue do não louco pelo fato de sofrer o movimento de suas ideias ao invés de dirigi-las. [...] Seu ego racional luta a princípio contra a intrusão do seu eu insensato que lhe sugere ideias delirantes. Cedo a resistência enfraquece, se esvai. A submissão torna-se completa. Pode-se dizer que é uma espécie de desdobramento mental, vagamente comparado àquele do sonhar acordado [...].” (RÉJA, 1907/2000, p. 14).

E continua:

A arte não nasce obra-prima. Ao lado da obra-prima, que representa, por definição, uma fórmula perfeita, existem numerosas produções mais ou menos elementares; elas vêm das crianças, dos selvagens, dos prisioneiros, dos loucos. Cada uma delas representa um interesse especial [...] . Os homens geniais [...] realçam com beleza as tendências e maneiras de ser do espírito humano; os loucos nos desvelam a nudez de seu mecanismo com a sua ingênua inabilidade: nós seremos, certamente, menos deslumbrados, mas teremos mais chances de vê-lo com clareza (RÉJA, 1907/2000, p. 18-19).

O estudo de Réja começa afirmando que esse tipo de arte nunca foi estudado de maneira sistemática. Denuncia a grande dificuldade em se conseguir documentos, geralmente destruídos ou confiscados pela equipe próxima ao paciente. Entretanto, o louco extravasa sua inspiração em todos os domínios da arte – escultura, pintura, música, dança, literatura, e embora não seja possível agrupá-los em escolas como os outros artistas, existe um certo número de estereótipos que servem de núcleo para divagações de toda sorte, pois “a loucura não é absolutamente constituída, como se é tentado a imaginar – por uma série de variações indefinidas, fora do bom senso” (p. 22)<sup>74</sup>.

Réja propõe o agrupamento do conjunto estudado em três níveis:

- cópias simples;
- reminiscências mais ou menos fiéis, pastiches mais ou menos servis;
- tentativas que denotam um esforço pessoal.

A seguir, divide a análise entre a manifestação artística de artistas que enlouqueceram e aquela surgida com a doença, esta última “o caso mais puro e mais interessante” (p. 25). Aqui, segundo ele, encontram-se todas as deficiências do aprendiz ainda não familiarizado com os procedimentos do *métier*.

---

<sup>74</sup> Nesta seção, os números de página entre parênteses referem-se ao livro *L'art chez les fous*.

Para nos organizar em meio ao caos dessas produções, consideramos três casos bem distintos [...]:

- Os desenhos feitos pelos enfraquecidos intelectualmente, pessoas em via de desagregação mental;
- Os desenhos executados sem emoção ou ideias claras. Arte decorativa;
- Enfim, a categoria mais interessante de obras onde se traduz seja uma ideia, seja uma emoção. (RÉJA, 1907/2000, p. 26).

Ao lado das análises que vai tecendo, Réja apresenta diversas reproduções de desenhos, pinturas e esculturas. Entretanto, em seu texto fluido e objetivo não se encontram vestígios dos jargões médicos da época. Ao contrário, ele nos fala de estilos, senso de detalhe e de proporção, sobrecarga de pontos e linhas; separa no primeiro grupo trabalhos que vão dos “rudimentos informes” de “estilo simples e infantil” àqueles que se constituem em “decorações pueris porém corretas”; em certa altura compara um dos trabalhos do segundo grupo aos “ornamentistas da arte moura”; relata o aparecimento frequente de formas geométricas (que atribui geralmente à uma tentativa de defesa frente à falta de habilidade na execução); “sensação obscura”, “ideias inexprimidas<sup>75</sup>”, são alguns dos termos por ele utilizados.

Nessas observações atentas, Réja vai encontrar um aspecto muito importante: o arcaísmo, ou seja, a ressurgência de formas, símbolos e assuntos utilizados por culturas ou civilizações antepassadas.

Uma das características mais frequentes das esculturas destes infelizes é a semelhança maior ou menor com as formas arcaicas da Arte. Eles recomeçam, por iniciativa própria, os tateamentos do espírito humano à procura de seu caminho artístico. E esse retorno pode remontar a um passado mais ou menos distante” (RÉJA, 1907/2000, p. 31).

Segundo MacGregor (1989), *L’art chez les fous* representa a primeira grande discussão comparativa sobre todas as formas de arte produzidas pelos loucos: pintura, desenho, escultura, poesia e prosa, dança e música. Com o objetivo de compreender a grande questão que elas representam – a natureza da criatividade - Réja debruça-se sobre a arte das crianças e dos povos primitivos, dos espiritualistas médiuns e prisioneiros adultos.

---

<sup>75</sup> Permitimo-nos o neologismo, pela falta de uma palavra na língua portuguesa que corresponda à *inexprimé* no francês, ou *unexpressed* do inglês.

Que ideia, que concepção sobre a natureza da arte levou-o a essa direção? Sua crença na existência de pistas para a compreensão da arte na produção do louco era individual ou esse ponto de vista era compartilhado pelos artistas de sua época, como produto de uma rápida mudança conceitual sobre a natureza e a função da própria arte? (MacGREGOR, 1989, p. 174).

Nesse período havia uma ebulição, uma investigação da parte de artistas, historiadores e críticos de arte das expressões artísticas d'além mar. Na Exposição Universal de 1900, em Paris, Debussy ouviu pela primeira vez a música balinesa que iria influenciar suas últimas composições. Picasso frequentava o Musée d'Ethnographie du Trocadéro, que tanta influencia teve na criação de seu famoso quadro *Demoiselles d'Avignon*, que, aliás, veio a público no mesmo ano da publicação do livro de Réja. Ao lado dos enormes progressos da ciência, a arte pré-histórica, a expressão dos povos primitivos, os pintores *naïfs*, a expressão infantil, estavam na ordem do dia.

Para quem se interessa verdadeiramente pela arte, as manifestações semelhantes, mesmo grosseiras ou inábeis, têm grande importância assim como as condições nas quais ela se dá. Não existem documentos supérfluos neste assunto. A história de um organismo perturbado lança novas luzes sobre o funcionamento desse mesmo organismo quando saudável. A história da arte dos loucos é tão interessante quanto os primeiros murmúrios artísticos da humanidade, gravados sobre os chifres de touros ou renas em grosseiras imagens que podemos achar ridículas, mas às quais não temos o direito de negar-lhes o interesse (REJA, 1901/2014, p. 1).

Mas os loucos não configuram apenas pastiches das formas arcaicas da arte. Seus desenhos “não são monstros isolados em meio à produção do resto da humanidade” (p. 63).

Algumas assemelham-se aos desenhos produzidos por categorias bastante especiais de indivíduos: os prisioneiros, os médiuns, as crianças e os selvagens. Frequentemente chegam a uma identificação tal que estas manifestações vizinhas se esclarecem mutuamente. Para apreciar de maneira exata as produções dos alienados é indispensável conhecer os seus congêneres [...] Mas é sobretudo com os desenhos de crianças e selvagens que as analogias merecem ser consideradas” (RÉJA, 1907/2000, p. 63;65).

Assim, a segunda parte do livro é dedicada ao estudo da produção das crianças e dos selvagens, onde Réja esgrime um invejável conhecimento do trabalho de autoridades no campo da psicologia infantil (*psychologues de nursery*, segundo suas palavras) e da antropologia<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Selvagem era o termo empregado, à época, para designar os integrantes das culturas autóctones.

Nas conclusões de seu texto, Réja ressalta que o fato mais típico das obras da terceira categoria – aquelas que exprimem uma ideia própria – é o “emprego abusivo” do símbolo, segundo ele resultado de uma influência doentia que será observada também na literatura<sup>77</sup>.

Quase sempre se encontra uma fórmula de arte mais ou menos arcaica, por vezes denunciando um grande talento; mas no limite das obras consideradas pode-se apenas observar brilhos eventuais, porém isolados. Incontestavelmente falta alguma coisa para que se possa pronunciar a palavra gênio (RÉJA, 1907/2000, p. 61).

Uma certa ambiguidade que ora exalta ou insere essas obras em categorias mais elementares, não diminui os muitos méritos de seu texto, fato que será relevado pelos estudiosos até nossos dias.

Se as tentativas balbuciantes que temos passado em revista podem ser legitimamente consideradas como formas mais ou menos embrionárias da Arte, pode-se dizer que a preocupação artística é primitivamente estrangeira à realização da Arte [...]

Diremos que estes artistas improvisados recomeçam por sua própria conta o caminho percorrido pela humanidade [...]. A Arte parece ser a expressão de uma espécie de “consciência obscura” do indivíduo<sup>78</sup> (RÉJA, 1907/2000, p. 232; 234).

Duas passagens do livro de Réja são esclarecedoras do avanço que seu trabalho representou na leitura das imagens “*chez le fous*”. Ao analisar uma das pinturas, (p. 43) faz uma descrição formal, destacando sua intensidade expressiva e sublinhando a “intensa crença” que o autor demonstra naquilo que está representando. E arremata: “Não existe evidência de prática [artística]: não importa! Existe uma alma! MacGregor (1989, p. 177) escreve que essa afirmação de Réja, que anos depois será adotada pela Companhia de Arte Bruta, consagra Réja como “o primeiro esteta da arte do insano”.

À autenticidade Réja prefere o termo “sinceridade”. “Por mais medíocre que seja, a obra de um louco não é menos importante do ponto de vista da gênese da arte que de sua necessidade psicológica. É no louco, talvez, que esta gênese se dá sob a forma mais pura” (RÉJA, 1901/2014, p. 3). Comparando a prática da arte do louco com a dos artistas normais, afirma que esses últimos perseguem a beleza e a perfeição enquanto que aqueles são movidos por uma imperiosa necessidade de atividade. Sem objetivar qualquer lucro material, “ele definitivamente tem outras preocupações que agradar os críticos ou o público”.

<sup>77</sup> A terceira e última parte do livro é dedicada ao estudo da Poesia e da Prosa, que por escapar ao escopo deste trabalho não será abordada.

<sup>78</sup> Esta intuição genial de Réja será seguidamente aprofundada pela psicologia e, um século depois, retomada pela Dra. Nise da Silveira no estudo da coleção do Museu de Imagens do Inconsciente.

Essa afirmação, segundo MacGregor (1989), contém uma nova e revolucionária estética. Sua publicação numa revista de ampla circulação mostra o importante papel que Réja desempenhou para o interesse da arte do insano entre artistas e críticos da vanguarda francesa.

Se até Réja a Arte era chamada para tentar explicar a loucura, agora a arte do louco será usada para lançar luzes sobre os fundamentos do fazer artístico.

### 2.3.2 Hans Prinzhorn: o início do fim do isolamento

Os escritos sobre a arte dos loucos proliferaram: com o início das análises feitas por críticos de arte sobre esta produção, o interesse do público em geral foi despertado para essa questão. Logo apareceriam livros e revistas com reproduções dessas obras, aumentando a percepção de que as implicações dos resultados dessas análises superavam o campo da psiquiatria. Nesse período, estavam em curso as profundas modificações na arte que se estenderiam por todo século 20. Os embates apaixonados (prós e contra) logo tornaram-se matéria de revistas e jornais não especializados, refletindo o interesse despertado pelo tema.

Em 1918, Hans Prinzhorn publica um artigo que contém uma revisão bibliográfica sobre o assunto<sup>79</sup>; aí aparece, ao lado das já citadas obras francesas e italianas a produção alemã. Embora no final do século 19 Emil Kraepelin (1856-1926) já tivesse feito uma referência sobre os escritos dos pacientes, criando uma seção em seu *Tratado de Psiquiatria* (1883) sob o nome de “distúrbios dos movimentos expressivos”, é em 1906 que aparece o primeiro trabalho dedicado exclusivamente ao assunto em língua alemã: *Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre Diagnostische Verwertbarkeit* (Os desenhos dos doentes mentais e sua utilidade diagnóstica), do psiquiatra Fritz Mohr (1874-1957).

Prinzhorn que havia estudado música, filosofia e história da arte, estudou também a medicina, motivado pelos problemas psíquicos de sua esposa, que obrigavam-na a passar por períodos de internação. Ele dá continuidade ao perfil já visto em Simon e Réja do “homem-das-letras-e-artes-na-psiquiatria”. Serviu na Primeira Guerra Mundial em um hospital sob as ordens do Dr. Karl Wilmanns, que após a guerra vai dirigir a Clínica da Universidade de Heidelberg. Em 1919, ele convida Prinzhorn para gerenciar a coleção que já existia, e cuja história já foi vista anteriormente.

---

<sup>79</sup> *Das Bildneri Schaffen der Geisteskranken* (A expressão plástica dos doentes mentais), *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, n. 52, p. 307-326, 1919.

Após dois anos à frente da coleção, ele pede demissão e no ano seguinte (1922) publica o seu livro *Bildneri der Geisteskranken*. O livro alcançou sucesso imediato, rendendo uma segunda edição já no ano seguinte. Uma estratégia de *marketing* inteligente, um assunto da moda, inúmeras reproduções, muitas delas em cores (pela primeira vez nesse assunto), fez de Prinzhorn um intelectual conhecido e conferencista muito solicitado (WEBER, 1984)<sup>80</sup>.

O lançamento da bela edição de *Bildneri der Geisteskranken* ofuscou por completo o trabalho do jovem médico suíço Walter Morghentaler, publicado um ano antes. Interessado nos desenhos dos internados do hospital de Waldau, Berna, onde trabalhava, passou a colecionar essa produção e publicou a monografia – *Ein Gesteskranken als Künstler* (Um doente mental como artista). Nesse trabalho ele analisa a produção gráfica, musical e pictórica de Adolf Wölfli (1864-1930)<sup>81</sup>.

O título de seu trabalho “anuncia o caráter revolucionário de sua iniciativa: elevar as obras de um “louco” à categoria das criações artísticas. Fato importante, ele desvela a identidade de seu paciente e publica sua fotografia [...] Seu trabalho é antes de tudo uma monografia artística e se distingue funcionalmente de um estudo psiquiátrico” (PEIRY, 1997, p. 22)<sup>82</sup>.

Prinzhorn dedica a introdução de seu livro para desconstruir as limitadas conclusões psiquiátricas existentes até então sobre a produção plástica dos loucos para em seguida definir sua metodologia. Logo de início ele acusa a proliferação dos termos “arte dos loucos”, “arte patológica” e “arte e loucura”, para recusá-los alegando que a aceção da palavra “arte”, com sua carga afetiva, comporta um julgamento de valor. “Esse julgamento distingue certos objetos de outros formados de maneira similar, que são rejeitados como ‘não-arte’” (PRINZHORN, 1922/1984, p. 53). Justifica assim, a utilização do termo *Bildneri*, segundo ele pouco utilizado, mas rico de sentidos, para designar todas as manifestações artísticas dos doentes mentais. Este termo alemão é de difícil tradução. A versão inglesa, publicada em 1972, utiliza o termo *Artistry* que traz o

---

<sup>80</sup> Apesar da tradução francesa só aparecer em 1984, seu sucesso nos círculos parisienses é narrado por Clara Malraux em suas memórias, como já citado.

<sup>81</sup> Com obras no Museu de Belas Artes de Berna e outros museus de arte Wölfli está presente nas principais coleções de arte fora-das-normas no mundo inteiro. Produziu no asilo de Waldau um trabalho monumental, uma narrativa ilustrada com mais de 25 mil páginas reunindo textos, desenhos, colagens e composições musicais. Breton considerava seu trabalho um dos quatro mais importantes do século XX. Ver mais em: Adolf Wölfli Foundation, disponível em <<http://www.adolfwoelfli.ch/?c=e&level=17&sublevel=0>> Acesso em: 22 ago. 2014.

<sup>82</sup> Reeditado em Publications de l'Art Brut, n. 2, 1964.

sentido de habilidade, talento. A tradução francesa utiliza o termo *Expressions*, que é mais vago<sup>83</sup>.

O ponto de vista dos psiquiatras sobre a produção plástica dos loucos é centrado no diagnóstico, que segundo Prinzhorn é a abordagem lógica do fazer médico. Porém, mesmo sendo possível realizar um diagnóstico baseado na expressão plástica do indivíduo, se o médico não é capaz de fazê-lo sem esta ajuda, também não o fará com ela. E acrescenta:

“Além disso, a porcentagem dos pacientes que desenham é muito pequena. [...] As publicações disponíveis mostram que um estudo superficial não contribui com grande coisa: encontra-se nos desenhos apenas alguns sintomas típicos como descritos nos manuais” (PRINZHORN, 1922/1984, p. 66). Assim idiotas e epiléticos tendem às cópias mecânicas; maníacos aos rabiscos descuidados; os catatônicos à obscenidade; “mas a produtividade dos esquizofrênicos<sup>84</sup> constitui para a psiquiatria uma fonte de conhecimentos ainda inexplorada” (p. 56).

Para além das abordagens psiquiátricas, Prinzhorn cita outros caminhos que seriam mais pertinentes, menos sujeitos a erros. Essas obras seriam tentativas de *Gestaltung*, ou seja, de dar forma a, configurar<sup>85</sup>.

De um ponto de vista psicológico elas possuem esta qualidade em comum com a “arte”. Precisar-se-á então de competências quanto às questões da estética, ou melhor, de psicologia da “*Gestaltung*”. Desse modo poderíamos estudá-las segundo suas semelhanças tão decantadas com a expressão das crianças e dos povos primitivos. Em que consistiriam essas semelhanças e quais seriam as diferenças. Seriam necessários conhecimentos da psicologia comparada e da etnopsicologia. E, finalmente já foi dito e repetido que as obras de nossos doentes têm uma relação com a arte contemporânea mais próxima do que com qualquer outro domínio de comparação. E é inegável que essas analogias despertam hoje no público um interesse maior do que a outras disciplinas (PRINZHORN, 1922/1984, p.57, aspas do autor).

Essa descrição da complexidade dos problemas inerentes a uma apresentação cuja metodologia seja transparente leva-o a recusar a dicotomia dos extremos a qual tanto a ciência como a arte podem chegar:

<sup>83</sup> Mário Pedrosa se referiu ao título de Prinzhorn como *Imaginária dos Doentes Mentais* (Andriolo, 2006).

<sup>84</sup> A esta altura, o termo esquizofrenia substituía o conceito de *demência precoce* de Kraepelin.

<sup>85</sup> Em inglês, *image-making*. Adotaremos a utilização do termo original, como o fazem habitualmente os tradutores nos casos de conceitos criados na língua alemã, dificilmente transponíveis para outros idiomas.

Procurar-se-á em vão uma referência na ciência. Em nossa opinião todas impõem questões dogmáticas por demais redutivas. E para concluir estamos desamparados pelas oposições conceituais finais dos dois campos em questão: nem a oposição “saúde – doença”, nem a oposição “arte – não arte” fazem sentido a não ser numa perspectiva dialética. O empirista, se trabalhar de forma honesta, encontrará inumeráveis transições entre esses polos (PRINZHORN, 1922/1984, p. 57).

Para escapar do dilema, ele decide escolher o conceito de *Gestaltung* como eixo para sua leitura das obras. Daí o subtítulo de seu livro – *ein beitrag zur psychologie und psychopathologie der Gestaltung* - contribuição à psicologia e psicopatologia da configuração. Segundo ele “duas soluções metodológicas homogêneas” serão utilizadas para o estudo do assunto: uma catalogação científica descritiva das obras, acompanhada de uma apresentação clínica e psicopatológica dos casos, e um estudo do processo da *Gestaltung* plástica sobre bases inteiramente metafísicas.

Tal estudo explicará psicologicamente estas obras e os estados excepcionais de onde elas emanam. Situará esta variação da expressão humana dentro de um quadro geral do ser, sob o conceito de um impulso de *Gestaltung* originador, para além do qual encontrar-se-á apenas uma necessidade universal de expressão, fundamento instintivo deste impulso. Breve tal estudo escapará da psiquiatria e da estética; ele atingirá o domínio das formas de ser fenomenológicas (PRINZHORN, 1922/1984, p. 49).

MacGregor (1989) aponta para a óbvia dicotomia existente nas intenções de Prinzhorn. Seu primeiro objetivo, de realizar um catálogo com informações clínicas e descrições psicopatológicas foi certamente ditado pelo desejo do Professor Wilmanns, cuja concepção original do projeto era puramente clínica. O outro objetivo, bem mais ambicioso, seria o de “explorar as fronteiras para um futuro estudo da psicologia da *Gestaltung*”.

A própria estrutura do livro aponta para essa dissociação. A primeira parte, que Prinzhorn denomina “Parte Teórica”, representa menos de um terço do total. A segunda, “Dez Mestres Esquizofrênicos”<sup>86</sup>, reúne de forma confusa e contraditória uma grande quantidade de informações biográficas e clínicas (MacGREGOR, 1989).

---

<sup>86</sup> Em inglês *Ten Schizophrenic Artists*; em francês *Dix vies de créateurs schizophrènes*.

Em sua análise, Prinzhorn enumera os impulsos, tendências ou pulsões fundamentais:

- O impulso principal é o de *Gestaltung*, que nasce da necessidade universal de expressão; não uma expressão do si mesmo (*self*), mas sempre uma tentativa de estabelecer uma conexão com os outros; todos os outros impulsos são também importantes embora numa escala menor.

- A pulsão do jogo, a tendência ao lúdico, que pode ser observada com mais clareza nos desenhos infantis e rabiscos não intencionais dos adultos. Estão incluídas aqui as formas acidentais, “nuvens” ou manchas de tintas, o prazer na interpretação sugerida por formas ou manchas em objetos e superfícies, naquilo que MacGregor (1989) chama de “Resposta Roscharch”<sup>87</sup>, numa alusão ao criador do famoso teste de associação de palavras e imagens.

- A tendência ao decorativo ou necessidade do ornamental<sup>88</sup> visa principalmente o enriquecimento do ambiente ou dos objetos pela adição de elementos visuais, sem finalidade utilitária. Esse objeto pode ser o próprio corpo. Durante o século 19 esta pulsão foi mesmo considerada como a verdadeira origem de toda atividade artística, em um momento em que os pontos de vista biológicos estavam em ascensão.

- A tendência à ordenação manifesta-se em todas as épocas, em todas as culturas. Pertencente ao domínio do decorativo/ornamental, “seus princípios são a disposição serial, a alternância, o ritmo, a simetria, a proporcionalidade” (p.78).

- A tendência à reprodução, ou pulsão de imitação, desempenhou um importante papel na história da arte, onde, segundo Prinzhorn, esteve durante muito tempo “indevidamente no centro das preocupações sendo ainda hoje a mais popular” (p.81). Segundo ele, esta pulsão torna-se “incontrolável” na cultura materialista do século 19. Reclama Prinzhorn que a doutrina da imitação na arte é um exemplo surpreendente de como as ideias sustentadas por um dogma podem exercer, durante séculos, uma fascinação sobre a humanidade, apesar de sua falsidade (p.82). Sócrates já definia a pintura como uma reprodução do visível.

---

<sup>87</sup> Prinzhorn cita Leonardo da Vinci: “Se olhares para os muros sujos de inúmeras manchas, ou construídos com pedras multicoloridas, as brasas do fogo, as nuvens ou a lama, com a intenção de imaginar alguma cena, encontrarás analogias de paisagens a cenários de montanhas [...] batalhas e figuras em disputa com faces e roupas estranhas [...]”. (*Op. cit.*, p. 75)

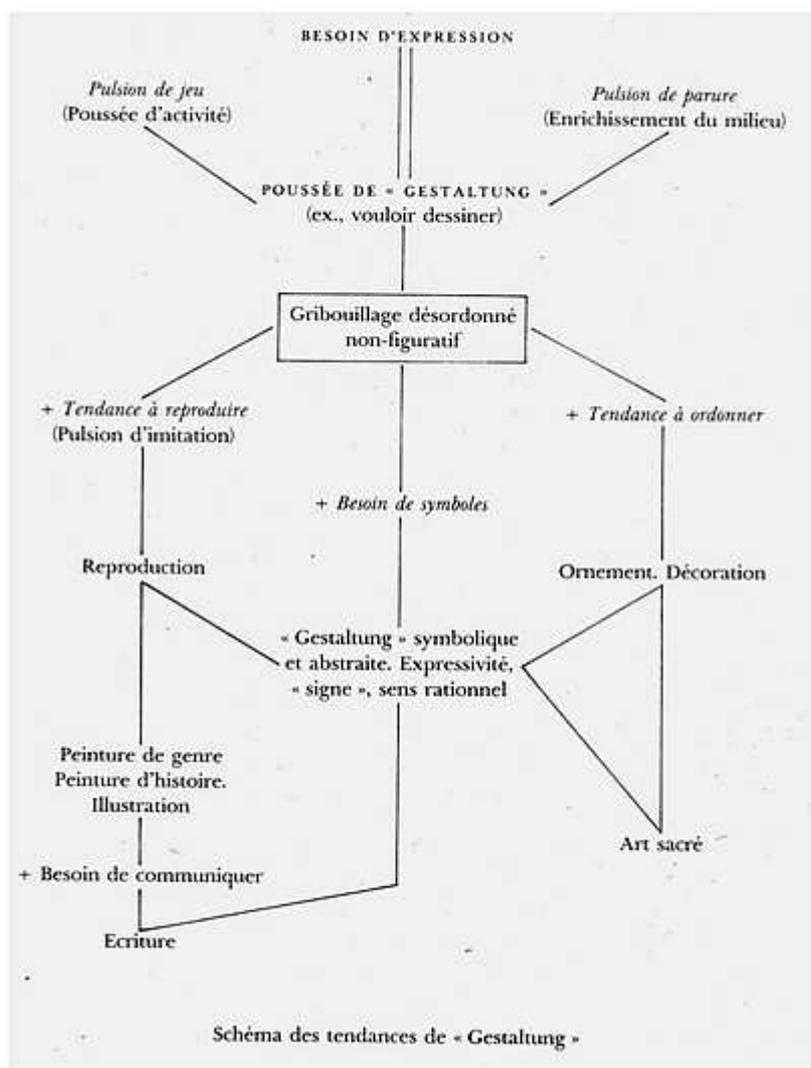
<sup>88</sup> “O ornamento é uma forma decorativa regida por princípios de ordem, sem coerência objetiva com um modelo, mas da ordem do abstrato” (*idem*, p.79).

“A infeliz doutrina de Ariosto, que define todas as artes segundo esta característica única, a mais superficial de todas, reinou sobre os espíritos até Kant, inclusive, e continua a ser popular como todas as doutrinas que repousam sobre dados tão simples que todos compreendem e poderiam, a rigor, encontrar por si mesmos” (PRINZHORN, 1922/1984, p. 82).

A necessidade de configuração simbólica e abstrata dirige-se para uma direção antagônica: quanto mais um trabalho é fiel à realidade, mais improvável que contenha significação simbólica. “Não se encontrará significação simbólica em uma natureza morta de flores, um retrato ou uma paisagem”, diz ele (p. 86). A configuração de símbolos evoca sentimentos e representações que por natureza não são sensoriais.

Para melhor compreensão do leitor, ele traça um esquema dessa organização psíquica das tendências a configurar:

FIGURA 14. Esquema das tendências de *Gestaltung*



FONTE: Prinzhorn, 1984, p. 69

Nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha conheceu uma grande efervescência cultural, cujo epicentro era Munique. O estudo da arte nesse período preocupava-se com as questões psicológicas; intensos debates sobre estes problemas eram comuns no meio acadêmico. Prinzhorn, jovem estudante de história da arte, participava ativamente da vida da cidade interessando-se pela produção artística de sua época, como podemos depreender de suas citações sobre Kokoschka, Nolde, Kubin, Van Gogh e Rousseau.

Sua própria estética foi influenciada profundamente pelas ideias emergentes do Expressionismo, onde inevitavelmente tomou conhecimento das ferozes e hostis comparações que eram feitas entre as pinturas dos loucos e a dos artistas modernos. Ele deve também ter conhecido a atitude extremamente positiva dos Expressionistas para com as criações psicóticas (MacGREGOR, 1989, p.195).

O Expressionismo, movimento alemão da vanguarda do século 20, envolveu o teatro, a dança, as artes gráficas, literatura, escultura e o cinema. Seu início deu-se nas artes plásticas, como um movimento de revolta contra o impressionismo acadêmico. Proclamava um intenso e subjetivo simbolismo pessoal na produção imagética, onde o sentimento era mais importante que a razão. Prinzhorn admite a influência dos códigos expressionistas e vários dos princípios por ele defendidos repousam sobre o vocabulário expressionista (primordial, espiritualização, empatia). O conceito de vanguarda da época, onde a transgressão voluntária e premeditada das convenções pictóricas era a tônica, encontra sua expressão máxima no modelo de Prinzhorn, segundo o qual o artista louco torna visível, em uma *unio mystica* com o mundo, aquilo que caracteriza o artista genuíno (BRAND-CLAUSSEN, 1996).

Oskar Pfister (1873-1956), discípulo de Freud, tece vários elogios ao livro de Prinzhorn embora critique a terminologia adotada e a utilização de termos genéricos para descrever processos. Weber (1984, p.32) diz que a leitura de Pfister é “um pouco míope”, já que ele declara que o trabalho de Prinzhorn “contribuirá muito para pôr um fim neste produto da decadência que é o expressionismo”<sup>89</sup>. Ernst Kris (1900-1957), em artigo publicado na já citada revista *Imago* de 1936 critica o uso do material feito por Prinzhorn para embasar sua teoria estética e para justificar a arte expressionista. Segundo ele, essas formas não são manifestações das forças de configuração primais, mas uma tentativa psicodinamicamente organizada de autorresgate do ego naufragado (BRAND-CLAUSSEN, 1996).

---

<sup>89</sup> Weber está citando a resenha de Pfister sobre o livro de Prinzhorn, publicada na revista *Imago* (organizada por Freud e Otto Rank), nº 9, 1923, p 503-506. Disponível em <[https://archive.org/stream/Imago.ZeitschriftFuumlirAnwendungDerPsychoanalyseAufDie\\_185/Imago\\_1923\\_I\\_X\\_Heft\\_4\\_k#page/n103/mode/2up](https://archive.org/stream/Imago.ZeitschriftFuumlirAnwendungDerPsychoanalyseAufDie_185/Imago_1923_I_X_Heft_4_k#page/n103/mode/2up)>. Acesso em: fev. 2015.

Não percamos de vista o fato de Prinzhorn ter sido o primeiro historiador da arte profissional a obter instrução em psiquiatria e psicanálise. MacGREGOR (1989) aponta esse fato como o motivo para sua abordagem pioneira e ressalta o fato de que, à época, os problemas psicológicos e psiquiátricos eram estudados em campos absolutamente distintos. A contribuição de Prinzhorn foi transportar esses conceitos da psicologia da arte para a psiquiatria, experimentando sua validade no estudo da arte dos esquizofrênicos. Prinzhorn identifica os principais pensadores de cujas teorias deriva seu pensamento, como Conrad Fiedler (1841-1895) e Wilhelm Worringer (1881-1965). Mas a maior influência veio do seu estreito e duradouro relacionamento com o psicólogo e filósofo Ludwig Klages (1872-1956) a quem considerava o sucessor de Goethe e Nietzsche.

Se poucas são as referências ao livro de Prinzhorn feitas por artistas, elas não escondem a vasta influência do mesmo. Weber (1984) diz que Schryer, professor da Bauhaus, narra uma conversa com Paul Klee onde este afirma que encontrou nas obras reproduzidas por Prinzhorn a confirmação de suas pesquisas sobre o 'mundo intermediário do pintor', cujas imagens daí provenientes assemelhar-se-iam àquelas entrevistas pelos loucos. Visitas às coleções de Heidelberg e Waldau certamente influenciaram sua trajetória artística pessoal e as aulas teóricas que ministrava em Bauhaus no final dos anos 20, onde uma posição de destaque era dedicada às noções de espontaneidade e originalidade da criação (PEIRY, 1997).

Max Ernst já se interessava pela arte dos loucos desde que tivera contato com a produção de pacientes quando assistia aulas de psicologia na clínica psiquiátrica de Bonn, entre 1910 e 1914. Em 1919 ele organizou a exposição *Bulletin D* em Colônia, onde reuniu, ao lado dos próprios trabalhos, desenhos de crianças, esculturas africanas e desenhos de loucos. Ele teria mesmo um projeto de expandir essa pesquisa, mas a publicação do livro de Prinzhorn o fez renunciar (PEIRY, 1997). Sua paixão pelo mundo dos sonhos, da loucura, do irracional, do subconsciente, exerceu forte influência no movimento surrealista.

A presença do livro de Prinzhorn nesse movimento foi duradoura<sup>90</sup>. André Breton conheceu-o através do exemplar com o qual Max Ernst presenteou o poeta francês Paul Éluard e que chegaria também às mãos de Jean Arp, Sophie Taueber e Jean Dubuffet. Tornou-se o livro de cabeceira de diversos artistas e mesmo que muitos não compreendessem a língua alemã, eram impactados pelas numerosas ilustrações, muitas

---

<sup>90</sup> Merken (1978) chega mesmo a afirmar que além de estímulo e argumento para o surrealismo nascente, o livro teria mesmo influenciado a teoria do *objet trouvé*: qualquer objeto ou coisa (p. ex., uma concha encontrada num passeio pela orla marítima) poderia ser uma obra de arte. A teoria surrealista autorizava o artista (ou o achante, o encontrador, o descobridor) a expor o *objet trouvé* em galeria ou salão na qualidade de obra de arte (TEIXEIRA, 1998).

delas em cores. Jamais alguém vira as obras dos insanos em tal quantidade e qualidade (PEIRY, 1997). Além de citá-lo em *Le Surréalisme et la peinture*<sup>91</sup>, Breton (1948), em carta a Jean Dubuffet, afirma que a apresentação das obras dos artistas esquizofrênicos feita por Prinzhorn é a primeira com a dignidade que elas merecem; sua confrontação com a produção dos artistas contemporâneos desfavorecem estes últimos.

Sabemos que Prinzhorn tinha conhecimento dos estudos sobre o ato criativo e consciência das inquietações de sua época. Entre as 5 mil obras da coleção ele escolheu com discernimento aquelas que apresentavam mais afinidades com as orientações da arte de então. “Se a arte dos insanos aproxima-se tanto da arte contemporânea, é porque corresponde às aspirações mais secretas de nossa época” (PRINZHORN, 1922/1984, p. 375).

Foi pequena a penetração das ideias de Prinzhorn no meio médico. Ele próprio reconhece que em seu trabalho a psiquiatria foi relegada a um segundo plano, e o termo *Gestaltung* era uma palavra estranha à psiquiatria e à psicopatologia (WEBER, 1984). O psiquiatra Paul von Monakov (1885-1945) critica a noção de necessidade de símbolos prinzhorneana, definindo-a como puramente biológica e apontando a “pobreza de resultados de suas análises”. Vinchon, que logo depois desenvolverá a noção de forma e a análise formal na psicopatologia da expressão, destaca o lugar histórico do livro de Prinzhorn, dizendo que nele a noção de forma inspira pela primeira vez um trabalho sobre a arte patológica.

No Brasil, Osório Cesar (1929) afirma que foi o livro de Prinzhorn um dos principais motivos que o levou a escrever sua obra *A expressão Artística dos Alienados* (aliás, um título que traduz quase *ipsis literis* aquele do livro de Prinzhorn). Para Nise da Silveira, o livro “traz a marca da profunda intuição e alta inteligência do próprio Prinzhorn” (SILVEIRA, 198-, p. 32). E aponta o fato da tradução inglesa só vir à luz em 1972, a francesa em 1984, creditando esse retardo como indício significativo do desprestígio do estudo das imagens. Segundo ela, esse estudo, com o *approach* de Prinzhorn, “necessita de um equipamento cultural que cada vez mais é banido do *curriculum* do estudante da área científica” (SILVEIRA, 1992, p. 88, grifo da autora).

A psicologia da forma, tal como definida por Prinzhorn, pode também ser lida como uma crítica cultural: a procura, em meio ao caos do pós-guerra, de uma arte genuína.

---

<sup>91</sup> *O surrealismo e a pintura*. A primeira edição é de 1928, seguindo-se outras com acréscimos e revisões.

Ele constrói o modelo do artista louco e autônomo (*Irrekünstler*) cuja inspiração e poderes de expressão são providos pela elevada inspiração da esquizofrenia, de forma que o esplendor formal e o *insight* profundo surgem do interior. Na produção desse artista louco, hermeticamente confinado, Prinzhorn encontra ‘autenticidade’ e ‘primordialidade’ (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 13).

Interessado apenas em validar sua própria teoria estética e crítica cultural, Prinzhorn ignora os fatores sociais e despreza todos os mecanismos interativos, reativos ou processuais (BRAND-CLAUSSEN, 1996). Seu esforço para proteger a integridade de sua teoria fê-lo negligenciar alguns aspectos tais como o fato de que a doença mental muitas vezes era apenas o resultado da institucionalização ou que alguns dos trabalhos apresentados eram de pacientes que possuíam algum tipo de treinamento artístico. A idealização de Prinzhorn do artista-doente-mental-autista com uma ligação cósmica primordial com o todo conferindo ‘autenticidade’ e garantia de qualidade perdura até nossos dias. O terreno preparado previamente pela teoria gênio/artista de Lombroso encontra solo fértil para enraizar-se no imaginário social de forma quase indelével.

*Bildneri der Geisteskranken* vai muito além do que foi aqui exposto ou do que conseguimos vislumbrar nos escritos sobre ele. Uma leitura mais atenta de seu conteúdo nos traz a certeza de que ainda não foi feita até hoje uma análise aprofundada. A índole artística de Prinzhorn move-o por regiões onde a ciência não tem (ou não deseja usar) as ferramentas adequadas para investigar suas hipóteses. A interdisciplinaridade de sua formação leva Prinzhorn à consciência das limitações da época para a compreensão dos processos envolvidos na questão da arte dos doentes mentais. Para ele, uma interpretação insuficientemente fundamentada apenas traria confusão às pesquisas em curso sobre o assunto. Na parte final de seu livro, a qual dá o título de “Resultados e Problemas”, escreve:

A abordagem estritamente psiquiátrica não é suficiente; a abordagem psicanalítica é fecunda justamente na interpretação aprofundada dos símbolos, mas só na condição de que ela esteja acompanhada de conhecimentos conclusivos e bastante espírito crítico; o estudo etnopsicológico do pensamento mágico e simbólico está ainda em seu início [...] Por enquanto nos contentamos com uma noção do conjunto a ser aprofundado por alguém competente nesse domínio (PRINZHORN, 1922/1984, p. 324).

Prinzhorn sabia do que estava falando. Sua preparação intelectual aliada à sua “profunda intuição e alta inteligência”, no dizer de Nise da Silveira, leva-o não só a identificar o problema como também apontar o caminho possível:

Ressaltamos o caráter provisório de uma atitude que nos é ditada pelos limites de nosso trabalho e pela prudência científica. [...] Falta-nos sobretudo uma transmissão crítica prudente do saber esotérico, que hoje está vulgarizado pelo fato dos círculos cultivados mais ou menos ignorantes das últimas gerações haverem perdido o contato com as grandes forças culturais (PRINZHORN, 1922/1984, p. 324).

Após observar que as únicas iniciativas de envergadura nesse assunto devem-se a Freud, Jung e seus discípulos, ele demonstra toda sua argúcia:

O desenvolvimento das ideias de Freud por Jung, em particular, comporta, dentro de uma mistura quase inextricável de fatos e de interpretações procedentes de disciplinas as mais diversas, algumas descobertas que convidam a um aprofundamento fecundo e que são independentes da validade deste ou daquele detalhe. [...] devemos esperar Jung para que elas sejam objeto de uma utilização sistemática e sirva para explicar as experiências individuais (PRINZHORN, 1922/1984, p. 324n).

Em 1961, após uma longa carreira dedicada ao estudo dos símbolos, C. G. Jung publicaria seu último livro: *O Homem e seus Símbolos*.

As conclusões de Prinzhorn reafirmam o que outros estudiosos já haviam notado, ou seja, a possibilidade de indivíduos que experimentam a experiência da loucura, em especial os que recebem diagnóstico de esquizofrenia produzirem obras plásticas capazes de se igualar àquelas consideradas como 'arte', no seu mais alto grau. "Trazer à evidência uma produtividade que continua a se afirmar em oposição à desagregação geral da personalidade é de uma importância considerável" (PRINZHORN, 1922/1984, p. 368).

#### Resumo das conclusões de Prinzhorn

1. Os alienados sem experiência em matéria de arte – em particular os esquizofrênicos, criam às vezes trabalhos que se assemelham às verdadeiras obras-primas.
2. A semelhança surpreendente dessas obras com as produções de crianças e de primitivos e de outras épocas da cultura nos obriga a verificar o próprio fundo mágico do poder criador. Até porque esses trabalhos possuem a vantagem de satisfazer de forma mais pura os fatores instintivos e intuitivos do poder criador, intactos de toda tradição e de todo espírito de escola<sup>92</sup>.
3. As últimas tendências da arte atual apresentam uma afinidade mais profunda, mais marcante com a essência dessas obras do que aquelas de tempos passados.
4. É falso e superficial deduzir daí uma alienação dos artistas. Qualquer ponto de vista sobre essas questões deverá ser feita com uma orientação precisa nos fundamentos psicológicos dos dois domínios.

---

<sup>92</sup> Esse princípio será muito caro ao pintor Jean Dubuffet quando da formulação do conceito de arte bruta.

5. A variedade nos trabalhos dos alienados é tão complexa que não se pode legitimamente estabelecer, a partir de signos exteriores, o critério que os diferenciam da arte normal, guiada pela racionalidade e pelas teorias.
6. Não existe um ponto que demarque o limite entre o que é arte e o que não o é, entre o que é normal daquele que imperceptivelmente se curva para o anormal.
7. Se as obras dos alienados instigam a formulação de julgamentos artísticos pelo modo comparativo, não se pode perder de vista que representam assunto para ampliar e enriquecer as concepções que hoje abraçam de forma ampla e serena as coisas deste mundo.

(Fonte: PRINZHORN, 1922/1984, p. 376).

## 2.4 Vinchon: a valorização da subjetividade

O livro *L'Art et la folie*<sup>93</sup>, publicado em 1924 por Jean Vinchon (1884-1964), traz um diferencial relativo à produção anterior sobre o assunto. Escrito em linguagem simples, sem nunca escorregar para o vulgar, seu texto conciso e objetivo é uma luz no emaranhado que se tornara a produção de conhecimento da época: por um lado, a eterna questão entre o gênio e a loucura, que Vinchon irá destrinchar com maestria no segundo capítulo; por outro lado, a insurreição dos movimentos artísticos de vanguarda; mais ainda, a irrupção do pensamento freudiano. E dois anos antes, não esqueçamos a publicação do livro de Prinzhorn, que seria mais admirado na França pelas belas reproduções que continha (uma vez que não havia tradução do alemão) do que propriamente pelo seu texto prolixo.

Vinchon discorre sobre esses territórios com a segurança de quem está firmemente ancorado em um amadurecimento intelectual, que, emprestando credibilidade, resulta numa exposição coerente, mesmo que algumas de suas conclusões estejam hoje ultrapassadas. Os títulos dos trabalhos anteriores de Vinchon já nos dá uma ideia do espectro de seus interesses: *Le catalogue de l'Enfer* (O catálogo do inferno, 1913); *Le emploi de la Musique dans le traitement des psychoses* (A utilização da música no tratamento das psicoses, 1913); *Le fetichisme de la poupée* (O fetichismo da boneca, 1913); *Les symboles traditionnels et le freudisme* (Os símbolos tradicionais e o freudismo, 1920); *Délire mystique et sculpture automatique* (Delírio místico e escultura automática, 1920); *Les visions du délire et du rêve dans l'Art Japonais* (As visões do delírio e do sonho na arte japonesa, 1921); *La psychanalyse* (A psicanálise, 1921). A exceção deste último trabalho, publicado numa revista popular, todos os outros trabalhos foram publicados em periódicos científicos ou apresentados em Congressos.

---

<sup>93</sup> A Arte e a loucura.

A edição de *L'Art et la folie* a qual tivemos acesso, em formato de bolso (14x10 cm), destinada a bibliotecas-miniaturas, comuns na época, é uma prova do interesse popular sobre o assunto.

No primeiro capítulo, sob o curioso título de *Le diagnostic de l'opinion publique*<sup>94</sup>, narra o autor que, no Salão de Outono de 1911, o cubismo emergente era exibido através de trabalhos de artistas como Fernand Léger, André Lhote e Marcel Duchamp no Grand Palais de Paris; o público, entre outros comentários jocosos, perguntava em tom de troça se haviam sido abertas as portas do Sainte Anne, numa alusão ao conhecido hospital psiquiátrico de Paris. Nessa ocasião o público parisiense retomava a tradição aristotélica “como acontecera no século 19 com Cézanne, Manet e o ‘Salão dos Recusados’, todos hoje [1924] no Louvre”. Para justificar o escândalo causado por esses autores, “o diagnóstico fácil de loucura deve-se tão somente à ruptura brusca de costumes consagrados” (VINCHON, 1924, p. 8, 9). Outros artistas quiseram renovar “o gosto milenar pelos símbolos, tão vivos na Idade Média até o século 17” (p. 10). A arte fantástica flamenga e a japonesa se aproximam da arte simbolista, constituindo, ao lado da arte erótica, segundo Vinchon, as artes “excepcionais” - esta última reprimida pela censura social de nossas civilizações ocidentais (p. 12)<sup>95</sup>.

Vinchon assinala com propriedade a necessidade de conhecer a História da Arte para verificar que a escolha de temas ou técnicas não usuais indica apenas um esforço renovado ou introduzido para alcançar os mesmos fins ancestrais da Arte. Sua reflexão busca conduzir o leitor à compreensão que a “a estranheza de uma obra de arte não constitui uma prova suficiente para afirmar a loucura do artista mesmo se ele tem cultivado os mesmos temas encontrados normalmente entre os alienados” (VINCHON, 1924, p. 15).

Reconhecendo a complexidade desse assunto, ou seja, das relações entre a loucura e a criatividade, cita como exemplo o caso bem documentado de Van Gogh, cuja loucura não modificou a maneira e a qualidade de sua pintura, comprovando que o trabalho de um pintor que enlouqueceu não se torna necessariamente patológico. “Certas disposições podem resistir muito tempo em meio à desagregação da inteligência, são prolongamentos da vida normal dentro da doença” (p. 18).

---

<sup>94</sup> *O diagnóstico da opinião pública.*

<sup>95</sup> Os números de página entre parênteses nesta seção referem-se ao livro *L'art et la folie*.

A seguir ataca o reduto central da psiquiatria: *L'état actuel de la question Génie et Folie*<sup>96</sup> vai desconstruir o conceito, quase um dogma, segundo o qual a genialidade, o talento, tem seu nascedouro em estados patológicos da mente humana. De início ele observa que “se deixarmos de lado os desenhos informais e completamente destituídos de significado, constataremos a escassez da produção estética dos alienados” (p. 19). Como já havia verificado Simon, esse fato desacredita a teoria lombrosiana. Segundo Vinchon os médicos mais antigos, como Le Camus e Lombroso, confundiram as consequências da avareza do sistema nervoso nos homens geniais com a própria genialidade, “as panes de uma máquina aperfeiçoada com a perfeição do seu mecanismo” (p. 30). O erro, em adotar um ponto de vista demasiadamente especializado, lhes deu a ilusão da verdade.

Apesar de seu tom quase coloquial, Vinchon não abandona nunca o rigor, seu lugar de médico. No capítulo intitulado *L'Art Psychopathologique dans diverses formes de folie*<sup>97</sup> ele faz uma descrição das formas clássicas da loucura, atendo-se especialmente aos “dementes precoces” (nomenclatura de Kraepelin), esquizofrênicos (nomenclatura de Bleuler, que acabou predominando) ou ‘*fous discordants*’ (loucos divergentes)<sup>98</sup>; este último Vinchon vai utilizar amiúde, alternando com o termo esquizofrenia<sup>99</sup>.

No capítulo seguinte – *L'art pathologique dans la folie discordante* - o autor afirma que dois terços dos pacientes que escrevem ou desenharam pertencem a esse diagnóstico. Ele traça um paralelo entre os esquizofrênicos e os médiuns ou místicos delirantes, para caracterizar o automatismo que aqueles utilizam a serviço de sua imaginação (p. 67). Vinchon faz uma análise de vários casos de pacientes, abordando as garatujas, a tendência à repetição, os desenhos eróticos (“sua descrição e sua reprodução são muito difíceis”), as cenas macabras ou funerárias.

Vinchon conhecia o trabalho de Prinzhorn, citado na página 74, onde aponta como cada um dos dez casos apresentados por Prinzhorn tem sua própria concepção pessoal do mundo. Seus comentários sobre esses autores são de caráter descritivo e associativo, sem nunca entrar no mérito da análise ou dos conceitos empregados por Prinzhorn.

---

<sup>96</sup> *O estado atual da questão Gênio e Loucura*

<sup>97</sup> *A arte psicopatológica nos vários tipos de loucura.*

<sup>98</sup> A nomenclatura ‘discordante’, proposta pelo médico francês Philippe Chaslin (1857-1923), refere-se à divergência, ao desacordo que existiria entre as funções da inteligência do doente.

<sup>99</sup> *Schizo* – cisão; *phrenis*: pensamento, alma. Assim, quando nos textos de Vinchon aparece o termo ‘discordante’, está significando a cisão do termo bleuleriano.

O livro contém 29 ilustrações, reproduções de desenhos ou pinturas que pertenciam principalmente às coleções do Dr. Marie e do Dr. Sérieux. Algumas trazem o diagnóstico, título ou uma pequena legenda: os nomes dos autores não são revelados. Os trechos citados abaixo são importantes para que tenhamos a noção do estágio alcançado por Vinchon em sua leitura:

Os Doutores Sérieux e Aug. Marie consentiram em que fôssemos a fundo em sua rica documentação de onde retivemos, para ilustrar esse capítulo, uma série de desenhos de um acabamento e perfeição notáveis. Um dos doentes de Sérieux, antigo gravador de medalhas, consagra todo seu tempo [ao desenho] e seu agrupamento forma um conjunto considerável que transborda de vários portfólios [...] Este gravador, uma vez louco, imaginou medalhas para todas as ações da vida, para todos os objetos domésticos, todas as virtudes e todos os vícios, que ele reuniu em pequenos cadernos cuidadosamente encadernados<sup>100</sup>.

[...] Na coleção do Dr. Aug. Marie existe outra série de composições simbolistas com inscrições, que podem ser comparadas àquelas do gravado de medalhas, com os sinais da 'discordância' menos visíveis. Os grupos de desenhos se completam e se comentam sucessivamente, como as imagens de Épinal.

[...] Em todos esses desenhos nós pudemos encontrar o sentimento decorativo e o gosto da representação simbólica, fatos para os quais várias explicações foram propostas. Os selvagens, como os homens primitivos, possuíam o senso da decoração que falta às crianças, cujos grafites são raramente organizados. Nesse aspecto a arte primitiva é comparada à arte dos alienados e parece resultar do mesmo instinto, ainda obscuro. A origem do simbolismo nos parece também impenetrável; [...] (VINCHON, 1924, p. 78-81).

Vinchon acreditava na existência de uma predisposição para exprimir os sentimentos através de símbolos, à qual a loucura viria impor um “simbolismo involuntário” (p. 82). Ele cita o caso de um filósofo italiano do século 16, Thomas Garzoni, que mandou pintar símbolos em cima das portas de seu “Hospital de tolos incuráveis” na crença de que cada um deles aliviaria uma forma de loucura. Segundo Vinchon, esse fato comprova ao conhecimento do simbolismo na loucura desde muito tempo.

O estudo da Arte na loucura discordante [esquizofrenia] nos trouxe situações surpreendentes que parecem contradizer nossa afirmação da esterilidade da Loucura. Os desenhos de doentes representam a soma das possibilidades do automatismo, isolados do controle superior da inteligência. Esculturas, aquarelas e desenhos, arcaizantes ou modernas, despertam interesse por seu charme imprevisto, por suas qualidades pitorescas e pela hábil apresentação de um livro como o de Prinzhorn, nos induzindo a prolongar nossa ilusão sobre os *imagiers*<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Vinchon está se referindo a Émile Josome Hodinos, pseudônimo de Joseph Ernest Ménétrier (1853-1905), criador que estudou gravura e foi internado, aos 23 anos, no asilo de Ville-Évrard, nos arredores de Paris.

<sup>101</sup> Não encontramos termo na língua portuguesa que corresponda a essa palavra francesa, que exprime aquele que produz imagens, especialmente utilizada quando essa produção é em série, como os pintores de rua, os ilustradores.

Mas se folhearmos, no Asilo, os enormes dossiês dos doentes, constataremos a repetição monótona e chata dos múltiplos exemplares da composição que nos seduziu de início: o verdadeiro aspecto do automatismo se revela, mecânico, não-inteligente, nesse montão de folhas. O esforço original só durou um instante, e a Loucura interditou todo desenvolvimento [...]. Mesmo assim é interessante notar que, antes de desaparecer no vazio, a Arte 'discordante' reuniu, em suas breves tentativas, duas das qualidades mais antigas da arte humana: O senso da decoração e o senso da representação simbólica (VINCHON, 1924, p. 86).

FIGURA 15. O livro *L'Art et la folie*, de Vinchon

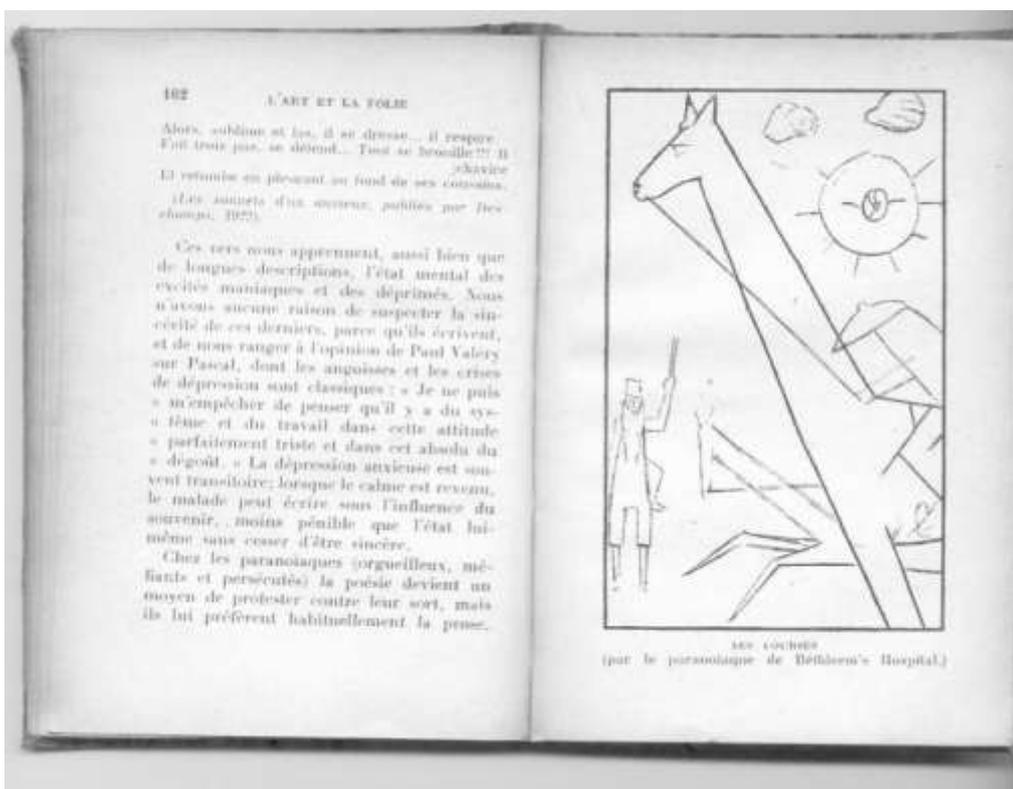


Foto do autor

Vinchon conhecia bem a vida hospitalar. As observações sobre os doentes e mesmo o 'como' esses doentes agem enquanto desenhavam, as ilações sobre os processos psíquicos correspondentes mostram uma observação perseverante e penetrante. No penúltimo capítulo de seu livro, ele se dedica à observação das formas ornamentais encontradas nos desenhos de esquizofrênicos e também encontrados nos espaços hospitalares: nos bancos dos corredores, nas paredes, nos troncos das árvores, no aproveitamento das formas naturais sugeridas por raízes ou galhos de árvore no trabalho escultórico. São eles, os esquizofrênicos, esses "garotos levados cuja atividade não respeita nenhuma peça do mobiliário hospitalar" (p. 88).

O trabalho feminino não lhe passa despercebido: Vinchon nos fala dos bordados e tapeçarias realizadas por esquizofrênicas. Ao lado de motivos pueris ou meramente decorativos – flores, frutos – surgem também cenas de delírio (aqui referindo-se a um bordado que aparece reproduzido no livro de Réja). Assinala que o início da fase monótona pela repetição dos temas de forma estereotipada nos bordados acontece mais cedo que no caso dos desenhos.

Outro fato que o autor destaca é a produção “clandestina” de bonecas, comuns no meio asilar da época e que Vinchon inclui no rol da Arte Decorativa. Segundo ele, é preciso conhecer a doente para que ela consinta em mostrar as bonecas, retirando-as de seus esconderijos. “O estudo de várias observações de produtores de bonecas nos mostra que existe aí alguma coisa além do brinquedo. Esta “outra coisa” seria um gosto mórbido uma anomalia, um fetichismo da boneca” (p. 94).

O último capítulo desse interessante livro é dedicado ao estudo da produção literária dos loucos. Embora este assunto esteja fora de nosso estudo, reproduzimos o trecho abaixo pela sua conexão com o texto de Réja, segundo o qual a produção dita esquizofrênica revela basicamente os tateamentos iniciais da atividade artística:

Entre os *fous discordants* [esquizofrênicos] é possível de admitir que a discordância, ao quebrar a síntese [unidade] psíquica, libera os elementos da sensibilidade capazes de criar uma forma elementar de poesia, assim como também criaram uma forma elementar de Arte.

[...] A arte e a Loucura se encontram sobre o terreno comum do automatismo psíquico. Este automatismo explica a inconsciência surpreendente, a criação instantânea e as intermitências da fórmula de Lombroso, na qual os termos foram exagerados para servir à causa.

[...] Mas o automatismo da Arte é bem diferente e se opõe àquele da loucura.

O artista, ao cultivar seu espírito, ao aprender seu *métier*, prepara voluntariamente seu automatismo [...] O louco sucumbe ao automatismo imposto pela loucura, sua inteligência é gravemente perturbada pela presença deste fenômeno estranho, parasita, que vem interromper a sequência das operações intelectuais; sua atividade se reveste de um quê desconcertante, que é a marca das doenças mentais.

A loucura pode, entretanto, em pequena proporção, disparar o impulso inicial de onde cremos nascer a Arte e a Poesia. Sabemos que este impulso já contém as tendências ao arranjo decorativo e ao emprego de símbolos, tão antigos que nos parecem hoje inatos. Mas esse impulso só chega a um ponto provisório: o verdadeiro desenvolvimento está interdito ao louco. Para esclarecer esses fatos, podemos apenas supor que a dissociação da inteligência faz aparecer os primeiros elementos dos dons divinos em um pequeno número de indivíduos, que serão capazes de eclodir sob a influência de circunstâncias mais felizes. (VINCHON, 1924, p. 112; 120-121).

Vinchon ainda vai nos surpreender com um avanço na compreensão do significado dos símbolos das pinturas que ele estudou com tanto cuidado e dedicação. Entretanto, deixemo-lo para mais adiante, onde ele será devidamente contextualizado cronologicamente.

## 2 5 Osório Cesar, uma leitura brasileira

No Brasil, o primeiro texto sobre obras de pacientes psiquiátricos foi escrito por Sylvio Moura, uma tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Intitulada *Manifestações artísticas nos alienados* (1923), foi motivada pela experiência do médico Ulysses Pernambucano no Hospital da Tamarineira do Recife, reconhecido como o pioneiro brasileiro na introdução de atividades expressivas no tratamento psiquiátrico. (ANDRIOLO, 2006). Mas a contribuição que aparece com destaque nos primórdios desse estudo no Brasil é a do médico paulista Osório Cesar.

Uma relação de psiquiatras, escritores e críticos, elaborada em 1933 pelo negociante de arte húngaro Ladislaus Szécsi, ligado à Coleção Prinzhorn, inclui, entre outros, os nomes do Dr Vinchon, Dr. Blondel, Dr. Eugène Minkovsky, Camille Mauclair, André Lothe e **Cezar Ozario** [sic, grifo nosso]. Seriam “interessados na arte dos pacientes e com os quais ele tinha projetos em mente” (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 15).

Esse fato testemunha a relação entre o médico brasileiro e os estudiosos/colecionadores do assunto. Osório Cesar diz que o seu livro *A expressão artística dos alienados* foi o resultado de seis anos de trabalho árduo, começado logo após o seu contato com a obra de Prinzhorn. Como a publicação é de 1929, calculamos que ele teve acesso ao livro de Prinzhorn já em 1923, apenas um ano após a publicação deste na Alemanha. A abordagem psicanalítica aparece já no subtítulo (*Contribuição para o estudo dos símbolos na arte*) ou mais explicitamente em alguns subtítulos: *O valor dos símbolos nas manifestações artísticas dos alienados para a interpretação psicanalítica* (capítulo I), *Interpretação psicanalítica dos quadros de uma pintora paisagista do Hospital de Juquery* (capítulo III).

Osório Cesar inicia seu trabalho fazendo algumas considerações sobre o conceito da loucura, seguida de uma “breve resenha histórica do que se tem escrito até hoje”. Adotando a linha já utilizada por Réja, faz um estudo comparativo entre as artes dos alienados, das crianças, dos povos primitivos (CESAR, 1929, p. 1).

Osório deixa claro seu apreço pelos trabalhos dos pacientes: “E a nossa admiração se extasia, quando encontramos com qualquer das produções desses artistas insanos e nelas vemos estilizadas, segundo a psique de cada um, concepções filosóficas, literárias ou plásticas, de uma ideação algumas vezes surpreendente” (CESAR, 1929, p. 3).

Segundo ele, a falta de homogeneidade das produções compeliu-o a traçar um quadro comparativo dividido em quatro grupos, que seguem a ordem cronológica da evolução das artes:

Tabela 2. Classificação das artes nos alienados (estudo comparativo)

1º Grupo	arte do primitivo	desenho e música
2º grupo	arte primitiva	desenho, escultura, decoração, poesia, musica, dança
3º grupo	arte clássica	desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música, dança
4º grupo	arte de vanguarda	desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música, dança

FONTE: Cesar, 1929, p. 6.

O livro tem numerosas ilustrações, a maioria identificada como pertencentes à sua própria coleção ou ao Hospital do Juqueri. Produções indígenas do acervo do Museu Nacional também aparecem, além de reproduções de obras publicadas em revistas e livros de arte. Um fato interessante é a presença, na análise comparativa das obras do primeiro grupo, de desenhos feitos por crianças portadoras de problemas mentais, tais como encefalopatia ou deficiência mental (imbecilidade). Outro fato, também digno de nota, é a introdução de textos indígenas em seu estudo, comparando-os com a expressão poética dos loucos.

A classificação das obras não era rígida, podendo uma obra inscrever-se em dois grupos, por exemplo, “arte primitiva” e “arte cubista” (de vanguarda) concomitantemente.

A arte de hoje tem as suas raízes extensamente ligadas na do primitivo. Cada dia ela vai caminhando para essas representações primitivas, [...] produzindo uma atitude mental materializada em forma grosseira, deformação da natureza, justamente como a arte do primitivo [...] (CESAR, 1929, p. 15).

Andriolo (2003) observa como a ideia de “primitivo” ocupa um lugar privilegiado nesse modelo classificatório. Osório partilha as ideias de Lafora (1886-1971),

neurologista e psiquiatra espanhol que defendia a relação entre os processos psíquicos e a constituição fisiológica. Essa é uma ideia que foi inicialmente proposta por Freud – a herança filogenética – para explicar o surgimento, no inconsciente do indivíduo, de conteúdos que escapam à sua herança cultural. Mais tarde, baseado na experiência clínica, Jung irá ampliar essa noção, formulando o conceito de inconsciente coletivo<sup>102</sup>.

No estudo do segundo grupo Osório Cesar identifica estreitas semelhanças entre as obras de pacientes aí classificadas e as artes primitivas, “como sejam as dos índios de Marajó, as japonesas, as do século 12, a gótica e as dos negros centro-africanos” (CESAR, 1929, p.16). Ele cita textos etnológicos de autoria de Carlos Frederico Hardt e Ladislau Neto publicados nos *Archivos do Museo Nacional*, onde estes fazem apreciações sobre as ornamentações cerâmicas e as estatuetas encontradas pela pesquisa arqueológica na ilha de Marajó, assinalando suas semelhanças com as decorações e relevos das artes orientais e primitivas de toda a Europa.

As obras mais acadêmicas (terceiro grupo), pobres em simbolismo, são as que menos lhe interessam. Após deter-se nos três primeiros grupos, Osório Cesar escreve, referindo-se às obras do 4º grupo:

[...] são maneirismos estereotipados, confusos, impregnados de conceitos que nos parecem absurdos, sem coerência lógica, desordenados e envoltos por um esquisito, obscuro e quase indecifrável simbolismo. Entretanto esse gênero de arte, de acordo com a psicanálise de Freud, é muito curioso e vem revelar aos nossos olhos [...] uma perfeita decifração dos símbolos desenhados inconscientemente (CESAR, 1929, p. 27).

Sua relação com a psicologia freudiana era estreita, embora nunca tenha praticado a psicanálise. Ele enviou um exemplar de seu livro a Freud, que lhe escreveu uma carta, atestando o recebimento (PICCININI, 2008). Conhecia também os psiquiatras da escola de Zurique (entre os quais o mais notável é C. G. Jung) a quem atribuía as maiores contribuições ao estudo da psicologia da demência precoce, nome que a esquizofrenia tinha à época, como já citamos<sup>103</sup>.

Outro fato interessante é a relação que faz entre a produção dos doentes e sua condição social: “Entre os artistas de Juqueri, onde fomos buscar uma boa parte de nosso material, predominam os incultos, pelo que o número dos loucos poetas e literatos é muito reduzido. Os plásticos e os picturais são, ao contrário, mais numerosos” (CESAR, 1929, p. 35).

---

<sup>102</sup> O Inconsciente, na psicologia junguiana, compreende inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. Este último corresponde às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comuns a todos os homens.

<sup>103</sup> Osório utiliza os dois termos – demência precoce e esquizofrenia.

As observações biográficas sobre os artistas são abundantes. O acesso ao prontuário desses pacientes e, certamente, sua convivência com eles, faz dessas descrições *anamnéses* bastante minuciosas e interessantes. Cesar nomeia alguns autores pela escola artística à qual sua obra se assemelha: “Vamos tratar do caso de um escultor muito original, cubista, cuja história é interessante por tratar-se de um indivíduo que nunca teve noção de arte cuja educação intelectual sempre foi medíocre” (CESAR, 1929, p. 35). Referindo-se a uma das obras, diz que “sentimos dentro dela palpitar a mentalidade primitiva representando uma ideia religiosa sob uma forma plástica de beleza”. E arremata: “Não se assustem os leitores se classificamos de beleza a obra deste artista alienado. Hoje em dia a concepção de beleza tem sentido muito diferente do que há anos atrás” (CESAR, 1929, p. 39).

A exemplo de seus colegas Prinzhorn, Simon e Réja, foi também um intelectual híbrido. Natural da Paraíba, era músico violinista; formou-se em odontologia e posteriormente cursou a faculdade de medicina, especializando-se em anatomopatologia. Casou-se com a pintora Tarsila do Amaral, com quem faz, na década de 30, diversas viagens de estudos ao continente europeu: França, Alemanha, Itália e URSS. Em Paris encontrou-se com o Dr. Édouard Toulouse, no Hospital Sainte Anne (ANDRIOLO, 2003). O Dr. Toulouse foi médico no asilo de Villejuif, onde o Dr. Auguste Marie fundara o primeiro museu com obras de pacientes e onde havia trabalhado Paul Simon<sup>104</sup>.

Essas viagens e os contatos daí decorrentes, a convivência com uma artista que participava ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922, são fatos que explicam sua intimidade com a arte de vanguarda que, segundo Andriolo (2003, p. 77) “será de extrema importância para o psiquiatra, pois, ao lado da “arte primitiva”, fornece os elementos necessários para a leitura simbólica das obras de seus pacientes”.

Osório atribui o nome genérico de futurismo às artes de vanguarda<sup>105</sup>. O movimento futurista, inaugurado com o manifesto de Marinetti em 1909, foi desde o início um assunto atribuído mais à psiquiatria do que propriamente à arte (FABRIS, 2011). A patologização das ideias do movimento era comum, o que talvez explique uma certa ambiguidade de Osório Cesar em relação a ele. Veja-se o texto abaixo:

A estética futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte; longe disso. Acharo-la até muito interessante, assim como a estética dos alienados. Ambas são manifestações de arte e por isso são

---

<sup>104</sup> O Dr. Édouard foi diretor da revista *Demain*, onde também colaborava Jean Paulham (que se uniria a Jean Dubuffet na criação da Companhia de Arte Bruta). Um dos secretários da revista era ninguém menos que Antonin Artaud. Possivelmente o conhecimento do museu criado pelo Dr. Marie inspirou Osório a fazer o mesmo no Hospital do Juqueri.

<sup>105</sup> Em 1934 ele trará à luz o livro *A Arte nos loucos e vanguardistas*.

sentidas por temperamentos diversos e reproduzidas com sinceridade (CESAR, 1929, p. 39).

E compare-se com este:

[...] É o que se dá com a arte futurista. Ela é positivamente uma arte esquizofrênica. Os artistas futuristas não são alienados, mas não deixam, contudo, de possuir temperamentos esquizofrênicos.

Após a publicação do seu livro, ele circula no meio intelectual paulista, apontado como estudioso da Psicanálise, mesmo não possuindo essa formação (ANDRIOLO, 2003). Em 1933 organizou com Flávio de Carvalho o *Mês dos Loucos e das Crianças* no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo), onde proferiu a palestra intitulada *Estudo Comparativo Entre a Arte de Vanguarda e a Arte dos Alienados*. Em 1950, durante o I Congresso Internacional de Psiquiatria em Paris, apresenta o trabalho *Contribuição ao Estudo da Arte entre os Alienados*; dois anos depois pronuncia a conferência *L'Art chez les aliénés dans l'Hôpital de Juqueri*<sup>106</sup>. Todos esses escritos posteriores seguem a mesma metodologia, são prolongamentos das mesmas ideias e conceitos.

## 2.6 A leitura ariana

Nesse mesmo período Adolf Hitler publica um misto de autobiografia e manifesto: *Mein Kampf* (Minha Luta). Nele, diz que sua habilidade como pintor é “superada apenas por meu talento como desenhista, particularmente no campo da arquitetura” (HITLER, 1925, p. 13). Quando jovem, ele tentara duas vezes, sem sucesso, ingressar na Academia de Belas Artes de Viena. Mais tarde, a Escola de Arquitetura também rejeitou seu pedido (FELICIANO, 2013). Em *Mein Kampf*, Hitler tece comentários ferozes contra o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, rotulando as produções desses movimentos, em virtude de seu afastamento dos cânones tradicionais do realismo, de *arte degenerada*, “fruto de mentes degeneradas”.

Os anos 1930 verão a maré montante da contestação do valor da produção dos alienados. Um dos teóricos das doutrinas da seleção racial era Wilhelm Weygandt, colecionador, poeta e professor na Universidade de Hamburgo. Desde a década anterior ele manifestara sua discordância com Prinzhorn, o qual, em carta a seus editores, menciona o “incômodo” que a coleção por ele organizada suscitava em Weygandt, para quem a similaridade entre a arte dos insanos e os excessos dos pintores de arte moderna não tornava necessariamente loucos estes últimos.

<sup>106</sup> *A arte entre os alienados do Hospital Juqueri*. Um resumo da conferência foi publicado nos *Annales Médico-Psychopathologique*, t. 2, n. 5, 1952.

Mas a afinidade no trato individual – falta de inibição, superficialidade, técnica grosseira, falta de autocrítica, bizarrice, simbolismo obscuro, caretas absurdas... denotam um desvio dos caminhos do pensar e sentir normais, uma degenerescência que significa, em nossa época conturbada e doentia que a dignidade do homem desceu mais baixo do que nunca (WEYGANDT citado por BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 17).

No livro *Kunst und Rasse* (Arte e Raça) de Paul Schultze Naumberg, fotografias de uma coleção pertencente à Weygandt, onde se vê doentes mentais com deformações físicas, são apresentadas comparativamente ao lado de autorretratos pintados por artistas modernos. Como vários pintores expressionistas deliberadamente se representavam como insanos, esta empreitada não era assim tão difícil.

Quando o futuro diretor científico do programa de extermínio dos doentes mentais, Carl Schneider, assume a direção da clínica de Heidelberg, a Coleção Prinzhorn passa imediatamente ao serviço da propaganda nazista. Têm início os preparativos para a exposição *Arte Degenerada*. Sob a responsabilidade do Ministério da Propaganda nazista, as obras da coleção, entre elas criações de Karl Genzel (Brendel), Osakar Herzberg e Georg Birnbacher, vão aparecer ao lado de telas e esculturas de Klee, Kokoschka, Eugen Hoffman e Joseph Haizmann (BRAND-CLAUSSEN, 1996; DUBOIS, 2007; PEIRY, 1997). No “guia” da mostra, publicado à guisa de catálogo, entremeiam-se trechos do discurso de Hitler quando da inauguração da *Haus der Deutschen Kunst* (Casa da Arte Alemã) no qual ele ameaça os artistas “incorrigíveis” com esterilização e encarceramento (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 19). As fotos da exposição mostram uma encenação museográfica que procurava reproduzir um ‘ambiente de hospício’: telas penduradas em alturas inapropriadas, agrupadas de forma inusitadas, esculturas em bases desproporcionais, grafites nas paredes.

Era o início do horror. Ao sucesso da exposição seguiu-se o extermínio dos ‘incuráveis’, segundo a lógica de que o que era degenerado deveria ser destruído. Schneider publica um artigo onde ele revela seu conceito de psiquiatria, ao descrever o sucesso do tratamento que realizou em uma mulher esquizofrênica e artista: “Logicamente, isso só foi conseguido agindo-se de maneira contrária a que fizeram Lombroso, Prinzhorn *et al.*: não preservamos as produções patológicas, antes destruimo-las, e guiamos a artista na realização de sua tarefa normal [...]” (WEYGANDT citado por BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 19).

FIGURA 16. Foto da inauguração e fachada do local da exposição *Arte Degenerada*

FONTE: Peiry, 1997, p. 32

A afinidade biológica entre os artistas degenerados e os lunáticos é demonstrada por Schneider pela simples comparação dos ‘indiscutíveis’ indícios dos estados patológicos: medo prazeroso, horror, luxúria, caretas, profanação, nojo, compulsão, desorientação interna, chafurdar. Mais horror: “enquanto o diretor da clínica mantinha-se ocupado estudando os cérebros dos pacientes assassinados para encontrar a imagem de sua doença, a coleção manteve-se intacta” (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 20).

Todo esse esforço nazista de “estabelecer uma taxonomia racista da humanidade destinada a definir o tipo de raça nórdica pura”, incluiu também a exoneração de artistas e curadores de museus alemães favoráveis à modernidade (RHODES, 2001, p. 88). Milhares de obras modernistas foram retiradas dos museus alemães. A maioria seria vendida no exterior para levantar fundos para o governo, e em 1939 pelo menos quatrocentas foram impiedosamente queimadas (MacGREGOR, 1989). Os pintores, impedidos de pintar, recebiam visitas-surpresa da polícia nazista à procura de pincéis molhados ou indícios que provassem o desrespeito à proibição.

Assim as supostas alegações de conteúdo psicopatológico das obras não seriam mais utilizadas como motivos para justificar a hospitalização, e sim para a perseguição política engendrada pelo Estado. MacGregor (1989) aponta o contundente paradoxo no fato de que o mesmo país que produziu Hans Prinzhorn, veio adotar, poucos anos após, teorias ‘científicas’ tão distorcidas e perigosas.

Essas ideias “pseudocientíficas”, muitas delas claramente embasadas no trabalho de Cesare Lombroso encontraram sua expressão mais influente nas teorias estéticas do Nacional Socialismo, e especialmente na doutrina da ‘arte degenerada’ (MacGREGOR, 1989, p. 237, aspas do autor).

Quando o psiquiatra francês Bénédicte-Augustin Morel introduziu o conceito de degeneração em psiquiatria, isto não tinha nenhuma relação com a arte. Lombroso associou-o à teoria do gênio insano, como já foi visto. Max Nordau, seu discípulo, proveu as bases psiquiátricas para o conceito nazista de degeneração, “desenvolvendo uma estética pseudopsiquiátrica que utilizava contra artistas, escritores, músicos de sua época [...]. Seus livros, dentre eles *Degeneração (Entartung, 1892)*, conheceram enorme sucesso” (MacGREGOR, 1989, p. 238)<sup>107</sup>. Sua solução para o ‘perigo’ que representava a influência corruptora da arte moderna na sociedade era simples e brutal: como a diferença entre os criminosos e os alienados era só uma questão de gradação, a punição era óbvia: “Seria a arte o último refúgio onde os criminosos escapariam à punição? Deveriam eles ter o direito de satisfazer, dentro do assim chamado ‘templo da arte’, os instintos que a polícia lhes proíbe de satisfazer na rua?” (RHODES, 2001, p. 87).

Essa abordagem totalitarista e suas variantes produziram ressonâncias, a utilização da psiquiatria como justificativa para perseguições políticas não foi uma exclusividade germânica. O pintor e crítico australiano Lionel Lindsay (*Addled Art, 1946*) bradava em defesa da arte contra o ataque de judeus, degenerados, negros, mulheres ‘Bedlamitas’ (uma referência ao Hospital Psiquiátrico de Bethlem, Londres, inicialmente conhecido como Bedlam). Segundo ele, todo tipo de maluquice provém das celas do hospício: Cubismo, Purismo, Neoconstrutivismo, Vorticismo, Expressionismo, Surrealismo (MacGREGOR, 1989, p. 239). Rhodes (2001, p. 88) cita o conhecido crítico francês Camille Mauclair, que em 1944 publicou o livro *La crise de l’art moderne*<sup>108</sup>, onde mais uma vez utiliza o método da justaposição de obras de pacientes com as de artistas modernos para desqualificar ambos.

---

<sup>107</sup> É curioso o fato de Nordau, judeu, ter sido ativista do Movimento Sionista.

<sup>108</sup> *A crise da arte moderna.*

## 2.7 Arte psicopatológica, o conceito hermafrodita

Entretanto, também houve reações a essa onda totalitária e conservadora. Em 1938 Herbert Read<sup>109</sup> organiza em Londres a exposição *Twentieth Century German Art*<sup>110</sup> como um revide à mostra nazista. Rhodes (2001) destaca a ironia contida no fato da iniciativa nazista resultar num recrudescimento do interesse sobre a arte dos alienados. Para corroborar esse fato, ele cita a exposição realizada no Hospital Saint-Anne de Paris em 1946, cujo objetivo era mesmo o de se contrapor à ideia de *arte degeneradae* que, certamente vai influenciar a realização, no âmbito do I Congresso internacional de Psiquiatria realizado em Paris, 1950, da mostra que reuniu centenas de obras de diversas partes do mundo. Esta última deu origem à coleção ainda hoje existente naquele nosocômio e teve vários desdobramentos. Um deles foi a publicação, em 1956, do livro *L'art psychopathologique*, escrito pelo psiquiatra Robert Volmat, também responsável pela organização da exposição<sup>111</sup>.

A primeira parte do livro é dedicada à apresentação do material de estudo, ou seja, coleções e obras que fizeram parte da exposição internacional do I Congresso em 1950. São relatos clínicos sobre os pacientes cujas obras participaram da exposição: organizada por países e coleções, os autores são identificados como “casos”, e a maioria deles não possui seu nome citado, só as iniciais. Além das observações técnicas habituais, comentários dos autores e interpretações dos médicos, “sem discutir os documentos escritos ou pintados colocados à nossa disposição, e respeitando o espírito, as técnicas e a orientação científica dos autores [os médicos]” (VOLMAT, 1956, p. 1). Nessas apresentações Volmat faz pequenos comentários sobre as coleções; as brasileiras abrem o livro segundo um critério de ordem alfabética e todas recebem o nome do médico responsável. “*Collection du Pr Mauricio de Medeiros*”, para as obras do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro; “*Collection du Dr. Heitor Pérés*” [sic] da Colônia Juliano Moreira, também no Rio de Janeiro; “*Collection du Dr. Osorio Cesar*”, obras realizadas espontaneamente por pacientes do Hospital Juqueri, São Paulo; “*Collection du Dr Mario Yahn*”, provenientes do ateliê de terapia ocupacional do Hospital do Juqueri. Ele descreve a contribuição brasileira como um conjunto que “reúne uma massa de cores vivas, agradáveis ao olhar, onde assuntos fantásticos, surrealistas, demoníacos e naturalistas se encadeiam através de técnicas rigorosas ou improvisadas” (VOLMAT, 1956, p. 8).

---

<sup>109</sup> Historiador, crítico e poeta, Read (1893-1968) é mais conhecido pelos livros que escreveu sobre o papel da arte na educação.

<sup>110</sup> *Arte Alemã do Século XX*.

<sup>111</sup> Os preparativos para a exposição começaram em 1948.

FIGURA 17. Recorte do jornal O Globo, sem data, onde aparece o Prof. Mauricio de Medeiros e colaboradores, e à direita, esculturas de Lucio Noeman, pertencentes à coleção organizada por Nise da Silveira



FONTE: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Falando especificamente da coleção organizada por Nise da Silveira ressalta que o ateliê “não faz parte de uma organização de psicologia analítica” nem utiliza as associações livres “devido às condições de trabalho”.

No conjunto dessa coleção predominam os desenhos e pinturas de Raphael e de Carlos. Um mais abstrato, mas amoroso da linha e do trato, utiliza a caneta e o nanquim. O outro, mais sensorial, prefere as manchas e os contrastes coloridos. [...] Ambos autistas e dissociados.

M. de Medeiros e N. da Silveira não publicaram nada sobre estes doentes, exceto o catálogo da exposição de São Paulo (*9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, out. 1949 (catálogo)). Eles são particularmente atraídos pelo estudo dos arquétipos do inconsciente coletivo (Jung) que surgem com uma frequência notável nas pinturas de seus doentes. É entre essas criações plásticas que eles encontram o melhor meio de conhecer seus conflitos interiores e, em geral, os métodos de representação que acontecem nos psicóticos, já que estes doentes são dificilmente acessíveis pelas comunicações verbais e escritas (VOLMAT, 1956, p. 8-9).

No comentário sobre as oito pinturas da coleção da Colônia Juliano Moreira que participaram da mostra, Volmat cita a *Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada da Colônia Juliano Moreira* (maio de 1950), realizada com o objetivo de “mostrar ao grande público que o doente mental não é uma ruína humana, como se pensa comumente, e que ele é capaz de um esforço criador” (VOLMAT, 1956, p. 10).

O conjunto dessa coleção não passa uma impressão patológica. As pinturas são extrovertidas e, na maior parte, de aspecto banal. Isso deve-se às condições e circunstâncias nas quais elas são produzidas: *Colônia de Pintores* [sic] faz parte de um conjunto ergoterapêutico, pintura ao ar livre dirigida com um objetivo terapêutico onde os médicos ajudam os pacientes a retomar a consciência da natureza, e do mundo exterior (VOLMAT, 1956, p. 10).

As obras apresentadas por Osório Cesar são apontadas como a única coleção brasileira que não provém de ateliê de ergoterapia:

A maioria dos desenhos é rica em símbolos que segundo o ponto de vista de O. Cesar devem ser interpretados de acordo com a teoria freudiana, a representação plástica servindo de descarga ao erotismo inconsciente do paciente. [...] Ao lado de pinturas que revelam uma concepção original, harmoniosa, no estilo, cor e composição, verdadeiras obras de arte, existem produções grosseiras, imitações, incoerentes, estereotipadas, pueris (VOLMAT, 1956, p. 11)<sup>112</sup>.

Encerrando o bloco sobre a participação brasileira aparece a contribuição do atelier de ergoterapia do hospital de Juqueri, sob a direção do Dr. Mario Yahn. Composta de 236 desenhos e pinturas selecionadas de acordo com “o gosto pessoal do Dr. Yahn e segundo alguns detalhes originais que lhe chamaram à atenção” (VOLMAT, 1956, p. 13).

A segunda parte, o estudo da *arte psicopatológica*, divide-se em cinco partes: o mundo das formas; os símbolos e os temas plásticos; as artes e o pensamento arcaico; posição da arte moderna; a terapêutica coletiva pela arte. Após o texto, uma seleção com 169 reproduções em preto e branco.

Volmat (1956) inicia esta seção afirmando que três noções se depreendem do desenho psicótico: a raridade, a heterogeneidade e o polimorfismo. Segundo ele, a introdução da terapia pela arte no hospital modificou o estudo das imagens feitas por pacientes, pelo surgimento de um novo instrumento, uma nova possibilidade: as séries de imagens que, oferecendo uma projeção contínua, constituem-se num notável índice de evolução “tão útil quanto duradouro, tão eloquente quanto visível”.

---

<sup>112</sup> Ao descrever o ‘Caso 12’ dessa coleção, referente a Albino Braz, relata que algumas obras desse doente foram expostas na França pela Companhia de Arte Bruta, ocasião em que foram atribuídas ao “desconhecido de São Paulo” (VOLMAT, 1956, p. 12).

Os desenhos em série exteriorizam este dinamismo de uma personalidade entre a doença e a cura [...] Graças aos métodos atuais, obtêm-se desenhos desde o início dos problemas clínicos e durante o tratamento. A evolução que se vê nesses desenhos, frequentemente é paralela à da doença, precedendo-a (VOLMAT, 1956, p. 140).

A esta altura multiplicavam-se nos hospitais os ateliês e oficinas que incentivavam ou adotavam a pintura como método terapêutico: entre as coleções estudadas no livro, aparecem dezenove ateliês relacionados.

Aliás, um diferencial do livro de Volmat em relação a seus antecessores é justamente a introdução do estudo sobre essa técnica terapêutica coletiva no último capítulo do livro, intitulado *De la thérapeutique collective par l'art* (Da terapêutica coletiva pela arte). Os ateliês que, a partir de 1939 se espalham por diversos países, criaram uma nova dinâmica na produção de imagens, integrando o paciente a uma estrutura socializante e hierárquica (presença de um terapeuta responsável) e com disponibilização de material. Ele fala do ateliê criado pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Pedro II do Rio de Janeiro e reproduz trecho de uma carta onde ela assinala os princípios básicos de sua prática terapêutica no ateliê<sup>113</sup>.

Ao longo dos capítulos que constituem a segunda parte de seu livro, Volmat faz um extenso relato dos principais autores psiquiátricos e psicanalíticos, apresentando uma síntese de suas principais ideias - a rigor uma revisão bibliográfica bastante minuciosa. Ele diz que um “valor diagnóstico indiscutível foi atribuído aos desenhos” e seu interesse é sempre voltado para a confirmação do diagnóstico a partir da anamnese do paciente cotejada com os desenhos. Ele afirma existir um “estilo típico” que se exterioriza na produção dos esquizofrênicos que pintam espontaneamente. Mas, “além desse caso particular, podem existir vários outros estilos correspondentes às estruturas mentais características dos múltiplos aspectos patológicos e humanos encontrados na clínica psiquiátrica cotidiana” (VOLMAT, 1956, p. 173). Esses “estilos” apareceriam num mesmo indivíduo no curso da doença e os desenhos, pela sua possibilidade de conservação, forneceriam um material objetivo para o estudo. Entretanto, não existem barreiras entre as representações patológicas e àquelas consideradas normais:

Nesse sentido, não se pode falar estritamente de arte patológica, já que tanto as reações sãs como as patológicas se projetam nas manifestações artísticas dos doentes. [...] As abordagens estruturais, fenomenológicas e psicanalíticas, longe de serem métodos de investigação incompatíveis, devem juntar-se de maneira compreensiva e complementar, para dar conta do comportamento artístico do homem-doente (VOLMAT, 1956, p. 173).

<sup>113</sup> Em seu livro Volmat sempre se refere à coleção organizada por Nise da Silveira como “Dr. M. de Medeiros”, na verdade responsável pela contribuição brasileira à mostra. Luiz Carlos Mello, diretor do MII, nos informou que a Dra. Nise da Silveira não aparece como responsável pela coleção provavelmente devido a injunções políticas, lembrando que ela havia sido anistiada recentemente.

Melgar e Gomara (1998, p. 28) classificam o livro *L'Art Psychopathologique* como “um importante aporte para o estudo científico da arte do psicótico desde o ponto de vista clínico, terapêutico e psicopatológico”.

Posteriormente, Volmat funda a Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão (1959), realizando vários encontros internacionais<sup>114</sup>. Segundo Silveira (1992), embora nesses encontros predomine o modelo médico, o mérito de Volmat, apesar da escolha dessa denominação, é o de não utilizar desenhos e pinturas unicamente com objetivos diagnósticos e esclarecimento redutivo da dinâmica de sintomas, mas tem sua atenção dirigida para a utilização das atividades expressivas como métodos de tratamento nos hospitais psiquiátricos.

### 2.7.1. Vinchon, ou de volta para o futuro

Volmat refere-se ligeiramente a Vinchon, atribuindo-lhe a retomada do estudo nosográfico das produções estéticas no seu já citado livro *L'art et la folie*<sup>115</sup>. Porém não menciona a conferência realizada durante a exposição que aconteceu no Musée de l'Homme, intitulada *Histoire et Progrès de la Psychiatrie*<sup>116</sup>, exibida concomitantemente à exposição de arte psicopatológica no Hospital Sainte Anne. Jean Vinchon proferiu a conferência *L'Art dans l'examen et le traitement des malades psychiatriques*<sup>117</sup> no dia 2 de dezembro de 1950 no Palais de la Découverte como parte da exposição, e a publicação dessa fala é de 1951<sup>118</sup>.

O progresso que esse texto mostra na leitura médica das imagens reside no estudo aprofundado de um material considerável de importantes coleções francesas (Sérieux, Marie, Blini) e no conhecimento de Vinchon sobre a psicologia analítica de Jung, e, porque não dizer, na intuição e coragem do autor em vislumbrar uma interpretação onde a subjetividade e o estudo comparado, mesmo timidamente empreendido, assumem posição de destaque nas reflexões e conclusões. O poder curativo da atividade expressiva é claramente aceito, e o cotejamento das séries de imagens com as experiências vividas pelo paciente apontam para um esclarecimento do

---

<sup>114</sup> Em 1988 o XII Congresso da Sociedade foi realizado no Rio de Janeiro, no Hotel Copacabana Palace.

<sup>115</sup> Nesta citação ele comete um equívoco, datando o livro de Vinchon em 1950, quando na verdade a edição é de 1924.

<sup>116</sup> *História e Progresso da Psiquiatria*.

<sup>117</sup> *A Arte no exame e tratamento dos pacientes psiquiátricos*.

<sup>118</sup> O livro que consultamos pertence ao arquivo pessoal da Dra. Nise da Silveira, no qual consta uma dedicatória: “Para Nise Silveira Paris – Natal 52 Almir [Mavignier]”.

significado dos símbolos contidos nas imagens. Observe-se a postura diferenciada de Vinchon diante do ato criativo dos pacientes, segundo esta recomendação:

O psiquiatra que as analisa [as obras] deve encontrar aquele estado de graça, sem o qual não se pode compreender as artes. Ele deve aprender a se emocionar face às garatujas da criança pequena ou do adulto inquieto que se vale de um gesto semiautomático para dominar sua inquietude. A sensibilidade do médico lhe permitirá reconstituir a vida, o ritmo das formas desenhadas pelo seu paciente. A análise metódica, a anotação dos elementos do desenho espontâneo ou provocado confirmará os dados trazidos pela emoção e intuição do observador e permitirá as comparações e as conclusões científicas (VINCHON, 1951, p. 6).

Toda a primeira parte da conferência é dedicada ao estudo de desenhos de crianças e sua evolução. A intenção de Vinchon é claramente aprofundar os paralelos entre as produções dos loucos e das crianças, remetendo-os às formas elementares da criação da arte. Mas ele vai além; não lhe basta apresentar esses paralelos senão para mostrar a ação mesma dessas formas na organização psíquica, seu significado e sua atuação em conjunto com as emoções e percepções do indivíduo que as desenvolve. Assim, ao descrever as pesquisas de F. Minkowska sobre os desenhos de crianças, diz que ela e seu grupo as realizam “com o coração e o espírito”<sup>119</sup>.

Nesta época os ateliês terapêuticos já se multiplicavam e os resultados benéficos das atividades expressivas sobre os pacientes eram evidentes, um processo de reversão da lógica do isolamento e do fatalismo do processo psicótico em direção à degenerescência. A dupla utilidade da realização de desenhos e pinturas não é esquecida:

Os rabiscos, e, sobretudo os desenhos espontâneos de adultos executados durante um tratamento psicoterapêutico trazem igualmente informações clínicas, psicológicas e um meio de cura. O próprio indivíduo vai criar o objeto no qual ele projetará seus complexos (VINCHON, 1951, p. 16).

Uma primeira interpretação do simbolismo de pinturas de pacientes aparece ao comentar os rabiscos de uma doente de 40 anos. Reproduz os desenhos e descreve-os detalhadamente, para então interpretá-los:

---

<sup>119</sup> Vinchon faz uma interessante comparação entre as “ressonâncias íntimas” do método de Roscharch, utilizado por Minkowska no psicodiagnóstico dos desenhos das crianças, e os tipos psicológicos descritos por Jung. Para Roscharch, existiriam quatro categorias de ressonâncias – racionais, esquizóides, sensoriais e epileptóides; Jung divide os tipos psicológicos entre racionais – pensamento e sentimento; e irracionais – intuição e sensação, podendo ainda estes aparecer sob as formas introvertidas ou extrovertidas. Vinchon assinala que embora diferentes na concepção, a similitude dos termos corresponde a uma mesma noção de energia psíquica e traduzem o seu dinamismo.

O conjunto destas formas secundárias agrupadas em 4 ou em 8 constitui uma verdadeira *mandala* com um centro marcado por uma cruz de Santo André negra, que é o *self*<sup>120</sup> de lung [sic], a totalidade da psique que compreende a soma do consciente, do ego e do inconsciente. As pétalas desabrochando para o mundo exterior [...] mostram a melhora resultante do tratamento. Ao mesmo tempo, o T e a cruz de Santo André negra demonstram que ela não está curada (VINCHON, 1951, p. 19).

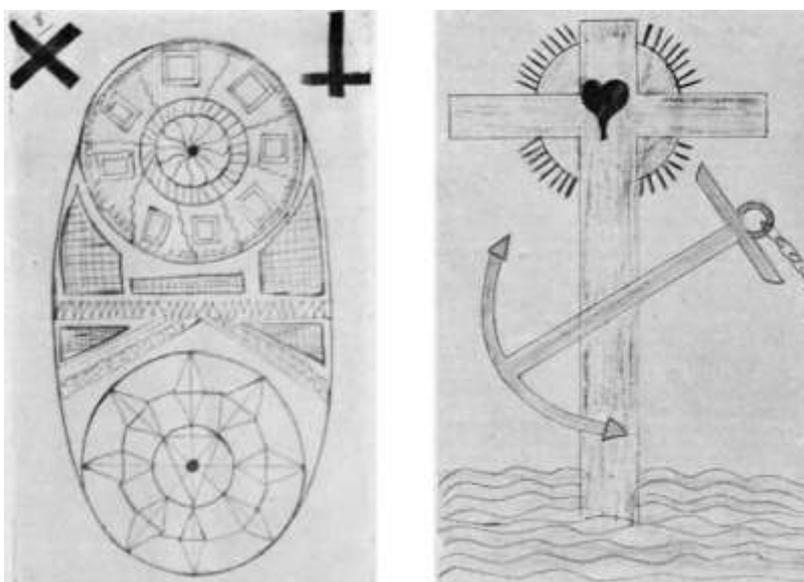
E continua:

As mandalas que aparecem espontaneamente durante uma psicoterapia são certamente comparáveis às mandalas tibetanas ou hindus, onde as imagens são dispostas em torno do buda central, imagem perfeita do “*self*”, do místico e são separadas pelo escoamento das forças psíquicas em direção ao universo exterior (VINCHON, 1951, p. 20, aspas e grifo do autor)<sup>121</sup>.

O estudo das mandalas, que se tornou conhecido através dos escritos de Jung, foi destacado na exposição do Musée de l’Homme:

Vocês poderão ver na sala consagrada ao *Progresso da Psiquiatria*, abaixo do retrato de lung [sic], duas mandalas executadas por um esquizofrênico à época em que o mesmo se readaptava parcialmente ao mundo exterior, mesmo conservando uma parte de seu autismo (VINCHON, 1951, p. 21).

FIGURA 18. Mandalas reproduzidas por Vinchon que representariam “a imagem da dupla personalidade de um sujeito sensível e afetuoso quando não é obrigado a entrar em contato com o mundo externo; seco, preciso e frequentemente agressivo se é obrigado a fazer esse esforço”. Segundo ele, a cruz e a âncora seriam formas apaziguantes.



FONTE: Vinchon, 1951, p. 22, 24

<sup>120</sup> À expressão francesa *soi*, preferimos utilizar a tradução inglesa *self*, que é correntemente utilizada no Brasil.

<sup>121</sup> Para ilustrar o texto acima, Vinchon refere-se à ilustração que aparece na primeira página do livro, representando uma mandala tibetana do acervo do Museu Guimet.

Quando se trata de esquizofrênicos, a leitura das imagens entra num domínio bem mais complexo. Vinchon se interroga em que medida estas formas seriam úteis para um diagnóstico, e numa tentativa de responder a esta pergunta enumera algumas características contidas nos desenhos e pinturas de esquizofrênicos:

Linhas espessas que separam as formas do exterior ou dividem-nas em formas secundárias;

Ausência de movimento e de vida;

Frieza das cores;

Predominância do preto;

Preenchimento das folhas até as margens;

Justaposição de branco e preto, de símbolos divinos e satânicos, de misticismo e erotismo.

FONTE: Vinchon, 1951, p. 25.

Embora afirme que essas características, associadas ou não, constituiriam, em graus diversos, sintomas da esquizofrenia, o autor faz uma ressalva: as coisas não são sempre assim tão simples. Essa ambivalência mostra dificuldade em aceitar esses postulados, que uma rápida vista d'olhos nas coleções da época logo demonstraria não serem essas características tão exclusivas assim, e sua frequência não seria muito diferente daquela que ocorria no âmbito da arte contemporânea à época.

Para Vinchon, o desenho e a música eram as atividades mais importantes do ponto de vista terapêutico. Segundo ele, os métodos de tratamento utilizados nos ateliês foram fruto de um longo período de empirismo, desenvolvidos principalmente pelos ingleses e americanos. A análise do processo é clara:

A energia criativa libertada, que às vezes vem sublimar espontaneamente os complexos e criar possibilidades de projeção, o prazer da criação mesmo, a vida coletiva num ateliê terapêutico que reintegra o doente num grupo, contribuem como meios eficazes na luta contra o isolamento, o mutismo e agressividade. [...] Às vezes aparece um talento que facilita o retorno do doente à vida social. [...]

Num ateliê terapêutico, de início a personalidade do doente deve ser respeitada e o professor se limitar aos encorajamentos gerais. Deve-se evitar as cópias e priorizar a expressão pessoal de objetos que são imaginados. O resultado da atividade artística é controlado pelos métodos clínicos e psicológicos; esse conjunto de controles é indispensável para alcançar o progresso e evitar as regressões possíveis (VINCHON, 1951, p. 26).

Ao ler esses textos sessenta anos após terem sido proferidos, forçoso nos é reconhecer a clareza de Vinchon sobre a utilização de desenhos e pinturas no processo terapêutico. Sem se deixar levar pela interpretação simbólica redutiva do sistema freudiano, em plena moda à época, credita às forças dinâmicas em ação no psiquismo do criador as imagens produzidas e seus significados. Se suas interpretações parecem pouco fundamentadas, talvez pelo fato de ser o texto a transcrição de uma palestra, onde o aprofundamento nem sempre é desejável (ou possível), não resta dúvida de que Vinchon faz parte da corrente 'dinâmica' da psiquiatria, e apoia-se sobre as mesmas bases que alicerçavam o ateliê terapêutico brasileiro que Nise da Silveira vinha de inaugurar no Brasil<sup>122</sup>.

À guisa de conclusão, um pequeno parágrafo reforça sua crença no dinamismo e na interação entre as imagens e os processos que as deflagram:

Esse estudo incompleto nos conduz à uma conclusão emprestada do belo livro de M. FOCILLON sobre *A Vida das Formas*. "A vida das formas dentro do espírito não é um aspecto formal da vida do espírito. Elas tendem a se realizar, elas se realizam efetivamente, elas criam um mundo que age e reage". Um mundo que também cura, acrescentaríamos, pela projeção em suas formas de uma parte das angústias e das obsessões de culpabilidade de nossos doentes (VINCHON, 1951, p. 27, aspas do autor).

Após a publicação deste opúsculo e do livro de Volmat em 1956, o assunto das imagens produzidas por psicóticos sob a ótica de um psiquiatra só teria novamente uma contribuição consistente e inovadora com a publicação do livro *Imagens do Inconsciente* da psiquiatra brasileira Nise da Silveira, no ano de 1982. Entretanto esse trabalho não será aqui abordado, por dedicarmos a ele um lugar especial no Capítulo 5.

Nossa atenção se voltará agora para o campo da arte.

---

<sup>122</sup> É provável que este texto de Vinchon, que Nise recebeu do artista Almir Mavignier em 1952, tenha contribuído para sua iniciativa de entrar em contato com Jung, em 1954. Desse primeiro contato resultou uma longa e profícua relação.

## 2.8 A arte se enamora da loucura

*Se de fatto quizessemos aqui fazer psychologia fácil, escandalosa, acabaríamos por afirmar que todo artista é um louco. Mas não é. Nem todo artista é louco, como nem todo louco é artista. O que existe, de facto, é esse fundo comum, que é o espírito artístico que sempre se manifesta no homem, que nasce nas camadas profundas de seu inconsciente e transvasa para a vida como que avelludando a estrada daquelles que nasceram com o dom de não compreenderem a harmonia tranqüila da vida medíocre (Cesar, 1929, xix).*

Durante muito tempo os artistas de vanguarda buscaram inspiração em algo que estivesse nos limites ou além das fronteiras do convencional. Orientaram suas práticas e conceitos para um afastamento da visão ocidental, numa busca de valores ancestrais, primitivos, irracionais. Para muitos deles, essa era uma busca pela autenticidade, pela expressão que escapasse às normas do modo de vida burguês. O interesse pelo Oriente, pela África e pelas culturas não europeias reproduzia de certa forma a fronteira contrastante criada pelo europeu colonizador, que, em sua ignorância sobre aquelas culturas, considerava-se como a imagem da ordem, da racionalidade e da sofisticação, contra o primitivismo daquelas. Aquilo que o senso comum da época enxergava como limitação, os artistas encaravam como virtudes. Douglas (1996, p. 36) ressalta não ser mera coincidência o fato do interesse europeu pela etnografia, durante o século 19, coexistir com o aparecimento do interesse na arte do insano: “Há um século, o louco, assim como o não-europeu, era visto como ‘incivilizado’, existindo fora da organização temporal e do progresso evolutivo da sociedade ocidental”<sup>123</sup>.

Essa busca de conteúdos ‘puros’, não corrompidos, produzidos por experiências espirituais em um lugar qualquer “tão desconhecido e assustador que no começo do século 20 o continente africano representou sua mais apropriada metáfora” (DOUGLAS, 1996, p. 35), poderia ser, e por que não, no mundo interno do próprio indivíduo. A descoberta do inconsciente e os rápidos avanços da psicanálise na demonstração prática da existência de um substrato profundo da psique humana que escapava aos grilhões da racionalidade caminhavam *pari passu*. Era o descobrimento do ‘outro’ dentro de nós mesmos.

O Romantismo havia pavimentado a estrada para que se visse no louco a pessoa ligada à natureza, sem as inibições de ordem moral e social, da própria razão. Incensado como uma espécie de herói pelo romântico introspectivo e individualista, os artistas

<sup>123</sup> Lembremos que os loucos eram encarcerados com os prisioneiros comuns até a intervenção de Pinel nos hospitais de Bicêtre e La Salpêtrière, seguindo os ideais da Revolução Francesa.

começaram a buscar estados de emoção extrema que provocando a imaginação os levasse a uma realidade mais vívida e autêntica.

Com o objetivo de perfurar a membrana que os retinha no mundo convencional, racional, poetas e artistas usavam narcóticos para obter acesso ao seu mundo interno e escuro, para sintetizar a liberação do instinto e a força visionária que percebiam como produto da loucura (DOUGLAS, 1966, p. 37).

Em 1919, no mesmo ano que Prinzhorn chegou a Heidelberg, uma exposição chamada *Colone Dada Exhibition* reunia desenhos de crianças, esculturas africanas, e pinturas de loucos. Entretanto, a irracionalidade proposital e a loucura 'inventada' dos integrantes do movimento dadaísta tinham como objetivo chocar a burguesia de Zurique, e só dava voz às próprias visões do que seria o homem louco e livre.

Envolvido na organização da mostra estava o artista Max Ernst, que depois seria um expoente do movimento surrealista. Segundo vários estudiosos Ernst tinha considerado seriamente estudar psiquiatria, e seu interesse pela produção dos loucos perdeu-se ao longo de sua vida<sup>124</sup>. Em seus últimos anos ele tornou-se amigo de C. G. Jung (MacGREGOR, 1989).

A proximidade entre com a psiquiatria também é o caso de um dos fundadores do surrealismo. André Breton, após um período estudando medicina, foi designado como assistente em hospitais psiquiátricos destinados a egressos da I Grande Guerra. Essa experiência levou-o a conhecer de perto uma vasta gama de distúrbios mentais, tendo como consequência seu interesse e respeito pelos estados alterados do ser pelo resto de sua vida.

Os dadaístas, assim como os surrealistas, fizeram uso de técnicas de desenho automático, muito em voga no século 19. As experiências nesse campo narradas por Victor Hugo tornaram célebres tais iniciativas, que se originaram do movimento espiritualista que varreu a França no século 19<sup>125</sup>. Drogas como a mescalina e o absinto foram largamente utilizadas para induzir estados alterados, numa tentativa de escapar ao controle da consciência.

Esse movimento de busca da autenticidade através de uma redução da contraparte racional na criação espalhou-se pelo mundo da arte. O Grupo COBRA (sigla resultante das iniciais das cidades de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam de onde se originavam a maioria de seus participantes) foi um dos que adotaram como referência a arte primitiva, a expressão infantil, as obras dos loucos, enquanto repudiavam a arte

---

<sup>124</sup> Lembremos seu projeto de escrever um livro sobre a arte dos loucos, provavelmente abortado pela aparição do livro de Prinzhorn.

<sup>125</sup> Posteriormente os artistas mediúnicos vão compor uma importante parte das coleções de arte bruta.

moderna acadêmica e o abstracionismo geométrico<sup>126</sup>. O grupo foi formado em 1948, em Paris, e entre seus fundadores estava o artista francês Jean Dubuffet.

Jean Dubuffet adotou de forma radical o ponto de vista exclusivamente artístico na apreciação das obras dos internados em hospitais psiquiátricos. Escritor prolixo, a grande quantidade de textos que produziu, bem como suas anotações diárias e o registro de suas palestras e entrevistas permitem hoje conhecer bem suas ideias sobre a arte produzida pelos loucos. Sua posição extremamente crítica e contrária à arte estabelecida e seus acólitos – marchands, curadores, críticos - renderam sempre severas críticas tanto à suas ideias como também ao seu trabalho como artista. MacGregor (1989) assinala que é impossível separar o colecionador e teórico do artista, pois sua obra foi tão influenciada pelos trabalhos dos artistas que admirou e colecionou que ele chegou mesmo a ser acusado de imitador. Nenhum outro artista dedicou tanto tempo e esforço à proteção e reconhecimento desses criadores pobres e anônimos.

### 2.8.1. A invenção da arte bruta

Para Dubuffet (1963/2001) sempre existiram duas ordens na arte. A arte estabelecida, polida, bem acabada, e a arte bruta. A arte estabelecida foi batizada, segundo a moda da época, de barroca, clássica, romântica. Foi com a fundação da Companhia de Arte Bruta em 1947 que surgiram as primeiras publicações onde Dubuffet apresenta sua opinião, sua leitura sobre a coleção, os artistas, as pinturas e o significado que elas representam para ele. Além de catálogos de exposições, a Companhia publicou uma série de livros – os *Cahiers d'Art Brut*, notadamente após a 'refundação' da Companhia quando Dubuffet retornou de sua temporada nos Estados Unidos (1963)<sup>127</sup>. Cada número dos *Cahiers* foi dedicado a um ou mais criadores, numa edição que fica entre o catálogo e o livro de arte.

Um de seus textos mais conhecidos é o prefácio para o catálogo da exposição *L'Art Brut préféré aux arts culturels*<sup>128</sup>. Esta foi a primeira grande mostra da coleção e despertou a atenção da imprensa e de artistas como Henri Michaux, Tristan Tzara, Joan Miró, Victor Brauner, Claude Lévi-Strauss, André Malraux, Michel Ragon, entre outros (PEIRY, 1987, p. 81). Seu tom é panfletário e o teor é mais um manifesto que texto curatorial, um longo libelo contra a arte 'homologada' – aquela dos museus, das galerias

---

<sup>126</sup> A produção do grupo deu origem ao Museu COBRA, na cidade de Amstelveen, Holanda. Ver mais em <http://www.cobra-museum.nl>.

<sup>127</sup> A primeira Companhia funcionou de 1947 a 1951. A segunda iniciou suas atividades em 1963.

<sup>128</sup> *A Arte Bruta preferida às artes culturais*.

e dos salões. Essa arte não representaria a totalidade da atividade artística, mas apenas “a atividade de um clã bem particular: o clã dos intelectuais de carreira” (DUBUFFET, 1949/2001a, p. 198).

Entendemos [como Arte Bruta] os trabalhos executados por pessoas imunes à cultura artística, [...] seus autores fazem tudo (assunto, escolha de materiais de trabalho, meios de transposição, modos de escrita) por seus próprios meios e não segundo os clichês da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos aqui à operação artística completamente pura, bruta, reinventada por inteiro em todas as suas fases por seu autor, partindo apenas de seus próprios impulsos. Uma arte onde se manifesta apenas a função da invenção, e não aquelas, como na arte cultural, do camaleão e do macaco (DUBUFFET, 1949/2001a, p. 202).

Este texto transformou-se na descrição clássica do conceito de arte bruta. E como derradeiras palavras de seu manifesto, Dubuffet explica sua visão sobre os trabalhos de autoria de pacientes psiquiátricos, que perfaziam quase metade da exposição. Mesmo reconhecendo que “a alegada loucura parecer dar asas e vidência àqueles que a possuem”,

Nós não vemos nenhuma razão de fazer, como alguns o fizeram, um departamento especial. [...] Estamos convencidos que os mecanismos da criação artística entre eles são exatamente os mesmos das pessoas reputadas normais. E, além disso, esse conceito de normalidade é altamente questionável. Quem é normal? [...] O ato da arte, com a extrema tensão que lhe é implícito, o fervor que o acompanha, poderá algum dia ser normal? Enfim, as “doenças” mentais são extremamente diversas – existem quase tantas doenças quanto doentes, parece bem arbitrário colocá-las todas dentro dessa vitrine especial da Doença. Nosso ponto de vista sobre a questão é que a função da arte é a mesma em todos os casos, e não existe arte de loucos como não existe arte dos dispépticos ou dos doentes do joelho (DUBUFFET, 1949/2001a, p. 202, aspas do autor).

Este texto tornou-se um clássico, um mantra que será repetido todas as vezes que alguém questiona o grande número de trabalhos produzidos por pacientes psiquiátricos nas coleções de arte bruta. Entretanto, encontra-se aí abrigada uma contradição latente: a arte bruta define-se também em função de seus criadores, pessoas ‘imunes à cultura oficial’, mas se o processo artístico independe do estado do ser que cria, não se pode excluir daí os artistas ‘normais’, ou seja, a arte será a mesma em qualquer caso.

No seio da Companhia, nem todos estavam de acordo. André Breton e Dubuffet partilhavam da mesma fascinação pelos trabalhos ‘brutos’ e tiveram uma amizade fulgurante e intensa durante os primeiros anos de duração da primeira Companhia. Diferentemente de outros membros, que exerciam um apoio distante, Breton estava sempre presente e tê-lo no grupo era considerado por Dubuffet como um privilégio (PEIRY, 1987). A amizade terminaria numa ruptura violenta, sendo o ponto central da

discórdia justamente o conceito da loucura criativa. Enquanto um trabalho significava uma maravilhosa criação de arte bruta para Dubuffet, para Breton seria um caso extraordinário de arte de loucos. Como artista plástico, Dubuffet tinha um interesse na percepção visual, na lógica interna do trabalho, enquanto a apreensão estética de Breton era ligada à sua aguçada intuição que se mantinha aderida ao pertencimento dos trabalhos, especialmente dos loucos e dos médiuns.

No início dos anos 1930 Breton já publicara o artigo *La message automatique*<sup>129</sup> na revista *Minotaure*. Para ilustrá-lo, utiliza uma gravura do dramaturgo Victorien Sardou, escritos, desenhos e pinturas da espiritualista Helen Smith, desenhos mediúnicos publicados em anais de congressos científicos, uma pintura do artista mediúnico Augustin Lesage, além de uma fotografia do *Palais Ideal* do carteiro Cheval<sup>130</sup>. Em 1947 o catálogo da exposição *Le Surréalisme*, realizada na Galerie Maeght, incluía trabalhos do esquizofrênico Raymond C. Baya e Scotie Wilson (DUROZOI, 2011).

Nesse período Breton se entrega à organização do Almanaque da Companhia de Arte Bruta, uma nova tentativa de publicação após a edição do primeiro número dos *Cahiers d'Art Brut*, cuja sequência não aconteceu devido ao insucesso nas negociações com o editor Gallimard. Breton escreve o texto *L'Art des fous, la clé des champs* para o Almanaque que não virá à luz<sup>131</sup>. Embora alguns autores acreditem que este texto é uma resposta ao prefácio de *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, enxergando aí o início do desentendimento entre Dubuffet e Breton, a análise de Durozoi baseada nos textos de ambos e na correspondência de Dubuffet fá-lo sustentar a hipótese de que a ruptura foi causada por “diferenças capitais”<sup>132</sup> no pensar a arte, a solitária posição quixotesca do primeiro chocava-se com o coletivismo participativo do segundo. Dubuffet queria manter a arte bruta escondida, não lhe interessava a publicidade, a crítica. Breton não podia aceitar a arte sem a interação com o público.

No episódio que resultou no encerramento das atividades da Companhia em 1951, Dubuffet (1951/2001b) enviou uma comunicação aos membros apontando a quase inexistente participação dos mesmos, além da falta de apoio dos poderes públicos. Alega que o perigo da guerra deixa a coleção sob risco e por isso decidiu levá-la para os Estados Unidos. Breton escreve uma carta-resposta também endereçada aos membros fundadores da Companhia, refutando as alegações de Dubuffet. Ele julga que a

---

<sup>129</sup> *A mensagem automática.*

<sup>130</sup> Ferdinand Cheval (1836-1924) construiu, durante 30 anos, seu *Palácio Ideal*, com pedras que juntava enquanto entregava correspondências.

<sup>131</sup> A arte dos loucos, a chave dos campos. O artigo foi publicado em 1948 nos *Cahiers de la Pléiade*, nº 6.

<sup>132</sup> É assim que o próprio Dubuffet se refere à relação entre ele e Breton, em carta a Jean Paulham.

sociedade se tornou ‘fantasma’ pela própria atuação de Dubuffet, que só demandava os serviços dos sócios para corroborar suas próprias decisões. E ataca:

Jamais uma empresa foi conduzida de forma tão ditatorial. Isto tornou-se evidente quando da exposição de outubro de 1949 na galeria Drouin, onde o prefácio [do catálogo], assinado por Jean Dubuffet, exprime apenas o seu ponto de vista pessoal e não foi submetido à discussão.

Para aqueles que têm seguido de perto a evolução da empresa em questão, o conceito mesmo de “arte bruta” adquiriu um caráter cada vez mais problemático e vacilante. A junção (solda) orgânica que ele pretendia operar entre a arte de certos autodidatas e aquela de doentes mentais se mostrou inconsistente, ilusória. A lista de exposições que se sucedeu no “Foyer” da Rue de l’Université<sup>133</sup> atesta que, cada vez mais, a arte dos loucos tem prevalecido (BRETON, 1951/2001, p. 493-494, aspas do autor).

Em sua tréplica Dubuffet afirma que a Companhia sempre teve por finalidade ajudá-lo a alcançar seus objetivos, e não mudar o seu sentido, manifestando surpresa pela rejeição de seu prefácio por Breton (DUBUFFET, 2001c).

Em 1951, quando de uma exposição de arte bruta na Livraria Marcel Evrard, em Lille, Dubuffet proferiu a palestra intitulada *Honneur aux valeurs sauvages*<sup>134</sup>. Nela, o pintor ressalta que a arte bruta não tem nada em comum com a pintura, àquela época em moda, denominada *art naïf*, ou ‘pintores de domingo’, e volta a reafirmar sua visão sobre arte e loucura:

Frequentemente os trabalhos mais delirantes, os mais fervorosos, os que aparentemente demonstram características que costumamos atribuir à loucura, têm por autor pessoas consideradas como normais. Realmente não existe na maior parte dos casos nenhum critério que justifique uma discriminação das obras, que se possa chamá-las de sãs ou patológicas. [...]

Creio que uma das características do homem do Ocidente é de querer dividir tudo e todos entre sim e não – bem ou mal, positivo ou negativo, louvar ou blasfemar, guardar ou rejeitar. O homem europeu é pouco levado a sentir a continuidade das coisas, a identidade de fenômenos que podem parecer opostos à primeira vista, mas que são apenas manifestações diferentes de uma só e mesma fonte (DUBUFFET, 1951/2001d, p. 218-219).

Nesse ponto, Dubuffet aproxima-se bastante do pensamento de Nise da Silveira, baseado na psicologia junguiana. Estudando as duas últimas telas pintadas por Leonardo da Vinci, uma representando Dionisos e a outra João Batista, e que encontram-se hoje no Museu do Louvre, Nise aponta para as estreitas semelhanças entre os dois personagens, apesar da aparente oposição entre o deus da desmedida e da embriaguez e o severo

<sup>133</sup>O *Foyer de l’Art Brut* foi o nome dado ao local que abrigou de início a coleção e suas exposições. Aberto em novembro de 1947, ocupava duas salas no subsolo da Galeria René Drouin, em Paris.

<sup>134</sup> *Honraria aos valores selvagens.*

pregador de penitência: “estas diferenças, parecendo no plano consciente inconciliáveis separações, na profundidade do inconsciente são polaridades estreitamente ligadas” (SILVEIRA, 1981, p. 256).

Para Dubuffet o homem europeu aborda mal o problema da loucura, considerando-a como se ela não pertencesse à totalidade psíquica, ou mesmo sendo seu oposto. Para ele tudo não passa de uma questão de grau e intensidade, todos os mecanismos que funcionam no louco também o fazem no normal.

Muitas pessoas têm horror da loucura, mas isso procede de uma ideia pueril e falsa do que seja um louco. Não, esses homens singulares, hipersensíveis, maníacos, visionários, construtores de mitos estranhos a quem chamamos de loucos não são *alienados*. Eles não nos são estrangeiros. [...] Eles são, sob todos os aspectos nossos semelhantes e irmãos, e eu acho terrivelmente injusta e cruel a atitude do europeu que insiste em não trata-los como tal (DUBUFFET, 1951/2001d, p. 218-220, grifo no original).

Apesar dessa invectiva, alguns autores consideram que, se por um lado Dubuffet valoriza as obras dos loucos, não se vê em seus escritos uma preocupação equivalente quanto aos tristes lugares onde essas pessoas viviam – os hospícios – embora os conhecesse bem, devido ao périplo que levou-o a visitar os principais asilos europeus quando da formação de sua coleção.

Dubuffet diz que “nos últimos anos psiquiatras e médicos organizaram exposições nas quais se pôde constatar a mesma ausência de originalidade, de invenção e interesse que nas pinturas de pessoas normais”. Isso porque a aparição “de um verdadeiro artista é muito rara nos dois casos” um pouco menos entre os loucos, devido ao fato de ser a arte uma linguagem onde trata-se de colocar em prática as vozes interiores:

É exatamente esta operação – a liberação das verdadeiras e profundas vozes internas que é difícil e raro na criação artística. As aquisições da educação e do social modificam o homem [...] funcionando como freios que se põem automaticamente em funcionamento independente e mesmo contra sua vontade. [...] ora, é próprio da loucura quebrar esses freios, forçar as portas destas eclusas e precipitar o fluxo total de sua selvageria (DUBUFFET, 1951/2001d, p. 222-223).

Quando faz essa referência a “exposições organizadas por psiquiatras” Dubuffet está certamente se referindo à exposição do I Congresso Internacional de Psiquiatria. No livro *L'Art Psychopathologique* a coleção do Dr. Charles Ladame, de Genebra, aparece ligada à Companhia de Arte Bruta. A esse respeito Dubuffet enviou carta ao Dr. Volmat, onde afirma que a Companhia apenas emprestou algumas obras anteriormente reunidas pelo Dr. Ladame. Nesta carta volta a reafirmar que vê como arbitraria a distinção, no domínio da arte, entre sãos e doentes. Considera mesmo a criação artística como não normal, patológica. E essa patologia seria um “vento” que sopraria em todas as cabeças

humanas, e não necessariamente com mais força naqueles considerados doentes (VOLMAT, 1956).

Esse contraponto ou investida que Dubuffet faz contra o conceito caro aos psiquiatras, aparece no texto para o catálogo da exposição *L'Art Brut*, que aconteceu em 1967 no Museu de Artes Decorativas de Paris:

[...] a noção de uma arte *patológica* se opondo a uma arte sã e lícita nos parece totalmente sem fundamento. [...] Não se espera da arte que ela seja *normal*. Espera-se o contrário [...] que ela seja a mais inédita e imprevisível possível. Espera-se também que seja fortemente imaginativa. É engraçado as imputações feitas a obras que são *muito* imaginativas ou imprevisíveis, relegando-as a uma seção de arte *patológica*. O melhor, o mais coerente, seria enunciar, para encerrar esta questão, que a criação artística, onde quer que apareça, é sempre dentro de casos patológicos (DUBUFFET, 1967/2001e, p. 456, grifos no original).

O que se vê em Dubuffet é que ele considera a loucura como uma “função antropológica que reside no interior de todos os homens”, diferenciando-a da doença mental, que engendra disfunções e incapacidades (PEIRY, 1997, p. 158).

O conceito de arte bruta em 1949 definia seus autores como imunes a toda cultura e livres da herança cultural tradicional. Em 1963, o texto de apresentação da segunda Companhia de Arte Bruta refere-se ao objetivo de reunir “obras possuidoras de um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que pouco devem à arte tradicional ou aos clichês culturais” (DUBUFFET *et A*, 2001, p. 167). O percurso do colecionador, a variedade das obras recolhidas e o estudo aprofundado de cada um dos seus autores levaram-no à revisão de suas definições. Em *Place à l'incivisme*<sup>135</sup> (1967), que seria seu último texto teórico sobre a arte bruta, escrito para o catálogo da já mencionada exposição realizada no Museu de Artes Decorativas, ele diz que centrou suas buscas em lugares onde existiam melhores chances de encontrar indivíduos recalcitrantes em todos os domínios das convenções sociais (DUBUFFET, 1967/2001e, p. 455).

Segundo Peiry (1997), ao abandonar o critério de virgindade ou emancipação artística pelo da resistência e insubmissão ao condicionamento, Dubuffet reconhece que toda forma de educação influencia o indivíduo e seu comportamento, não havendo como escapar a uma aprendizagem visual; e por isso o conceito de “imunidade” da arte bruta se revelaria como um ‘arquétipo ideacional’ utópico. O desenvolvimento dos estudos sobre a linguagem, conclusivos sobre a impossibilidade de uma independência completa da cultura, e a própria evolução do conceito de cultura certamente tiveram influência nessa atualização.

---

<sup>135</sup> *Lugar para a incivilidade.*

À medida que crescia o interesse pela aquisição de obras de arte bruta, ele endurecia o discurso onde denunciava a contradição entre a produção da arte e o reconhecimento social, pregando a necessidade de se optar entre fazer arte ou ser reconhecido como artista. O aparecimento de obras com características híbridas, revelando uma região de intercessão entre a arte bruta e a arte cultural levaram Dubuffet a deslocar vários autores da Coleção de Arte Bruta para a “coleção anexa”, que posteriormente é batizada de *Neuve Invention* (Nova Invenção) designando, segundo Thévoz (citado por RHODES, 2001, p. 47) “obras que apesar de não caracterizadas pelas mesmas distâncias de espírito radicais da arte bruta, são, entretanto, suficientemente independentes do sistema das belas-artes por constituir um desafio para as instituições culturais”<sup>136</sup>. Peiry (1997, p. 164) diz que essas contradições de Dubuffet despertaram polêmicas e acusações, especialmente em relação à obra de Gaston Chaissac: “Numerosos foram os que acusaram Dubuffet de alistá-lo na arte bruta, de tê-lo pilhado e plagiado e por fim descartá-lo, relegando-o às coleções anexas”. Rhodes aponta o “embaraçante paradoxo” criado por Dubuffet, que no afã de proteger a “integridade” de sua coleção é levado a forjar uma série de características genéricas rígidas, “uma nova ortodoxia em uma coisa que foi criada como um movimento de subversão, de oposição ao saber constituído e não para construir um novo sistema dogmático” (RHODES, 2001, p. 47).

Doadada em definitivo à cidade de Lausanne, a Coleção de Arte Bruta será dirigida pelo jovem curador Michel Thévoz. Ele vai publicar diversos livros (*L’Art brut, L’Art brut et médiumnité*) e adotará uma postura menos ortodoxa que Dubuffet. Ele compartilha com Dubuffet a autoria do conceito de ‘Nova Invenção’ para nomear a coleção “anexa” e faz migrar de volta para a coleção de arte bruta as obras de alguns autores. Se Dubuffet queria evitar a confusão entre as coleções, Thévoz aposta no conflito entre a arte bruta e a arte cultural, a Nova Invenção seria a representação das margens de uma e de outra, um fator de agitação benéfico. Entretanto, o crescimento rápido dessa coleção, em parte devido a pouca clareza de seus critérios e também à intensificação do interesse de artistas que, considerando-se marginais ou contraculturais demandavam espaço e participação, levou o Conselho Consultivo da instituição a romper com essa tendência e retornar a Nova Invenção ao seu estatuto secundário original (PEIRY, 1997).

Thévoz também dá uma nova orientação aos *Cahiers d’Art Brut*, cercando-se de colaboradores especialistas – historiadores da arte, psicanalistas, pedagogos, que se não possuem mais a espontaneidade e vitalidade das primeiras monografias, trazem em

---

<sup>136</sup> De forma similar, outra coleção de arte bruta, a *Collection L’Aracine*, nomeou uma ‘*Collection Parallèle*’ (Coleção Paralela).

compensação uma contextualização histórica e sociológica, ao lado de interpretações estéticas, filosóficas, psicológicas e psicanalíticas, dando origem a ensaios penetrantes de leitura por vezes complexas, quiçá esotéricas (PEIRY, 1997).

O personalismo de Dubuffet levou-o também a considerar a denominação ‘*art brut*’ como uma propriedade intelectual privada, pertencente a ele próprio. Um “selo” cujo centro único de autenticação seria o museu suíço. Veja-se, por exemplo, trechos de cartas enviadas por Michel Thévoz à Madeleine Lommel, presidente da Coleção L’Aracine, sobre o fato desta última definir-se como um museu de arte bruta<sup>137</sup>:

[...] eu já lhe comuniquei a preocupação de Jean Dubuffet em ver o nome ‘art brut’, que ele considera, com justiça, como uma denominação própria, aplicado a outras instituições. [...] l’Aracine tem uma vocação mais ampla que a arte bruta propriamente dita. [...] É evidente que, em se apresentando como um ‘museu de arte bruta’, estão cometendo uma impostura (THÉVOZ, 1989).

Alguns meses depois, em tom mais elevado:

Eu vejo, infelizmente, cada vez mais frequente na imprensa o vosso museu designado como Museu de arte bruta [...] Eu já disse e redisse que segundo Dubuffet Museu de Arte bruta é uma denominação própria, cujo autor é Jean Dubuffet e que é errado usurpá-la. Vós sabeis também que eu não tenho nenhuma propensão a querer fazer da Coleção de Arte Bruta um monopólio, nem mesmo colocar nossas atividades sobre um plano de rivalidade. [...] Entretanto meu desejo de colaboração e cortesia não irá ao ponto de endossar esta apropriação abusiva [...] (THÉVOZ, 1990).

### 2.8.2. A internacionalização da arte bruta

Ao mesmo tempo em que a coleção reunida por Dubuffet passou a atrair a atenção do público, as fontes da arte bruta começaram a declinar. A arte produzida nos hospitais psiquiátricos, por exemplo, foi afetada pela introdução da sofisticada medicação anti-psicótica e pela proliferação dos ateliês terapêuticos; verificou-se posteriormente que alguns artistas que receberam o “selo” não eram tão ‘autênticos’ como se creu a princípio – o caso mais notório é o do artista Gaston Chaissac. Alguns criadores passaram a se apresentar como artistas, vendendo sua produção nos moldes ‘culturais’. MacLagan (2009) considera que, embora o empreendimento de Dubuffet não possa ser responsabilizado por todas essas mudanças, uma espécie de realimentação cíclica envolvendo a Arte Bruta escapou para o mundo em geral e intensificou o nascimento, a emergência do conceito de *Outsider Art*.

<sup>137</sup> Note-se que os autores presentes nas duas coleções são praticamente os mesmos. Lommel dividiu com Dubuffet suas descobertas, doando obras de suas prospecções ao museu de Lausanne, conforme pudemos atestar nas correspondências existentes nos arquivos da Coleção L’Aracine, hoje no LaM.

O termo 'Outsider Art' refere-se, de maneira bem ampla, aos extraordinários trabalhos criados por pessoas que estão de algum modo às margens da sociedade e que, por uma mistura qualquer de motivos não conseguem preencher os requerimentos convencionais – sociais e psicológicos, artísticos – da cultura onde vivem. O que faz esses trabalhos serem extraordinários é o fato de serem criados por pessoas que não possuem treinamento e estão longe das expectativas 'normais' daqueles que se consideram 'artistas' (MacLAGAM, 2009, p. 7, aspas do autor).

A formulação do termo *Outsider Art* tem sido geralmente atribuída a Roger Cardinal que de fato foi o responsável pela sua popularização quando, em 1972, publicou um livro com esse título. Na verdade o termo foi utilizado primeiro pelo artista Arnulf Rainer: no final dos anos 60 ele organizou uma exposição de arte bruta cujo cartaz enviou a Jean Dubuffet. "Para minha surpresa ele me respondeu; achou maravilhosas as imagens do cartaz, mas proibiu-me de utilizar o termo "Art Brut". [...] Em todo caso, eu respeitei e nomeei essa arte de *Outsider Art*" (KAISER, 2005, p. 24)<sup>138</sup>.

FIGURA 19. Cartaz da exposição organizada por Arnulf Rainer em 1969



FONTE: Catálogo da exposição *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, p. 9

<sup>138</sup> Não existe tradução portuguesa para o termo "outsider". Assim, *Outsider Art* seria *Arte Outsider*. Preferimos manter a expressão original na língua inglesa.

“O primeiro livro publicado sobre arte bruta foi o meu estudo *Outsider Art*”, afirma Cardinal (2005, p. 34)<sup>139</sup>. O título teria sido o resultado de uma decisão editorial segundo a qual a expressão *art brut* soaria incongruente na fonética inglesa (DANCHIN, 2013). O livro é uma apresentação dos artistas da coleção de Dubuffet, os já ‘clássicos’ da arte bruta: Aloïse, Wolfli, Lessage; as reproduções que ilustram as biografias dos artistas são em sua maioria obras da Coleção de Arte Bruta, cedidas por Jean Dubuffet. Dividido em três partes, a primeira é um resumo sobre o interesse na arte dos loucos com destaque para Prinzhorn e a saga de Dubuffet; a segunda e maior parte apresenta as biografias dos criadores acompanhadas de suas obras, a maioria reproduzida em preto e branco; a última parte é uma conclusão. Não há no livro nenhuma menção ou enunciado que demonstre intenção do autor em criar ou definir um conceito.

Diferentemente de Dubuffet, Cardinal dá uma atenção especial ao problema da criatividade e da loucura. Com textos bastante sucintos ele resume a questão da procura pelo primitivismo, e discute a relação entre loucura e arte, onde passeia pelas ideias de Prinzhorn, Vinchon, Morgenthaler, Binswanger e Navratil. Suas observações destacam aspectos essenciais dos escritos desses autores. No caso de Prinzhorn, por exemplo, ele não deixa de assinalar a proximidade entre a teoria deste sobre a existência de formas psíquicas de expressão e suas formulações visuais, semelhantes a um processo fisiológico, com o conceito de inconsciente coletivo de Jung.

Leo Navratil foi o idealizador do ateliê do Hospital Gugging, em Viena. Seu entusiasmo pela produção dos pacientes foi tal que trinta anos após o ateliê se transformou no projeto *House of the Artists* (Casa dos Artistas), que se tornaria bastante conhecido no meio da arte fora das normas por abrigar um conjunto de internados crônicos talentosos num ambiente estruturado não apenas para a criação e a convivência, mas também para a exposição e comercialização<sup>140</sup>. Escreveu o livro *Schizophrenie und Kunst* (Esquizofrenia e Arte), onde defende a ideia da expressão artística como um sintoma da esquizofrenia, que surge como uma função restauradora onde a elaboração de formas artísticas vai permitir uma estabilização da personalidade e, em alguns casos, iniciar o contato com o mundo exterior. Navratil aponta a arte esquizofrênica como o “verdadeiro gesto primitivo do maneirismo”, uma arte anticlássica que não deriva de nenhuma tradição, ou seja, ela seria “autenticamente original” (CARDINAL, 1972, p. 21).

---

<sup>139</sup> Colocado dessa forma, ou Cardinal não considera ‘livros’ os *Cahiers d’Art Brut*, publicados regularmente a partir de 1964, ou refere-se à primeira publicação em língua inglesa.

<sup>140</sup> A partir de 1976 as obras dos autores da Casa dos Artistas, mesmo provenientes de um ateliê, foram finalmente aceitas por Jean Dubuffet como arte bruta e passam a ter lugar no seio da Coleção de Arte Bruta, em Lausanne.

Para ajudá-lo em seu projeto, Navratil entra em contato com um grupo de artistas vienenses. Dentre estes, dois artistas se destacam: o primeiro é o multifacetado Ernst Fuchs (1930). Pintor, arquiteto, músico, poeta, cantor, Fuchs vê a loucura como “o próximo e lógico passo depois da razão na condução dialética para a verdadeira intelectualidade” (CARDINAL, 1972, p. 22).

O segundo artista é o fotógrafo e gravador autodidata Arnulf Rainer (Baden, 1929), que considera a loucura “a décima-terceira musa”. A convite de Navratil ele frequenta eventos promovidos pelo braço austríaco da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, fundada por Robert Volmat em 1957. Num desses encontros ele conhece a psiquiatra Irene Jakab, que possuía uma interessante coleção, hoje na Academia Húngara de Ciências. Ela publicou o livro *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*<sup>141</sup> o qual, segundo Rainer, impressionou-o “terrivelmente” (KAISER, 2005, p. 23).

Rainer, que já havia conhecido as ideias surrealistas que apontavam ligações entre o processo da loucura e a criatividade, ele mesmo um criador que investigava os limites da expressão, passa a colecionar obras de pacientes internados em hospitais nos países do Leste Europeu<sup>142</sup>. Esse contato vai potencializar sua vivência e produção plástica, levando-o a adotar uma postura radical na história da arte. Acredita que a riqueza criativa da esquizofrenia está na raiz de tudo que aconteceu de original na arte desde o Romantismo, importância similar à que exerceu o Modelo Negro na virada do século. Seu interesse em estados emocionais extremos levou-o a experimentar drogas alucinógenas em meados dos anos 60, no mesmo período que passou a colecionar obras criadas por loucos (MoMA, 2014). Seu entusiasmo estendeu-se a formas de expressão de difícil aceitação tais como gestos, caretas, ‘*happenings*’. Tudo fazia parte do que ele nomeou *Katatonekunst* – arte catatônica – uma arte que teria origem nas caretas e gestuais dos seres humanos em seus primeiros estágios da evolução. O ‘ensimesmamento’ da loucura constituir-se-ia num meio único, um ‘teatro autista’ (*autisches Theater*) onde o criador, a obra e o espectador são idênticos<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> *Desenhos e Pinturas de Doentes Mentais*.

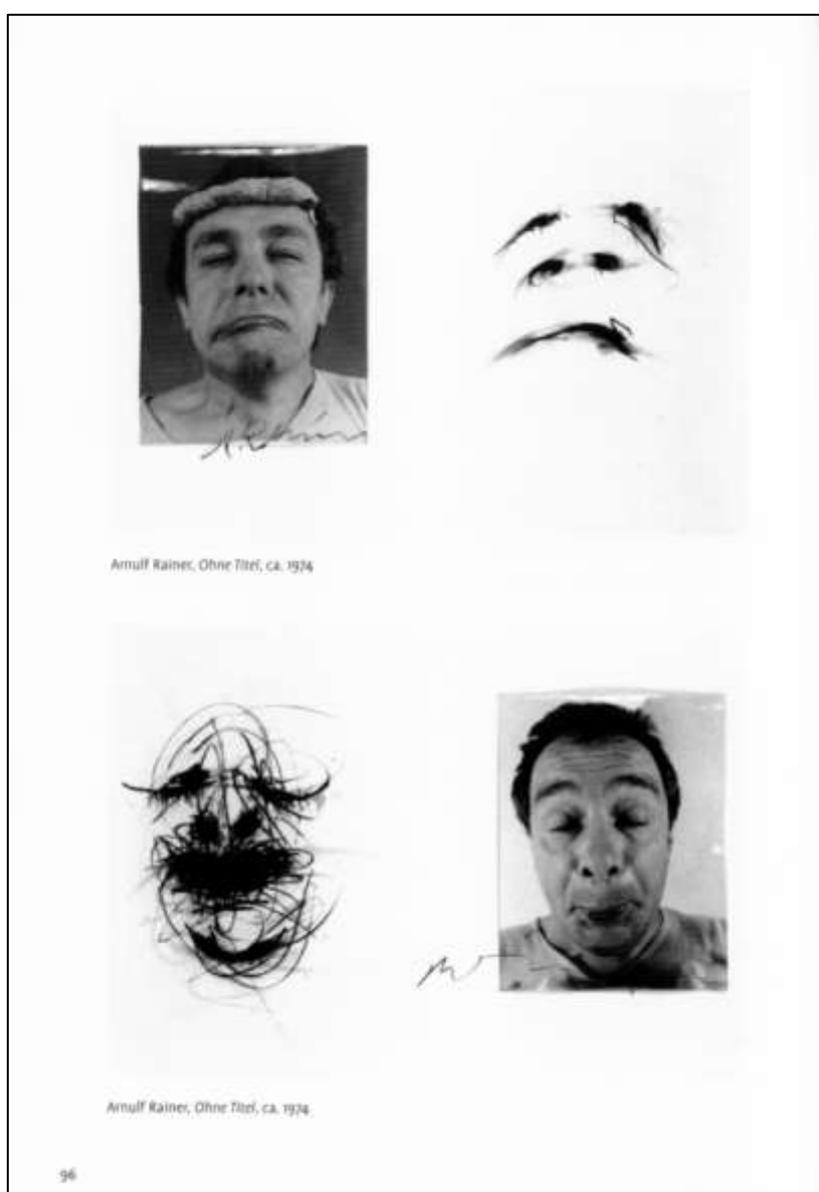
<sup>142</sup> O fato de ser casado com uma eslovaca facilitou-lhe o acesso a esses hospitais. É interessante como Rainer faz esse percurso sem ter nenhum contato (até então) com Dubuffet e a arte bruta.

<sup>143</sup> Danchin (2013d), afirma que o autismo é uma metáfora frequentemente utilizada para designar a arte bruta.

A propensão artística da loucura era para Rainer uma evidência suficiente de que, longe de serem relegadas como um show à parte, suas produções deveriam ser reconhecidas como uma cultura autônoma de direito. [Segundo ele] A *Irrenkultur* (cultura do insano) está presentemente nas mãos da profissão médica cuja censura da maioria de suas manifestações corresponde a uma forma de eutanásia (CARDINAL, 1972, p. 2).

Ele aconselha os loucos a fundarem seu próprio Instituto da Cultura Insana; ou, ao menos, nós, os normais, deveríamos criar, como reparação pelo assassinato em massa de doentes mentais comandado por Hitler, um museu em sua memória.

FIGURA 20. Desenhos e fotos de Rainer baseados em expressões de esquizofrênicos



FONTE: Catálogo da exposição *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, p. 96

Agora, diz Cardinal, várias hipóteses são possíveis:

Talvez a esquizofrenia não seja mesmo uma doença, mas simplesmente uma forma de discurso agudo e peculiar do *self*, uma atividade criativa que todos nós praticamos diariamente, embora com menor intensidade. Talvez *toda* arte seja 'patológica' na medida em que envolve uma dissociação da subjetividade do lugar comum que nos cerca e se manifesta através de ataques de autoexpressão ensimesmada. Toda arte procede da mesma necessidade central, diz Prinzhorn. Devemos abandonar termos como 'doente' e 'saudável', diz Navratil, a esquizofrenia sendo apenas um extremo na continuidade da experiência psicológica humana [...] Que fazemos então? A recomendação do psiquiatra R. D. Laing é que devemos levar em conta os movimentos estratégicos do inconsciente que as pessoas fazem quando estão juntas. [...] Uma sintaxe própria de comunicação deve ser estabelecida se o teatro autista se depara com um público mais amplo que o *self* isolado. As atividades periféricas, porém fecundas, da *Irrenkultur* podem constituir-se numa ameaça à cultura da *sociedade tal como a conhecemos*, mas também pode ser que o homem deva confrontar-se com este desafio se ele deseja preservar algum senso de justiça e integridade (CARDINAL, 1972, p. 23, grifos do autor).

Esse texto é uma apologia e um libelo. Cardinal conseguiu sintetizar um século de reflexões, e contribuiu para o próximo (e lógico) grande passo para a arte fora-das-normas: o florescimento e crescimento desenfreado da *Outsider Art*.

### 2.8.3. *Outsider Art* ou a autofecundação da contestação

Foi como um rastilho de pólvora. Todo o velamento pretendido por Dubuffet, numa vã tentativa de preservar o caráter 'imune' da arte bruta, esvaiu-se; uma vez pronunciado no idioma bardo uma força latente rompeu a casca do ovo e nasceu com uma pujança poucas vezes vista na história da arte. Lembremos que a Inglaterra e os EUA já possuíam coleções similares às europeias, e mesmo foram precursores desse colecionismo. A experiência e a coleção de Rainer apontam para a existência de várias coleções nos hospitais do Leste europeu. Entretanto, como muitos outros campos da cultura, o centro das reflexões, discussões, os embates, tinham como centro a capital francesa. Se a Coleção Prinzhorn foi a mais importante para a ruptura da tutela psiquiátrica sobre as obras dos loucos, foi na França onde o assunto encontrou ressonância e amplificação – Simon, Réja, Vinchon, Volmat, Dubuffet, Breton – personagens e arautos de uma nova forma de enxergar a arte, num movimento histórico paralelo àquele da arte 'normal'. O livro de Cardinal abriu outra vertente na represa da arte fora das normas.

Se Cardinal não intencionava a ‘criação’ de um conceito para a *Outsider Art*<sup>144</sup>, com a explosão do campo o assunto extrapolou os círculos ‘intelectualizados’ ou ‘iniciados’. O conceito passou a abranger outras categorias além das já contempladas pela Arte Bruta. E, à falta de um impeditivo, de uma *apellation controlée* como nesta última, formou-se um círculo ou campo validador impulsionado por um mercado emergente cujo apetite, associado à forte demanda de artistas que reivindicam sua ‘filiação’ ao rótulo, parece tornar indelimitáveis as fronteiras da *Outsider Art*. Talvez isso tenha levado autores como Colin Rhodes, que escreveu o livro *Art Outsider Spontaneous Alternatives*<sup>145</sup>, a preferirem definir antes os criadores que a criação:

Os artistas “outsider” são por definição fundamentalmente diferentes de seu público e frequentemente reconhecidos como fora das normas em relação aos parâmetros da normalidade estabelecidos pela cultura dominante, a realidade que recobre esta noção de normalidade estando evidentemente sujeita às variações históricas e geográficas. [...] um grupo heterogêneo que compreende aqueles que foram rotulados como não funcionais de acordo com sua patologia (em geral, mas não necessariamente, em termos psicológicos) ou atos criminosos que cometeram, por causa de seu gênero ou sexualidade, ou ainda porque eles se revelam de uma maneira anacrônica, que são percebidos como subdesenvolvidos, ou, ainda, em numerosos casos, simplesmente por sua identidade cultural ou uma convicção religiosa considerada profundamente diferente (RHODES, 2001, p. 7).

Muitos autores, especialmente ligados à arte bruta, criticam essa abordagem sociológica do conceito, que exige a produção – ou relega-a a um plano secundário. Quando falamos de arte, deveríamos esperar a primazia da obra. Na realidade, temos visto que nem sempre isso acontece. De qualquer maneira, sabemos que no caso da arte fora das normas, a vida do criador e sua obra se entrelaçam de uma forma muito mais estreita que na arte convencional<sup>146</sup>. Nas palavras de Maclagam (2009, p. 11) “não importa quão extraordinário ou original possa ser a obra, a história por trás dela está intrinsecamente ligada ao estabelecimento de sua autenticidade”. Nesse sentido a institucionalização – no hospital psiquiátrico, por exemplo, seria uma das mais óbvias garantias de que o indivíduo é um ‘outsider’.

No capítulo *Positions autres* (Outras posições), o último de seu livro, Rhodes ressalta que os criadores evocados por ele são majoritariamente ocidentais e oriundos da patologia, da criminalidade, carentes de instrução ou pertencentes a um ambiente social desfavorecido. Isso demonstraria como as considerações étnicas desempenham um

<sup>144</sup> Posteriormente ele escreve um artigo intitulado *Towards an Outsider Aesthetic* (Em busca de uma estética Outsider)

<sup>145</sup> *Alternativas espontâneas da arte outsider*.

<sup>146</sup> As implicações éticas decorrentes dessa simbiose e os desafios que isso provoca na museografia será abordada no Capítulo 3.

papel importante nessa conceituação. Isso nos remete aos objetos e artefatos produzidos pelos povos colonizados, que entraram na cultura ocidental pelas portas (ou vitrinas) do museu etnográfico – e não do museu de arte; segundo Rhodes (2001), a atitude do Ocidente em relação ao Outro que está distante geograficamente mostra a que ponto o “*outside*” metafórico vem se confundir com o “*outside*” real<sup>147</sup>.

Os julgamentos de valor ocidentais sobre objetos provenientes das culturas ‘colonizadas’ estão ainda e quase sempre fundamentados nas noções de “pureza” e “autenticidade”; a arte tradicional dessas culturas que trazem a marca da influência ocidental é sistematicamente desprezada, o que, segundo Rhodes (2001), remete às teorias pseudocientíficas do início do século 20 que tentavam demonstrar os malefícios da mestiçagem. Ironicamente, os “objetos tradicionais” produzidos exclusivamente para consumo do mercado ocidental foram e são considerados de qualidade inferior, recebendo o batismo pejorativo de “arte de aeroporto”.

Entretanto, na África, nas culturas indígenas da Oceania, na América do Norte de tradição indígena ou entre os negros do Sul, ocorre uma miscigenação com as práticas da arte ‘ocidental’ que convive ao lado de outras que optam pelas formas tradicionais. Por outro lado, os imigrantes que vêm dos territórios colonizados também reivindicam suas identidades culturais querendo – ou não – se integrar ao *mainstream* da arte. Isso explicaria em parte o grande ‘guarda-chuva’ em que se tornou a arte *outsider*, aproximando-a do conceito de *world art*, uma expressão contemporânea para definir os processos criativos decorrentes da globalização, e de uma cultura que segundo Clifford, “é tanto migração quanto enraizamento” (RHODES, 2001, p. 217).

A arte *outsider* tem sido às vezes considerada como uma arte sem tradição, especialmente quando se olha para aqueles indivíduos autodidatas cuja obra parece não ter nada em comum com a cultura na qual eles cresceram. Se esse ponto de vista exclui os artistas que pertencem a uma centralidade cultural compartilhada com certas características da cultura dominante, “numerosos grupos podem ser legitimamente descritos como *outsider*, embora sua trajetória, ainda que eles reivindiquem sua diferença face às engrenagens culturais, os conduz para ‘*inside*’, onde existe a possibilidade dum verdadeiro multiculturalismo” (RHODES, 2001, p. 217).

---

<sup>147</sup> Vejam-se mais detalhes a esse respeito na seção do capítulo 3 onde discorreremos sobre identidade e alteridade nos discursos museológicos.

Maclagam (2009) reconhece que o espectro da *Outsider Art* é atualmente tão amplo que é difícil encontrar alguma fatura marcante ou óbvia em comum, exceto que é algo que nos impacta seja pela escolha dos materiais ou pelo seu conteúdo inusitado. À época de Dubuffet, diz ele, era fácil diferenciá-la do *mainstream* do mundo da arte. Entretanto, muitas das características que lhes eram inerentes podem ser encontradas facilmente nas produções de artistas contemporâneos que não se encaixam de forma alguma nessa categoria. De certa maneira, diz ele, a arte *outsider*, apesar de ainda despertar hostilidade na crítica, infiltrou-se nas belas artes.

A exposição *Inner World Outside*<sup>148</sup>, realizada em Londres (2006), argumentava a impossibilidade de separar essa expressão do campo geral da arte: se vários artistas modernos como Ensor, Masson, Burra, Guston e Nutt, presentes na mostra, foram fortemente influenciados por ela, também muitos artistas originalmente *outsiders* estiveram inevitavelmente em contato com o mundo externo. Mesmo que na prática a exposição tenha apresentado os 'clássicos' da arte *outsider*, seus critérios originais

multiplicaram-se, diversificaram-se, dando origem a uma penca de novas formas ou sub-rótulos – arte visionária, contemporary folk art, self-taught art (autodidata), 'arte singular' e 'arte diferenciada' (um termo francês para a arte produzida em ateliês destinados a pessoas com deficiência). [...] Além disso, formou-se uma dúvida crescente e incômoda sobre em que exatamente consiste a Outsider Art hoje e quem decide isso (MACLAGAM, 2009, p. 164, aspas e parênteses do autor).

Após as grandes exposições sobre o assunto exibidas em meados dos anos 70 nos museus de Londres e Paris e a criação da Coleção de Arte Bruta em Lausanne, os anos 80 viram nascer revistas especializadas, como a inglesa *Raw Vision*, cujo catálogo, editado periodicamente, lista os museus, galerias e espaços voltados para a arte bruta/outsider e tornou-se uma espécie de bíblia ou obra de referência para o campo. O surgimento de inúmeras galerias, especialmente nos EUA e o rápido desenvolvimento de um pujante mercado possibilitaram o aparecimento de uma rede cuja dimensão pode ser avaliada também nas feiras realizadas sobre o assunto<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> De difícil tradução, o título joga com a oposição entre as palavras *Inner* (interno) e *Outside* (do lado de fora), reforçando a ideia de uma arte que vem de dentro gerada por um criador que está de fora do meio social formal da arte. De difícil tradução, significa algo como.

<sup>149</sup> A *Outsider Art Fair* é organizada a cada dois anos em Nova York desde 1993. Em 2013 tivemos a oportunidade de visitar sua primeira edição francesa, realizada em Paris, quando os organizadores alugaram um hotel inteiro, onde cada quarto foi transformado num estande ou pequena galeria.

#### 2.8.4. *Art Brut x Outsider Art*

Já sabemos que a expressão *Outsider Art* foi inicialmente utilizada apenas como um termo correspondente à *art brut* na língua inglesa. Primeiro houve a recusa de Dubuffet em permitir a utilização desse termo pelo artista suíço Arnulf Rainer. Depois por uma exigência editorial baseada na diferente aceção ou incongruência fonética da palavra *brut* na língua inglesa.

Entretanto, já era latente a dificuldade de manter os limites do conceito de *art brut* - se é que isso tenha sido possível em algum momento - de acordo com a visão unilateral de Dubuffet. Ele mesmo, ao ser seguidamente questionado pela crítica e pela imprensa, acaba por declarar que “formular o que é arte bruta não é minha função [...]. Chega de explicações! Isso asfixia o sentido. O sentido é um peixe que não se pode reter muito tempo fora d’água corrente. [...] A arte bruta é a arte bruta e todo mundo compreendeu isso bem” (DUBUFFET, 1963/2001, p. 176).

Os argumentos de Dubuffet contrapondo a arte bruta à arte estabelecida, ‘oficial’, sua repulsa exacerbada aos cânones do campo da arte também foram alvo de críticas. Isso porque numerosos artistas – Picasso, Klee, Miró, para citar apenas três, encontraram uma saída, uma linha de fuga que os levou a uma produção altamente individuada dentro desse mesmo esquema da arte convencional (MACLAGAM, 2009). O voo solo de Dubuffet pode ser visto desde seu primeiro manifesto (*L’art brut préféré aux arts culturels*), onde ele solenemente ignora seus antecessores como Réja, Prinzhorn ou Morgenthaler, referindo-se a eles, de forma anônima como “alguns” que fizeram ‘um departamento especial’ para as obras criadas pelos loucos.

Se por um lado compreende-se que esse radicalismo de Dubuffet foi útil para a consolidação do conceito de arte bruta, que continua forte e atuante na França, por outro lado seu personalismo e sua egocêntrica dominação no sentido de transformar a arte bruta numa *apellation contrôlée* afastou pessoas e criou uma espécie de ‘reserva de mercado’ que acabou se transformando num círculo validador para a arte bruta, que existe até hoje. Esse círculo é formado por instituições como a Collection d’Art Brut de Lausanne, cujo diretor tem a prerrogativa de autenticar, aplicar o selo ‘arte bruta’ segundo suas próprias convicções. Margat (2013, p. 84) afirma que a atual diretora da Coleção, Sarah Lombardi, insiste para que a denominação do lugar seja “La” Collection d’Art Brut (“A” Coleção de Arte Bruta, aspas nossas). O artigo definido em maiúscula significando que a coleção constitui o fundamento da arte bruta. Em entrevista realizada com a Sra. Lombardi, esta nos declarou que o critério da arte bruta é primeiro social e depois estético, o trabalho deve trazer a invenção de uma nova linguagem. E que,

evidentemente, há uma componente subjetiva, de maneira que ela pode incluir na coleção obras que talvez os seus antecessores não concordassem.

Em Paris, o Halle Saint Pierre, localizado aos pés do Sacre Coeur, em Montmartre, um dos lugares mais visitados de Paris, é o mais tradicional local de exposições da arte bruta e afins. Ele também funciona como uma espécie de 'referendador' da validação; espaços de comercialização como a Galeria Christian Berst, que se autodenomina como "a única galeria de arte bruta da França" já é conhecida no meio e comercializa obras a preços similares ao das galerias tradicionais; Colecionadores como Bruno Decharme, da coleção ABCD (Art Brut, Connaissance & Divulgation), Ceres Franco (brasileira radicada na França), Richard Treguer e Antonio Saint Silvestre em Portugal, em torno dos quais uma *entourage* de críticos, escritores, pesquisadores e curadores completam esse círculo validador. Entre estes, Laurent Danchin, onipresente conferencista, curador e escritor de artigos, ensaios e resenhas críticas sobre a arte bruta.

Danchin (2013) define a *Outsider Art* como resultado de uma diferença radical entre a abordagem anglo-saxônica e a francófona no que diz respeito às obras dos excluídos. Ele cita o crítico americano Allen S. Weiss, que numa correspondência com Michel Thévoz assinala a forte relação da arte bruta com o tipo de trabalhos descobertos nos hospitais psiquiátricos, ou seja, a arte bruta teria uma relação com uma noção de loucura. Nos EUA, ela é percebida como uma subcategoria da arte popular (*folk art*). Inicialmente foi tentada a utilização do termo *Raw Art* (algo como arte crua, utilizado pelo psicoterapeuta Guy Lafargue), mas apesar desses esforços, o termo *outsider art* alcançou espontaneamente o favoritismo para designar a arte produzida nas margens do sistema tradicional.

*Raw Vision* foi o termo escolhido pelo pintor inglês John Maizels para dar nome à revista criada por ele em 1989. Note-se, porém, o subtítulo da mesma: *International Journal of Outsider Art, Visionary Art, Contemporary Folk Art*<sup>150</sup>. Interessado pelo assunto desde que conheceu o livro *Outsider Art*, de Roger Cardinal, Maizels dá sequência à cruzada iniciada por este: conjugando os conceitos americanos, ajuda a estreitar ou reunir, nas palavras de Danchin, "os florões da arte autodidata dos dois lados do Atlântico"<sup>151</sup>. Em 2013, o Musée Halle Saint Pierre exibiu em Paris a mostra *Raw Vision*

<sup>150</sup> Jornal Internacional de Arte *Outsider*, Arte Visionária e Arte Popular Contemporânea. O caráter internacional da revista pode ser visto logo no primeiro número, que apresenta o trabalho genial do artista e demiurgo indiano Nek Chand.

<sup>151</sup> Tomamos emprestada essa expressão de Danchin, que na verdade está se referindo à exposição que Cardinal realizou em 1979 ao lado de Victor Musgrave, intitulada *Outsiders, an art without precedent or tradition* na Hayward Gallery, Londres (fevereiro-abril de 1979).

*25 ans d'art brut*. A exposição comemorativa, embora sob o emblema da arte bruta, reuniu um conjunto de obras muitas das quais não se encaixa nesta categoria, apesar de seu recorte conservador, limitando-se aos criadores mais conhecidos e 'aceitos' no universo *brut* e *outsider*.

Anteriormente, duas exposições no mesmo local tiveram esse caráter mais 'ecumênico'. *Art Brut & Compagnie – La face cachée de l'art contemporain*<sup>152</sup> (1995) reuniu pela primeira vez um conjunto das grandes coleções francófonas de *art brut* e *singulier*, e três anos depois uma correspondente *Art Outsider et Folk Art des collections de Chicago*<sup>153</sup>. Esta internacionalização prosseguiria com exposições como *Art Brut Japonais* ou mesmo *Images de l'Inconscient*, sobre a coleção do museu brasileiro<sup>154</sup>.

Danchin (2013, p. 29) identifica cinco sentidos para o termo *Outsider Art*:

Sentido 1 – sinônimo estrito de *arte bruta*;

Sentido 2 – um pouco alargado, como alternativa às categorias mais antigas de *arte naïf* ou de *arte bruta*, referindo-se a trabalhos que não se encaixam completamente nessas definições – seria similar à *Neuve Invention* de Lausanne ou *art singulier* na França;

Sentido 3 – Termo genérico que designa todas as espécies possíveis de autodidatas, incluindo a arte popular contemporânea;

Sentido 4 – acepção não artística, antes social e quiçá emocional, fundamentada exclusivamente na condição social – todo produto originado de categorias marginais tais como SDF<sup>155</sup>, prisioneiros, toxicômanos, idosos;

Sentido 5 – produção oriunda de ateliês para psicóticos, autistas e deficientes físicos ou mentais.

---

<sup>152</sup> Arte Bruta & Companhia - *a face oculta da arte contemporânea*.

<sup>153</sup> *Arte outsider e arte popular nas coleções de Chicago*.

<sup>154</sup> *Arte Bruta japonesa e Imagens do Inconsciente*. A exposição do Museu de Imagens do Inconsciente, realizada no Halle Saint Pierre em 2005, no âmbito do Ano do Brasil na França, também tinha o subtítulo de *Art brut brésilien* (Arte bruta brasileira).

<sup>155</sup> Iniciais da expressão francesa que designa os moradores de rua - *Sans Domicile Fixe* (Sem Domicílio Fixo)

### 2.8.5. Diversos nomes, uma mesma arte

Na França, o arquiteto e colecionador Alain Bourbonnais foi orientado por Dubuffet a utilizar o termo ‘arte fora das normas’ para designar sua eclética coleção, que além de trabalhos de arte bruta possui também peças que se encaixam mais na definição de arte popular ou *naïf*. Isso foi em 1972. Seis anos depois o mesmo Bourbonnais, quando da realização de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, cunhou o termo *art singulier* (arte singular), para denominar o conjunto de obras ali apresentadas, onde, mais uma vez, a proposta original de Dubuffet era superada. Danchin (2013a) diz que esse talvez seja o termo francês que melhor traduza a noção de *outsider art*.

No Brasil, a XVI Bienal de São Paulo incluiu uma exposição que se chamou *Arte Incomum*. Segundo Fabris (1995), o título original deveria ser *Arte Bruta* mas “a proibição de Dubuffet em usar o termo para expressões não selecionadas por ele obrigou a instituição a buscar uma denominação alternativa, que deixasse, assim mesmo, compreender o âmago da proposta”<sup>156</sup>.

Ainda no Brasil, o crítico de arte Mário Pedrosa cunhou o termo *Arte Virgem*, que englobaria as produções de crianças, loucos, índios e negros. Esse conceito será oportunamente abordado ao estudarmos a leitura empreendida por Nise da Silveira.

Outros termos como *Creation Franche*, *Art en Marge*, vão, com maior ou menor propriedade, caracterizando não mais um conceito semântico, mas uma proposta de produção ou colecionismo. O termo *Outsider* parece hoje englobar toda essa produção, no que um autor já chamou de ‘fagocitose conceitual’.

Escrevendo sobre a edição de 2012 da *Outsider Art Fair*, o crítico de arte da *New York Magazin* Jerry Saltz considera o conceito de *outsider art* ultrapassado, sem significação. Citando uma obra de Bill Traylor, ele defende que ela deveria entrar no MoMA ou em qualquer museu de arte moderna tal e qual uma obra de Picasso. Não haveria mais razão de tal distinção entre *outsiders* e *insiders*, uma vez que só o preconceito seria a razão de manter aquelas fora do sistema.

Em 2008, um editorial do jornal *New York Times* comentando a mesma *Outsider Art Fair* daquele ano, expõe o outro lado da questão:

---

<sup>156</sup> Sobre este título a Dra. Nise fez o seguinte comentário: “E existe arte comum?”

Algumas pessoas acham que o rótulo “outsider artist” deveria ser retirado. O que importa se um artista é autodidata, deficiente mental ou louco, escreve Ken Johnson. A arte ‘outsider’ é boa pela mesma razão que a arte profissional: porque é atrativa visualmente, realizada de forma inventiva, imprevisivelmente imaginativa e apaixonante. Mas é difícil negar que os trabalhos de ‘outsider art’ mais intrigantes frequentemente parecem oriundos de um tipo alternativo de consciência – nelas as convenções sociais e intelectuais são menos predominantes, afinam-se mais com os impulsos visionários intuitivos e emocionais (THE NEW YORK TIMES, 2008, aspas no original).

Referindo-se ao artigo de Saltz, Danchin arremata:

[...] Bill Traylor e Picasso merecem ambos nossa admiração, mas sobre dois planos dificilmente comparáveis e cada um em seu registro bem particular. O verdadeiro ecletismo não consiste em negar as diferenças, mas em ser capaz de, com respeito, amá-las pelo que nelas há de absolutamente irreduzível e singular (DANCHIN, 2013, p. 34).

Num campo tão rico e que vive uma fase de crescimento geométrico, a cada dia surgem novos artistas e, conseqüentemente, novas leituras. Os países do Leste europeu, o Japão, a Austrália, estão entre os locais onde o interesse pela produção de indivíduos que vivem às margens do *mainstream* vem crescendo. Publicações, exposições, se sucedem. Como um dos resultados desse movimento, foi fundada em 2005 a *European Outsider Art Association* (EOAA – Associação Europeia de Arte *Outsider*), com o objetivo de conectar e estabelecer cooperação e diálogo entre organizações culturais, educacionais e comerciais – escolas de arte, ateliês, museus, galerias e revistas que promovem a *outsider art*. Um de seus objetivos é garantir os direitos dos artistas, uma vez que existem muitos autores que possuem dificuldades sociais ou psíquicas para gerenciar esse tipo de atividade.

### 2.8.6 Arte psicótica, bruta ou *outsider*?

Os escritores de língua inglesa – Rhodes, MacGregor, Maclagam - adotam sem restrições o termo *psychotic art* (arte psicótica) para definir as produções de internos em instituições psiquiátricas. A princípio não há dúvidas quanto à inclusão de seus autores em quaisquer das categorias ou conceitos propostos: *art brut*, *outsider*, fora das normas, *singulier*... Entretanto existe uma diferença de abordagem seja nas obras produzidas no período ‘clássico’ – o início do século 20 – ou naquelas originadas em ateliês, ou seja, que não foram configuradas de forma isolada<sup>157</sup>.

A expressão arte psicótica deriva historicamente da nomeação simplista ‘*art des fous*’ (arte dos loucos), ou *art des aliénés* (arte dos alienados). A expressão, de uso

<sup>157</sup> Essa é uma discussão polêmica, pois se o isolamento institucional – hospício, presídio - ou social é mais facilmente verificável, o isolamento psíquico será mais difícil de estabelecer.

comum e sem uma conotação pejorativa na língua inglesa, sofre forte rejeição no meio francófono. As constantes associações entre a arte dos loucos e a arte bruta, que tanto irritavam Dubuffet, levaram-no a desconsiderar, e mesmo negar, a particularidade dessa produção. Talvez essa recusa contraditória e exagerada de Dubuffet, aliada ao 'esquecimento' a que relega os seus predecessores, demonstre que, "a arte bruta talvez não seja só uma nova categoria, mas uma cortina de fumaça destinada a mascarar a apropriação pelo artista [Dubuffet] do trabalho de reconhecimento e colecionismo realizados pelos psiquiatras progressistas no início do século 20, nos hospitais psiquiátricos" (SEMIN, 2013, p. 10).

Existe uma forte tensão em relação às produções feitas em ateliês terapêuticos, prática que se alastrou internacionalmente a partir dos anos 1950. Para certos especialistas da arte bruta, é impossível encontrá-la nos ateliês terapêuticos, frequentemente confundidos com a prática da arte-terapia: "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 [...]" (THÉVOZ, 1991).

Segundo Margat (2013a), não se pode negligenciar obras sob o pretexto de terem nascido dentro de um âmbito institucional. Mesmo os loucos 'clássicos', como Wölfli e Aloïse, tiveram o encorajamento de seus médicos e hoje é corrente o fato de que a pretensa 'imunidade' dos internos às influências culturais era na verdade o resultado do internamento prolongado, um subproduto do asilamento. Experiências como a do Museu de Imagens do Inconsciente mostram a migração de indivíduos que criavam espontaneamente e por esse motivo foram encaminhados para os ateliês de pintura ou modelagem. Mesmo desprezando as produções dos ateliês hospitalares, Dubuffet aceitou obras do ateliê do Dr. Navratil em sua coleção.

Durante a realização desta pesquisa fizemos diversas entrevistas com curadores, diretores de instituições, artistas e colecionadores. Ao serem perguntados sobre a questão dos ateliês, nossos entrevistados foram unânimes em dizer que cada caso é um caso, não se pode colocar todos eles sob uma mesma abordagem. Mas o que transparece nessas falas é uma aceitação maior dos ateliês com um 'objetivo' artístico, ou seja, cuja finalidade é revelar artistas, do que aqueles com uma definição declaradamente terapêutica. Nesse caso, a pergunta seria: isso realmente muda a qualidade das obras? Esse é um fator que determina se uma obra pertence ou não à *art outsider*? As indagações sobre o estatuto dessas criações é ainda uma questão recorrente.

Outros preferem ficar à margem dessa discussão. Escrevendo sobre a coleção do Hospital Sainte Anne, Dubois admite a dificuldade em atribuir o mesmo estatuto a todas as obras da coleção. Criadas em épocas diferentes, dentro de contextos variáveis, ela “não é nem uma coleção de *art brut*, nem uma coleção de arte psicopatológica, nem um gabinete de curiosidades, nem uma coleção “de arte de loucos”, nem uma coleção de arte contemporânea; mas uma coleção singular: uma coleção hospitalar” (DUBOIS, 2007, p. 218, aspas da autora).

Sobre esta mesma coleção, em carta a Jean Trudel, o Dr. Claude Wyart, Secretário Geral da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão escreve:

Nosso grande problema [...] é definir esta arte cuja finalidade não é realmente arte. Também não nos apropriamos do conceito de arte bruta, apesar de seu sucesso. O termo ‘arte terapêutica’ parece incompatível com a difusão desses documentos entre o grande público, dado que a terapia, por definição, pertence à ordem do íntimo e está preservada pelo sigilo médico. Nosso desejo é comunicar algo sobre a experiência humana aí contida, rompendo assim com o isolamento e a rejeição (TRUDEL, 1996, p. 305, aspas do autor).

Nossa opinião é que esta é uma falsa dicotomia. Acreditamos na polissemia ou multidimensionalidade na abordagem dessas obras, e defenderemos esse ponto de vista ao abordar, no próximo capítulo, os desafios museológicos para a exibição desses trabalhos.

## 2.9. Tendências recentes

Em 2009 teve lugar no *Institut National de l’Histoire de l’Art* (INHA), sediado em Paris, um colóquio intitulado *Art brut: une avant-garde en moins?*<sup>158</sup>, que originou uma publicação homônima. O evento foi organizado em parceria com o *Lille Métropole Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut* (LaM), que à época preparava-se para reabrir, após quatro anos fechado em virtude da construção de uma nova ala para abrigar a doação da coleção de arte bruta L’Aracine. O colóquio contou com a participação de estudantes e pesquisadores de diversas áreas: psicanalistas, arquivistas, bibliotecários, curadores, colecionadores, diretores de museu.

Recorremos a essa plêiade multidisciplinar para verificar algumas indagações e suas procedências. No seu artigo *Pour une analytique de l’art brut* (Por uma analítica da arte bruta), Alain Bouillet<sup>159</sup> (2011) demonstra inquietação desde o próprio estatuto da

<sup>158</sup> De difícil tradução, a pergunta é como uma provocação, algo como “Arte bruta: uma vanguarda, pelo menos?”

<sup>159</sup> Curador de exposições e amante da arte bruta, escritor, Alain Bouillet é Professor honorário das Universidades de Paris X Nanterre e Paul Valéry – Montpellier II.

produção. Afinal essas obras são ou não obras de arte? A própria definição de arte bruta tem muito de oxímoro. Considerando-as como arte, como serão elas reintegradas pela ou para a história da arte? Depois, qual será então o léxico utilizado, de qual gramática, se seus criadores mantêm-se no mutismo ou, como é mais frequente, no delírio.

Qual *thesaurus* apropriado, qual sintaxe adequada, qual semiótica específica será necessário elaborar que permita dispor de um sistema de descriptação, de leitura, que seja congruente sem ser redutor. E se eu insisto nos termos *apropriado*, *adequado*, *específica* e *redutor*, é para que se entenda que os discursos estéticos existentes [...] me parecem falhar quando aplicados a estas produções ditas de arte bruta (BOUILLET, 2011, p. 72, itálicos no original).

Se os discursos estéticos da arte ocidental são incapazes de dar conta dessas produções marginais, dever-se-ia então rever a posição de querer a todo preço integrá-las na história da arte ou do gosto. Seria um passo para ultrapassar a oposição tradicional entre a *estética da produção* (tentativa de compreensão das intenções do autor) e a *estética da recepção*, onde mesmo sem conhecer essas intenções tais produções sejam olhadas como “obras de arte” levando-se em conta que esta é apenas uma dimensão – a dimensão estética - que embora presente no ‘ato poético’, pode não ser a mais importante do ponto de vista do autor.

Ao tomar esses objetos e emoldurá-los, enquadrá-los, iluminá-los, estaríamos falando de nosso ponto de vista, colocando sobre esses objetos a grade ou rede de nossos critérios e categorias, ou seja, dentro das taxonomias e divisões diacrônicas utilizadas em nossos museus. “Identificando-os como arte essas coisas que talvez não o sejam, seria reduzir o que é *outro* ao que é *nosso*” (BOUILLET, 2011 p. 78, itálico no original).

Assim, não sendo arte, ou sendo ‘apenas’ arte, a dimensão estética que lhes é própria (isso também vale para os objetos rituais das sociedades ditas “arcaicas”), será apenas mais uma dimensão em meio a outras, talvez uma dimensão secundária em relação a outras para aqueles ou aquelas que realizaram essas produções, de qualquer forma insuficiente para dar conta do sentido dessas produções [...] o que nos obriga a lhes repensar, a imperativamente levar em conta as outras dimensões e, assim o fazendo, explorar outras pistas hermenêuticas (BOUILLET, 2011, p. 80, aspas do autor).

Bouillet afirma persistir no pensamento como enunciado por Madeleine Lommel<sup>160</sup>, segundo o qual essas produções seriam “uma farpa no coração da história da arte”, um lembrete para não se cair em uma contemplação estética simplista, que levaria a uma representação equivocada dessas produções e seus autores. Para entender sua

<sup>160</sup> Revista LIGEIA, n. 53-56, 2004, p. 110-114.

complexidade ele faz eco à formulação de Marcel Mauss e Daniel Lagache, considerando-as como “fato individual total”<sup>161</sup>, ou seja, falar de autores (e não de artistas) e de produções (em lugar de obras). Uma atitude mais bruta, mais selvagem, mais rústica, menos civilizada, como uma tentativa de fuga que nos afaste do modo ocidental de ver.

Afinal, porque considerar estas produções como arte? Porque partir desse pressuposto? É a indagação de Bouillet. E se elas não são arte, do que se trata então? Nem toda expressão imagética, visual, será arte. Mesmo assim, tais objetos ou expressões nos despertam emoções estéticas, que o psicanalista, cineasta e escritor Alain Gillis nomeou como *objetos esteticamente pertinentes*<sup>162</sup>.

As origens e o ambiente de criação das obras realizadas por pacientes psiquiátricos continuam a assombrar. *Un patrimoine inclassable: œuvres d’art ou documents cliniques?*<sup>163</sup> É o título/indagação da psiquiatra e psicanalista Chemama-Steiner (2011, p. 159, aspas da autora):

Como definir o estatuto administrativo de obras produzidas pela paixão criativa desses pacientes no interior das instituições asilares: obras de arte reivindicadas como tal por seus autores ou documentos clínicos reservados aos médicos, eles mesmos sujeitos ao segredo profissional e direcionados aos arquivos hospitalares? Ou ainda, objetos pessoais pertencentes ao “guarda-roupa” do paciente?

Neste artigo a autora transcreve o trecho de uma carta endereçada por Serge Sauphar, paciente do hospital de Ville-Évrard, ao seu médico, o Dr. Dublineau<sup>164</sup>:

Tenho que vos fazer ciente que eu não considero os trabalhos que executo como obras de arte mas apenas como trabalhos possuidores de um objetivo bem definido, a saber: serem úteis ao corpo médico e empregados com o propósito de vir em auxílio aos estudantes e intelectuais que cuidam da doença mental. De modo que nenhum desses trabalhos endereçados aos médicos pode sair de suas mãos [...]

Em princípio eu considero que os objetos (pinturas propriamente ditas) sejam de propriedade deles (dos médicos). Além disso os direitos de publicação destes trabalhos deverão destinar-se à realização de produções intelectuais (CHEMAMA-STEINER, 2011, p. 160).

O problema parece ser que, ao interrogarmos esses trabalhos segundo uma abordagem exclusivamente positivista, caímos numa questão aparentemente sem saída ou que nos leva ao ponto de partida. É o que acontece, por exemplo, num texto do

<sup>161</sup> Analogia à formulação antropológica de “fato social total”.

<sup>162</sup> Allain Gillis publicou o estudo de desenhos de crianças autistas em seu livro *Le Bazar du génie*, Paris: Adam Biro, 2002.

<sup>163</sup> *Um patrimônio inclassificável: obras de arte ou documentos clínicos?*

<sup>164</sup> A carta, escrita em 1951, foi acompanhada de um conjunto de trabalhos.

catálogo da exposição *Bispo + 3*<sup>165</sup>. A mostra apresentou majoritariamente trabalhos do conhecido artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, cuja obra foi criada durante os anos de seu internamento na Colônia Juliano Moreira, um gigantesco complexo asilar para pacientes psiquiátricos crônicos do Rio de Janeiro. Nessa ocasião o curador (e também diretor do museu) publica um ‘manifesto’ onde denuncia o campo da arte e dos museus como estruturas de dominação, repudiando todas as tentativas de rotulação da produção de internos, por remeterem a uma ‘estrangeirização’ ao campo da arte. Utiliza essa argumentação para fundamentar e justificar a obra do artista Bispo do Rosário como uma produção a ser nomeada exclusivamente como arte contemporânea – como se esta também não fosse parte do mesmo sistema de dominação cuja recusa seria a base do ‘manifesto; ou mesmo se o termo ‘arte contemporânea’ não fosse, ele também, portador de estigma<sup>166</sup>. E qual seria a vantagem dessa nomenclatura para a obra, que foi concebida, segundo seu autor, como uma tarefa comissionada por ordenança divina?

Esta é uma situação que nos remete àquela vivida por Dubuffet ao constatar que sua atitude em relação à arte bruta acabou resultando em assimilação da mesma pelo meio cultural: “Eu me sinto preso à minha própria armadilha, por achar-me hoje apresentador da arte bruta ao círculo cultural, vítima da posição tomada inicialmente” (DUBUFFET, 1996, p. 613). O recolhimento e a preservação das obras acabaram por levá-las ao exibicionismo público.

Sobre esse ponto não podemos deixar de verificar o anacronismo do suposto ‘manifesto’, pois segundo Peiry essa arte antes considerada marginal penetrou pouco a pouco no campo social e cultural pela via das instâncias museais, editoriais e comerciais. E arremata: “A tendência dicotômica e hierárquica que considera uma como hiperintelectualizada e sofisticada e outra como expressão da pureza emocional e primitivista natural se revela não apenas insignificante como totalmente errada” (PEIRY, 1997, p. 263).

Uma saída pode ser a ampliação de conceitos, em vez de transformá-los em categorias. Esse é o caso do Art & Marges Musée na Bélgica, cuja denominação inicial era Art en Marges Musée, uma fórmula francesa equivalente à expressão inglesa *Outsider Art*. Segundo a diretora Carine Fol (2011), foi a partir da ruptura com a visão guetificante de Dubuffet que surgiu uma geração de curadores e diretores de museus que

---

<sup>165</sup> Exposição apresentada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, em 2006. Além de Bispo do Rosário, mais dois artistas foram expostos. Como o título foi *Bispo +3*, o “terceiro” seria o próprio diretor do Museu Bispo do Rosário, que apresentou poesias de sua autoria entre as obras da mostra, dispostas em painéis, em letras garrafais.

<sup>166</sup> Embora em escala cada vez menor, a arte contemporânea é vista por muitas pessoas como uma expressão gratuita e desprovida de qualidades criativas e estéticas, uma espécie de ‘vale-tudo’.

defendem os criadores descobertos em ateliês institucionais – deficientes ou usuários dos serviços de saúde mental – ou às margens do circuito oficial da arte.

A constatação do fato de que o escopo marginalizante do rótulo de *outsider* incomodava alguns criadores, levou-a a propor uma mudança que contribuísse para a desestigmatização. “A conjunção ‘&’ funciona assim como uma agregadora das margens e da arte, sem, entretanto, lhes assimilar” (FOL, 2011, p. 199).

## **2.10 Discurso da loucura, silêncio do louco?**

Parece inegável a marca profunda que os trabalhos de Prinzhorn e Vinchon, especialmente o primeiro, deixaram nos círculos culturais. As produções plásticas de pacientes psiquiátricos adquiriram um *status* que, alçando-lhes às paredes das galerias e museus conferiu-lhes uma certa legitimidade. Mas que dizer das pessoas que produziram esses trabalhos?

Sabemos que foram as descobertas referentes ao automatismo psíquico que impulsionaram a psiquiatria e resultaram na descoberta do inconsciente. Nessa esteira de pensamento, não é de surpreender a obstinação dos psiquiatras em negar a vontade real dos pacientes, atribuindo a criatividade a um certo dom da loucura. Segundo Cape (2011) a ideia predominante de que a arte dos loucos existe apesar deles, quase contra suas vontades, nos remete a tese do Dr. Ferdière da existência de uma ‘loucura criativa’, onde o louco seria antes um agente do que um sujeito: “Esta maneira de encarar as coisas tem sem dúvida o objetivo de reabilitar a loucura, mas, na realidade, o efeito é contrário: ela desapropria literalmente o criador de sua criação” (CAPE, 2011, p. 32). Esta concepção psiquiátrica nos fala de uma representação onde a loucura é criativa, livre e inspirada, transgressora por natureza e não pela vontade.

A ideia de que, ao contrário do louco, o artista é consciente de sua criação, tem permeado as concepções dos campos da arte e da ciência. Esta consciência caracterizar-se-ia pelo domínio de todas as etapas do processo de criação. Embora os impulsos inconscientes sejam correntemente aceitos como parte desse processo, alguns críticos, curadores e mesmo artistas insistem em fazer essa diferenciação. Ora, se a loucura é caracterizada por uma cisão do pensamento, esse ponto de vista atribui a essa qualidade da consciência uma superioridade sobre as demais variáveis implicadas no processo de criação artística. Réja considera que se os trabalhos por ele estudados constituem formas “balbuciantes, embrionárias da Arte”, conclui por isso que a preocupação artística é originalmente estrangeira à realização da arte. Cinquenta anos

após, o psiquiatra Henri Ey dirá que o artista faz o maravilhoso, enquanto o louco ‘é’ maravilhoso.

Em seu livro *Les Voix Du Silence* (As vozes do silêncio), André Malraux nomeia como “expressões plásticas do elementar” as obras de crianças, loucos, primitivos e a arte *naïf*. Ele nos fala de uma “ressurreição” dessas expressões, assinalando não serem elas tão singulares como parecem. Segundo ele, de todas elas, a expressão dos loucos é a “mais virulenta pela angústia que as anima [...] e possivelmente as mais reveladoras de nossos equívocos” (MALRAUX, 1951, p. 529).

Segundo Malraux uma questão a ser levada em conta é o fato de que chega até nós o resultado de uma escolha feita por artistas ou médicos: uma exposição realizada com todos os loucos que pintam “assemelhar-se-ia àquelas de campos de prisioneiros”. Existiria, portanto, um estilo de representação das coisas cuja trama seria uma particularidade da demência, passível de ser encontrada só no interior dos asilos. A loucura, como as civilizações, teria sua escrita própria, afirma Malraux. Assim, uma vez que a pintura do louco deixe de expressar essas angústias “fúnebres ou sangrentas”, nosso interesse estanca. A expressão do fantástico, e mesmo sua invenção, seria a raiz do próprio estilo.

E Malraux desliza para o leito comum que assinalamos um pouco acima:

Aqui reaparece um paradoxo instrutivo: assim como as artes selvagens [...] a arte dos loucos nos aparece agora como a expressão da liberdade. [...] Ela tornou-se uma espécie de vidência, uma liberação do mundo. [...]

Mas o louco é prisioneiro do drama ao qual ele deve sua aparente liberdade: sua ruptura, que não é conquistada sobre outras obras de arte – que lhe é imposta – não é direcionada. [...] A ruptura do artista é um alívio e um momento de sua genialidade, a do louco é uma prisão (MALRAUX, 1951, p. 530).

Estranhamente, os dois percursos – dos campos da Arte e da Ciência, dirigindo-se para polos opostos, vão encontrar-se no silenciamento do louco, na desqualificação de seu protagonismo.

FIGURA 21. Autor anônimo. Coleção Adamson.



## **CAPÍTULO 3**

### **DO ASILO AO MUSEU: APRENDENDO A VER O MUNDO INTERNO**

*Não havia neblina em Londres antes de Whistler começar a pintá-la.*  
Oscar Wilde

*Para adquirir uma visão livre, precisamos aprender a olhar.*  
François Mairesse

## **Cena 1**

No filme *Volcano*, uma erupção vulcânica derrama um rio de lava que desce pela Avenida Wilshire, em Los Angeles. O responsável pela Defesa Civil (o mocinho, interpretado por Tommy Lee Jones) convoca e orienta os bombeiros para tombar um ônibus, na tentativa de usá-lo como barreira, evitando que a lava atinja o Museu de Arte da Cidade. Enquanto os soldados do fogo tentam freneticamente salvar as pinturas – chega um homem espavorido e pede ao chefe da guarnição socorro para os moradores de sua rua, próxima dali. A resposta é negativa: -- Só depois de acabar o salvamento do museu, responde. O rapaz, um negro, não se conforma:

- Estou falando de casas, de pessoas e você está salvando um museu? Você não deveria salvar vidas?

Imediatamente o atônito rapaz recebe ordem de prisão sob a alegação de dificultar a ação de um bombeiro, e, mesmo ponderando que apenas pediu ajuda, sai algemado<sup>167</sup>.

## **Cena 2**

Em um telejornal, frente a inúmeras câmeras e microfones, um risonho Edson Arantes do Nascimento, nosso Rei Pelé, mostra-se emocionado com o lançamento do projeto do Museu Pelé, a ser instalado em um casarão do século 18, no bairro do Valongo, em Santos. O projeto segue a tendência mundial de requalificação e consequente revalorização de áreas urbanas degradadas. Após declarar-se lisonjeado com a homenagem, ele arremata:

“- Só não concordo com esse nome de museu. Museu é para velho. Vamos ver se chamamos de Casa Pelé ou Acervo Pelé”<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> O filme *Volcano*, dirigido por Mick Jackson, foi lançado em 1997 pela *20th Century Fox*.

<sup>168</sup> Entrevista coletiva concedida em 24/8/2007. O Museu Pelé foi inaugurado com esse nome em 15 de junho de 2014.

Essas duas cenas, uma ficcional, na tela grande, e outra real, na telinha, apresentadas por dois ícones da indústria do entretenimento – o cinema *hollywoodiano* e o esporte – mostram os extremos que a relação sujeito/museu pode alcançar. A primeira remete a uma mitificação do museu, elevando-o à categoria de templo sagrado, cujos objetos de culto tornam-se mais importantes que vidas humanas. A segunda estampa o estereótipo tantas vezes utilizado por uma grande parcela da sociedade: museu como sinônimo de coisa velha, ultrapassada e indesejável. Entre as duas, a amplitude do gradiente que reúne as inumeráveis possibilidades dessa relação.

Enlevo, estranhamento, reflexão, incômodo, confusão, indagação, prazer estético – o museu é o mediador por excelência entre o homem e os objetos ou símbolos por ele escolhidos, separados e colecionados com a finalidade expressa de submeter-se ao olhar do outro.

### 3.1 Museu: algumas definições

Uma entrada no *Google* solicitando a pesquisa sobre a frase “O que é Museu” retornou 597.000 resultados. Ao restringir-se à palavra “Museu”, a pesquisa gerou mais de 57 milhões de resultados. Com o termo na língua francesa, “Musée”, obtivemos 89.700.000 resultados. Ao utilizarmos o termo em inglês “Museum”, alcançamos a cifra de 892 milhões!<sup>169</sup>

Acrescentando-se outras línguas, ultrapassaremos tranquilamente o bilhão de respostas. Entretanto, se o assunto é definição, uma olhada superficial nos resultados mostra a repetição, *ad nauseam*, daquela adotada em 2001 pelo ICOM:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição<sup>170</sup>.

Uma série de adendos vem detalhar os tipos de instituição aceitos pelo ICOM para essa definição, agregando espaços tão heteróclitos como viveiros, aquários, centros culturais, galerias associadas a bibliotecas, instituições que preservam o patrimônio imaterial ou digital.

<sup>169</sup> Consulta realizada em abr. 2015.

<sup>170</sup> Extraído do Artigo 2º dos Estatutos do ICOM, adotados na 16ª Assembleia Geral (Haia, Holanda, 1989) e alterados pela 18ª Assembleia Geral (Stavanger, Noruega, 1995) e pela 20ª Assembleia Geral (Barcelona, Espanha, 2001). Algumas traduções preferem deleite ou lazer ao invés de fruição.

O dicionário classifica a palavra 'definição' como uma explicação simples. Conceito seria uma síntese, agregando um sentido de juízo, de valor, opinião<sup>171</sup>. Deleuze e Guattari (1992) afirmam que não existem conceitos simples, e destacam-lhes a transitoriedade e a fragmentação, atribuindo-lhes um elo inalienável com aqueles que os inventam. Do alto de seus mais de 30 mil membros, distribuídos por 137 países, o ICOM é, de longe, a organização mais globalizada no campo dos museus.

Uma definição mais recente foi aprovada pelo ICOM em sua 22ª Assembleia Geral, ocorrida no ano de 2007 em Viena. É uma variante da anterior, que vigorou de 1974 a 2001. Segundo Desvalées, uma diferença fundamental entre as duas é o fato da última incluir o patrimônio imaterial.

Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALÉES; MAIRESSE 2013, p. 64).

Segundo o ICOM (2015), desde sua criação em 1946 a definição de museu tem evoluído de acordo com o desenvolvimento da sociedade e com as realidades da comunidade museológica global. Modificações foram sendo incorporadas, como resultado de disputas no campo ou do próprio processo de evolução das ideias em torno do tema Museu. Como exemplo, Desvalées cita o fato de que o texto de 1974, elaborado na língua francesa, valorizava a atividade de pesquisa. Em 2001, baseada numa versão inglesa livre, aparece a palavra "estudo", em substituição à pesquisa, que migra para os adendos analíticos aos quais já nos referimos.

Entretanto, é digno de nota o fato de que, por exemplo, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em sua página na internet ainda hoje (2015) exiba a definição anterior, na qual o patrimônio intangível não está incluído no texto principal<sup>172</sup>. O mesmo se aplica ao sítio do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Neste último, encontrava-se em 2012 uma definição de caráter mais poético, privilegiando o sensível, de autoria de um de seus diretores:

---

<sup>171</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [www.priberam.pt](http://www.priberam.pt), acesso em Julho/2012.

<sup>172</sup> Publicado em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12810&retorno=paginalphan>. Acesso em 20 out 2014.

Os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes. Os museus são conceitos e práticas em metamorfose (IBRAM, 2012).

Entretanto o texto atual adquire um tom mais oficial:

De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (IBRAM, 2014).

Esta ambiguidade da agência federal brasileira encarregada dos museus mostra a tensão existente no campo quanto à incorporação do conceito de patrimônio intangível ou imaterial. No caso do IPHAN, a organização é predominantemente dirigida por profissionais do campo da arquitetura, mais afeitos ao patrimônio material. Segundo o grupo de dirigentes do IBRAM que elaborou o Estatuto dos Museus não existiria patrimônio sem materialidade, o que os levou a abandonar a ideia de incluir essa categoria<sup>173</sup>.

A Associação Americana de Museus também reproduz o texto do ICOM/2001, mas contrapondo logo abaixo a definição dada pelo *Museum and Library Service Act* do governo americano:

Uma agência ou instituição sem fins lucrativos, pública ou privada, organizada de forma permanente com finalidade essencialmente educativa e estética, que tem um corpo de profissionais, possui ou utiliza objetos tangíveis, cuidando-os e exibindo-os ao público regularmente (AAM, 2012).<sup>174</sup>

Desvalées aponta o caráter temporal e ocidental da definição do ICOM, considerando-a demasiadamente prescritiva, dada a sua função corporativa. Clama por uma definição mais “científica”<sup>175</sup>, livre de alguns atributos arrolados pelo ICOM, como, por exemplo, o caráter não lucrativo da instituição. Segundo ele, o Museu Grévin<sup>176</sup> de Paris, mesmo não atendendo à definição do ICOM, ainda assim é um museu (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 65).

<sup>173</sup> O projeto do Estatuto de Museus foi apresentado pelo IBRAM em diversos encontros com profissionais da área museológica em diversas cidades brasileiras. O autor esteve presente em mais de uma dessas reuniões, onde testemunhou esse fato.

<sup>174</sup> Esta informação, da qual infelizmente não fizemos um registro digital, foi obtida quando escrevamos nossa dissertação de Mestrado (CRUZ JR., 2009), e posteriormente retirada do ar quando de uma mudança na estrutura da instituição citada.

<sup>175</sup> As aspas são do próprio Desvalées.

<sup>176</sup> <http://www.grevin.com/>

Ao agregar o adjetivo “científico” à palavra definição (mesmo entre aspas), somos retirados do âmbito dos discursos das agências oficiais, sempre subordinados às divisões hierárquicas das grandes estruturas (inter)nacionais. Preterimos o espaço rígido das definições em favor do ar livre das ideias. Deslizaremos para o lugar onde profissionais e pesquisadores se reúnem com o propósito específico de desenvolver reflexões pertinentes sobre os temas mais axiológicos do museu, compreendido em suas diversas concepções e formas.

### 3.2 Museologia, da técnica à teoria

Fundado em 1977, o ICOFOM (sigla para *International Committee for Museology*) configurou-se em uma plataforma onde se passou “de maneira silenciosa e constante a discutir os problemas museológicos mais prementes desde uma perspectiva interdisciplinar e internacional” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 58). Após um período inicial de estruturação científica e administrativa, o Comitê passou a produzir textos de forma mais sistemática, consolidados nos dois volumes da publicação MuWoP/DoTraM (abreviaturas para *Museological Working Papers* ou *Documents de travail sur la Museologie*) e nos posteriores 39 números do ICOFOM Studies Series (ISS).

Nesses textos podemos constatar o esforço dos profissionais na tentativa de estabelecer alicerces e colunas para a estruturação da museologia – seja como ciência ou disciplina acadêmica. E é aí que vamos encontrar as relações onde se acham amalgamadas algumas concepções de Museu, as ideias sobre sua função na sociedade moderna.

A definição do que seja a museologia e seu objeto de estudo tem ocupado os teóricos do ICOFOM desde sua fundação. Durante muito tempo a museologia foi reconhecida como imbricada à museografia, ou seja, confundia-se com as práticas e técnicas desenvolvidas no âmbito do museu como instituição. Entretanto, com o avanço das ciências sociais e o crescimento geométrico dos museus, em número e tipologia, toda uma dimensão de pensamento sobre a relação homem/objeto/sociedade vai constituir um processo reativo<sup>177</sup> ou seja, a interação de conhecimentos e disciplinas vai gerar novos conhecimentos que por sua vez abrem novos campos de pesquisa. Esse sistema retroalimentado (*feedback*), característico da contemporaneidade, explicaria a dificuldade em estabelecer limites para aquilo que se encontra em processo, em uma dinâmica constante de circunvoluções.

---

<sup>177</sup> A palavra é empregada como metáfora das reações químicas, onde elementos e/ou substâncias diversas se combinam para formar outros elementos ou substâncias.

Pensar o museu vai ser uma espécie de *a priori* para a compreensão de seus processos e conseqüentemente influir na aproximação ou harmonização com os objetos e metodologias próprias à museologia.

Scheiner (2005) considera que a dificuldade em encontrar um estatuto científico para a museologia deve-se em grande parte ao fato da maioria dos teóricos considerarem o museu como uma instituição, um lugar onde o objeto é conhecido “enquanto parcela material da natureza, ou coisa fabricada, existente fora do Homem”. Outros considerariam o museu como um fenômeno social, espaço de presentificação da cultura, da diversidade, da vida e dos processos da natureza (SCHEINER 2009, p. 45).

Esses parâmetros não são totalmente excludentes, senão para uma melhor apreensão. Na verdade, ambigüidades e deslizamentos podem conduzir alguns autores a incluir alguns aspectos de ambas as abordagens. Consideremos esta definição:

[...] o papel da museologia consiste justamente no estudo da relação específica do homem com a realidade, que o leva a criar coleções de objetos que testemunham a evolução da natureza e da sociedade.

A ela pertence o potencial de estudar as propriedades gnoseológicas atreladas aos documentos materiais da realidade, estudando a especificidade dos fundos das coleções para sua utilização universal e de maneira científica, cultural e educativa. (GREGOROVÁ, 1982, p. 34).

A autora deixa clara a centralidade dos objetos materiais como geradores do conhecimento, por meio de suas “propriedades gnoseológicas”. E vai mais além, como podemos observar nos trechos seguintes:

[...] Com efeito, a museologia se apoia necessária e inevitavelmente sobre os objetos tridimensionais, materiais e móveis da evolução [...] A teoria originou-se da prática e no final de contas, deve sustentar essa prática que, a meu ver, deve colocar a museologia a serviço do homem [...] (GREGOROVÁ, 1982, p. 37).

Esse apoio incondicional na materialidade que a autora afirma com contundência apresenta uma fratura quando ela descreve o caráter específico da interdisciplinaridade da museologia para além das contribuições teóricas de outras ciências (axiologia, gnoseologia, psicologia, etc.) demonstrando sua ligação com

os *testemunhos materiais* da evolução da natureza e da sociedade, ou seja, os objetos expostos nos museus. Ao mesmo tempo, o objeto museal constitui não apenas uma realidade material possuidora de um valor financeiro, artístico ou outro qualquer, mas também pelo seu valor documental, *museal* no sentido próprio do termo (GREGOROVÁ, 1982, p. 36, itálicos da autora).

Assim, o valor museal de um objeto reside no seu valor documental, ou seja, o seu potencial gnoseológico, para além de sua materialidade. A própria autora reconhece que foi o seu conterrâneo Stránský, o primeiro a preconizar um conceito no qual o objeto da museologia seria uma relação específica homem – realidade. Ao fazer esta *abordagem filosófica*, diz ela, faz-se necessária uma análise indutiva que produza uma síntese para a formulação de um conceito de museu e museologia. Na análise dessa relação museológica que repousaria completamente no *aspecto cronológico tridimensional* da realidade, Gregorová (1980) vai descortinar os elementos *gnoseológicos, psíquicos e éticos*, resultantes segundo ela, não de um aparecimento súbito e sim como resultado de um processo cultural e social da humanidade.

Ao falar de processo cultural e social temos de abandonar a ideia de linearidade, pois sabemos hoje que eles são muitas vezes fragmentados, descontínuos e mesmo caóticos. Especialmente se aí incluímos os conteúdos psíquicos. Segundo Gregorová, esses elementos psíquicos podem ser de várias origens, mas fundamentalmente são motivados pelo que ela chama de continuação da realidade ou “senso histórico”, que seria responsável pelo impulso ao colecionismo.

Continuamos a oscilar entre dois polos de atração. A autora define a museologia como

uma ciência que examina a relação específica do homem com a realidade, e consiste no colecionismo, na conservação consciente e sistemática e na utilização científica, cultural e educativa de objetos inanimados, materiais, móveis (sobretudo tridimensionais), que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade. (GREGOROVÁ, 1980, p. 20).

Comentando sua definição, a autora diz que a mesma retira definitivamente a museologia do âmbito das outras ciências, ou seja, confirma sua identidade própria. E, ao fazê-lo, chega-se à conclusão clara de que o museu não pode ser o objeto de estudo da museologia, uma vez que uma ciência não pode ter como objeto de estudo uma instituição, um edifício ou um estabelecimento. E, acrescenta, as coleções também não podem ser esse objeto, já que são estudadas, no âmbito do próprio museu, por outras disciplinas.

Estamos no início dos anos 1980, quando havia uma forte movimentação em torno do ICOFOM com o objetivo de congregar as diversas correntes de pensamento para um aprofundamento teórico das atividades relacionadas ao museu. Esses textos demonstram as controvérsias e ambiguidades que rondavam essas correntes, em especial em torno daqueles que, mesmo adeptos de uma concepção mais aberta da museologia, concebiam o museu de uma forma ainda centrada nos objetos e coleções. O

pensamento de Gregorová, na ocasião diretora do Escritório Central de Museus e Galerias de Arte de Bratislava, na Tchecoslováquia comunista, é fortemente influenciado por Stránský<sup>178</sup> que, por sua vez, é talvez o teórico mais destacado daquilo que Burcaw denominou “léxico de Brno”. Isso porque, é Burcaw quem o diz, a museologia como então era compreendida na Europa do Leste, fortemente baseada na filosofia, contra o viés pragmático do Ocidente, utilizava termos desconhecidos para ele tais como *musealidade*, *museal*, *museália*, *thesaurus de objetos* (BURCAW, 1982, p. 86, 87).

É no âmbito do ICOFOM que se pode conhecer melhor as reflexões conduzidas do outro lado da cortina de ferro, especialmente na Tchecoslováquia<sup>179</sup>. Stránský afirma que foi a formulação do programa de ensino de museologia na Universidade de Brno que levou-o a concentrar esforços sobre os aspectos gnoseológicos, metodológicos e sistemáticos da museologia, com a finalidade de conhecer-lhe os limites. Esses esforços resultaram em publicações e exposições que ajudaram a consolidar as formulações do “léxico de Brno”, que teve importante participação e influência no pensamento museológico contemporâneo. Ao analisar o termo museologia e seus derivados – *museografia*, *teoria dos museus*, *museístico*, Stránský identifica que, o lastro comum a todos eles é a referência ao **fenômeno museu**. Em busca de uma abordagem metateórica ele faz uma minuciosa revisão bibliográfica desde Quiccheberg (século 16) até nossos dias, concluindo que a teoria da museologia tem sua própria história, que difere da história dos museus (STRÁNSKÝ, 1980).

Ele critica o fato de que “não demos a devida atenção a essa história e nem apreciamos os aportes teóricos daqueles que nos antecederam” (STRÁNSKÝ, 1980, p. 43). Nesta releitura, ele adquire consistência para suas posições, expostas com um rigor metodológico que deixa pouco ou nenhum espaço para ambiguidades.

---

<sup>178</sup> Falando sobre as contribuições teóricas para responder à pergunta formulada no MuWoP n.1 - Museologia: ciência ou apenas trabalho prático do museu?, Stránský afirma que praticamente todos os teóricos, em que pese o fato de terem discutido diversas abordagens museológicas da realidade, sucumbiram ao “museu” – à exceção de Gregorová (MuWoP n.2, p. 21, aspas do autor).

<sup>179</sup> Mas também na Polônia, Croácia, União Soviética, República Democrática da Alemanha.

Se a teoria do museu existiu e se desenvolveu no passado isso significa que ela responde a uma determinada necessidade social.

Hoje isso não seria diferente.

A teoria do museu ou ciência museológica só pode existir e se desenvolver se corresponder a uma necessidade concreta, às exigências da sociedade contemporânea.

Levando-se em conta que o fenômeno do museu acompanha substancialmente, mesmo que de formas e concepções diversas, o conjunto de processos de formação da cultura humana, é natural que mesmo hoje, ele tenha na sociedade humana não apenas seu lugar, mas também sua missão específica (STRÁNSKÝ, 1980, p. 44).

Ressalta o autor que a revolução científica e tecnológica que acontece na segunda metade do século 20 não permite mais a abordagem intuitiva e empírica que a sociedade aceitou do final do século 19 aos meados do século 20.

Fora desta evolução os museus não podem existir. A recente tomada de consciência da situação crítica dos museus tem sido justamente a expressão da compreensão das contradições entre as exigências da evolução da sociedade e o estado alcançado pelos museus.

Ora, nós não podemos resolver os problemas atuais dos museus somente no nível da prática. Precisamos de um instrumento específico que nos permitirá conhecer o aspecto objetivo da realidade, conhecer suas leis e encontrar as maneiras adequadas para resolver as questões presentes, bem como abrir os olhos para o que virá (STRÁNSKÝ, 1980, p. 44).

A influência do pensamento de Stránský levou à adoção de termos propostos por ele, hoje de uso corrente. Esses termos encerram conceitos específicos do campo da museologia, como por exemplo:

**Musealidade**, n.f. – Termo proposto pelo museólogo tcheco Zbyneck STRANSKI [sic] para designar a qualidade da coisa musealizada, a partir do momento que seu valor museal exige sua retirada do contexto original. *A musealidade pode ser autêntica (unívoca), potencial (latente) ou futura (prospectiva). Como a musealidade implica na separação dos elementos de seu contexto de origem, existência ou descoberta, ela deve documentar esse contexto para que ele possa ser restituído. Sem o acompanhamento da documentação a coisa selecionada não pode vir a ser uma museália* (STRANSKI [sic], 1995: 44). (ICOFOM, 2000, p. 72, grifos no original)<sup>180</sup>.

Ele proclama, desde 1965, que “o objeto da museologia não pode ser o museu. [...] Eu concebo então o museu, no âmbito de um sistema museológico, como uma das formas possíveis da realização da relação homem/realidade” (ICOFOM, 2000, p. 23).

<sup>180</sup> O próprio Stránský reviu o seu conceito de musealidade em mais de uma ocasião, inicialmente atrelado ao valor documental do objeto, mas isso foge ao escopo de nossa pesquisa. Ver em Peter van Mensch *O objeto de estudo da museologia*, UNIRIO/UGF, 1994.

Ao entrarem em contato com as ideias de Stránský, “os demais membros do ICOFOM logo compreenderam que uma verdadeira transformação havia ocorrido e mesmo com pequenas divergências adotaram o mesmo ponto de vista” (ICOFOM 2000, p. 23). Spielbauer<sup>181</sup> (1982) considerou as ideias defendidas por Gregorová e Stránský as mais “provocativas”, e disse que não seria surpresa a museologia se desviar da conceituação de museu como um universo completo, para considerá-lo como um meio, ainda que primário, de conhecimento da humanidade e da sua relação com o que estes autores chamam de “realidade”. Este deslizamento conceitual permitiria aproximar-nos dos limites da perspectiva que uma análise de uma instituição decorrente de seu contexto histórico particular possa constituir-se para nós.

Posteriormente Spielbauer sugere termos mais precisos para compreensão desta “relação do homem com a realidade”, definindo realidade como todo objeto passível de relacionar-se com o homem, aquilo que lhe é *exterior*<sup>182</sup>. Esta relação se daria através da “percepção de interdependência entre os mundos natural, social e estético” (ICOFOM 2000, p. 23).

Davallon e Desvalées lamentam o fato de que estas definições foram pouco conhecidas, e muito menos aceitas, a não ser pelos profissionais próximos aos membros do ICOFOM e uma parte dos adeptos daquilo que se convencionou chamar de nova museologia ou ecomuseologia. Para esses últimos, dizem eles “o patrimônio torna-se uma totalidade onde o museu clássico detém apenas uma parte, enquanto o ecomuseu, sobre um território definido, pode estender-se potencialmente a tudo que existe” (ICOFOM 2000, p. 23). Exageros à parte, essa ação pode confundir-se com uma disciplina que se chamaria *patrimoniologia*, como proposta por Klaus Schreiner e Tomislav Sola em 1982<sup>183</sup>.

Segundo Scheiner (2005) é nos meados dos anos 1980 que os teóricos passam a identificar como objeto de estudo da museologia, o fenômeno Museu e o Real em sua integralidade. Em 1986 o ICOFOM considera oficialmente a museologia como “o estudo da relação específica entre Homem e Real, expressa pelos atos de coleta, preservação e documentação relacionadas a essa realidade e pela comunicação desse conhecimento”. Mensch (2002, p. 253) reconhece que esse conceito mais amplo de Museologia, não

---

<sup>181</sup> Na ocasião Judith Spielbauer era coordenadora do curso de museologia e antropologia na Universidade de Miami em Oxford, Ohio.

<sup>182</sup> Esta concepção aponta a diferença entre a realidade e o que existe. No segundo caso, o homem também faria parte dessa realidade, segundo o ponto de vista familiar às culturas orientais.

<sup>183</sup> Davallon e Desvalées preferem este termo à tradução literal do inglês *heritology* (*heritologia/patrimoniologia*). Aliás, o problema linguístico no seio do ICOFOM é destacado por diversos autores (Hernandez, Mensch, Scheiner, Burcaw).

limitada aos museus, mas “conectada a uma certa responsabilidade sobre o patrimônio [...] seja um dos mais bem sucedidos paradigmas do nosso campo profissional hoje em dia”.

Scheiner (2005) diz que as múltiplas maneiras e formas assumidas pelo museu nas diversas sociedades contemporâneas fazem-nos supô-lo como fenômeno, sempre em processo. Todas as suas formas conhecidas seriam manifestações, suportes desse fenômeno numa dada realidade.

Hoje o Museu é pensado como ‘fenômeno identificável por meio de uma relação muito especial entre homem, espaço, tempo e memória, a que denominamos Musealidade’. E a musealidade é reconhecida por meio da percepção que os diferentes grupos humanos desenvolvem sobre esta relação, de acordo com os valores próprios de seus sistemas simbólicos (SCHEINER, 2005 p. 95, aspas da autora).

Ao atingir esse nível de definição, Scheiner vai corroborar a ideia de museu como fenômeno, levando o objeto da museologia a libertar-se dos limites da exterioridade do homem, passando a incluir noções como a de museu imaginário, ou museu interior. Ela vem nos falar de ‘ideologia da precisão’, que seria uma tendência ocidental a valorizar apenas o que pode ter certeza científica, tendência que menospreza “a parcela do real não explicável pelo método científico [...] e que fazem parte de um domínio muito dificilmente mensurável: o subconsciente humano, o imaginário pessoal e social, o irracional, as crenças, os processos de emergência das formas, os estados de desordem”. Nessa esfera estariam situados o artista, o processo da arte, a obra de arte, além da própria Museologia. (Scheiner, 1996, p. 268).

Na mesma linha podemos citar este trecho da Carta de Cuenca, produzida no V Encontro da seção latino-americana do ICOFOM (ICOFOM LaM):

A ficção é um conceito menosprezado pela tradição racional positivista, que preferiu, no âmbito da história, o documento tradicional aos fatos; na arqueologia, os objetos aos contextos; na língua, a sintaxe e os gêneros à criação; as datas aos relatos de vida; na museologia, a classificação ao sentido dos objetos. Estas opções têm contribuído para excluir os fatores intuitivos, criativos e vitais do objeto/documento. (ICOFOM LAM, 1997, p. 2).

Esta Carta, ao constatar que “recuperar a realidade é integrar a ficção ao real, o irracional ao racional vigente, a fim de evitar a simulação em lugar do real;” traz uma significativa recomendação no sentido de “que se valide o real imaginário como superação de posturas que sistematicamente têm excluído os fatores intuitivos criativos e vitais”.

A influência de Nietzsche, Freud e Jung traz para a contemporaneidade a ideia de que “a realidade não está no mundo exterior, mas no indivíduo” (SCHEINER, 1996, p.

274). Além dos fundamentos da filosofia, psicanálise e psicologia profunda, o impacto da globalização sobre as comunidades e grupos sociais mais próximos da área de exclusão – econômica e cultural, a propagação das novas concepções de museu – mais participativo, mais interativo, mais democrático, centrado em sua comunidade e não mais nos objetos, levaram, entre outros fatores, a museologia a se debruçar sobre o tema das identidades e da memória. Ao reconhecimento do estatuto das narrativas patrimoniais e a hegemonia dos discursos reificados pelos museus tradicionais, contrapõe-se um redirecionamento das atividades nos mais diversos campos do museu – da coleta à exposição.

### 3.3 Museus, identidade e alteridade

Essas mudanças resultantes do processo reflexivo da museologia trazem à tona importantes questões relativas às identidades culturais<sup>184</sup>. Hall (2006) destaca, no mundo globalizado, as compressões da distância e das escalas temporais e seu forte efeito sobre essas identidades. Ele vê três possíveis consequências: uma possibilidade seria a desintegração das identidades nacionais, em virtude da homogeneização cultural do pós-modernismo. Outra seria o reforço de identidades nacionais, locais ou particularistas pela resistência à globalização. Uma terceira seria a substituição das identidades nacionais, em declínio, por novas e híbridas identidades. Nas instituições ligadas ao patrimônio cultural, espaços de negociação de sentidos, a tradição de esquecimentos e zonas de sombra sempre pairou sobre as narrativas de grupos minoritários, geralmente à margem do *mainstream*. Entretanto, muitos excluídos dos processos globalizantes buscam cada vez mais reivindicar seus direitos pela afirmação de identidades como forma de exercício de uma cidadania que lhes permitam maior acesso aos bens (culturais ou de consumo), ou a preservação de uma maneira de viver, de um conjunto de relações que se dá em um determinado território.

Scheiner (1998) destaca a recolocação da questão identitária na atualidade, localizando esse processo no fluxo da “ocidentalização do mundo, que pouco a pouco resultou na mundialização econômica e das comunicações”.

---

<sup>184</sup> Reconhecemos a diversidade de abordagens e definições de cultura, e o fluxo fragmentário e descontínuo que caracterizam os jogos de identidade na contemporaneidade. Assim, consideramos, como Spielbauer (citada por Gluzinski, 1986, p. 20), a identidade como um “conceito multifacetado”.

É bem verdade que o crescimento populacional e o desenvolvimento urbano das duas últimas décadas levaram Ongs e partidos políticos a usar o patrimônio como apoio e argumento, na busca de soluções para os problemas sociais. [...] Incluem-se aí a **ênfase às identidades e ao conhecimento tradicional**. [...] Nas duas últimas décadas do séc. 20 multiplicaram-se as narrativas sobre a importância da percepção identitária na constituição e/ou (re)afirmação dos patrimônios – resultado natural dos movimentos de recomposição socioeconômica da sociedade mundial, provocados pela globalização: as lutas pelo espaço político se fundamentam, em grande parte, na definição de espaços identitários. (SCHEINER, 1998 p. 159, grifo da autora).

Canclini refuta a ideia de uma dicotomia entre globalização e defesa da(s) identidade(s). Ele considera que devemos avançar na direção da compreensão de “como encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade”.

Para indagar sobre os sujeitos capazes de transformar a atual estruturação globalizada, devemos atentar aos novos espaços de *intermediação* cultural e sociopolítica. Que espaços são esses? Além dos organismos transnacionais, consultoras, escritórios financeiros, sistemas de vigilância, existem circuitos internacionais de agências de notícias, editoras, **galerias e museus**. (CANCLINI 2007, p. 28, itálico do autor, grifo nosso)

Se os processos de globalização tendem a esvaziar o caráter conflitivo nos processos de identificação, não se pode esquecer que eles repousam sobre bases conflituosas que sempre carregam a possibilidade de gerar novas diferenças e alteridades. Quando falamos em diferença, desigualdade, heterogeneidade, o tema das identidades vai despertar seu *alter ego*, o tema das alteridades.

Em 2011, a empresa de transportes ferroviários do Rio de Janeiro promoveu uma campanha educativa para evitar que as pessoas impedissem o fechamento das portas das composições. Cartazes foram espalhados nos vagões e nas estações, com os seguintes dizeres:

“Não aceite o empata-porta [sic], ele não é um de nós. Ele atrasa sua viagem”.

FIGURA 22. Cartaz na plataforma da Estação Ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro



Foto do autor

A frase não esconde seu caráter imperativo. Mais que uma frase, uma sentença. Seu objetivo é inquestionável: exclusão, banimento, rejeição, repúdio, afastamento, reprovação, condenação, expressões complementares reunidas atrás da afirmação que nega. Ou, da negação que afirma.

“Ele não é um de nós”. Ele é o outro, esse estranho que nos olha, ou antes, que é por nós olhado, aquele que nos estranha, nos incomoda, nos inquire, nos bouleversa, nos desperta os mais antagônicos e contraditórios sentimentos. Mas esse estranhamento, esse incômodo, não diz quem ele é. Esses sentimentos não falam de afirmações, mas de dúvidas.

“Ele não é um de nós”: de nossa raça, cor, sexo, religião, grupo, time, nação, espécie, idade, círculo, clube, bairro – a lista não tem fim. Multiplicam-se, assim, os espaços de exclusão, mil fronteiras que não se bastam geográficas ou físicas, mas projetam-se ou introjetam-se continuamente, num eterno ir e vir<sup>185</sup>.

Mas, afinal, quem é esse outro?

O indivíduo rotulado como louco encaixa-se como uma luva nessa pequena frase/sentença. Definitivamente, o louco, há muito tempo, não é um de nós. Ele representaria a alteridade levada ao extremo, no limite da percepção ontológica do si-mesmo. Em *História da Loucura*, Foucault traça uma implacável e dolorosa radiografia dessa trajetória de exclusão. Herdeiros do estigma anteriormente pertencente aos leprosos, a certa altura os loucos eram então seres errantes que, escorraçados das cidades, corriam pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. Frequentemente eram entregues a barqueiros, costume atribuído por Foucault a “um possível expurgo que as municipalidades faziam incidir sobre os loucos em estado de vagabundagem” (FOUCAULT, 2010, p. 10). Entretanto, como na maior parte da Europa existiram lugares de detenção reservados aos loucos, ele supõe ser esta uma medida destinada não aos cidadãos, mas aos “estrangeiros”.

É neste gesto, nesta circulação de partidas e desembarques que Foucault detecta não apenas o nível de utilidade social dessa medida, mas a maneira de torná-lo “prisioneiro de sua própria partida”:

Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semirreal, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval. [...] Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias [...] (FOUCAULT, 2010, p. 12).

Ele analisa essa complexa relação loucura/sociedade por meio da produção intelectual – teatro, literatura. No caso da pintura ele demonstra que, na ruína do simbolismo gótico, ao libertar-se de sua estrita rede de significações espirituais, “o sentido não é mais lido numa percepção imediata, a figura deixa de falar por si mesma; entre o saber que a anima e a forma para a qual se transpõe, estabelece-se um vazio. Está livre para o onirismo.” (FOUCAULT, 2010, p. 18).

---

<sup>185</sup> Interessante notar que nas peças gráficas da campanha, a personagem que representa o indesejado é retratada com uma espécie de antena sobre a cabeça desproporcionalmente grande. Esse detalhe reforça a ideia de um ser anormal, alienígena.

Abertas as portas do onirismo, a multiplicidade de significações que passa a se inserir sob as superfícies das imagens transformam ou transmigram seu poder de ensinamento para o fascínio. Discorrendo sobre as pinturas dos artistas dessa época - Thierry Bouts, Bosch, Stefan Lochner, Grünewald, Brueghel, Schonghauer e Albrecht Durer, Foucault pergunta-se: que poder é esse? E responde que, de início, as figuras fantásticas que povoam o imaginário desse período revelam a descoberta, pelo homem, de sua própria natureza e seus segredos:

“Os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem. [...] A animalidade escapou à domesticação pelos valores e símbolos humanos; e se ela agora fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens”. (FOUCAULT, 2010, p. 20).

Assim, a loucura fascina por constituir-se num saber, sabedoria esta que o louco detém em si: “Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível” (FOUCAULT, 2010, p. 21). Entretanto, a Renascença trará o início de um progressivo ocultamento dessas experiências, que salvo alguns vestígios, só retornarão no alvorecer do século 20 com Nietzsche, Artaud, Van Gogh e Freud<sup>186</sup>.

É no final do século 19 que tem início a história da produção plástica dos loucos e do seu colecionismo. Trancafiados em prisões/manicômios, separados de toda vida cotidiana por não poderem mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade, presos pela impossibilidade da articulação verbal e comunicação racional com o mundo, muitos recorreram aos mais diversos elementos, materiais e suportes para expressarem toda uma gama de experiências humanas inusitadas, estranhas, terríficas ou belas.

Qual é o lugar, qual a disciplina que vai acolher essas “flores do abismo”? É no campo museal, é através de uma estreita afinidade entre a museologia e esse colecionismo que se constituíram em vários lugares do mundo fragmentos de um patrimônio especial, que vai nos contar “uma história que também é do homem mas somente a uns poucos é dado conhecer” (GULLAR, 1980, p. 72). Scheiner (1996, p. 276) cita André Breton, figura central do movimento surrealista: “Tudo nos leva a crer que existe um certo ponto em nossa mente no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos como contradições”.

<sup>186</sup> “O Humanismo da Renascença não foi um engrandecimento, mas uma diminuição do homem” (Artaud, *Vie et mort de Satan le feu*, Paris, 1949, p. 17).

A importância dos museus nesse percurso singular, ao recolher, conjugar, preservar e criar uma zona de contato entre o universo da loucura e a sociedade, reafirma o campo museal como espaço privilegiado para as dimensões da alteridade. E no caso particular dos loucos, praticamente inexistindo atualmente as condições culturais, ambientais, institucionais, que permitiram a eclosão desse patrimônio, o papel da museologia e dos museus torna-se fundamental para as leituras que se fazem possíveis, leituras que vão se beneficiar das aquisições epistêmicas da museologia, que é o que temos procurado observar desde o início do presente texto.

Ao atingir o estágio onde se define por uma relação específica com o real, a museologia se aproxima da experiência da loucura quando considerada como experiência humana, não patológica na sua essência, libertando a visão através do aprendizado do olhar, como diz a citação de Mairesse na epígrafe desse capítulo.

Se Foucault define a Renascença como o período onde se inicia o encapsulamento da loucura enquanto discurso, o colecionismo e a musealização das produções plásticas dos loucos empreendidas a partir do século 19 começam um processo de reversão desse encapsulamento, criando uma fratura, uma cunha, permitindo à loucura participar - irrigando, fecundando - das profundas transformações do século 20.

O Museu, como instituição, se constitui como lugar legítimo de construção, exposição e reflexão do mundo, das relações entre os objetos e formas simbólicas, atribuindo significado comum e organizando relações sociais e simbólicas.[...] O Museu é estratégico na construção da realidade, da identidade cultural, do patrimônio local e das estratégias de veiculação dos modos de ser. [...] O Museu possui, considera e se transforma a partir das permanências e das rupturas que viabilizam a constituição de padrões relacionais e discursivos. (MORAES, 2010, p.12; 22).

Verificaremos, então, como os protagonistas dessa história pensaram, imaginaram, desejaram, descreveram ou constituíram um Museu para o acolhimento desse patrimônio imagético. As exposições primeiras, acontecendo em locais que não se denominam como museus – hospitais, galerias de arte – mas 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.

### 3.4 Exposições asilares, latência e desejos de Museu

A exposição museológica é um conjunto de signos, símbolos e ícones, estruturados de forma a manter uma relação entre si, gerando uma linguagem própria. Gluzinsky (1991, p. 91) vê de uma forma geral dois tipos de exposição: a mostra, onde o objeto esgota-se em sua forma; e a comunicativa, onde algo é transmitido além da forma. Na primeira, o objeto tem uma função exclusivamente estética (aqui entendida como arranjo, configuração). Na segunda, adquire função significante. Bellaigue (1991) descreve algumas tipologias da exposição, classificando-as como taxonômicas, temáticas, didáticas, estéticas, lineares, contextuais ou narrativas. A mesma autora também chama atenção para o fato de que, como toda linguagem, a linguagem expositiva também contém suas incorreções, erros, podendo conter ruídos. Por seu intermédio constroem-se discursos, nos quais, lembremos, também incluem-se o silêncio e o esquecimento.

“O objeto, quando passa da coleção para a exposição, encontra-se na articulação de três mundos: o mundo real, de onde ele vem, o espaço sintético ao qual ele pertence, e o mundo utópico sobre o qual ele se abre” (DAVALLON citado por DESVALÉES, 1991, p. 39). A boa museografia deveria oferecer uma complexidade de níveis na exposição: em um primeiro nível, a representação puramente física; em um segundo nível a evocação de seu contexto; num terceiro nível, a abordagem feita por diferentes épocas ou lugares, alcançando assim “significação simbólica polissêmica” (DAVALLON citado por DESVALÉES, 1991, p. 41).

Nesta seção poderemos observar como as coleções da loucura foram utilizadas em diferentes contextos e discursos. Exposições foram organizadas em recintos improvisados nos próprios asilos, ou nos espaços fugazes dos congressos médicos. Depois chegam às galerias de arte e aos museus. Entretanto, desde o início do século 20 podemos rastrear um constante desejo de museu, as exposições atuando também como justificativa dessa necessidade. Por esse motivo entrelaçamos essas duas vertentes: a exibição e o desejo de museu.

O primeiro museu conhecido a possuir em suas coleções um número significativo de produções de pacientes psiquiátricos é aquele criado por Cesare Lombroso, em Turim, no ano de 1876. Atualmente denominado Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, reúne “uma grande variedade de objetos que refletem um sistema científico superado e coloca-se no cruzamento de vários ramos do saber – criminologia, anatomia, psiquiatria e psicologia, arte figurativa, higiene etc.” (MUSEOUNITO, 2014). Seu acervo reúne crânios e partes anatômicas provenientes de diversas regiões geográficas,

algumas retiradas de criminosos; máscaras mortuárias de delinquentes em gesso ou cera; artefatos, desenhos e pinturas de alienados e prisioneiros, aparelhos de contenção, fotografias, aparelhos científicos. As fotos do Museu à época de sua criação lembram os gabinetes de curiosidade e, embora não haja informação sobre acesso público nos anos iniciais, em se tratando de uma coleção voltada para os estudos e pesquisas endógenas do campo médico, somos inclinados a crer que seu acesso era restrito. Tratando-se de uma coleção científica, suas peças eram rigorosamente documentadas e mesmo sua disposição expositiva, pelo que se depreende das fotos da época, mostram essa preocupação de agrupamento e taxonomia.

FIGURA 23. Agrupamento de crânios humanos em exibição no Museu de Antropologia Criminal Cesare Lombroso



FONTE: MUSEOUNITO, 2014

“Durante o mês de outubro uma exposição de pinturas, etc., foi montada na sala comum, agradando os pacientes e algumas centenas de visitantes”. Esse trecho do relatório anual de 1900 do Bethlem Hospital em Londres refere-se àquela que talvez seja a primeira exposição de obras de pacientes que se tem notícia (MacGREGOR, 1989, p. 166).

Entretanto, não existia na Inglaterra uma tradição de estudos sobre a arte dos insanos. Assim, foi na França que surgiu o primeiro museu criado especificamente para reunir produções de pacientes: o já citado Musée de la Folie, criado pelo médico francês Auguste Marie em 1905, no asilo de Villejuif, um subúrbio ao sul de Paris. Pelas descrições e fotografias existentes, podemos supor tratar-se de uma coleção visitável, não havendo indícios de atividades de conservação ou preservação. Guarda ainda uma semelhança com os gabinetes de curiosidade: “Um pequeno museu onde os pacientes classificavam objetos pré-históricos encontrados na área e exibiam seus próprios trabalhos de arte” (MacGREGOR, 1989, p. 166).

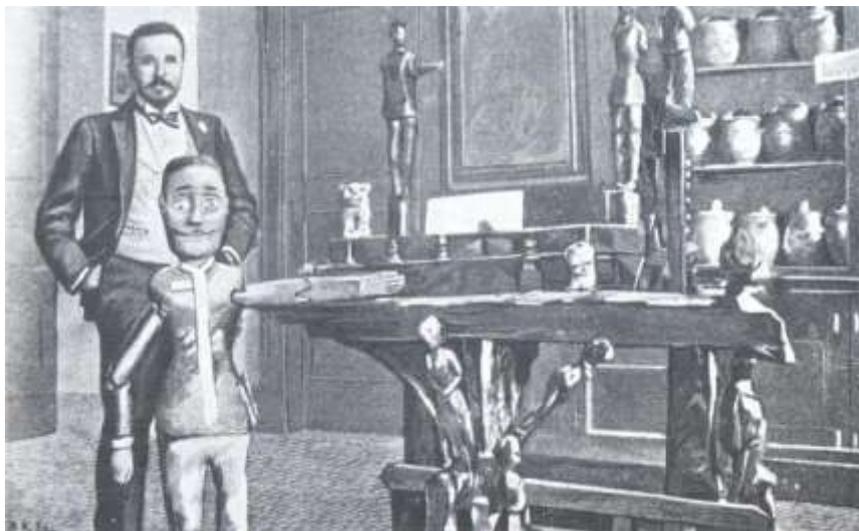
Marie iniciou sua coleção em 1900: segundo ele, inspirado pela experiência do Hospital de Bethlem. MacGregor (1989) considera a abertura do Musée de la Folie como um passo importante para o despertar do interesse público sobre o assunto. O fato repercutiu na Inglaterra, onde a manchete do *Evening News* apregoava: “France follows Bedlam’s lead in opening a ‘Mad Museum’”<sup>187</sup>. O artigo reclama o esquecimento do fato de que foi do Bethlem Royal Hospital a ideia primeira de exibir obras de pacientes, o que não só parece confirmar a realização, mas também interesse despertado pela mostra no hospital de Bethlem anteriormente citada. Uma descrição do museu aparece na revista *The Sketch* (22/11/1905), com diversas ilustrações e uma fotografia do Dr. Marie presumivelmente em seu museu, de pé, atrás de uma escultura em madeira que se assemelha a ele. O texto diz que “mesmo objetos comuns são vistos através de uma olhar distorcido, o que pode ser notado de forma marcante na estátua do próprio Professor Marie, feita por um de seus pacientes; a semelhança está presente, mas a face amável e sensível do modelo é reproduzida pelo artista de forma quase diabólica” (MacGREGOR, 1989, p. 166)<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> “A França imita a iniciativa de Bedlam e inaugura um Museu da Loucura”. Bedlam era o antigo nome do hospital de Bethlem e tornou-se o padrão para denominar a ideia da loucura propriamente dita (louco internado = bedlamita). Durante mais de 100 anos foi uma atração turística londrina, como é hoje, por exemplo, o Madame Tussaud. O pintor William Hogarth retratou esse costume, na oitava pintura da série *The Rake’s Progress*.

<sup>188</sup> MacGregor diz que essa estátua, desaparecida por muitos anos, foi encontrada por ele, sem identificação, na Coleção do Dr. Cesare Lombroso, em Turim. Segundo ele, a expressão benigna da mesma leva a crer que o ‘diabólico’ estaria, minimamente, no olhar do articulista.

FIGURA 24. Foto do Dr. Marie, publicada nas revistas Je Sais Tout (out. 1905) e The Sketch (nov. 1905)<sup>189</sup>



FONTE: MacGREGOR, 1989, p.170

Não sabemos até quando funcionou o museu; o Dr. Marie trabalhou em Villejuif até 1920, quando foi transferido para o Hospital Sainte Anne. Alguns médicos, alunos de Marie, escreveram trabalhos sobre obras da coleção, sendo o mais conhecido de todos Marcel Réja, pseudônimo do médico Paul Meunier. Esta iniciativa do Dr. Marie teve um grande impacto sobre o estudo da arte dos loucos através dos trabalhos produzidos por esses estudantes<sup>190</sup>.

Em 1908 a revista científica L'Encéphale publicou o relatório do Congresso de Alienistas e Neurologistas Franceses e dos Países de Língua Francesa, que realizou-se em Dijon. Pela sua originalidade e historicidade vale a pena transcrevermos um trecho do texto apresentado pelo Dr. M. Pailhas, médico no asilo de Albi (França), intitulado *Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés*<sup>191</sup>:

Possibilidade

<sup>189</sup> A foto foi originalmente publicada na revista Je sais tout (Eu sei tudo) em 15.10.1905. Entretanto, observamos que o móvel que aparece na foto (uma espécie de penteadeira) é bastante semelhante àquele reproduzido no livro *L'Uomo di Genio*, como pertencente à coleção de Lombroso, já em 1882. Criado por Eugenio Lenzi, um paciente do hospital italiano de Lucca, tal fato indica a possibilidade da foto do Dr. Marie ter sido realizada no Museu Lombroso. MacGREGOR diz ter reencontrado essa estátua, sem identificação, no Museu Lombroso, o que reforça essa hipótese.

<sup>190</sup> Após a morte do Prof. Marie a coleção caiu no esquecimento; em 1966, sua viúva doou à Collection d'Art Brut de Lausanne o remanescente da mesma, onde ocupa hoje importante lugar.

<sup>191</sup> *Projeto de criação de um museu destinado às manifestações artísticas dos loucos.*

Eu tenho a honra de propor ao congresso a expressão de um voto em favor da criação, em algum lugar, de um museu ou de uma seção de museu destinada às manifestações de arte vindas de nossos loucos. Cada um de nós tem muitas oportunidades de colecionar obras desta ordem e a sua reunião facilitará o estudo da arte mórbida (PAILHAS, 1908a, p. 426-7)<sup>192</sup>.

Em 1913, novamente em Londres, teve lugar uma grande exposição organizada pelo Dr. Savage, desta vez com o inequívoco título de *Arte Psicótica* (DUBOIS, 2007, p. 139), no âmbito de um congresso internacional que reuniu renomados médicos de várias partes do mundo. MacGregor (1989, p. 167) reproduz uma página do *Daily Mirror*, de 9 de agosto de 1913, onde, acima de várias reproduções de obras da exposição lê-se a seguinte manchete: “Estranhas imagens desenhadas por internos do asilo para loucos: São elas mais artísticas que as obras cubistas?”<sup>193</sup>. Organizada com um enfoque profissional, a mostra conheceu um grande sucesso. O interesse do público foi atiçado pela imprensa popular que, diante das dificuldades em encontrar, num evento desse porte, assunto de interesse para leigos, atribuiu grande destaque para a mostra, com matérias variando entre a sutileza e o estranhamento. Segundo um jornal da época, foi uma oportunidade para o público investigar a verdade sobre as ubíquas comparações entre a arte dos loucos e a arte moderna.

Um dos destaques da mostra foi o desenho de um paciente, de execução simples, representando uma mulher com linhas geométricas, à maneira cubista. Ainda segundo o *Daily Mirror*, vários visitantes se perguntavam: “serão os cubistas capazes de desenhar algo mais inteligente?” Comparações também foram feitas com o movimento futurista e pela primeira vez, segundo MacGREGOR (1989), levou-se em consideração a possibilidade da arte dos loucos ser influenciada pela arte contemporânea. Dubois (2007) destaca o fato da exposição ter acontecido logo depois da mostra *Pós Impressionismo*, onde trabalhos de Picasso, Van Gogh e Matisse, exibidos pela primeira vez, causaram tanto escândalo.

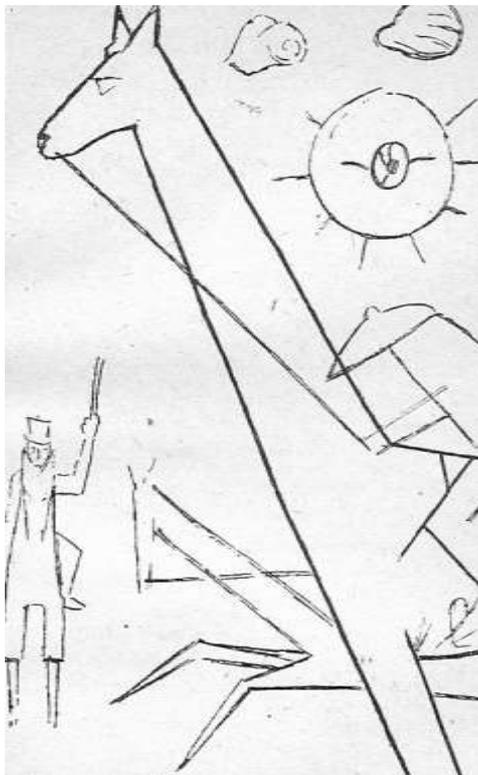
Apesar de realizada no âmbito psiquiátrico de um congresso médico, a exposição não incluiu histórico de casos, nem trabalhos que manifestassem a mais leve indelicadeza, excluindo-se também aqueles de caráter sexual<sup>194</sup>.

<sup>192</sup> A sugestão do Dr. Pailhas encontrou resistências dos médicos colecionadores e nunca saiu do papel.

<sup>193</sup> No original: “*Strange Pictures drawn by inmates of asylums for the insane: are they more artistic than cubist’s work?*” MacGREGOR refere-se a exposições similares em Berlim, no mesmo ano, e em Moscou, no ano seguinte, sem dar maiores detalhes.

<sup>194</sup> Current Opinion, n. 55, p. 40, 1913.

FIGURA 25. Obra da exposição do Congresso Médico, publicada no Daily Mirror de 9 ago. 1913



FONTE: MacGREGOR, 1989, p. 167

Nesse mesmo período o Dr. Walter Morgenthaler organiza, com os modestos recursos do Hospital de Waldau em Berna, um pequeno museu com obras de internos; Peiry narra a visita feita por Jean Dubuffet ao local, no final dos anos 40:

Jacob Wyrsh, diretor da clínica universitária de Waldau, em Berna, e Walter Morgenthaler lhe revelaram a obra de Heinrich Anton Müller e Adolf Wölfli. Numerosas produções de doentes foram pacientemente reunidas no “pequeno museu” do hospital, que ele é convidado a visitar. Instigado por Morgenthaler, Wölfli ornamentou com desenhos os armários e vitrines deste pequeno gabinete. Dubuffet teve igualmente acesso aos sótãos do estabelecimento onde estava acondicionado o trabalho enciclopédico e magistral do paciente. O artista fica sem voz diante das criações excepcionais, e sentiu-se ainda mais estimulado em seu objetivo<sup>195</sup> (PEIRY, 1997, p. 44, aspas da autora).

<sup>195</sup> Morgenthaler trabalhou durante dois períodos no Hospital de Waldau: de 1908 a 1910, e posteriormente de 1913 a 1920. A publicação de seu trabalho *Ein Geisterkranker als Künstler*, em 1921, é pioneira no reconhecimento de um paciente como artista – no caso Adolf Wölfli; e “como um importante movimento para uma abordagem psicanalítica da arte do louco” (MacGREGOR, 1989, p. 221). A visita narrada por Peiry deu-se à época na qual Dubuffet empreendia um périplo por hospitais psiquiátricos, enriquecendo sua coleção e com o propósito de editar os *Cahiers d’Art Brut* com o editor Gallimard, projeto que resumiu-se ao primeiro número. Em 1964, Dubuffet retoma a publicação, a partir do número 2, dedicado a Wölfli e onde é reproduzido o artigo publicado em 1921 por Morgenthaler.

Atualmente não existe registro de atividade museológica, senão uma coleção visitável aberta em parques horários sob o nome genérico de 'Museu Psiquiátrico' no complexo cultural da Universidade de Psiquiatria de Berna. A página da coleção na internet, acessada em dezembro de 2015, indica o ano de 2013 como a data da última atualização, embora as informações sobre exposições ali contidas sejam de 2002. "A 'Coleção Walter Morgenthaler' ainda não está preparada academicamente por razões financeiras. Uma parte pequena porém significativa das obras será apresentada no antigo necrotério público de Waldau. A exposição está aberta de 18 de setembro de 2002 às quartas-feiras entre 14-16 horas" (UNIVERSITAET, 2015).

Andreas Altorfer, responsável pela coleção, nos informou por correio eletrônico que o Museu atual existe como tal desde 1993, apresentando uma exposição permanente e realizando de uma a três exposições temporárias por ano. Afirmou que a coleção reúne cerca de 5 mil obras, entre desenhos, textos e objetos e recebe visitas três dias por semana.

No início do século 20 a Suíça era um lugar onde o interesse pela produção plástica dos loucos encontrava muita ressonância. Segundo Dubois (2007), o Dr. Charles Ladame (1871-1949) organizou diversas exposições no asilo psiquiátrico de Bel-Air, em Genebra, entre os anos de 1910 e 1925. Num documento manuscrito, não datado, pertencente ao acervo da *Collection d'Art Brut* de Lausanne com o título *Un vernissage à l'asile d'alienés*<sup>196</sup> o Dr. Ladame diz que seu objetivo era tornar conhecida extra-muros essa atividade intensa e insuspeitada, bem como "pesquisar os mecanismos desta produção artística reconectando-a à sua filiação natural, o vasto domínio da arte, do pensamento humano e suas manifestações exteriores" (PEIRY, 1997, p. 28).

O interesse do médico e a exibição dessa coleção foram duradouros: durante uma visita ao museu de etnografia de Genebra, Dubuffet tem sua atenção atraída por duas aquarelas feitas por um paciente do asilo de Bel-Air, ali expostas. O então diretor do museu, Eugène Pittard, colocou-o em contato com o Dr. Ladame que "abriu-lhe as portas de seu "pequeno museu da loucura" onde ele reuniu ao longo de sua carreira as obras de seus pacientes" (PEIRY, 1997, p. 49, aspas da autora).

---

<sup>196</sup> *Uma vernissage no asilo de alienados.*

FIGURA 26. Foto do Gabinete do Dr. Charles Ladame



FONTE: PEIRY, 1997, p. 27

O próximo desejo de museu vai aparecer com Prinzhorn, em 1920. Segundo o prontuário de um paciente internado em Bremem, alguns de seus desenhos foram enviados para o “museu da clínica psiquiátrica universitária de Heidelberg”, embora um memorando da clínica datado de 1908 considere apenas a existência de uma modesta “coleção de material didático” (BRAND-CLAUSSEN, 1995, p. 14).

Como já foi citado anteriormente, Prinzhorn, convidado a fazer pesquisas na coleção, achou-a muito pequena para esse fim. Em 1919, Karl Wilmanns, diretor da clínica, enviou cartas a diversos asilos e clínicas de vários países europeus, solicitando que as pinturas e escritos emprestadas por eles a título temporário fossem cedidos à clínica para serem disponibilizados em um “museu de arte patológica”. Um projeto que segundo ele tinha a concordância das autoridades ministeriais. No ano seguinte, outra carta explicava mais detalhadamente o projeto: caso o interessado concordasse em ceder obras, aquelas com interesse do ponto de vista artístico ou puramente psicológico seriam emolduradas e penduradas em uma sala de museu, enquanto as outras seriam arquivadas de maneira a ficarem sempre disponíveis ao estudo (BRAND-CLAUSSEN, 1995).

Se as informações sobre o museu organizado em Villejuif são poucas, as atividades museológicas da coleção-museu de Heidelberg estão bem documentadas. Pode-se saber que após um inventário realizado em 1920, que dá conta de 4.500 obras, as preocupações financeiras para conservar e exibir as obras tomaram vulto. Em uma

Europa enfraquecida economicamente pela Primeira Guerra Mundial, Wilmanns e Prinzhorn tentam obter doações para seguir com a parte museográfica do projeto. Salas de exposição planejadas seria a única solução satisfatória para tornar a coleção “tão acessível quanto o interesse geral exige”. Os recursos conseguidos ficam muito aquém do esperado, suficientes apenas para o pagamento da colocação de *passepourtout* e dos serviços de um moldureiro (BRAND-CLAUSSEN, 1995, p. 16). A conservação das principais obras não segue as normas museológicas em vigor na época; a utilização de material de má qualidade vai resultar em danos tais como o desaparecimento de desenhos e textos dos versos dos suportes, a supressão do registro da data da execução da obra ou de sua aquisição. Apenas a procedência e o diagnóstico são considerados. Anotações são feitas em letras de grandes proporções sobre textos originais escritos no verso das obras<sup>197</sup>.

Prinzhorn deixa a clínica em 1921, e o projeto do Museu, com suas salas de exposição, nunca veio à luz.

Outras considerações emergem das correspondências trocadas entre os diretores das clínicas e asilos que enviavam trabalhos para Heidelberg e os organizadores da coleção. A questão da aquisição de acervo para o projeto do “Museu de arte patológica” era levada a sério. Numa carta dirigida a um dos diretores dessas clínicas, Karl Wilmanns promete enviar para os internos um “pequeno presente em dinheiro a título de encorajamento” ou mesmo material de desenho e escultura. E vai mais longe, dizendo que se o autor quisesse fazer valer o seu direito de propriedade sobre os trabalhos que seriam cedidos ao museu por um preço razoável, ele ficaria feliz em considerar a proposta.

As exposições da coleção começaram em 1921 na Galeria Zingler de Frankfurt, mesmo local e ano onde foram apresentados os trabalhos de Paul Klee. Seguem-se outras em Hannover e Leipzig; em 1923, trabalhos da coleção fazem parte de uma exposição no Museu de Belas Artes de Mannheim. Em 1929 chega a Paris, dividindo com outras coleções uma mostra na Galeria Max Bine<sup>198</sup>; em 1933, no Museu de Arte e História de Genebra, cumprindo depois um circuito de 9 cidades alemãs, sempre com títulos girando em torno de “A Arte dos Doentes Mentais”. O catálogo não ilustrado da exposição em Genebra, que foi conservado, enumera duzentos e trinta e sete obras. O

---

<sup>197</sup> São frequentes, nas coleções hospitalares, a utilização, pelos criadores, das duas faces do suporte, especialmente em obras realizadas em papel. O verso pode conter outro desenho ou escritos, referentes ou não ao conteúdo do anverso.

<sup>198</sup> Coleções do Dr. Auguste Marie, Paris, e do Hospital Bethlem de Londres.

percurso dessas exposições foi reconstituído pela grande ressonância das exposições na imprensa (BRAND-CLAUSSEN, 1995).

No início dos anos 70, já bastante desfalcada, a coleção foi encontrada pela psiquiatra Inge Jádi dentro de um grande armário: as obras, agrupadas por “casos” e acondicionadas dentro de pastas habitualmente utilizadas para prontuários médicos, estavam contaminadas por traças. Além das atividades de pesquisa e ação cultural Jádi diz que assumiu também a tarefa da “catalogação científica, acondicionamento e conservação dos documentos e das obras”. De 1980 a 1985 a coleção sofre um processo de restauração, patrocinado por uma empresa fabricante de automóveis alemã (JÁDI, 1995).

As dificuldades inerentes a este tipo de coleção, e as peculiaridades para exibi-las angustiam a médica:

“Cada medida destinada a prevenir uma destruição provoca outra. Mesmo com o recurso das técnicas museográficas modernas, que garantem a melhor conservação possível haja visto a extrema fragilidade das peças, e permitem múltiplas explorações do acervo – sem contar que elas fornecem um campo de atividade a diversos profissionais – irremediavelmente cortam algo da originalidade desses trabalhos, destruindo alguma coisa que lhes pertencia” (JÁDI, 1995, p. 55).

Voltemos à França, onde o desejo de museu continua latente. Em 1928 uma exposição foi realizada na Galeria Vavin-Raspail, cujo organizador, Waldemar George, esperava um sucesso que não aconteceu. Danchin (2013a, p. 113) escreve que o Dr. Marie estava na origem da “primeira exposição pública importante deste tipo de criação”.

Dubois (2007) data essa exposição em 1926, assinalando a coincidência de sua realização com a divulgação do Manifesto Surrealista. Infelizmente, o número 8 da revista *Les Arts Plastiques*, editada pela galeria e que trata da exposição, não traz a data de sua publicação. O Professor Marie assina o primeiro artigo da revista, intitulado *Art et folie*; Waldemar George, assinou o artigo *Le salut par les fous*<sup>199</sup>, dizendo que sua intenção era “colocar o público na presença de algumas expressões da atividade dos loucos, atividade que de bom ou de mal grado, devemos qualificar de estética” (GEORGE citado por DUBOIS, 2007, p. 162)<sup>200</sup>.

<sup>199</sup> *Arte e Loucura; A salvação pelos loucos.*

<sup>200</sup> Em e-meio de 15/2/2015 dirigido ao autor, o escritor Laurent Danchin defende a datação de 1928 baseado num artigo escrito pelo Prof. Auguste Marie, sobre esta exposição no Salão Max Bine (*L'Art et la Folie. Revue Scientifique*, v. 67, n. 13, 1929, p. 395), dizendo sobre ela que “cerca de 200 peças foram exibidas, a maioria pertencente à Coleção de Heidelberg, reunidas pelo Prof. Prinzhorn. [...] **Algumas das telas foram expostas no ano anterior na galeria Vanvin**, onde todo Montparnasse desfilou”. Por “todo Montparnasse”, diz Danchin, leia-se os artistas, escritores e pintores que lá viviam.

No ano seguinte, uma segunda mostra com mais de duzentas obras intitulada *Exposition des artistes malades* (Exposição artistas doentes) teve lugar no salão de Max Bine, Avenue d'Iéna (Paris) onde, segundo testemunho do Dr. Gaston Ferdière, André Breton foi o único visitante a adquirir uma peça - uma pequena caixa, espécie de relicário<sup>201</sup>.

FIGURA 27. À esquerda, obra de autor anônimo adquirida por Breton na exposição de 1926, hoje no acervo do LaM (1). À direita, capa do catálogo da exposição, possivelmente o primeiro no gênero (2)



FONTE: 1) LaM, 2010, p. 183; 2) © Association Atelier André Breton 2014

Em 1938 o Dr. Ferdière escreveu uma comunicação publicada nos *Annales de la Société Médico-psychologique*, na qual propõe a criação de um museu-laboratório consagrado à cultura asilar. Segundo Danchin, ele estava motivado e fascinado pela descoberta da etnologia: “Paul Rivet, no ano anterior, em 1937, acabara de fundar o museu do Homem em Paris e, coincidência significativa, Georges-Henri Rivière o museu de Artes e tradições populares” (DANCHIN, 2013a, p. 113). Desse modo, Ferdière “junta-se à sucessão de médicos, [...] dos quais alguns não só consagraram seus estudos aos escritos ou às criações dos doentes mentais, mas também tentaram constituir embriões de museus asilares” (DANCHIN, 2013a, p. 112).

<sup>201</sup> Esta peça foi adquirida pelo LaM em leilão realizado no ano de 2003. Dubois (2007, p. 165) ratifica a data, porém diz que o título da mostra foi *Manifestations artistiques des malades du cerveau* (Manifestações artísticas dos doentes do cérebro), embora sem nenhuma referência que fundamente a afirmação. Ainda sobre o título da exposição, no emeio já citado Danchin observa que o conceito de arte mórbida caiu em desuso, ultrapassado pelo de arte bruta.

Essas exposições não se enquadram na categoria de exposições de arte psicopatológica; fazem parte de um processo, um trecho do percurso, um meio-caminho entre àquelas organizadas por psiquiatras geralmente em lugares não acessíveis ao grande público – hospitais, congressos, e as grandes exposições que vão acontecer nos anos 60. Entretanto, até lá algumas surpresas ainda nos estão reservadas.

Já vimos anteriormente como a Coleção Prinzhorn foi utilizada pelos nazistas para tentar estabelecer o padrão artístico ariano. Embora essas exposições organizadas pelo regime nazista sejam da maior importância para a museologia, preferimos abordá-las no capítulo anterior, dada as imbricações com os postulados psiquiátricos que sustentaram suas teorias. Apesar de não terem alcançado o êxito ideológico pretendido pelos ‘filósofos’ do regime, Dubois (2007) afirma que dois milhões de pessoas visitaram a exposição *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) em Munique, e outro milhão em sua itinerância por cidades da Alemanha e da Áustria.

Em 1946, uma exposição no Hospital Sainte Anne de Paris foi concebida como uma resposta à exposição alemã de *arte degenerada*. Sob o título *Œuvres exécutées par les malades mentaux*<sup>202</sup>, reuniu “cerca de duas centenas de obras procedentes de diversas coleções institucionais ou privadas e foi descrita pela imprensa da época como um evento cultural marcante daquele ano de após-guerra” (DUBOIS, 2007, p. 156).

Com apenas 23 dias de duração (16 a 28 de fevereiro), seu catálogo trazia, logo abaixo do texto de abertura, uma advertência: “Esta exposição é organizada unicamente com um objetivo documental científico, sem tomar partido a favor ou contra qualquer tendência da arte, sem intenção de ridicularizar ou de exaltar a produção dos alienados<sup>203</sup>. O autor é Schwarcz-Abrys, um “pintor maldito, ou pretendente a, [que] durante a Ocupação passou uma temporada dentro dos muros do hospital [...] cujo papel [na exposição] é difícil de reconstituir mas que [ele] se descreve como o iniciador desse projeto” (DUBOIS, 2007, p. 184)<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> *Obras realizadas por doentes mentais.*

<sup>203</sup> O texto é uma pequena nota abaixo do prefácio, do qual possuímos uma fotocópia.

<sup>204</sup> Durante a guerra, alguns intelectuais se refugiaram em hospitais, como Paul Éluard e Canguilhem no Asilo de Saint-Alban. Schwarcz-Abrys escreve que por duas vezes foi internado contra sua vontade, mesmo não estando louco. Na terceira, quando acreditava estar, ninguém quis admiti-lo. Quatro anos depois (1950), ele será também o responsável pela expografia da mostra que, encenada no mesmo local, vai representar um marco importante no percurso da história da produção plástica hospitalar.

FIGURA 28. Cartaz da Exposição no Hospital Sainte Anne em 1946



FONTE: Arquivo da Coleção Sainte Anne

Dubois (2007) assinala a importância desse evento: a abertura do hospital, esquecido durante a guerra, com um evento importante onde foram apresentadas obras de pacientes que apesar de permanecerem na sombra por muitos anos, foram cuidadosamente conservadas pelas instituições e pelos psiquiatras privados. Segundo ela, a exposição colocou de forma clara a questão da ligação entre a criação e a loucura, sem esquecer os pontos de vista contraditórios. A grande repercussão na mídia, que em sua maioria ressaltou a qualidade estética das obras expostas, por vezes alfineta a arte contemporânea ‘oficial’ através de uma ponta de ironia:

Médicos e artistas, sem falar dos curiosos, acorreram sexta feira à capela do asilo de Sainte Anne onde inaugurou-se a primeira exposição de pinturas, esculturas e decorações executadas por doentes mentais. [...]

Quanto às obras expostas, forçoso é reconhecer que quase todas parecem bem menos loucas que aquelas que são vistas diariamente em Paris sem a vigilância de um enfermeiro (LA PEINTURE..., 1946, citado por DUBOIS, 2007, p. 274).

Na mesma direção vai o *La Presse* de 19 de fevereiro de 1946: “E mais de um visitante, pensando no picassismo ou em outros surrealismos, repetiam que apesar de tudo a loucura é menos perigosa para a arte do que certas inteligências um pouco mais complicadas”. (L’ART CHEZ..., 1946, citado por DUBOIS, 2007, p.271)

O *Libération* (16 fevereiro 1946) joga com as palavras em sua manchete *Succès fou du vernissage à Sainte Anne*<sup>205</sup> e tenta transmitir o clima reinante na inauguração:

O asilo Sainte Anne foi ontem à tarde certamente o lugar mais concorrido de Paris. Enfermeiros e faxineiras, as mangas arregaçadas, assistiam à passagem dos belos carros [...] que se dirigiam para a antiga capela onde aconteceu a *Exposition des œuvres exécutées par des malades mentaux*.

No interior decorado por belas poltronas em veludo vermelho, cedidas pelo Hôtel de Ville, todos se espremiavam literalmente. De início, muitos discursos [...]. (LOMONT, 1946, citado por Dubois, 2007, p. 270)

Na oportunidade a revista *Quadrige* publicou um número cujo título foi *Raison et Folie* (Razão e loucura). Um dos artigos, *L'art à l'asile* (A arte no asilo), é escrito pelo pintor surrealista Frédéric Delanglade, que comenta a exposição combinando apreciações estéticas e psiquiátricas:

A exposição do Centro Psiquiátrico Sainte Anne vem oportunamente ressuscitar a vida mental, que um certo público se acha no direito de crer ausente da atividade demencial.

Pode-se nela constatar, não apenas que a vida interior de certos internos não se extingue fatalmente, mas que às vezes é tão fecunda a ponto de engendrar obras de arte.

No esquizofrênico tudo é pensamento. Ele se comporta como um anacoreta que, esquecendo-se da função de seu apostolado, preenche o vazio de sua inatividade por uma constante preocupação narcísica, uma ruminação perpétua das lembranças de 'seus tempos vividos', às vezes projetando sobre as paredes de sua célula, ajudado por um grafismo singular, os assuntos, as cenas, que animam toda sua vida interior. (DELANGLADE, 1946, p. 50).

O autor continua nesta linha, à procura das “pistas do estilo esquizofrênico”: ordenação, estereotipia, micrografia. Esta última, “uma particularidade tão singular que alguns utilizam-na para construir todo seu diagnóstico”.

E o final traz, mais uma vez, o sempre latente desejo de museu:

A arte esquizofrênica, que apesar da ausência do verniz convencional, alcança por vezes àquelas dos grandes mestres, não será por muito tempo presa da desdenhosa suspeição que mantém-se a seu respeito.

[...] Eu chego à conclusão que é necessária **a criação de um Museu de Arte patológica**, aberto, tanto aos especialistas como ao público. (DELANGLADE, 1946, p. 50, grifo nosso)

---

<sup>205</sup> *Sucesso louco na vernissage do Sainte Anne.*

Fato interessante é a existência, nos arquivos do Hospital, da reprodução de uma publicação de 1946, que infelizmente não foi possível identificar. Apesar da perda de parte do texto, é possível ver-se a seguinte descrição:

Porém os pintores mais curiosos porventura não serão aqueles que se verá na capela do Sainte Anne. A sala de convívio deste hospital foi efetivamente decorada por alguns de nossos pintores surrealistas mais famosos: [Frédéric] Delanglade, [Oscar] Dominguez, Manuel [Viola], [Balthasar] Lobo, [Francis] Bott, etc... Quer dizer que os visitantes são de espírito que passarão por lá terão uma surpresa. Muitos não compreenderão absolutamente nada. Nesse aspecto, os loucos são bem mais lúcidos. [ass.] R.V.<sup>206</sup>

Dubois (2007, p. 187) escreve que esse evento marcou

o início de uma longa tradição de exposições no seio do hospital Sainte Anne, uma longa tradição de conservação de obras produzidas espontaneamente ou não pelos doentes; além disso, ela foi certamente determinante para a iniciativa dos psiquiatras que tiveram a ideia de organizar a exposição seguinte, em 1950.

### 3.4.1 A Exposição Mundial de Arte Psicopatológica

A Exposição Mundial de Arte Psicopatológica aconteceu de 21 de setembro a 14 de outubro de 1950. O texto sobre a mostra publicado nos *Actes Généraux du Congrès* foi escrito pelo Prof. Volmat (1952). Ela recebeu 10 mil visitantes e sua realização foi uma decisão do Comitê Organizador do I Congresso Internacional de Psiquiatria presidido pelo Dr. Henri Ey<sup>207</sup>.

Os números da mostra são imbatíveis até hoje quando se trata desse assunto: Provenientes de 17 países, 45 coleções perfizeram um total de aproximadamente 1500 obras de autoria de 300 doentes (a maioria esquizofrênicos). Seja em gesso, em argila, metal, madeira, cerâmica, bordados e tapetes, às obras espontaneamente criadas juntaram-se aquelas produzidas em ateliês ergoterápicos, tudo isso distribuído em seis salas do Hospital e também em um anexo da Sorbonne. Os conjuntos mais conhecidos

<sup>206</sup> Iniciais do jornalista Raymond Vanker. Trata-se de um painel pintado em 1945 e inaugurado em dezembro durante um evento no hospital. Sua execução foi um pedido dos pacientes, que queriam restaurar o ambiente da Sala de Estar, onde havia anteriormente um painel pintado por Delanglade em 1936, a pedido do Dr. Ferdière, então diretor. Durante a ocupação, os alemães cobriram a parede com tinta branca. Posteriormente, este segundo painel, apesar dos protestos, também foi destruído durante as obras de ampliação da biblioteca do hospital. A sala de convívio foi transferida para outro local, onde em 1964 Delanglade executa um novo projeto. Infelizmente, os jovens internos e os novos neurocirurgiões do hospital, ignorando esta longa história, não desejavam almoçar “em um museu”: um ano depois de sua inauguração, o painel foi destruído (DUBOIS, 2007, p. 181-2).

<sup>207</sup> A mostra contou com a colaboração do artista Schwartz-Abrys, que já havia trabalhado na exposição de 1946).

estão presentes: entre as coleções suíças encontramos obras do Hospital de Waldau “e os desenhos clássicos do mestre esquizofrênico Adolf Wölfli; coleção Art Brut, emprestada pelo Sr. Dubuffet, proveniente do museu do Dr. Ch. Ladame”<sup>208</sup> (VOLMAT, 1952, p. 166).

Na sala superior, estão frente a frente *O Brasil*: com o belo álbum do Prof. Maurício de Medeiros e as esculturas de um doente lobotomizado<sup>209</sup>. Coleção Dr. Osório Cesar; Coleção Dr. Mário Yahn proveniente de seu ateliê de arte do hospital de Juqueri e os desenhos à bico-de-pena do doente Rubens. Coleção Dr. Heitor Péres (ateliês da Colônia Juliano Moreira). E a *coleção francesa*, coletada em diferentes hospitais psiquiátricos e compreendendo as coleções do Prof. Jean Delay e dos Drs. Bessière, Digo, Clerc, Jourdran, Bernard, Perret, Charpentier, Keraval, Vié (VOLMAT, 1952, p. 167, grifos do autor).

Os poucos registros fotográficos que encontramos da exposição de 1950 mostram uma expografia confusa, prejudicada pela grande quantidade de obras<sup>210</sup>. É um agrupamento por países/coleções, identificados por grandes letras capitais e pequenas etiquetas com o nome da instituição e seu médico responsável. Obras do mesmo autor aparecem em lugares diferentes, levando a crer que nem sempre o indivíduo tinha reunido no mesmo lugar o conjunto de sua obra. As etiquetas muitas vezes estão colocadas no suporte da obra ou até mesmo sobre a própria obra, com comentários sobre o diagnóstico e descrições dadas por seus autores. As telas têm molduras, mas pinturas e desenhos aparecem colados em cartolinas pregadas às paredes<sup>211</sup>.

<sup>208</sup> Sobre o empréstimo de obras da coleção de Dubuffet, veja-se o comentário deste último na página 112.

<sup>209</sup> Como já vimos anteriormente, Maurício de Medeiros foi o responsável pela contribuição brasileira ao Congresso. Quanto ao escultor lobotomizado trata-se de Lucio Noeman, cuja produção antes e depois da lobotomia foi analisada por Nise, ao lado de outros dois casos, no artigo *Contribuição ao estudo dos efeitos da leucotomia sobre a atividade criadora* – Revista Medicina, Cirurgia e Farmácia, nº 225, janeiro de 1955.

<sup>210</sup> Um dos objetivos de nossa pesquisa era tentar a reconstituição da participação brasileira nessa exposição. Sabíamos que o Prof. Volmat havia feito um rigoroso registro de todas as obras selecionadas, inclusive com fotografias (cromos) das mesmas. Assim, procuramos com antecedência entrar em contato com a responsável pela coleção do Hospital Sainte Anne, Dra. Anne-Marie Dubois, diretora do *Centre d'étude de l'Expression da Clinique des Maladies Mentales et de l'Encephale* daquele nosocômio em Paris. À sua resposta positiva no primeiro contato feito por correio eletrônico, sucederam-se as comunicações formais do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia. Entretanto, ao chegarmos à França encontramos muita dificuldade para agendar um encontro com a Dra. Dubois. Após sucessivas tentativas frustradas, e tendo previamente encaminhado a relação de documentos que pretendíamos pesquisar, ela nos recebeu e mostrou apenas algumas caixas com fotografias esparsas e sem interesse documental, cópias de péssima qualidade. Alegou não saber onde se encontrava o inventário da mostra, culpando seu antecessor pela ‘dilapidação do patrimônio’. Apesar dessa observação da Dra. Dubois, seu livro publicado em 2010 contém textos, fotos e cartazes do arquivo que em nenhum momento nos foi permitido acessar. Quando visitamos o Hospital Sainte Anne (outubro de 2013), pudemos observar, exposto em uma das vitrines na exposição em cartaz, à época (*Du visible au ilisible*), um caderno com miniaturas (contatos) das obras da exposição de 1950. Após a desmontagem da mesma, sendo por nós solicitado o caderno citado para verificar nele a presença de reproduções das obras brasileiras, a Dra. Dubois disse não saber onde o mesmo se encontrava.

<sup>211</sup> As fotos mostram que do ponto de vista expográfico algumas salas são bem mais organizadas do que outras.

FIGURA 29. Aspectos da Exposição Mundial de Arte Psicopatológica



FONTE: Dubois, 2007, p. 195

Essa expografia vai se refletir na abordagem da imprensa. A revista *Tabou*, (1º outubro 1950) uma publicação semanal do tipo ‘fatos&fotos’, adotou o mesmo estilo em sua diagramação. As manchetes gritavam: “Cada gênero de loucura tem seu próprio estilo” ou “Primitivos, surrealistas ou *fauves*, os dementes redescobrem toda arte pictorial”. As legendas das fotos não deixavam dúvidas quanto ao teor das etiquetas da mostra:

esta pintura semelhante a um ícone é obra de um capataz de fazenda aposentado, esquizofrênico (Obcecado sexual)

Obra de um parafrênico (deformação da verdade)

Obra de uma mulher paranóica (perseguida – perseguidora)

Tela de um louco americano

FIGURA 30. *Fac-simile* da capa e de uma página interna da revista Tabou

FONTE: Dubois, 2007, p. 190

Outra revista hebdomadária, especializada em artes, faz apreciações bem diferentes de acordo com a origem das obras. Referindo-se às obras vindas da Espanha, por exemplo, o articulista diz que “a Espanha é ela mesma até na demência: mística, ciosa do efeito decorativo, sem faltar um traço de inquisição...”. Reproduzimos o trecho que fala da contribuição brasileira:

No primeiro andar, a França e o Brasil dividem igualmente uma longa sala. Logo de início diremos que as contribuições deste último país, se não lhes falta quase sempre uma selvageria “tranquila”, ousaríamos dizer, parecem às vezes carecer de espontaneidade. E sem dúvida vê-se aqui o resultado de métodos terapêuticos empregados de maneira extensiva com finalidades psicanalíticas. Eles impelem o doente ao desenho para confirmar o diagnóstico! Se encontramos nesses trabalhos de encomenda traços de delírio ou de obsessão, se eles não são de todo desprovidos (alguns o são bastante) de qualidades artísticas, lhes falta um não-sei-que, a espontaneidade, sem dúvida, que justamente se desdobra livremente na seção francesa (G.B., 1950, p. 5, aspas no original).

Guy Breton, escrevendo na revista *Noir et Blanc*, faz uma crítica contundente aos organizadores:

Nenhuma, entre as 2 mil obras expostas (vindas de doze nações) pertence ao gênero 'pompiers'<sup>212</sup>. [...] é difícil crer que seus autores sejam alienados. [...] Essas obras não provam que o indivíduo é louco. Elas apenas permitem – de acordo com as teorias sabiamente estruturadas pelos psiquiatras – classificar o doente numa categoria: maníaco, ansioso, obcecado, etc.

Mas nós gostaríamos de ver, um dia, uma exposição de quadros feitos pelos especialistas em doença mental (BRETON, 1950).

E conclui citando a frase de um doente escrita em um jornal do hospital Sainte Anne: “A psiquiatria é a arte de ver a trave no olho de seu vizinho, sem ver a viga que está no seu”.

O nome dos pacientes é escotomizado, à semelhança da exposição de 1946 e dos *papers* psiquiátricos, com o objetivo de garantir o anonimato dos mesmos. Entretanto, o diagnóstico, que faz parte da intimidade da pessoa, é abertamente revelado e conjugado com a natureza da produção, associando-a indelevelmente à patologia.

Weber (1996, sem paginação) diz que seria de se esperar, pela escolha do título *Art Psychopathologique* “uma apresentação fundada sobre um ponto de vista científico. Mas a montagem por país e por remessa apontam um eloquente desmentido”. Segundo ela a única novidade da exposição foi a participação de trabalhos provenientes de ateliês de ergoterapia anglo-americanos.

A bem da verdade, comparada à produção asilar que emergira no fim do século passado [19], aquela apresentada em 1946 e 1950 à Sainte Anne mostra-se pobre. A referência exclusiva às belas-artes banuiu as vestes de aparato, os instrumentos de música, as máquinas, os brasões, os acessórios e invenções de toda espécie. Maravilhas ou curiosidades, tesouros de príncipes ou achados de feira, pouco importa. Não é o olhar do espectador que constitui a obra de arte? (WEBER, 1996).

Segundo o texto de Volmat, os objetivos da exposição eram ambiciosos: encorajar o estudo da arte psicopatológica sobre os planos estruturais, temáticos, etnológicos, plásticos e terapêuticos.

Nós insistimos sobre a importância primordial das séries [de imagens] que exteriorizam o dinamismo do pensamento mórbido. **É necessário reformar a museografia clássica.** Nós lamentamos não ter sido possível fazer um catálogo a tempo; e desejamos a criação de uma seção de arte psicopatológica nos congressos mundiais, onde os expositores possam se encontrar, discutir os problemas que lhes interessam; e que tenha direito a ocupar, nos espíritos dos psiquiatras, outro lugar que não o da curiosidade (VOLMAT, 1952, p. 167-8, grifo nosso).

<sup>212</sup> Movimento de arte do fim do século 19, com características rigorosamente acadêmicas.

À essa frase solta, que grifamos na citação superior, vem juntar-se o onipresente desejo de museu:

Esta exposição deverá dar lugar a **um museu permanente**; e nós agradecemos o Prof. Hans Steck e os Drs. Mário Yahn, Osório Cesar, Ramolal Patel e Siniscalchi, por terem doado **a este museu** algumas peças de suas coleções (VOLMAT, 1952, p. 168, grifos nossos).

Volmat e Bergeron publicaram um longo artigo intitulado *Sur la nécessité et l'urgence de la création d'un musée d'art psychopathologique*<sup>213</sup> do qual destacamos alguns trechos.

Os museus e as exposições de arte psicopatológica apareceram no começo do século [20].

[...] As primeiras manifestações foram as criações de museus destinados a um público restrito. Um médico, amador da arte, reunia as obras numa sala de seu serviço ou num local privado. Lombroso fundou em Turim um museu pitoresco, Tamburini também criou um no instituto de Regio. Com o estímulo de Prinzhorn e Wilmans, foi reunida na Alemanha a magnífica e única coleção de Heidelberg. [...] Weygandt, em Hamburgo, teve uma iniciativa análoga.

Em Berna a Sociedade psiquiátrica suíça constituiu o célebre museu de Waldau, instituição oficial, assegurando-lhe perenidade. O professor Ch. Ladame organizou, nos sótãos de seu serviço, no hospital Bel-Air, em Genebra, um pequeno museu privado que não existe mais, tendo felizmente algumas [de suas] obras-primas recolhidas pela companhia de arte bruta.

Em 1922, em Lima (Peru) H. Delgado fundou um museu, que existe ainda hoje, numa sala de seu serviço, no hospital Victor-Larco-Herrera. Em 1908, A. Marie descobriu o museu de F. Gérényi, em Maüer-Ohling, perto de Viena (Áustria) e funda no seu serviço, no hospital psiquiátrico de Villejuif, uma sala de exposição permanente. As peças da coleção Marie foram dispersas. Algumas delas enfeitam as paredes da biblioteca médica do centro psiquiátrico Ste-Anne. (BERGERON; VOLMAT; 1952, p. 1).

Os autores creditam ao desenvolvimento dos ateliês terapêuticos, à educação do público e à disseminação da arte moderna, a constituição cada vez maior de “reservas” [sic] e de exposições temporárias. Em referência a esse último aspecto, sublinham não poderem se estender sobre cerca de 70 exposições temporárias que aconteceram até a metade do século 20 em diversos países, citando inclusive o Brasil. O artigo é uma verdadeira revisão bibliográfica dos museus – ou quase:

---

<sup>213</sup> Sobre a necessidade e urgência da criação de um museu de arte psicopatológica.

Já em 1908, Pailhas, no congresso de Dijon demanda pela primeira vez a constituição de um museu permanente de arte psicopatológica. Seu desejo não foi acolhido, alguns se posicionaram contra a centralização dos documentos. As análises que temos feito demonstram que as iniciativas privadas, por mais legítimas ou bem sucedidas que sejam, não podem ser duradouras. As coleções são geralmente dispersadas. Um museu permanente é necessário para recolher doações e legados, e tal instituição, longe de suprimir aquelas iniciativas, só as encorajam. (BERGERON; VOLMAT, 1952, p. 2).

Para justificar sua argumentação, lançam a pergunta sobre o paradeiro ignorado de coleções organizadas pelos médicos Louys, Marie, Bagonoff, Sérieux, Pailhas<sup>214</sup>, Mac Auliffe, Rogues de Fursac, Vié, Quercy, Leroy, Kéralval, Ducosté, Capgras, H. Colin; e interrogam sobre o futuro das coleções então existentes.

Vié e Ferdière, em 1939, lançaram a ideia de um museu-laboratório, em 1947, Ferdière renovou seu apelo. Em 1948, R. Bessière fez uma tentativa pessoal junto ao Sr. R. Verlomme, então Prefeito do Sena, mostrando-lhe as grandes linhas de seu projeto. Em discurso proferido durante a inauguração da exposição internacional ele as expõe diante das delegações estrangeiras e das personalidades oficiais. Nós mesmos recentemente renovamos esse desejo (BERGERON; VOLMAT, 1952, p. 2).

O museu idealizado por Bessière e apoiado por Volmat seria assim constituído:

- ateliês terapêuticos variados: pintura, desenho, modelagem, escultura, cestaria;
- salas de exposição permanente, que constituiriam o museu propriamente dito;
- salas de exposições temporárias: exposições de arte psicopatológica, de desenhos de crianças normais ou inadaptadas, de arte primitiva ou arte bruta, de trabalhos artísticos ou manuais executados por doentes dos hospitais psiquiátricos, exposições “puramente científicas ou artísticas”;
- biblioteca especializada, enriquecida com doações de autores ou artigos e obras esgotadas;
- clube para psiquiatras estrangeiros de passagem por Paris, uma fototeca e uma filmoteca, uma sala de conferências e de projeção.

(BERGERON; VOLMAT, 1952, p. 3).

Esse museu imaginado teria sede no próprio local onde foi realizada a exposição – um antigo depósito reformado constituído de seis salas e três escritórios. Sonham com um laboratório fotográfico completo, com aparelhos para captura, revelação, ampliação.

---

<sup>214</sup> Em 2008 foi inaugurado em Albi o Musée Benjamim Pailhas, abrigando a coleção reunida pelo médico.

Este projeto não tem nada de quimérico. Sua realização terá um custo muito baixo. Seu funcionamento é perfeitamente rentável de maneira autônoma. Uma decisão administrativa será suficiente para dotar a França de uma organização única no mundo, e de um campo de investigação sem precedentes. [...] Um museu assim concebido servirá não apenas para a pesquisa mas também para o ensino, no momento em que se começa a tomar consciência do poder sugestivo excepcional da imagem e do filme neste domínio (BERGERON; VOLMAT, 1952, p. 4).

O artigo encerra-se com dois parágrafos que ressaltam a urgência e a necessidade do museu. Uma coleção “infinitamente preciosa” foi reunida, cuja dispersão prejudicaria a pesquisa, por não preservar o conjunto, as séries anteriormente estudadas. Citando Ferdière, denuncia “a destruição sistemática de obras de doentes numa época onde se estuda o menor seixo encontrado numa caverna”. Além disso, existe um lugar mobiliado e equipado para esse fim, “livre, intacto, pronto para o uso. Os esforços para esse fim criaram atualmente as condições ideais, faltando apenas uma decisão oficial que, se não for obtida agora, necessitará de anos e sorte para reunir novamente tais possibilidades” (BERGERON; VOLMAT, 1952, p. 5).

Palavras proféticas: o que se vê hoje no Hospital Sainte Anne são pequenas exposições temporárias, em um exíguo espaço do subsolo de uma das alas do hospital. A coleção permanece inacessível mesmo para os pesquisadores do campo, e as informações por nós solicitadas não foram até hoje fornecidas.

FIGURA 31. Aspecto atual da galeria de exposições do Centre d'Etude de l'Expression no Hospital Sainte Anne, Paris



FONTE: Página da internet

Por outro lado, as consequências da mostra foram duradouras. Além da publicação do livro *Art Psychopathologique* do Dr. Volmat, deu-se o início da coleção que existe ainda hoje. A fundação da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, órgão que difundiu-se por vários países e realizou vários congressos, sempre acompanhados de exposições, ajudou na disseminação dos estudos e das obras dos pacientes. Será forçoso reconhecer que a maioria desses encontros não produziu uma repercussão social digna de nota. O conceito de arte psicopatológica, questionado por artistas e mesmo dentro da própria psiquiatria, foi caindo em desuso<sup>215</sup>.

Quando iria se materializar esse desejo de museu?

### **3.5 A caminho do museu: as exposições artísticas**

O ano de 1946 foi pródigo para a história da produção plástica dos pacientes psiquiátricos. Dubuffet percorria os hospitais europeus e Nise da Silveira dava início às oficinas de pintura e modelagem no Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro. Esses eventos iriam mudar, nos dois hemisférios, a história da arte dos loucos, resultando não em desejos, mas na concretude do Museu<sup>216</sup>.

Após as primeiras exposições realizadas em galerias de arte de Paris nos anos 1920 e 1930, as obras das coleções da loucura ficaram novamente restritas aos círculos psiquiátricos. Mesmo abertas ao público, sua exibição em locais não apropriados, diferentes daqueles reconhecidamente consagrados à arte, não poderia deixar de sobrepesar na percepção do visitante.

A espacialidade como determinante do discurso tem sido assunto para alguns estudiosos<sup>217</sup>. Não se trata aqui de fazer juízo de valor sobre a prevalência deste ou daquele local. Consideramos que a exibição de uma obra no lugar em que foi concebida poderá ser tão importante quando sua apreciação em uma galeria ou museu. A esse respeito consideraremos posteriormente o ponto de vista de curadores (de coleções e exposições) originados tanto do meio artístico quanto do campo científico.

---

<sup>215</sup> A Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão transformou-se na Sociedade Francesa de Psicopatologia e Arteterapia, tendo por objetivo o estudo de todas as formas de expressão artística na terapêutica, na educação especializada, na pedagogia e na cultura. Ver mais em <http://www.sfpe-art-therapie.fr>.

<sup>216</sup> No mesmo ano, Edward Adamson dava início ao seu ateliê no Netherne Hospital!

<sup>217</sup> *Espaço e Narrativa* é o assunto que abre o capítulo 4.

Agora nos deteremos sobre duas exposições quase simultâneas, que consideramos basilares no deslocamento do estatuto das obras criadas por internos do asilo e antecederam em um ano a exposição internacional que acabamos de estudar, apontando para um novo caminho na contextualização das obras das coleções da loucura.

### 3.5.1 O Foyer de arte bruta

A partir de 15 de novembro de 1947, uma das salas do subsolo da GALERIE RENÉ DROUIN, 17, Place Vendôme, PARIS [...] será destinada às questões da Art Brut. Funcionará de forma permanente sob a direção do M. Michel Tapié<sup>218</sup>, aberta a todos os visitantes. [...] Poder-se-á examinar as pinturas, estatuetas, desenhos, objetos e trabalhos diversos. Exposições *raisonées* serão feitas periodicamente. (Cartaz do Foyer d'Art Brut, 1947, Collection de l'Art Brut, Lausanne).

No fim dos anos 40, manifestava-se uma tendência à abstração. Numerosas exposições traziam os trabalhos de Kandinski, Mondrian, Jean Arp, Delaunay. O Salão das Novas Realidades realizado em 1946 propunha exclusivamente obras abstratas. Nesse contexto, o surgimento do *Foyer* e suas exposições causou forte impressão em escritores, artistas e intelectuais da época (PEIRY, 1997). As obras eram emprestadas por seus autores ou colecionadores, e também vendidas no local. O ecletismo de Tapié e seu direcionamento comercial desagradaram o idealizador do espaço, o artista Jean Dubuffet. Assim, a galeria-venda é redirecionada para a exposição-coleção, com a fundação da Companhia de Arte Bruta, já vista anteriormente. Agora o *Foyer* ocupará um espaço cedido pelo editor Gaston Gallimard, um pequeno pavilhão localizado nos fundos de sua sede. Nesta nova conformação foram descartadas a exibição de obras 'primitivistas', de crianças, bem como a de criadores ocasionais, privilegiando-se os autores com produções consistentes, e que tornar-se-iam as figuras maiores da Arte Bruta (PEIRY, 1997).

Avesso às operações comerciais e midiáticas, Dubuffet imprime ao *Foyer*, agora sob a direção de seu amigo e pintor Slavko Kopac, um caráter secreto, quase clandestino. Em meio à efervescência do pós-guerra, era pequena a frequência: a companhia recebia, a cada uma das quatro tardes semanais que abria, uma média de 4 a 5 visitantes. Dubuffet considerava o *Foyer* um polo de resistência aos opressores poderes culturais e midiáticos.

---

<sup>218</sup> Músico contrabaixista, Tapié costumava se apresentar no cabaré *La Rose Rouge* e ficou responsável pelo *foyer* durante as longas viagens que Dubuffet empreendeu.

Em entrevista, Kopac descreve a linguagem expográfica utilizada nas exposições do Foyer:

As peças de Art Brut demandam uma apresentação e um emolduramento específicos – de fato, muitos artistas desenham na frente e no verso do suporte. A título de exemplo, a exposição consagrada a Wölfli reunia cerca de cento e trinta desenhos que invadiam as paredes do pavilhão, à maneira de um gabinete de curiosidades. Esta superposição de quadros escapa às regras de montagem dos museus, que, desde o início do século 20 enunciam que cada obra deve ser isolada por um vasto fundo neutro. Se as instituições culturais estabelecem uma hierarquia e propõem ao público uma seleção ínfima de “obras-primas” no espaço de apresentação, a companhia de Art Brut por sua vez expõe um número máximo de produções, recusando relegar certas obras às reservas. A prolixidade de Wölfli então se revela com clareza (PEIRY, 1997, p. 78-9).

FIGURA 32. Exposição no Foyer d'Art Brut



FONTE: Peiry, 1997

Mas, em 1949, a realização da exposição *Art brut préféré aux arts culturelles* na Galeria René Drouin, apresentando duzentas obras de sessenta e três autores, vai quebrar esse caráter confidencial da Companhia. A mostra foi um sucesso e atraiu artistas, escritores, etnólogos e críticos tais como Henri Michaux, Tristan Tzara, Joan Miró, Victor Brauner, Claude Lévi-Strauss, André Malraux, Michel Ragon, entre tantos (PEIRY, 1997). Convencido por Jean Paulham e André Breton, Dubuffet abre mão do recolhimento e da abstenção comercial, e a exposição transforma-se num grande evento

cultural<sup>219</sup>. O catálogo da mostra é antes um manifesto panfletário, uma incitação contra as instituições culturais ‘oficiais’, que já tivemos ocasião de abordar no capítulo anterior<sup>220</sup>.

A exposição suscitou críticas divididas entre o menosprezo e a aceitação: irritação, inquietude, interrogação, admiração. Peiry (1997, p. 82) narra o mal estar que a mostra causou no meio artístico parisiense, reproduzindo algumas opiniões publicadas na época: “Esse mundo nos diverte bastante, mas é entediante que alguma dessas pessoas mereça, a nossos olhos, ser rotulado como artista, pintor ou escultor”<sup>221</sup>. Os trabalhos foram chamados de “ridículos” e a arte bruta foi chamada de “um poço sem fundo, sem água e assim, sem a menor possibilidade de reflexão”. A ideia da arte bruta preferida à arte cultural despertou controvérsias, saindo alguns críticos em defesa desta última: “O Museu do Louvre e a escola francesa, de Manet até hoje, são de fato as joias de nossa coroa”<sup>222</sup>.

Outros, no entanto, consideraram o advento da arte bruta como um sopro fresco em um universo mercantil e artificial. “É a primeira vez [...] que se vê um tipo de museu (discreto, confidencial) do pequeno comerciante, do garçom de café ou do empregado dos correios que, como o Facteur Cheval, consagra todo seu tempo livre, seus sonhos, sua vida profunda à criação, irrepreensível, de uma obra desinteressada”<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> Paradoxalmente, Dubuffet reclamou do mutismo dos jornalistas em relação à mostra enquanto, ao mesmo tempo, admitiu não ter se interessado pelos vários convites recebidos para entrevistas no rádio e na imprensa em geral.

<sup>220</sup> Outras mostras muito importantes para a arte bruta ocorreriam em museus parisienses consagrados quase vinte anos depois: *L'Art Brut*, no Museu de Artes Decorativas, em 1967, reunindo setecentas obras de setenta e cinco autores; e *Les Singuliers de l'Art*, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Danchin (2013a) diz que o sucesso desta última ultrapassou todas as expectativas; a exposição tinha além da arte bruta referências às artes populares e uma forte programação audiovisual, a cargo dos irmãos Prévost.

<sup>221</sup> BOURET, Jean, *Arts*, 17 set. 1948.

<sup>222</sup> Idem, *Arts*, 14 out. 1949.

<sup>223</sup> CHONEZ, Claudine, *L'Art brut à l'honneur, La Nef*, out. 1948. A articulista refere-se a Ferdinand Cheval (1836-1924), carteiro francês que erigiu em Hauterives (França) o fantástico *Palais Idéal*. Ver mais em <<http://www.facteurcheval.com>>.

### 3.5.2 Coleção de Arte Bruta: um antimuseu?

Já foi vista anteriormente a história da coleção reunida por Dubuffet e seu percurso até sua localização definitiva no Château de Beaulieu, em Lausanne. Agora estudaremos o discurso de seus organizadores: uma coleção de obras cujos autores em geral não reclamam o estatuto de artista, vivendo à margem do campo cultural e muitos deles isolados da vida social – seja por imposição da normatização médico-psiquiátrica seja por uma decisão pessoal ou circunstância social - implica em um desafio para o museu. Como exemplo, temos as questões levantadas pelo paradoxo entre o caráter refratário das obras e de seus autores, as dimensões múltiplas do estatuto dessas obras e sua alocação em um lugar de promoção oficial.

FIGURA 33: Fachada principal da Coleção de Arte Bruta em Lausanne



Foto do autor

Michel Thévoz, primeiro diretor da Coleção de Arte Bruta (lembramos que a instituição não gosta de ser chamada de museu, muito embora reúna todas as qualidades e características que definem um museu), considera que, à falta de um lugar melhor para acolher essa produção, que se encontra desde já fora de seu contexto, utilizar-se-ia sua força contestadora para reagir ao meio sobre e dentro do qual elas estão expostas.

Inserir a arte bruta no museu, submetê-la aos últimos refinamentos técnicos de conservação e segurança seria uma incongruência, algo como colocar um mendigo dentro de um palácio, mas uma incongruência provocadora [...] que viria colocar o museu em crise [...]. “A museificação” da Arte Bruta tem então por vocação primeira causar um choque estético e emocional, um bouleversamento cultural e institucional. Nesta perspectiva, ele só pode tratar-se de um “antimuseu” (THÉVOZ, 1995, p. 67, aspas do autor).

O museu foi concebido pelos arquitetos como um local “o mais neutro possível”, que permitisse a maior valorização possível das obras. A disposição das salas, dispostas em vários níveis interligados por pequenas escadas, convida o visitante a um percurso onde predomina o cubo negro como cenografia. A utilização de paredes pretas, que reduz ao mínimo a necessidade de iluminação, foi uma escolha também devida à necessidade de preservação e conservação das obras, muitas delas realizadas em suportes de baixa qualidade ou inusitados. A ausência de qualquer tipo de abertura para o exterior resulta num ambiente silencioso onde o visitante é impactado pela atmosfera particular, o jogo de sombras e penumbras realçando a exuberância do acervo e sua alta carga emocional.

A exposição permanente reúne mais de 800 itens – desenhos, objetos, bordados, tapetes esculturas, *assemblages*; não se encontram títulos nas seções nem as usuais etiquetas com dados sobre as obras – técnica, dimensões título. Cada autor está representado por um conjunto de suas obras, um pequeno texto biográfico e uma fotografia em preto e branco. Esse texto contém informações sucintas sobre a vida e obra do autor, que podem ser tratadas do ponto de vista “médico, estético ou sociológico [...]”. Nossa função é alimentar essas reflexões, propiciar o máximo de informações sem tomar partido”, afirma Thévoz, e continua:

Nos museus tradicionais a relação é uma relação de saber. Existem os animadores de museus que iniciam os visitantes em um saber. Podemos dizer a respeito do museu de Arte Bruta que ele é antes de tudo socrático. A primeira coisa que dizemos é que “nada sabemos”. Aqui temos objetos que resistem, que não são assimiláveis pelo sistema habitual das belas-artes, objetos paradoxais com uma alta eficácia poética . [...] No final, a questão é colocada para os visitantes (PEIRY, 1997, p. 179, aspas no original)<sup>224</sup>.

A elegância do local levou Dubuffet a comparar a coleção ali alojada a um “mendigo em roupas de bodas”. As exposições temporárias são montadas levando em conta o caráter das obras, e suas inaugurações são antes encontros de amigos e próximos do museu: “não buscamos a adesão coletiva, mas a fuga”, afirma Thévoz, para quem a discricção nas atividades do museu é uma continuação histórica da confidencialidade original da coleção, desde os tempos do *Foyer*.

---

<sup>224</sup> Peiry reproduz aqui entrevista concedida por Thévoz à Esther Gonzalez, em 15 de outubro de 1993.

FIGURA 34. Interior do museu Coleção de Arte Bruta



FONTE: Página do museu na internet

A singularidade do museu da Coleção de Arte Bruta é inegável. Seu acervo reúne uma seleção das melhores produções desse gênero. Entretanto, consideramos insuficientes os argumentos que procuram classificá-lo como um “antimuseu”. Creditamos esse esforço epistêmico a uma tentativa de justificar a contradição de que, a princípio recusando os lugares e pessoas pertencentes à cultura ‘oficial’, renegando em especial o museu como instituição máxima desse sistema, os amantes da arte bruta liderados por Jean Dubuffet tenham encontrado um pouso para essa produção (e a história de seus criadores) justamente na instituição museu. Em nossa opinião, longe de desmerecer a arte bruta, isso sublinha o caráter heteróclito do museu e a confirmação de sua instância como fenômeno em processo, tal e qual a arte em geral. O museu foi fundado na década de 1970, mas essas reflexões ‘antimuseu’ de Thévoz se dão já nos anos 1990, quando a museologia (e o museu) já tinham em muito ultrapassado o discurso segundo o qual apenas o *mainstream* da cultura oficial tinha lugar em suas paredes ou acervos.

A experiência brasileira vai demonstrar isso de forma clara, e é o que vamos abordar na seção seguinte.

### 3.6 Do Asilo ao Museu: a experiência brasileira

A primeira exposição com obras de loucos que se tem notícia no Brasil foi realizada no âmbito do evento *Mês dos Loucos e das Crianças*, organizado por Flávio de Carvalho (1899 – 1973) e Osório Cesar no Clube dos Artistas Modernos (CAM) de São Paulo, em 1933. O Clube foi um importante local de ajuntamento de artistas e intelectuais paulistas, “tornando-se o reduto de grandes experimentações e acontecimentos artísticos, culturais, sociais e boêmios da cidade” (AMIM, 2009, p. 3).

Embora não se conheçam registros detalhados da exposição, sabemos que além das obras do Hospital do Juqueri foram exibidas também obras de crianças estudantes da rede pública de São Paulo. Um extenso programa de dez conferências foi realizado, algumas com bastante repercussão na imprensa, que também publicou algumas fotos da exposição<sup>225</sup>. Fato interessante era o horário inusitado da mostra, que ficava aberta das 17 horas até 1 hora da madrugada (FERRAZ, 1998).

FIGURA 35. Foto da exposição realizada no CAM em 1933, com obras de loucos e crianças, publicada no Jornal do Estado, 31 ago. 1933



Fonte: AMIM, 2009, p. 108

Osório Cesar ainda faria outras exposições, como a *I Exposição de arte do Hospital do Juquery* em 1948 no MASP, a primeira de obras de loucos em um museu brasileiro. Em 1954 ele faria no mesmo local a exposição *Arte dos alienados* (PEDROSA, A., 2015). Entretanto, a falta de documentação e a dispersão da coleção prejudicaram muito a recuperação de informações sobre esses importantes fatos da história das coleções da loucura no Brasil.

<sup>225</sup> Sobre o *Mês dos Loucos e das Crianças* terá o leitor oportunidade de aprofundar-se na leitura da excelente dissertação de Raquel Carneiro Amim aqui citada.

Segundo Mello (2005), apesar de grande parte da coleção ter sido perdida ou mesmo comercializada, alguns desenhos do início foram doados por Osório ao MASP<sup>226</sup>. “O que sobrou foi encontrado num galpão do Hospital Juqueri, por um grupo de funcionários. Posteriormente, outras obras, dispersas pelo complexo hospitalar, foram encontradas” (Mello 2000, p. 5). Em 1985 foi inaugurado o Museu Osório César, na antiga residência do primeiro diretor do Juqueri, Dr. Franco da Rocha, que hoje dá nome ao município onde está localizado o hospital. Seu acervo contém mais de 5 mil obras entre desenhos, pinturas, esculturas e gravuras.

FIGURA 36. Sede do Museu Osório Cesar



FONTE: Ferraz, 1998, p. 107

No Rio de Janeiro, assim como aconteceu com a coleção reunida por Dubuffet, a experiência da Dra. Nise da Silveira e do artista Almir Mavignier conheceu uma ascensão meteórica. Vimos que, dois anos após as primeiras prospecções de Dubuffet, as obras da coleção francesa já subiam às paredes da galeria René Drouin. Entretanto, passar-se-iam quase 20 anos para que chegassem, com pompa e circunstância, no Museu de Artes Decorativas de Paris. Já a coleção brasileira chega à galeria do Palácio Capanema, no centro do Rio de Janeiro, apenas seis meses após sua fundação, e dois anos após adentrava o espaço privilegiado do recém-fundado Museu de Arte Moderna de São Paulo.

---

<sup>226</sup> Em 2006 o sítio do MASP assinalava que, “A doação Osório César, que faz parte da coleção [do MASP], é composta de 101 desenhos de autoria de alienados, realizados na Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital do Juqueri que o doador, médico e psiquiatra dirigia.” (CRUZ JR, 2009, p. 38). Em 2015, as obras foram integradas (e diluídas) na coleção *Arte Brasileira*, sinalizando uma mudança de estatuto (PEDROSA, A., 2015, p. 3).

A condensação temporal na experiência de Engenho de Dentro deve-se a uma conjuntura favorável. Diferentemente das outras coleções, cujas obras eram recolhidas aqui e ali, uma fonte diária de produção provocou um incessante crescimento do acervo, uma acumulação da qual a Dra. Nise retirava sua coleção de estudos e que apenas seis anos após ser criada já estaria abrigada sob a égide de uma instituição museológica; para cumprir esse mesmo percurso a coleção de Dubuffet levou trinta anos!

Outro facilitador foi a reunião dos criadores num só lugar. Entre os dois mil internos que possuía o Centro Psiquiátrico, surgiram ao mesmo tempo vários artistas de excepcional talento: Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Isaac Liberato, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, no que Mello denominou como Renascença Brasileira<sup>227</sup>.

### 3.6.1 Três exposições: asilo, galeria, museu

Apenas três meses após a abertura dos ateliês de pintura e modelagem no hospital psiquiátrico, ocorrida em 9 de setembro de 1946, a Dra. Nise da Silveira já reunira material suficiente para uma exibição. Dois dias antes do Natal foi inaugurada no Centro Psiquiátrico a exposição de “pinturas de adultos e menores, e trabalhos manuais femininos, como uma demonstração dos modernos métodos de tratamento das doenças mentais adotados naquele instituto” (EXPOSIÇÃO DE ARTE..., 1946, p. 7). As pinturas de “menores” eram o resultado do trabalho da pesquisadora e educadora Helena Antipoff (1892-1974), que à época desenvolvia um trabalho patrocinado pelo Ministério da Educação e Saúde (MES)<sup>228</sup>.

Impressiona a repercussão dessa primeira e incipiente mostra. O MES disponibilizou um ônibus que partiu do centro do Rio de Janeiro para o então distante subúrbio do Engenho de Dentro e, em vista da repercussão promoveu, em fevereiro de 1947, a *Exposição de pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional* em sua sede no centro da cidade<sup>229</sup>. Esta segunda mostra ocupou os dois lados dos corredores do salão de exposições, sendo um lado dedicado aos trabalhos das crianças e o outro ao

<sup>227</sup> A afirmação consta de entrevista gravada, concedida ao autor em 10/2/2015. O curador e crítico Márcio Doctors também utiliza essa expressão para designar o conjunto de criadores reunidos no ateliê de Engenho de Dentro, em artigo sobre Fernando Diniz publicado no catálogo da exposição *Imagens do Inconsciente* realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, em 2005.

<sup>228</sup> Helena Antipoff introduziu a educação especial no Brasil, criando as primeiras Sociedades Pestalozzi. Segundo Almir Mavignier, o pintor Milton Dacosta era o responsável pelas aulas de arte promovidas com as crianças (AMIN, 2012).

<sup>229</sup> Projeto de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy e Burle Marx, com base em ideias de Corbusier e mais conhecido como Palácio Capanema, a sede do MES inaugurou o modernismo arquitetônico no Brasil.

dos adultos (AMIN, 2012). A mostra contou com 245 trabalhos de 15 crianças e 20 adultos.

Esta exposição foi importantíssima para o percurso da arte dos loucos no Brasil. A presença do artista Almir Mavignier ao lado da carismática Nise da Silveira, e o ineditismo da realização, formou um conjunto que, ao lado das produções, é claro, despertou vivo interesse em psicólogos, críticos de arte, artistas e educadores, recebendo também intensa cobertura da imprensa.

O crítico Antonio Bento, escrevendo no *Diário Carioca*, afirma ser o interesse da exposição não apenas de ordem científica, mas principalmente de ordem artística, e mostra conhecimento do tema:

Costuma-se comparar, superficialmente ou com intenções pejorativas, os poetas e os pintores modernos aos malucos. A ideia é velha. Em Paris, há vários anos, já se chegou mesmo a fazer uma exposição de pinturas de loucos, com o objetivo de mostrar que os quadros apresentados eram muito parecidos com os dos expressionistas e surrealistas. Não tem, felizmente, essa finalidade a amostra do Centro Psiquiátrico Nacional. Visa apenas a cura de doentes, através da terapêutica eficaz do trabalho artístico. [...] A doutora Nise da Silveira, à frente desse Serviço, revelou invulgar capacidade de cientista, realizando, ao mesmo tempo, uma obra de interesse artístico primordial. Nos desenhos e pinturas de loucos, surpreende-se o fenômeno artístico em toda a sua pureza, desligado de qualquer subordinação de ordem moral, o que constitui uma das reivindicações essenciais da escola surrealista [...] (BENTO, 1947, p. 6).

Em uma linguagem mais popular, sob o título *Arte de débeis mentais*, a coluna Artes Plásticas do *Diário da Noite* reproduz o desenho de uma criança; abaixo, o texto ambíguo exalta os benefícios terapêuticos, uma “insubstituível diversão para os enfermos em seus instantes de lucidez”, acabando por alertar os leitores que

“Embora não existam razões para tal, pessoas pouco escrupulosas de sua ignorância em sutilezas de arte, confundem essas obras com realizações de grandes artistas, dada a espontaneidade que as caracterizam e lhes possa emprestar uma enganadora afinidade” (ARTE DE..., 1947, p. 10).

A exposição seria então, ‘um estranho no ninho’?

Um acontecimento durante esta exposição vai trazer um aliado de fundamental importância para a história da coleção. Almir Mavignier (1989) narra que viu “um visitante acorocado diante de uma das obras de Raphael Domingues” e começou a conversar com ele. Era o crítico de arte Mário Pedrosa, que manifestou imediatamente o desejo de conhecer o ateliê de Engenho de Dentro, maravilhado que estava diante dos trabalhos (AMIN, 2012)<sup>230</sup>.

<sup>230</sup> Para entender porque Mário Pedrosa estava acorocado, ver comentários sobre a expografia e foto jornalística da exposição na página 201.

Era uma época de grande efervescência nas artes plásticas brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro. Se São Paulo atraía os olhares nos anos 20 e 30 com a eclosão do movimento modernista, a presença no Rio de Janeiro de muitos artistas que emigraram da Europa para o Brasil durante a guerra<sup>231</sup>, propiciaram as bases de uma abertura para o desenvolvimento e discussão de novas linguagens, agregando para além da questão da formação de uma identidade nacional a ênfase na metalinguagem da imagem, com a presença dos abstracionistas, concretistas ou neoconcretistas. A atuação de críticos como Osório Cesar - pioneiro na discussão sobre a arte dos doentes mentais no Brasil, Quirino da Silva, Tomás Santa Rosa, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Ruben Navarra, Antonio Bento e Mário Pedrosa potencializava a produção de textos e ideias defendidas em artigos nos jornais, catálogos, revistas culturais<sup>232</sup>.

A consistência teórica de Mário Pedrosa (após formar-se em Direito estudou Filosofia, Sociologia e Estética em Berlim, Alemanha), recém-chegado do exílio na Europa devido à ditadura Vargas, a influência de suas opiniões no meio artístico brasileiro da época alavancaram o reconhecimento da coleção organizada por Nise da Silveira, ajudando a trazê-la para um plano de visibilidade notável. Demonstrando uma compreensão do significado daquela experiência e a intuição de sua futura importância ele passa a esgrimir sem tréguas contra aqueles que procuravam negar ou minimizar a qualidade estética das obras da coleção. A admiração por esses artistas, especialmente Emygdio de Barros e Raphael Domingues perdurou até o fim de sua vida. Num artigo memorável publicado no *Correio da Manhã*, Pedrosa qualifica a exposição como “uma experiência de extraordinário valor tanto para os que se interessam pelos problemas da arte, como para os interessados nas graves questões da psicopatologia”. Alguns trechos de seu artigo são lapidares:

O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios. Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal (PEDROSA, M., 1947, p.2).

Pedrosa se insurgia contra as reportagens que trataram do caso “apenas para fazer humorismo que revela muito mais ignorância e grosseria do que espírito. [...] Isso prova apenas que o repórter não sabe o que é arte, e toma os nus e as estátuas convencionais dos acadêmicos como expressões artísticas”.

---

<sup>231</sup> Entre outros Tiziana Bonazzola, Axl Leskoschek, Árpád Szenes, este último professor de pintura de Almir Mavignier.

<sup>232</sup> Ferraz (2012, p. 80) aponta para a guerra como um fator que aproximou intelectuais, artistas e educadores em torno de ideais democráticos e humanistas.

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, M., 1947, p. 2).

Destacando a eficácia do método terapêutico, Pedrosa revolta-se com o emprego, por parte da mídia, de expressões tais como “Exposições de malucos”.

A finalidade de uma cientista “de valor moral e profissional” como a Dra. Nise da Silveira não é de fazer exibição de extravagâncias de “doidos” e “malucos”, nem de exaltar o valor artístico dessas obras (embora muitas delas tenham de fato um autêntico interesse artístico); mas de educar também o público, de levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram “asilados” existem também como nós, têm os seus problemas que não são muito diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros *normais*, têm o que dizer até de que nos instruir [...]. Que, portanto, nós, homens de juízos, sabichões, doutores, jornalistas, políticos e ministros tenhamos mais cautela e respeitemos os melindres e a vida interior dos que mais delicados do que nós, se retirarem da “normalidade” para o isolamento e a solidão (PEDROSA, M., 1947, p.2, grifo do autor).

E arremata: “O valor educacional da exposição é de primeira ordem; seu valor artístico também é imenso”.

Ao sublinhar o ‘valor educacional’ Pedrosa preconiza o inestimável processo de mudança de paradigmas em relação à loucura que a sociedade brasileira irá sofrer em decorrência das inúmeras exposições, cursos e publicações sobre a coleção e os temas que ela levanta. Sua defesa do valor artístico de obras de autores como Raphael Domingues, Emygdio de Barros e Isaac Liberato, vai levá-lo a uma confrontação com a corrente que minimizava o valor estético ou a qualificação das produções como arte, reduzindo-as a meros produtos, palatáveis, do processo terapêutico. O representante máximo dessa corrente foi o crítico Quirino Campofiorito, com quem Pedrosa entabulou uma sequência de artigos calorosos e de retórica afiada.

Mavignier e Pedrosa tornam-se amigos. A Associação dos Artistas Brasileiros promove, na Associação Brasileira de Imprensa, uma seleção da mostra apresentada no MES, a partir de uma abordagem estética e que foi aberta ao público em 24 de março de 1947. No encerramento, Mário Pedrosa apresentou a conferência *Arte, necessidade vital*, onde afirma que a iniciação no “campo mágico” do “mundo encantado das formas” está ao alcance de todos.

Em maio do mesmo ano a exposição seguiria para o Museu Nacional de Belas Artes. Quirino Campofiorito escreve na coluna *Artes Plásticas* que a exposição “foi transferida do local primitivo para o Museu Nacional de Belas Artes, onde permanecerá franqueada ao público por mais uma quinzena” (*Diário da Noite*, 5 maio 1947). A exibição no MNBA foi também uma iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros e marca a primeira exposição de obras de loucos em um museu no Brasil<sup>233</sup>.

No título desta seção, falamos de três exposições e um salto gigantesco: O sucesso das duas primeiras exposições<sup>234</sup> levaram o diretor do recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o crítico belga Leon Degand, a promover a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, uma

importante contribuição para a arte moderna brasileira e sobre cujo alcance já se pronunciaram alguns dos melhores críticos do Rio e de São Paulo. No entanto, a avaliação definitiva desse conjunto de peças artísticas continua dependendo da opinião do público. Por isso, o Museu de Arte Moderna tomou para si a responsabilidade de promover a primeira exposição dos 9 Artistas de Engenho de Dentro (O Estado de São Paulo, 12 out. 1949, p. 14)<sup>235</sup>.

Mário Pedrosa assina a curadoria da mostra, cujo catálogo é a primeira publicação da coleção. A Dra. Nise da Silveira escreve um texto onde demonstra a consistência de seu ideário sobre a matéria:

O diretor do Museu de Arte Moderna de S. Paulo visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres aí internados. Talvez essa opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são comumente considerados seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (SILVEIRA, 1949 [s.p.]).

<sup>233</sup> No Museu Nacional de Belas Artes encontra-se registrada, na lista de exposições do ano de 1947, uma exposição de responsabilidade da Associação dos Artistas Brasileiros de 2 a 12 de maio, o que confirma a informação de Quirino Campofiorito. Entretanto, nenhuma outra documentação referente à mostra – pedido formal, lista de obras, por exemplo - foi encontrada nos arquivos disponíveis do Museu, ensejando uma pesquisa mais aprofundada na documentação administrativa.

<sup>234</sup> Consideramos a mostra do Palácio Capanema, da ABI e do MNBA como uma única mostra com itinerância, apesar das duas últimas apresentarem, uma seleção mais acurada sob o ponto de vista estético.

<sup>235</sup> Quando a exposição se realizou Degand não era mais o diretor do Museu, substituído pelo crítico Lourival Gomes Machado. Mavignier diz que foi sua a sugestão para a realização da exposição, quando de uma visita de Degand ao ateliê do Engenho de Dentro. O próprio Mavignier e o artista Abraham Palatnik foram a São Paulo para a montagem da mostra (AMIN, 2012).

A Dra. Nise chama atenção em seu texto para as experiências imagéticas de místicos, artistas e poetas, alertando o leitor para a existência de similaridade entre as imagens apresentadas na exposição e “a estranheza inquietante que acompanha a manifestação de coisas conhecidas no passado porém que jaziam ocultas”. Apresenta de maneira clara a vivência da loucura sem patologizá-la, numa linguagem simples de fácil compreensão para o público leigo. Aponta para a segregação social e expõe as ideias da psiquiatria tradicional, que frisam o embotamento afetivo, a ruína da inteligência e a degeneração implacável.

Hoje está demonstrado que mesmo após longos anos de doença a inteligência pode conservar-se intacta e a sensibilidade vivíssimas. E aqui estão para prova os nossos artistas: Emygdio internado há 25 anos. Raphael doente desde os 15 anos, ambos sob o diagnóstico de esquizofrenia. [...]

Seja a exposição agora apresentada uma mensagem de apelo neste sentido, dirigida a todos que aqui vieram e participaram intimamente do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados (SILVEIRA, 1949 [s.p.])<sup>236</sup>.

Esta fala da Dra. Nise, ocupando o lugar geralmente destinado ao curador ou crítico de arte, expressando-se como uma pessoa da ciência porém sem portar os cacoetes da linguagem de especialista, é possivelmente uma inovação sem precedente. Isso porque, sucede-se ao texto a apresentação de reproduções de algumas obras, em página inteira, cujas legendas resumem-se ao nome do artista; não há biografias ou diagnósticos. A partir de então, o aspecto científico do trabalho vai ter sempre um espaço nas exposições da coleção, seja no catálogo, nos textos, nas legendas.

Ao contextualizar as obras, revelando ao público quem e como foram criadas, a Dra. Nise acrescenta uma dimensão ao discurso expositivo. A existência de um plano de fundo emoldurando a historicidade ontológica do objeto granjeou o respeito e a admiração pelos trabalhos expostos, revestindo-os de um discurso para além das subjetividades inerentes às fruições artísticas.

Segundo a Dra. Nise, a exposição foi reapresentada no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, graças à compreensão do poeta Jorge de Lima, na ocasião vereador e presidente daquela Casa<sup>237</sup>. Nessa ocasião, um artigo de Luiz Alberto Bahia prevê o êxito da coleção:

<sup>236</sup> Apesar da clareza desse texto, ainda hoje existe quem atribua a Nise da Silveira a pecha de não reconhecadora da qualidade artística dos trabalhos de seus pacientes.

<sup>237</sup> Jorge de Lima dedicou um artigo (Correio da Manhã, 30.11.1949) intitulado *Nove grandes artistas* onde desdenha dos rótulos aplicados pela ciência aos loucos: “[...] ao sol da sinceridade não desejamos saber se determinada obra de arte proveio de gago, de preto, de perneta, de louco ou de rico, de democrata ou comunista.”

Eles voltarão a expor porque o rico filão de matéria-prima para a arte, descoberto num humilde subúrbio de uma cidade latino-americana, ainda está à flor da terra reservando eldorados surpreendentes de que se falarão com insistência em línguas estranhas. [...] Emygdio continuará a espalhar beleza sobre a superfície de telas numerosas, Raphael a deixar o seu traço puro e simples no papel virgem, Adelina a sofrer de mãos sujas de barro agreste, a gestação de verdadeiras obras-primas de escultura (BAHIA, 1950, p. 8).

Em longo artigo ocupando página inteira da edição dominical do jornal, sob uma coluna intitulada *Inquéritos e Depoimentos*, Bahia reclama da falta de repercussão da mostra, afirmando não fosse aqui no Brasil, “terra imersa em mar de algodão onde os mais fortes sons não encontram eco”, a experiência carioca teria provocado “acesos debates científicos, produzido ensaios eruditos e experiências análogas”. Após tecer elogios aos principais artistas da mostra, descrevendo-lhes o estilo e qualidades estéticas, encerra o texto com um parágrafo cujo título é *Por um Centro Cultural*.

Os trabalhos dos Artistas de Engenho de Dentro irão constituir um Centro de Cultura ímpar no mundo inteiro, caso haja, de parte das autoridades do Ministério da Educação, a compreensão exata da importância da experiência que ali se processa não só do ponto de vista cultural; em que o renome do Brasil só tem a ganhar como pelo lado humano e terapêutico.

Impõe-se a concessão de recursos para ampliar o trabalho da Dra. Nise da Silveira, tão bem coadjuvada por Almir Mavignier, estender o mais amplamente possível o campo da ocupação terapêutica para melhor e mais rápida recuperação dos doentes em geral, e para o devido aproveitamento e valorização dos Artistas que já desabrocharam da alienação para a criação mais alta (BAHIA, 1950, p.8).

Amin (2012, p.140) destaca o “papel preponderante no desencadeamento de discursos elaborados por críticos de arte, intelectuais educadores e profissionais do campo da medicina sobre o fazer artístico naquele contexto”. E acrescenta: “O desdobramento disso foi a divulgação de uma iniciativa que extrapolou os limites físicos daquela instituição, no espaço e no tempo”.

### 3.6.1.1 Mário Pedrosa e o Museu (imaginário) das Origens

Apesar da resistência daqueles que procuravam desqualificar o valor artístico dos trabalhos da coleção de Engenho de Dentro, prevaleceu a voz de Mário Pedrosa. O encontro de sua formação teórica e trânsito cultural internacional com a produção dos pacientes do hospital psiquiátrico (e também os desenhos de crianças), levou-o a conceber o conceito de *arte virgem*, onde procura reagrupar no desejo de uma identidade nacionalista, ao lado da arte indígena e dos negros, àquelas das crianças e dos loucos.

Mário Pedrosa (...) acreditava que a divulgação desse conjunto teria um efeito didático num ambiente cultural ainda preso a uma estética figurativa e de viés naturalista. Segundo ele, esse embate era fundamental para a mudança de cenário, mais ou menos como havia acontecido na Europa no fim do século XIX, quando o contato com obras "primitivas" desencadeou uma série de revisões que deram origem às vanguardas artísticas (ESPADA, 2006, p. 4).

Gonçalves (2004, p. 60) diz que a essência da argumentação de Pedrosa pode ser vista no texto proferido na conferência de encerramento da exposição de 1947, publicada em 1951 sob o título *Arte necessidade vital, forma e personalidade*; e também em seu artigo de 1963, *Mestres da Arte Virgem*<sup>238</sup>.

A paixão de Mário Pedrosa pelos artistas de Engenho de Dentro manteve-se até o fim de sua vida. Após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, formou-se um Comitê Permanente Pela Reconstrução do MAM; na reunião realizada no dia 14 de setembro de 1978, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Pedrosa apresentou ao Comitê sua ideia para a fundação do Museu das Origens. Esse museu imaginário 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.

Os museus são afins embora independentes entre si, O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu [de Imagens] do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial (OS TEMPOS..., 1978).

<sup>238</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, 21 dez. 1963.

O Museu das Origens seria gerido por uma Fundação “pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez”, onde “um Comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas [...] serão responsáveis pela orientação cultural e artística” [...] (JORNAL DO BRASIL, 15.9.1978)<sup>239</sup>.

A proposta de Pedrosa não seria levada adiante. A esse museu imaginário, que não viria à luz, prestamos homenagem reproduzindo o texto integral da proposta do Museu das Origens no Anexo A.

No Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes criou uma galeria com o nome do crítico para exibição de exposições baseadas no seu conceito do Museu das Origens.

Em 1995, foi instalada mostra com peças do acervo e do Museu Nacional da UFRJ, configurando painel representativo do manifesto Museu das Origens do crítico de arte Mário Pedrosa. As galerias desse circuito foram organizadas em cinco módulos representativos da arte brasileira indígena, negra, popular, inconsciente e moderna. O circuito localizava-se em seis espaços no pavimento térreo e a leitura etnográfica das peças era complementada por meio de textos. Dividia-se em módulos - arqueologia e arte indígena, arte europeia, arte africana, arte popular e imagens do inconsciente. (GUIMARAENS, 2014, p.13-14).

A imprensa noticiou a reinauguração da Galeria Mário Pedrosa em dezembro de 2002, quando seus 600m<sup>2</sup> exibiam 100 obras entre pinturas, esculturas e objetos.

Entre as novidades estão uma coleção de ex-votos doada pelo marchand Franco Terranova; um acervo de arte indígena adquirido em várias partes do país; e treze telas do artista Fernando Diniz, na parte do inconsciente. Na arte europeia, há peças desde a chegada dos portugueses até Miró e Picasso (MUSEU DE CARA..., 2002).

Segundo informações de funcionários do MNBA, a Galeria Mário Pedrosa foi sendo aos poucos desativada, e não se soube precisar a data do seu fechamento.

Passaremos a analisar alguns aspectos das exposições realizadas pela coleção de Engenho de Dentro e seu sucedâneo, o Museu de Imagens do Inconsciente.

---

<sup>239</sup> Segundo depoimento de Luiz Carlos Mello, Mário Pedrosa teria insistido junto à Dra. Nise pela doação das coleções de alguns artistas do Museu de Imagens do Inconsciente para o Museu de Arte Moderna-RJ, como uma forma de preservá-las, tendo em vista a precariedade do MII àquela época. Nise sempre recusou a ideia; após o incêndio, Mário teria reconhecido o acerto dessa recusa.

### 3.6.1.2 Aspectos expográficos das primeiras mostras

As poucas fotos existentes das três primeiras exposições da coleção que viria constituir-se no Museu de Imagens do Inconsciente deixam entrever essa trajetória de valoração dos objetos, subordinados ao espaço circundante e aos atributos que lhes são inerentes. Na primeira exposição observa-se uma montagem simples e digna, em painéis ou cavaletes. Pequenas etiquetas aparecem ao lado do canto superior esquerdo do *passepertout*. Não se veem textos ou títulos. Podemos também observar que as obras, fixadas de forma artesanal, são dispostas em vários níveis, algumas delas distanciadas a apenas alguns centímetros do chão (Veja-se a relação das obras no ANEXO B).

FIGURA 37. Aspectos da primeira exposição organizada pela Dra. Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro



FONTE: Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente

A segunda exposição foi uma reedição da primeira, com um número maior de artistas e pequenas modificações. No Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira encontramos algumas listagens de obras dessas exposições: numeradas sequencialmente e separadas em blocos divididos por autores, estes têm seus nomes escotomizados e são representados por letras maiúsculas em sequência alfabética. Entretanto, anotações feitas ao lado dessas letras pela Dra. Nise com o nome dos autores permitiu-nos identificá-los. Outra lista datilografada contém a anotação manuscrita “fevereiro de 1947” e enumera 151 obras de 20 autores. Apesar dessa anotação, feita pela própria Dra. Nise da Silveira, trata-se provavelmente da relação de obras da primeira exposição, pois a outra listagem, sem data, apresenta 129 obras e inclui a artista Adelina Gomes, cujo nome aparece em artigos publicados nos jornais sobre a mostra no Ministério da Educação e Saúde. Essa lista existe nas versões datilografada e manuscrita com o mesmo conteúdo; a diferença é que nessa última Nise acrescenta, de próprio punho, o nome dos autores ao lado das letras que os representam e ao lado do título de algumas obras vê-se a anotação “Vendido” claramente feita *a posteriori*. A listagem está dividida em duas partes: na primeira, intitulada “Adultos”, encontram-se os frequentadores do ateliê de pintura, e na segunda, “Crianças e Adolescentes”, aparecem 126 obras de 16 autores<sup>240</sup> (Veja-se a lista no Anexo C).

Uma foto publicada num jornal carioca mostra um aspecto dessa segunda exposição. Apesar da imagem de má qualidade, podemos observar o título “Exposição de Pintura” e um subtítulo que não está legível. Entretanto, chama a atenção a disposição das obras, semelhante àquela primeira, realizada no próprio hospital, com obras em vários níveis, algumas bem próximas do chão<sup>241</sup>; desta vez, podemos observar a opção de colocar muitas delas de forma oblíqua ou enviesada, como para reforçar o caráter de ‘loucura’<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Nessa segunda parte, ao lado de dois itens aparece a inscrição “Arpade”, provavelmente uma referência ao pintor Árpád Szenes, professor de Almir Mavignier. Os números dessa lista mostram a preocupação de dividir equanimemente o espaço expositivo entre as obras do ateliê e aquelas originadas do trabalho de Antipoff no CPN.

<sup>241</sup> Eis o motivo de Mário Pedrosa encontrar-se de cócoras, quando Mavignier o viu pela primeira vez!

<sup>242</sup> Essa maneira de dispor as obras pode ter sido influenciada pela metodologia usada por Malevich no início do século XX - colocar as obras no canto das paredes e também de forma oblíqua, quebrando deste modo o padrão vigente de alinhamento vertical / horizontal. Segundo nos informou Scheiner, essa metodologia impregnou muito o modo de expor pinturas e desenhos, especialmente entre os museus de arte da Europa.

FIGURA 38. Foto da exposição no Ministério da Educação e Saúde publicada no jornal *A Noite*, 21 fev. 1947



FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A terceira exposição, no MAM-SP, apresenta uma expografia característica de um museu de arte tradicional, utilizando painéis de madeira ou paredes falsas recobertas de tecido, numa montagem elegante e com as obras dispostas apenas no nível do olhar. A inclusão de novos e importantes artistas como Carlos Pertuis e Lucio Noeman, este com suas impressionantes esculturas, enriqueceu a mostra esteticamente, segundo os comentários e artigos veiculados na imprensa. Tudo acontece e está representado segundo os padrões museológicos da época. No catálogo aparecem pela primeira vez os autores identificados pelo prenome, e as obras são numeradas, não existindo, como nas edições anteriores, indicação de títulos das mesmas<sup>243</sup>.

<sup>243</sup> Este é possivelmente o primeiro catálogo de exposição em um museu a identificar pacientes psiquiátricos pelo seu nome próprio.

FIGURA 39. Aspectos da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* no MAM-SP, 1949

FONTE: Arquivo do MII

As duas primeiras exposições seguem o esquema habitual das coleções hospitalares congêneres: apresentação dos pacientes segundo seu diagnóstico, com a supressão do seu nome. A terceira, organizada no âmbito do campo da arte, trata os pacientes como artistas desde o título da exposição. O próximo passo será a internacionalização da coleção, que vai ocorrer, nos eventos máximos da especialidade médica pertinente: os congressos internacionais de psiquiatria.

### 3.6.2 A década de 1950: as exposições científicas

Já tivemos oportunidade de discorrer sobre a exposição do I Congresso Internacional de Psiquiatria, Paris 1950. Não encontramos nos arquivos do MII ou no Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira nenhum registro, listagem ou referência documental àquela exposição, exceto as cartas que foram trocadas entre Nise da Silveira, Robert Volmat e Maurício de Medeiros. Sabemos que a primeira não participou do Congresso, embora, folheando os relatórios do Congresso na Bibliothèque Nationale de France encontramos seu nome na lista dos inscritos, ao lado de outros 76 psiquiatras brasileiros. No Hospital Sainte Anne nossa investigação também não alcançou êxito em obter qualquer informação, conforme já relatamos. Entretanto, pelo que se vê nas matérias de imprensa e nos relatos do Dr. Volmat, a exposição seguiu o discurso psiquiátrico, os autores das obras apresentados de forma anônima, com destaque para o diagnóstico<sup>244</sup>.

No seu trabalho *20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro* Nise conta que a seleção abrangeu 91 desenhos ou pinturas e de 7 esculturas, obras de sete esquizofrênicos. Segundo ela, “o Professor Maurício de Medeiros, então catedrático de Psiquiatria da Universidade do Brasil, foi o coordenador das contribuições brasileiras a esse Congresso” (SILVEIRA, 1966, p. 122). Fazer parte da mostra e, mais ainda, do livro *Art Psychopathologique* tornou a coleção divulgada em nível internacional.

#### 3.6.2.1 A exposição de Zurique: o Museu encontra seu discurso

A exposição seguinte foi durante o II Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Zurique<sup>245</sup>. Entre essas duas exposições/congressos duas coisas importantes aconteceram: a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, em 20 de maio de 1952 e o contato de Nise da Silveira com Jung em 1954, iniciado por meio de uma troca de correspondências a propósito do estudo das mandalas. Na exposição do II Congresso, o Museu assume um papel protagonista. A grande figura do Congresso foi Carl Gustav Jung, e o conhecimento anterior das imagens brasileiras enviadas pela Dra. Nise pelo mestre suíço certamente influenciou nesse destaque.

<sup>244</sup> No livro *Art Psychopathologique*, publicado dois anos após a exposição, a coleção brasileira é apresentada com os prenomes dos autores das obras revelados.

<sup>245</sup> O Museu também participou da exposição *Artes Primitivas e Modernas Brasileiras*, no Museu de Etnografia de Neuchatel, Suíça, apresentando quatro artistas: Raphael, Emygdio, Adelina e Carlos. Segundo a Dra. Nise, esta participação foi em atenção ao pedido do Sr. Wladimir do Amaral Murinho, encarregado de negócios da Legação do Brasil em Berna. A mostra aconteceu de 19/11/55 a 28/2/56.

O Congresso e a exposição realizaram-se em setembro de 1957; Nise da Silveira encontrava-se na Suíça desde abril, estudando no Instituto C. G. Jung de Zurique, graças a uma bolsa do CNPq. Ela mesma descreve os preparativos:

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 de 1 a 7, daquele mesmo ano. [...] A contribuição do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro teve por título *A Esquizofrenia em Imagens* [...] e foi montada pelo artista brasileiro Almir Mavignier, meu antigo colaborador (SILVEIRA, 1981, p. 52).

A colaboração com Mavignier, já residindo na Alemanha, resultou numa montagem bem organizada, segundo vemos nas fotos feitas pelo próprio<sup>246</sup>. Existe pouco espaço entre as obras, uma característica das exposições psiquiátricas, geralmente envolvendo um grande número de obras em espaços improvisados ou adaptados e textos são vistos abaixo de algumas delas<sup>247</sup>.

Aqui acontece uma inovação que tornar-se-á a marca registrada do Museu de Imagens do Inconsciente: o discurso temático da exposição. As obras passam a ser agrupadas não mais (ou apenas) por autor, como no caso das exposições de caráter artístico, mas por um determinado tema ou conceito<sup>248</sup>. Nise da Silveira escreve que o tema principal do Congresso era “o estado atual de nossos conhecimentos sobre o grupo das esquizofrenias”; assim, a contribuição enviada a essa exposição teve por título geral *A Esquizofrenia em imagens*, distribuindo-se “por cinco amplas salas do pavimento térreo da Eidgenössische Technische Hochschule, onde teve sede o Congresso” (SILVEIRA, 1966, p. 125). Eis as subdivisões temáticas da mostra:

---

<sup>246</sup> Nise contou também com a participação das Dras. Alice Marques dos Santos e Maria Stela Braga e do Dr. Pierre Le Gallais. Este último trabalhava como assistente na Seção de Terapêutica Ocupacional, e dividiu com Nise a apresentação do trabalho *Experiência de arte espontânea com esquizofrênicos num serviço de Terapêutica Ocupacional*, no simpósio do Congresso intitulado *Utilização da arte espontânea em relação aos problemas da esquizofrenia* (SILVEIRA, 1966, p. 130).

<sup>247</sup> Não conseguimos recuperar esses textos, apenas as biografias dos autores em língua alemã foram encontradas no arquivo pessoal da Mestra.

<sup>248</sup> O Museu de Imagens do Inconsciente realizou poucas exposições individuais de seus autores: Emygdio, Raphael e Fernando foram contemplados com duas exposições cada; Carlos Pertuis e Isaac Liberato, com uma.

1ª SALA – Sob o título **Os mundos fantásticos e o mundo real reencontrado** foram reunidas telas que permitiam acompanhar um caso clínico de esquizofrenia até a alta do paciente.

2ª SALA – Denominada **Em busca do espaço cotidiano**, apresentou os comovedores tateamentos de outro paciente esquizofrênico nos esforços para reestruturar o espaço ou seja para situar-se novamente na realidade.

3ª SALA – O conjunto de pinturas aqui representados, de autores diversos, teve por epígrafe a frase do escritor francês Antonin Artaud: “L'être a des états innombrables et de plus en plus dangereux”<sup>249</sup>. Essas pinturas mostravam, como num espelho, vivências sofridas por esquizofrênicos: alucinações terrificantes, aparelhos de tortura internos, dispositivos para influências telepáticas, desmembramento do corpo, etc.

4ª SALA – Aqui foram apresentadas **imagens do inconsciente coletivo**: sombra, anima, magna mater, mandalas. Pintadas por doentes diversos e de baixo padrão cultural, essas imagens constituíram impressionante documentação sobre os conteúdos do inconsciente coletivo, que se revelam sempre análogas [as imagens] em épocas e lugares diferentes.

5ª SALA – Reuniu desenhos do mesmo doente, um caso muito grave de esquizofrenia, com eclosão aos 15 anos de idade. Depois de durante longo período fazer apenas garatujas estereotipadas, passou este doente a desenhar belos arabescos e a seguir produziu desenhos figurativos de alta qualidade artística para dentro de pouco tempo recair nas garatujas estereotipadas anteriores. O título da sala que exibiu esta rara curva de produção gráfica foi uma interrogação: **que é demência esquizofrênica?**

A exposição brasileira foi inaugurada pelo prof. C.G.Jung, na manhã de 2 de setembro de 1957. Ele visitou toda a exposição, detendo-se particularmente na 4ª sala onde se encontravam as imagens arquetípicas pintadas por doentes brasileiros, fazendo sobre o assunto comentários e interpretações.

(SILVEIRA, 1966, p. 126, grifos da autora).

Comentando a exposição brasileira, Jung demonstra sua admiração, observando que o primeiro plano as obras apresentavam “as características habituais da pintura esquizofrênica”, mas outros planos eram pintados com harmonia de formas e cores não habituais na pintura de tais doentes. E indagou: “Como é o ambiente onde esses doentes pintam? Suponho que trabalhem cercados de simpatia e de pessoas que não têm medo do inconsciente” (PEDROSA, M., 1980, p. 11).

---

<sup>249</sup> “O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”.

FIGURA 40. Sala das mandalas na exposição  
*A esquizofrenia em imagens*, Zurique, 1957



FONTE: Arquivo do MII

Se o título da mostra, *A esquizofrenia em imagens*, não deixa dúvidas quanto ao caráter médico-científico da mesma, acontecida num espaço restrito aos validadores do campo médico, na quinta sala a qualidade artística das obras de Raphael Domingues é utilizada para contestar o conceito psiquiátrico de degenerescência na loucura.

O fato do Museu encontrar-se constituído, já com um livro de registro de obras, faz desta a primeira exposição bem documentada da coleção. Neste livro encontramos anotada, nas fichas das obras a participação na exposição. Em seu arquivo pessoal encontramos o manuscrito com características de rascunho intitulado *Material do Museu enviado a Zurich em 1957* com as seguintes anotações:

Tabela 3. Relação de obras enviadas a Zurique

AUTORES	TELAS	PAPEL
Emygdio	10	1
Raphael	1	1
Fernando	58 (49)	117 (60)
Carlos	30 (27)	16
Adelina	25	
Jorge	4 (3)	
Geraldo	1	
Cunegundes	1	
Koler [sic]	6 (4)	
Esculturas em Gesso:	20	

Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira.

Um folheto da organização do evento lista as demais exposições do conclave, entre as quais destacamos uma sob a responsabilidade de ARRUDA, E., Rio de Janeiro, Brasil, com os títulos *Le thème de l'arbre et schizophrénie* e *Le schème corporel et schizophrénie*<sup>250</sup>. Havia também mostras organizadas pelo Prof. Volmat, Dr. Gaston Ferdière, e Dra. Margaret Naumburg, pioneira da arteterapia nos Estados Unidos. (INTERNATIONALER..., 1957).

Durante a exposição, alguns psiquiatras franceses solicitaram ao diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais, Dr. Lysanias M. da Silva, o empréstimo de alguns dos trabalhos expostos, a fim de figurarem em uma mostra de pacientes psiquiátricos em Paris. Promovida pela Fédération des Sociétés de Croix Marine foi inaugurada em 15 de outubro de 1957, na Salle Saint-Jean do Hôtel de Ville de Paris. Nessa ocasião uma comissão de críticos de arte julgou a qualidade estética das obras expostas, atribuindo o prêmio *hors concours* a uma mandala de Fernando Diniz. O hebdomadário parisiense *Carrefour* publicou um artigo intitulado *L'éternelle question des rapports du génie et de la folie*, escrito por Frank Elgar<sup>251</sup>. Em seu comentário aponta a “série de pinturas compostas por um esquizofrênico chamado Fernando, que retraza, durante a evolução de sua doença, uma experiência artística bastante comum entre os pintores modernos, das primeiras tentativas de figuração até as estruturas de abstração geométrica”. E acrescenta: “A seção brasileira é sob todos os aspectos a mais apaixonante” (ELGAR, 1957).

<sup>250</sup> O tema da árvore e a esquizofrenia e O esquema corporal e a esquizofrenia.

<sup>251</sup> A eterna questão das relações entre o gênio e a loucura. Frank Elgar é o pseudônimo de Roger Lesbat, jornalista e crítico de arte com inúmeras publicações sobre artistas modernos.

FIGURA 41. Mandala de Fernando Diniz, prêmio *hors concours* na exposição do Hôtel de Ville, em Paris, 1957



FONTE: Arquivo do MII

Após a exposição, por motivos que não nos foi possível apurar, as obras ficaram retidas na Europa. Em carta ao Presidente da República Jânio Quadros, datada de 31 de maio de 1961, Nise escreveu:

Esperamos ainda este ano a volta de pinturas e modelagens das mais significativas pertencentes às coleções de nosso Museu, que se encontram na Europa desde 1957, quando foram apresentadas na Exposição Internacional, organizada pelo II Congresso Mundial de Psiquiatria reunido em Zurique. Agradecemos a Vossa Excelência as medidas que já se dignou determinar nesse sentido (SILVEIRA, 1966, p. 43).

Entretanto, ainda demorariam três anos para que as obras fossem reintegradas ao acervo:

Os quadros do Centro Psiquiátrico Nacional [...] que foram incluídos na Exposição Internacional de Zurich, em 1957, foram postos em exposição no Brasil pela primeira vez, depois de ficarem retidos durante quase sete anos na Europa. [...]

Os quadros expostos em Zurich chegaram da Suíça há apenas três semanas, depois de terem sido dados como perdidos. (ARTE COLABORA..., 1964).

### 3.6.2.2 Pequenas exposições temporárias, grandes mostras externas

A partir de 1958, o Museu passa a organizar pelo menos uma mostra anual em sua sede. As exposições externas tornam-se mais raras. Na década de 1960 apenas uma individual de Isaac Liberato é realizada na Galeria Macunaíma da FUNARTE, que à época estava sediada no prédio do Museu Nacional de Belas Artes. Em 1970 acontece a exposição *4 Artistas de Engenho de Dentro* no Museu de Arte Moderna, sob um prisma exclusivamente artístico. O catálogo, antes um encarte minimalista trazendo em seu interior a reprodução de uma natureza morta de Raphael, apresenta apenas o texto *Pintores de Arte Virgem*, assinado por Mário Pedrosa, e uma sucinta biografia dos autores.

Cinco anos depois, no mesmo local, acontece a exposição *Imagens do Inconsciente – Centenário de C. G. Jung*. Reunindo 187 obras de 10 autores, a exposição tinha o objetivo explícito de demonstrar a propriedade da psicologia junguiana na interpretação das imagens, ilustrando alguns de seus conceitos sobre o psiquismo humano. Mais uma vez a Dra. Nise assina o texto do catálogo (o primeiro a trazer reproduções em cores das obras), que conclui com essas palavras:

Assim, é um privilégio para o Museu de Imagens do Inconsciente apresentar ao público, nos salões do Museu de Arte Moderna, quando se comemora o centenário de nascimento do mestre, esta coleção de imagens pintadas livremente num hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro, documentação crua, sem qualquer retoque ou influência cultural, e que por isso mesmo confirma, evidencia, suas descobertas referentes à estrutura básica da psique (SILVEIRA, [1975] p. 10).

A exposição era acompanhada por painéis fotográficos que mostravam a vida e obra de C. G. Jung, produzidos pelo Consulado da Suíça no Brasil e ainda percorreria outras capitais brasileiras – Curitiba, São Paulo, Belo Horizonte.

Em 1987 o Museu promoveu, no Paço Imperial da Praça XV, no Rio de Janeiro, a exposição *Os inumeráveis estados do ser*. Ocupando integralmente os espaços daquela casa, a mostra, uma versão ampliada da ideia apresentada em 1957 em Zurique, conheceu um sucesso sem precedentes na história do Museu. Aqui o discurso expositivo foi aperfeiçoado com uma expografia enriquecida pela utilização de materiais e técnicas mais nobres (*passepourtout* museológico, textos em fotoletras, catálogo em cores com impressão de boa qualidade), tudo organizado pelas equipes técnicas e científicas que tinham sido incorporadas ao Museu pelo Ministério da Saúde<sup>252</sup>, como contrapartida de um projeto de reestruturação executado pela Sociedade Amigos do Museu de Imagens

---

<sup>252</sup> Em 1953 a Saúde foi separada da Educação, constituindo um ministério próprio.

do Inconsciente com recursos da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), órgão do governo brasileiro de fomento à pesquisa.

Outra inovação importante foi a presença de textos dos pacientes associados a pinturas que retratam o próprio hospital. No módulo *Miséria do hospital psiquiátrico*, as denúncias sobre os tratamentos agressivos, a arquitetura desumana, a solidão profunda, a massificação causada pelo ajuntamento informe de pessoas nas enfermarias e pátios do hospital são representados pelos próprios pacientes em imagens e textos, como este:

Os médicos dão muito remédio  
E as enfermeiras para não terem trabalho  
só ficam dizendo:  
Vou dar choque, vou pôr amarra...  
Ser louco é uma barra. (Beta)

(MELLO, 2014, p. 129).

Um marco na história do museu, essa exposição vem ratificar a posição pioneira do trabalho do Museu; comunica não apenas a dimensão estética, mas apresenta um conjunto significativo de obras e temas que, alinhados, enunciam um discurso coerente com as ideias de sua criadora, sintetizando os resultados das pesquisas empreendidas por ela e seus colaboradores. Essa unidade entre as contribuições científicas e artísticas da coleção é o que atrai o público, que ocorreu em grande número.

Sua singularidade levou-a a ser escolhida para representar o Brasil em dois importantes eventos internacionais: *Lisboa Capital Europeia da Cultura* (Fundação Gulbenkian, 1992), e o Cinquentenário da ONU (Istituto Italo-latinoamericano, Roma, 1994)<sup>253</sup>. No âmbito do Ano do Brasil na França, em 2005, outra exposição do museu também foi escolhida como parte da programação oficial do governo brasileiro (*Images de l'Inconscient*, Halle Saint Pierre, Paris).

Ao olharmos para as linguagens expositivas do MII vemos como podem variar de acordo com a finalidade da exposição, valorizando mais o aspecto artístico ou científico do trabalho. As grandes mostras procuram sempre valorizar os dois aspectos, contribuindo para isso o grande número e a qualidade incontestável dos artistas cujas obras estão ali reunidas.

No Brasil, a contribuição dessas exposições para a modificação dos paradigmas de estigma e exclusão social em relação à loucura e seus portadores foi de grande importância. O espírito libertário de Nise da Silveira era percebido pelo público e o

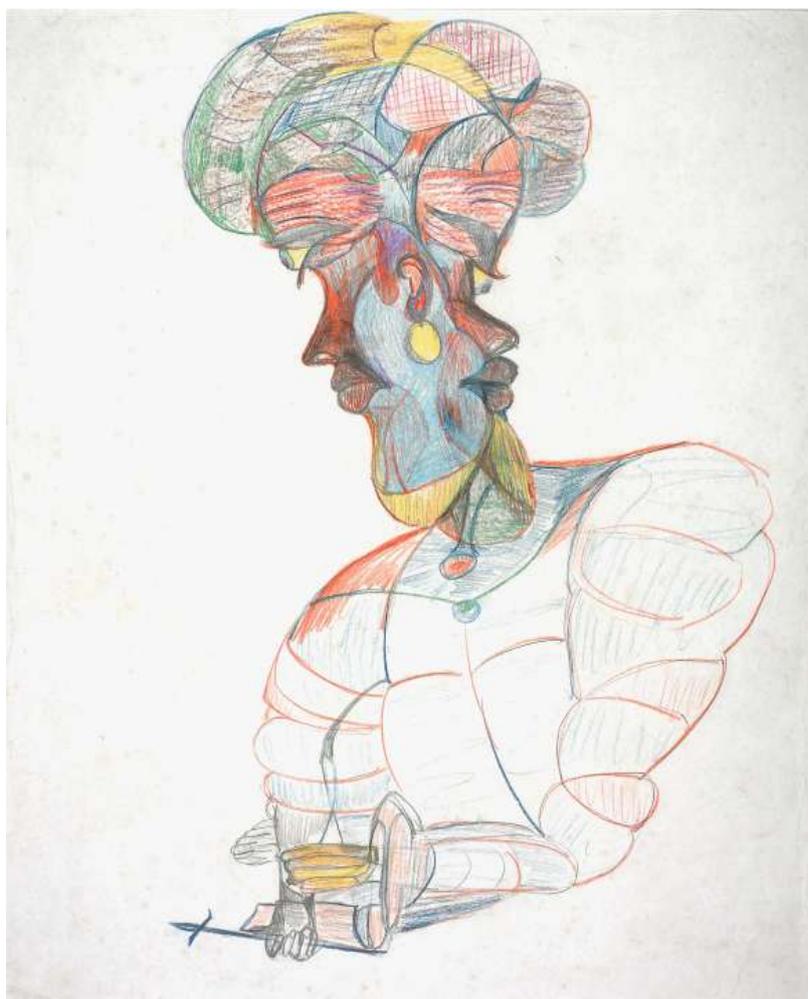
---

<sup>253</sup> No Brasil a exposição itinerou por Belo Horizonte (Palácio das Artes), e Porto Alegre (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Em Roma a exposição representava a contribuição dos países de língua portuguesa ao aniversário da ONU. Outra grande mostra com esse perfil foi *Nise da Silveira, Caminhos de uma psiquiatra rebelde*, realizada no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba (2007).

confronto com imagens tão belas e tão estranhas favoreciam a reflexão. A partir dos anos 1980, a história do próprio Museu e de sua coleção passou a integrar o corpo de várias exposições – a maioria delas – trazendo para o visitante a dimensão histórica da evolução do pensamento e do conhecimento acumulado pelas pesquisas realizadas no acervo.

Fora da experiência de Engenho de Dentro, o que se vê hoje é uma rendição aos padrões da exposição de belas-artes, salvo pela presença de alguns rudimentos biográficos. As obras produzidas por pacientes psiquiátricos, históricas ou atuais, permanecem numa dimensão-limite, uma espécie de limbo estatutário, onde a dimensão estética sempre deixa uma porta aberta, embora velada, para o olhar que procura o exótico ou o bizarro.

FIGURA 42. Obra de Octávio Ignácio



FONTE: Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Hoje, praticamente reduzida às produções dos ateliês terapêuticos, a cultura plástica da loucura na contemporaneidade se estreita e, misturando-se ao caudaloso e indiferenciado turbilhão de imagens que assola nosso tempo presente, se enfraquece como discurso e como identidade, diluindo sua capacidade de promover mergulhos no mundo interno.

Seguindo a mesma lógica do que acontece com as coleções etnográficas, um novo contexto histórico e o avanço da reflexão museológica traz à tona importantes questões relativas à comunicação desse patrimônio, a ética que deve reger suas exposições.

### **3.7 Questões éticas nas exposições das coleções da loucura**

A colocação de obras produzidas por pacientes psiquiátricos em ambientes expositivos traz à tona questionamentos éticos, similares àqueles despertados pelas coleções etnográficas, por exemplo. A polissemia inerente a esses objetos tem levado muitas vezes curadores e diretores de museus a assumirem posições radicais – arte ou ciência? - que têm demonstrado ao longo do tempo não serem suficientes para esgotar essas questões; ao contrário, alimentam a dicotomia e mantêm-nas sempre à superfície: veladas, porém visíveis.

Em seu livro *De l'art des fous à l'œuvre d'art* Dubois (2007) classifica as principais exposições de obras de pacientes psiquiátricos em três categorias: as exposições de coleções hospitalares; as de arte psicopatológica; e as realizadas num contexto artístico, fora dos muros do hospital. Segundo ela, as características de algumas dessas exposições frequentemente permitem perceber o objetivo dos curadores ou organizadores e seu impacto na vida cultural e artística de cada época. Os títulos, a escolha de obras e, sobretudo, sua expografia, são dados que permitem vislumbrar intenções manifestas ou implícitas.

Em geral, quando elas são realizadas no meio artístico – galerias e museus de arte, em contextos de mostras artísticas, acontece uma simplificação para torná-las mais próximas de uma exposição de arte “normal”. Entretanto, quando elas são preparadas no meio psiquiátrico ou com objetivos científicos, outros fatores são levados em conta. O problema primordial da natureza da apropriação é mais que uma questão metodológica, pois aqui uma dimensão ética vem sobreajuntar-se.

A autora toma como exemplo as exposições da Coleção Prinzhorn, que podem ser vistas de formas diferentes. As primeiras estariam dentro do primeiro grupo, enquanto outras escapariam a essa classificação: *La Beauté insensée* (A beleza sem sentido), no Palácio das Belas-Artes de Charleroi (Bélgica, 1996) e *Beyond Reason: Art and Psychosis* (Alem da razão: arte e psicose), na Hayward Gallery (Londres, 1997). Na primeira, o historiador de arte Laurent Busine “apresentou as obras de arte por inteiro, com sutileza, respeito e discrição e não como curiosidades num espaço de exposição improvisado” (DUBOIS, 2007, p. 146). Em Londres, a cenografia, “por sua qualidade e pertinência, permitia tanto a emoção estética como o devaneio”, apresentada segundo as regras de seu curador, Pierre Soulages, assim definidas: “respeito ao lugar, respeito às obras, respeito aos autores” (DUBOIS, 2007, p. 146). Malgrado a ambiguidade dessas descrições, somos levados a crer numa aproximação estética dessas curadorias.

Entretanto, a estetização das obras por si não parece suficiente para resolver a questão, segundo olhares de outros profissionais. Durante a preparação da exposição *Beyond Reason: Art and Psychosis*, a equipe responsável discutiu extensivamente as questões que estão sempre por trás das exposições desse tipo de coleção. No catálogo da mostra, a então diretora Inge Jádi (1996) destaca algumas peculiaridades. Primeiro, o denominador comum, crucial, que é o fato dessas obras consistirem em trabalhos de pacientes psiquiátricos, geralmente internados e diagnosticados como esquizofrênicos; depois, serem originadas de países de língua alemã, e produzidas num período de expansão dessa prática que atinge seu ápice durante 50 anos. Essa dimensão histórica da coleção, segundo ela, pode ser observada em quase todos os trabalhos: as ideologias e o pensamento da época; as reminiscências da existência anterior, numa sociedade onde a insanidade grave gerava repulsa; e o desmascaramento dessa realidade, aparecendo sob formas exageradas que beiram o macabro.

Baseada em sua experiência médica com pacientes psicóticos e sua vida com a arte, Jádi se pergunta: o que acontece com essas obras e documentos quando se transformam em um foco de interesse? Quando espectadores vêm em busca de conhecimento, o que eles têm em mente, o que eles procuram?

O problema central, segundo ela, é que os criadores dessas obras, sejam eles artistas treinados ou amadores, estavam psicologicamente adoecidos, geralmente esquizofrênicos. Os acadêmicos do campo da história da arte enfrentam aqui grandes problemas: o conteúdo pictórico e suas descrições precisam ser enunciados com cuidado, uma vez que o significado habitual frequentemente foi transformado pela psicose. Isto significa que, nesse contexto, qualquer interpretação baseada nas premissas usuais tenderá ao erro.

Estamos aqui lidando com uma genuína falha de compreensão: a pessoa que responde ao trabalho e o paciente representado pela obra existem em planos diferentes da existência. Esse é um fator crítico na recepção de toda arte, especialmente quando lidamos com trabalhos de pacientes mentais. [...]

Além disso, o caráter não verbal da arte exige uma nova linguagem de síntese e analogia. A loucura é uma experiência de caráter antropológico e as fontes de suas formas ontogenéticas situam-se na dimensão pré-verbal, em regiões inacessíveis à consciência. Os artistas, que possuem uma certa permeabilidade e flexibilidade intrapsíquica, são capazes de dramatizar esses conteúdos. Os psicóticos, que se confrontam com uma crise existencial, referem-se apenas a si próprios e traduzem essa intransigência nos seus trabalhos de forma instantânea e direta; talvez isso explique a combinação de fascinação e terror secreto que nos afeta quando confrontados com estes trabalhos (JÁDI, 1996, p. 30-31)<sup>254</sup>.

Por outro lado, no campo de pesquisa da psiquiatria o problema passa a ser a dimensão estética. Jádi argumenta que embora seja possível pensar, falar e argumentar sobre arte, a arte propriamente dita recusa a discursividade, existindo para si mesma: ela seria um presente existencial, portadora de conhecimento. Entretanto, as instituições psiquiátricas são voltadas para a comunicação; daí, os trabalhos de arte criados pelos pacientes, originados de uma necessidade interior e sem função ulterior, serem considerados como uma comunicação, passando então a terem significação atribuída.

Sabe-se que a psicose é indescritível, indivisível, fechada à compreensão analítica (Freud e Jung); entretanto, as expressões artísticas que daí emergem nascem nas periferias do núcleo central dos acontecimentos psicóticos, possibilitando nossa aproximação dos mesmos. Segundo Jádi (1996) aí se insere o contexto terapêutico, a prática artística conduzindo os pacientes a um sentimento de compreensão, munindo-os de um abrigo que torne possível o estabelecimento de uma nova ordem para uma visão de mundo sucumbida frente às incertezas da psicose.

No início do século 20, os artistas sedentos pelas fontes da criatividade, em busca de trabalhos próximos a essas fontes, direcionaram sua atenção para as produções de crianças, das culturas exóticas e dos pacientes psiquiátricos. Muitas delas, classificadas como arte bruta segundo o conceito de Dubuffet, eram na verdade produtos de estados-limite do ser, que os fascinavam e lhes serviam de estímulo. O livro de Prinzhorn aparece nessas circunstâncias, e sua recepção calorosa estimulou debates e discussões, as obras dos loucos apontadas como possuidoras de um enorme potencial para o futuro. Entretanto, a arte do século 20, com seus saltos gigantescos e inúmeras possibilidades,

---

<sup>254</sup> Esse pensamento de Jádi aproxima-se de Artaud quando, ao discorrer sobre a obra do desenhista surrealista Victor Brauner, afirmou que ele conhecia “os estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos”. Nise da Silveira vai apropriar-se dessa expressão de Artaud para definir a experiência psicótica, rejeitando os rótulos diagnósticos da psiquiatria.

superou seus mentores há muito tempo, restando apenas o interesse natural de um artista por outro.

Frequentemente a reação dos artistas à produção dos doentes mentais é um processo de apropriação análogo à alimentação, digestão e assimilação pelo corpo de quem ingere, é ainda Jádi quem o diz. A compreensão estaria além desse ponto. Como exemplo, cita os surrealistas que enxergaram muitas coisas nas produções dos pacientes que não tinham nada a ver com a existência psicótica, mas sim com suas próprias intenções. Segundo ela, as peripécias de Jean Dubuffet poderiam ter ajudado a demarcar as limitações desse fazer mas, muito pelo contrário, ajudaram a consolidar essa incompreensão:

Uma devota congregação formou-se e ainda permanece extasiada em invejosa admiração pela tenaz individualidade dos pacientes psicóticos, sem realmente perceber o sofrimento que reside por trás, a fratura biográfica presente em cada caso que induziu à atividade artística – e sem perceber a extrema solidão dessas pessoas (JÁDI, 1996, p. 32)<sup>255</sup>.

A mediação para comunicar esse patrimônio deverá ser criativa, fazer justiça ao material que se tem em mãos. Ela só alcançará sua plenitude se os seus promotores possuírem uma ampla compreensão do assunto e permitirem que sua atenção possa deslocar-se entre os trabalhos a serem comunicados e sua própria experiência, criando uma percepção e concepção válidas. Um dos perigos a evitar seria

a mera estetização dessas obras, em exposições ou livros, nos moldes habituais de apresentações oficiais da arte. Este processo resulta na perda de uma qualidade essencial destes trabalhos: sua inseparabilidade da existência do artista como um todo. Frequentemente isto [a estetização] é encontrado na obra como um todo, o conjunto constituindo-se em obra de arte, enquanto seus componentes – os trabalhos individuais – não têm necessariamente o status da arte. [...]. Fora de seu contexto, ou separadas entre si, elas não têm nada a ver com arte (JÁDI, 1996, p. 32, grifo da autora).

Veis (2011) faz várias interrogações sobre a ética das exposições de obras de doentes mentais. Essas mostras propiciam nossa empatia com aqueles que experimentaram a doença mental? Devemos expor obras criadas em programas psiquiátricos terapêuticos por pacientes, alguns deles inidentificáveis? Esses artistas devem ser identificados e receber créditos? Deveriam essas obras serem expostas apenas com o consenso do artista? E se esse artista não estiver mais vivo, ou impossibilitado de expressar seu consenso? O que motiva os visitantes a olhar esses artefatos? Será necessário revelar a história médica do artista para que seu trabalho faça

---

<sup>255</sup> Em entrevista ao Prof. Edson Passeti (1991), a Dra. Nise da Silveira reclama: “Mas nunca ninguém me fez a pergunta que eu desejaria ouvir: onde estão esses homens e mulheres que conceberam esses trabalhos que nós estamos agora admirando? E eu responderia: Eles estão (...) nos tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos”.

sentido? Uma mostra de obras de arte terapêuticas será uma forma de exploração do artista e da sua experiência de vida?

Pessoas que experimentaram a doença mental são marginalizadas e estigmatizadas pela sociedade. Trabalhos criativos produzidos por pessoas com essa experiência podem ser usados como uma potente ferramenta para desafiar estereótipos. É importante reconhecer que obras de arte são complexas e podem ser interpretadas de diferentes pontos de vista; como um objeto histórico; como um registro de arteterapia; como uma expressão de experiência de vida (VEIS, 2011, p. 54).

Uma saída possível será o exame dessa complexidade segundo uma perspectiva multidimensional de interpretação. Isso significa atrair a atenção do visitante para as diferentes dimensões do trabalho criativo dessas pessoas – médica, estética, histórica, social, pessoal e moral. Essas dimensões teriam igual importância: embora o discurso curatorial possa trazer ênfase a esta ou aquela característica, o visitante possuiria a opção de escolher aquela(s) na(s) qual(is) deseja engajar-se.

O projeto *Framing Marginalised Art* (Emoldurando a Arte Marginalizada), realizado pela Universidade de Melbourne, é o primeiro a tentar estabelecer parâmetros éticos para esse tipo de exposição<sup>256</sup>. Seu objetivo é encorajar curadores a levar em conta as dificuldades inerentes à exibição de obras criadas por pacientes psiquiátricos ou que sofreram outras espécies de trauma. Reunindo profissionais das áreas de psiquiatria, saúde mental, museologia, filosofia e história da arte, o Projeto destaca alguns elementos-chave:

Os trabalhos devem ser exibidos de forma a contemplar sua ambiguidade ética;

Nenhuma perspectiva exclusivamente médica ou estética é suficiente para a apreciação dessas obras;

As dimensões médicas, científicas, filosóficas, éticas e estéticas das obras são igualmente importantes na busca de uma compreensão integral e na apreciação de sua significação;

Uma exposição deve integrar as diferentes dimensões da obra num todo coerente e permitir ao espectador a liberdade de decidir seu próprio foco;

A exposição dessas obras envolve tarefas de cuidados com todos envolvidos, sustentadas pelo conceito de 'confiança como responsabilidade', pela qual a galeria ou museu deve ter em conta as expectativas de todas as partes envolvidas;

(JONES *et al.*, 2010, p. 119).

---

<sup>256</sup> O projeto apoiou-se na experiência da Coleção Cunningham Dax, que possui mais de 12 mil obras produzidas por pacientes psiquiátricos ou que sofreram algum tipo de trauma psicológico. Organizada desde 1950 (a coleção participou da mostra de Arte Psicopatológica de 1950), ela é atualmente utilizada na educação pública sobre a saúde mental.

O projeto é uma tentativa de quebrar a polarização entre a estetização *versus* psicologização. Ao propor uma multidimensionalidade de abordagem e exibição dessas obras, aproximam-se da proposta brasileira liderada pela Dra. Nise da Silveira<sup>257</sup>. Considere-se ainda, que os participantes do Projeto, ao examinar o contexto histórico de luta contra a psiquiatria organicista e sua associação com a indústria farmacêutica, ressaltam a valorização da experiência individual, tão cara a Ronald Laing e outros expoentes da antipsiquiatria, de cujas ideias Nise da Silveira comunga e se aproxima.

A presença de uma equipe multidisciplinar reflete o deslizamento do tratamento da saúde mental do asilo para a comunidade, onde a reintegração social e o combate ao estigma assumem protagonismo terapêutico, transforma o princípio de 'confiança com autoridade' em 'confiança com responsabilidade'.

Podemos resumir essas ideias em cinco itens:

Abrangência das múltiplas dimensões do trabalho criativo;

Respeito aos criadores;

Negociação na exibição de obras das quais não é possível obter consenso;

Respeito ao público;

Construção de relações de confiança (*building trust*) entre o artista, as comunidades e a instituição exibidora.

(JONES *et al.*, 2010, p. 84-85.)

A intenção do autor e o contexto no qual as obras foram produzidas devem ser levados em conta quando forem tomadas as decisões sobre como exibi-las. Na ausência de consenso, elementos tais como os benefícios da exposição para a desestigmatização na educação pública para a saúde mental, por exemplo, devem claramente prevalecer sobre os possíveis dados do criador.

O estudo destaca que o respeito pelo público deve incluir avisos suficientes e informação contextualizada, especialmente ao se exibir alguma obra ou artefato que possa trazer algum desconforto. Informação suplementar sobre saúde mental deve ser disponibilizada para aqueles que buscarem privadamente algum tipo de assistência.

Relações de confiança podem ser estabelecidas a partir de diálogos da curadoria com os criadores, a comunidade subjacente e os grupos ou movimentos sociais de defesa dos usuários de saúde mental. A organização de um comitê de ética ao qual os

---

<sup>257</sup> Como já foi visto, o Museu de Imagens do Inconsciente não se limita à exibição puramente estética ou científica das obras além de integrar, pontualmente, fragmentos de falas dos criadores que exhibe.

curadores façam habitualmente consultas quando desenvolvendo uma exposição, é altamente aconselhável. Recomenda-se também cautela quanto à escolha de patrocinadores, para que a confiança institucional não seja afetada pela impressão causada ao visitante de comprometimento da visão curatorial com corporações ou lobistas.

Encontramos aqui um dos raros trabalhos ligados às coleções da loucura que escapam da visão estético-simplista da “arte como outra qualquer”, ou do psicopatologismo que vai dos anos 1930 aos anos 1990. Uma proposta museológica que contém a participação de coletivos outros, onde a curadoria compartilha responsabilidades e decisões, afinando-se com a tendência museológica atual.

Pensar a ética como condição remete à questão da responsabilidade coletiva. [...] a *ideia de patrimônio* pode ser utilizada de forma distorcida, gerando mais conflitos que sintonias. Exemplo claro é o das atuais **relações entre o patrimônio e a identidade**, que nem sempre levam em conta o caráter fluido e fugaz dessas duas manifestações do humano – e podem resultar num conjunto de mecanismos equivocados de apreensão e interpretação (SCHEINER, 2004, p. 271, grifos da autora).

Van Mensch (2012) escreveu um artigo intitulado *Dealing with Sensitive and Controversial Themes in Exhibitions* (Lidando com temas sensíveis e controversos nas exposições) onde aponta para a responsabilidade social dos museus e como isso se relaciona com assuntos éticos relevantes. Segundo a autora as preocupações de ordem ética geralmente referem-se a zonas de conflito nas quais os interessados não são apenas os profissionais de museus.

“Os museus e, principalmente, os espaços expositivos são cada vez mais compreendidos como uma ‘zona de contato’ (Clifford, 1999), um local de encontro e diálogo” (Van MENSCH, 2010, p. 22, aspas da autora). Se o museu é esse lugar de processos de identificação é também um lugar de fricções. Como zona de contato, precisa identificar, aproximar os atuais e os potenciais interessados nos assuntos correntes e possíveis. Logo veremos que, em se tratando de museus que lidam com obras de pessoas que experimentaram estados do ser extremamente diferentes dos nossos, esses possíveis interessados são bem mais numerosos do que imaginaríamos a princípio.

FIGURA 43. Obra de Miguel Hernandez. Coleção L'Aracine



## **CAPÍTULO 4**

### **A COLEÇÃO L'ARACINE E A EXPERIÊNCIA DO MUSEU DE LILLE**

No filme *O dia em que a Terra parou* (Robert Wise, 1951), uma nave alienígena aterrissa numa das praças da cidade de Washington. População e exército acorrem para o local. Tão logo desce de sua nave, o extraterrestre, de nome Klaatu, é atingido por um tiro: assustado com um movimento do inusitado visitante, um soldado disparara sua arma. Recolhido ao hospital, Klaatu fica com uma péssima impressão da Terra e de seus habitantes. Depois, evadindo-se do hospital, põe-se a vagar pelas ruas de Washington. Seu objetivo é conhecer melhor os habitantes do planeta. Vestido como terráqueo, ele volta à praça aonde chegou, passando a ouvir os comentários da população, segundo os quais sua nave seria um artefato soviético, potencialmente perigoso<sup>258</sup>. Desiludido, vaga pela cidade acabando por dirigir-se ao Lincoln Memorial Center<sup>259</sup>. Após percorrer o majestoso edifício e inteirar-se de seu conteúdo, Klaatu conclui que, afinal, existem seres humanos bons.

#### 4.1. Espaço e Narrativa

Segundo Gonçalves (2007), o espaço é, entre outras, uma das variantes que determinam o discurso, estando este também associado a distintas áreas de atividade, a diferentes grupos e categorias, a diferentes situações sociais; ao objetivo do narrador e a quem ele se dirige. Forma e conteúdo estarão subordinados, por exemplo, “segundo se trate de um discurso formal, oficial, enunciado num espaço hierarquicamente valorizado como um palácio; ou se trate de um discurso informal, popular, articulado no espaço da praça pública” (GONÇALVES, 2007, p. 140). Os discursos de palácio são exemplificados como aqueles de “cerimônias de posse, os elogios fúnebres, os discursos de inauguração; ou ainda os da sala de aula, dos congressos, dos encontros científicos; aqueles que se realizam nas missas, etc.”

Em contraposição, os gêneros de discursos de praça pública incluiriam os pregões de camelôs, os xingamentos, os cumprimentos cotidianos, a linguagem das torcidas de futebol, as conversas de botequim, etc.

---

<sup>258</sup> Estamos em 1951, no auge da Guerra Fria.

<sup>259</sup> Desde 1966 o Lincoln Memorial Center é o responsável pelo Registro Nacional de Lugares Históricos dos EUA. Ver em <<http://www.nps.gov/linc/index.htm>>

Há gêneros de discursos apropriados a espaços, tempos, personagens e atividades sociais diversas. Cada grupo, categoria social, instituição, atividade, e mesmo cada indivíduo dispõe de um discurso diferenciado por meio do qual dialoga com discursos produzidos por outros interlocutores. É precisamente a relação dialógica entre esses discursos que nos constituem enquanto sujeitos individuais e coletivos. (GONÇALVES, 2007, p. 141).

Em sua odisséia, Klaatu procura os “espaços de palácio” para fazer o seu discurso. Sem obter êxito na área política, busca ajuda no campo da ciência. Após uma demonstração de poder, imobilizando em toda a Terra os artefatos que dependem de energia para funcionar (um “apagão” energético que justifica o nome do filme), ele cumpre finalmente sua missão, proferindo seu discurso pacifista, um libelo contra as armas nucleares e a guerra.

A passagem de Klaatu pelo Lincoln Memorial, espaço onde estão representados os enunciados sobre os valores espirituais que sustentam, na concepção oficial, o edifício da sociedade norte-americana, é o nosso mote para pensar em espaços e territórios que se constituem em repositórios de discursos. E, mais especificamente, nos espaços onde se encontram os discursos do patrimônio cultural. Foi num desses espaços onde o alienígena pode encontrar uma modalidade narrativa “organizada”, “civilizada”, apolínea, que mudou sua ideia sobre os seres humanos.

O edifício do Memorial, de proporções monumentais, foi construído com pedras reunidas de vários lugares dos Estados Unidos, o que sugere união e integração, e suas proporções arquitetônicas “destinadas a impressionar, inspirar e assegurar que Lincoln seja elevado elegantemente a um nível proporcional à importância de suas realizações e de seu papel na história” (NATIONAL..., 2012). “Os discursos do patrimônio costumam se articular em torno de uma totalidade da qual pretendem ser a expressão autêntica, e em relação à qual mantêm uma conexão metonímica” (GONÇALVES, 2007, p. 141). A conclusão de Klaatu, universalizando o discurso apreendido no monumento corrobora o antropólogo: “Afinal, existem seres humanos bons”.

Os discursos do patrimônio são geralmente resultantes de processos simbólicos complexos, que envolvem classificação, validação, legitimação, categorização, sempre realizados por pessoas institucionalizadas. Constituem-se frequentemente em narrativas homogêneas, hierarquizadas e que refletem o pensamento da parcela da sociedade que detém o poder. As conotações subjacentes a esses processos foram impiedosamente desveladas por muitos autores. Na esteira de textos seminais como os de Hobsbawm (*A invenção das tradições*) e Choay (*A alegoria do Patrimônio*) podemos encontrar um amplo espectro de abordagens e estudos de casos que vêm confirmar esses aspectos

hegemônicos, contestando as suposições de “integralidade” ou “autenticidade” dos discursos do patrimônio.

Entretanto, esses discursos se abrem para outros grupos sociais, o que acaba por constituir “zonas de contato” entre diversos gêneros de discurso, é ainda Gonçalves (2007, p. 142) quem o diz, citando como exemplo “o palácio e a praça pública, podendo esse contato se configurar de maneira mais ou menos intensa, mais ou menos policiada, permitindo maiores ou menores transgressões nas linhas de demarcação entre um e outro espaço”. O termo “zona de contato” foi utilizado por Mary Louise Pratt, em sua obra *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, onde ela analisa a literatura de viagem dos colonizadores europeus pela África e América. Ela compreende esse conceito como um sinônimo de fronteira cultural, invocação de um lugar onde acontecem encontros entre pessoas inicialmente geográfica e historicamente separadas, que passam então a desenvolver relações contínuas. A zona de contato valoriza a interatividade das trocas (mesmo assimétricas em termos de fluxos e de poder), a improvisação dos encontros, enfatiza a forma como os sujeitos são constituídos nos e pelos contatos entre eles.

(...) espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo (PRATT, 1999, p. 27).

Outras noções similares são encontradas no âmbito das ciências sociais: territórios intersticiais, zonas fronteiriças, zonas de contato, área de liminariedade (HANNERZ, 1997). Exemplo de zonas de contato por excelência seriam as fronteiras.

Se para a Europa as fronteiras eram linhas fixas, delimitando os países, nos territórios colonizados tornam-se móveis, segundo o avanço do expansionismo imperialista; mesmo assim era uma fronteira concebida como limite, pois do outro lado, sempre estava a barbárie, o selvagem, o inculto, o não civilizado.

A ideia de fronteira móvel (ou fronteira em movimento) é atribuída ao historiador americano Frederick Jackson Turner em seu trabalho intitulado *The Frontier in American History* (A fronteira na história americana). Segundo ele, o caráter americano foi forjado na expansão para o oeste, ressaltando que “o efeito mais importante da fronteira foi a promoção da democracia nos EUA e na Europa” (TURNER, 1920/2012). Ele inventa o homem americano a partir desse conceito de fronteira em expansão:

O intelecto Americano deve à fronteira suas notáveis características: força e rudeza combinadas com curiosidade e argúcia. Essa mente prática e inventiva, rápida em encontrar soluções; o excelente domínio das coisas materiais, deficiente no artístico, mas poderoso nas grandes realizações; esta incansável e nervosa energia (...) (TURNER, 1920/2012).

Segundo Carvalho (2006, p. 51),

A noção de fronteira proposta por Turner define-se, pois, como uma linha de expansão das populações civilizadas diante das terras selvagens. Segundo o autor [...] a fronteira separa, com sua linha de expansão, a cultura e a não-cultura, o algo e o nada<sup>260</sup>.

Ao associar os valores americanos como resultantes de um processo de deslocamento territorial, a tese de Turner justifica o expansionismo americano para além de suas fronteiras. Sua tese teve grande ressonância, pois além de uma atuação decisiva no processo de institucionalização da profissão,

Turner conseguiu com sua teoria explicar em linguagem científica o desenvolvimento histórico dos Estados Unidos, criando um verdadeiro épico para a origem da nação, transferindo a ação dos grandes personagens históricos para os milhares de anônimos que ajudaram a construir a democracia americana. (ÁVILA, 2005, p. 192).

Entretanto, a narrativa épica, como assinala Gonçalves, permite pouca interação. Ele recorre à dialética proposta por Bakhtin entre o discurso épico e o discurso do romance para exemplificar as diferentes intensidades de contatos. O primeiro remete a uma ação encapsulada no passado, prenhe de heróis e mitos fundadores, tudo mediado pela tradição. No romance, a diversidade discursiva intensifica ao máximo as interações, constituindo-se em zona de contato entre a narrativa e a realidade contemporânea: ele pode compreender os discursos do palácio, voltados para o espiritual e imaterial, e os da praça pública, voltados para o corporal e o material. Ao criar uma relação de fronteira, mesmo imaginada como impermeável, e transferir a ação heroica para pessoas comuns (os pioneiros), Turner aproxima-se dos discursos do patrimônio cultural, ainda segundo Gonçalves:

Há uma espécie de “afinidade eletiva” entre o gênero “patrimônio cultural” e o gênero “romance”. As narrativas de patrimônios culturais nascem com o romance. Ambos florescem, historicamente, na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX. Os “patrimônios culturais” são constituídos concomitantemente à formação dos Estados nacionais que fazem uso dessas narrativas para construir memórias, tradições e identidades. [...] Assim como no romance, o que está em foco nas narrativas do patrimônio é a experiência de formação de uma determinada subjetividade coletiva, a “nação” enquanto coletividade individualizada e, a exemplo dos indivíduos, dotada de memória, caráter, identidade, etc. De certo modo, as narrativas de patrimônio são romances nacionais (GONÇALVES, 2007, p. 146).

<sup>260</sup> Turner desconsidera as contribuições das populações indígenas e afrodescendentes.

Observemos os vários aspectos da noção de fronteira: linha geográfica demarcatória, de separação, limite; linha móvel, porém impermeável; zona de contato ou linha pervasiva onde são valorizados mais os fluxos que os limites, onde pensam-se atravessamentos ao invés de separações<sup>261</sup>. A riqueza da metáfora abre um amplo espectro de reflexões. Clifford narra que durante a elaboração de seu trabalho *Routes*, pensar as viagens como práticas de cruzamentos e interações fez emergir um crescente e amplo espectro de experiências, que perturbam muitas suposições sobre cultura.

Comecei a indagar: se viajar fosse considerado como um complexo e pervasivo espectro de experiências humanas? Práticas de deslocamentos poderiam emergir como constitutivas de significados culturais, mais do que simples transferências ou extensões. Os efeitos culturais do expansionismo europeu, por exemplo, não seriam mais celebrados ou deplorados como uma simples difusão extrínseca – de civilização, indústria, ciência ou capital. Até porque a região chamada “Europa” tem sido constantemente refeita e atravessada por influências além de suas fronteiras. E não seria também este processo interativo relevante nos vários níveis de domínio local, regional ou nacional? Centros culturais, regiões e territórios distintos não existem anteriormente aos contatos, mas são sustentados por eles, apropriando-se e organizando os infindáveis movimentos de pessoas e coisas. (CLIFFORD, 1997, p. 3).

Clifford vê os processos de globalização intensificados após as guerras mundiais, sem precedentes; e também pela herança do colonialismo aliada à reestruturação do capitalismo industrial disruptivo na pós-modernidade. Nesse cenário as identidades são construídas e reconstruídas nas articulações entre a habitação - os espaços seguros - e as zonas de contato constituídas ao longo das fronteiras interculturais - vigiadas ou transgredidas - entre nações, povos e locais. Acontece então o fenômeno paradoxal quando as fronteiras adquirem posição de centralidade, surgindo do marginal, do *border*, linhas de comunicação que vão dar origens a histórias e mapas complexos<sup>262</sup>.

#### 4.1.1. Globalização, Fronteiras, Zonas de Contato

Segundo Canclini (2007) a globalização pode ser vista como um processo hegemônico de conglomerados industriais, midiáticos, culturais ou financeiros, para apropriar-se dos recursos naturais, culturais, e do dinheiro dos países mais pobres; ou também como um “horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais”, a saber,

<sup>261</sup> Hoje consideramos a impermeabilidade das zonas de fronteira apenas como conceito político ligado à soberania dos Estados, sabendo que são regiões de fluxos constantes e imprevisíveis.

<sup>262</sup> Para Clifford a insuficiência dos conceitos de aculturação e sincretismo para exprimir os conteúdos resultantes do processo de articulação entre o local e o global levou-o a enunciar o conceito de cultura translocal - “nem universal, nem global”.

governos, empresas, artistas e intelectuais dos países dependentes que desejam inserir seus produtos em mercados mais amplos.

Em que pese a simplificação dessa colocação sobre um processo tão complexo, ela nos serve para continuar a traçar algumas características pertinentes à noção de zona de contato. À intensificação do fluxo de capitais, bens e mensagens, corresponde também um incremento do fluxo de pessoas: os deslocamentos de turistas, executivos, trabalhadores, imigrantes, estudantes. Como vimos anteriormente, esses fluxos são assimétricos e dos quais nem todos participam. Clifford diz que o avanço da política econômica global se dá de maneira contraditória, algumas vezes reforçando, outras vezes obliterando diferenças étnicas, culturais, religiosas e de gênero. Nesse panorama, as fronteiras adquirem cada vez mais um significado simbólico, sua linearidade esboroando-se em territórios cada vez mais fragmentados.

“Como chegar à globalização significa, para a maioria, aumentar o intercâmbio com os outros mais ou menos próximos, ela serve para renovar nossa compreensão sobre suas vidas. Essa é a razão de as fronteiras terem se tornado laboratórios do global” (CANCLINI, 2007, p. 31).

Se a globalização “não é um *paradigma* científico, nem econômico, uma vez que não tem objeto de estudo claramente definido nem oferece um conjunto coerente de saberes”, os conhecimentos sobre o assunto “constituem um conjunto de *narrativas*, obtidas por meio de aproximações parciais, em muitos pontos divergentes” (CANCLINI, 2007, p. 43, *itálicos do autor*). Como a globalização não apenas homogeneiza e aproxima, mas também multiplica as diferenças e gera novas desigualdades, Canclini considera não ser possível entendê-la sem os dramas da interculturalidade e da exclusão.

Esses dramas trazem à tona as questões relativas às identidades culturais. Nas instituições ligadas ao patrimônio cultural - espaços de negociação de sentidos - a tradição de esquecimentos e zonas de sombra sempre pairou sobre as narrativas de grupos minoritários, geralmente à margem do *mainstream*. Entretanto, muitos excluídos dos processos globalizantes buscam cada vez mais reivindicar seus direitos pela afirmação de identidades como forma de exercício de uma cidadania que lhes permitam maior acesso aos bens (culturais ou de consumo), ou a preservação de uma maneira de viver, de um conjunto de relações que se dá em um determinado território. Mas Canclini refuta a ideia de uma dicotomia entre globalização e defesa da(s) identidade(s). Ele considera que os estudos devem avançar na direção da compreensão de “como encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade”.

Para indagar sobre os sujeitos capazes de transformar a atual estruturação globalizada, devemos atentar aos novos espaços de *intermediação* cultural e sociopolítica. Que espaços são esses? Além dos organismos transnacionais, consultoras, escritórios financeiros, sistemas de vigilância, existem circuitos internacionais de agências de notícias, editoras, **galerias e museus**. (CANCLINI 2007, p. 28, itálico do autor, grifo nosso).

#### 4.1.2 Museus, fronteiras e zonas de contato

No texto *Museum as contact zones* (Museus como zona de contato, 1997), Clifford relata a experiência vivida no Portland Museum of Art: a reunião que presenciou entre técnicos do museu - curadores, antropólogos - e anciãos do povo Tlingit<sup>263</sup>, com o objetivo de reunir subsídios para uma reorganização das coleções etnográficas do museu.

Introduziram-se na sala de reunião os objetos da coleção relacionados à cultura dos Tlingit. Havia uma expectativa da parte dos técnicos pela obtenção de mais informações sobre esses objetos como, por exemplo, seus usos e técnicas de fabricação. Mas o que se viu da parte dos Tlingit foi uma sucessão de complicados movimentos performáticos, memórias, histórias e músicas, seguindo sequências e hierarquias inapreensíveis aos demais espectadores. Aos olhos de Clifford “os objetos pareciam ter sido deixados de lado. Música e histórias ocuparam a cena principal”. Após três dias, eles foram devolvidos às caixas e prateleiras do museu.

Esses acontecimentos inusitados fizeram emergir vários problemas para os profissionais do museu. Estava claro que tais objetos não eram reconhecidos pelos Tlingit como “artísticos”, mas significavam para eles registros, história, lei. Não se poderia mais exibir esses objetos sem contextualizá-los com as narrativas proferidas no subsolo onde aconteceu o encontro. Mas, o que fazer quanto ao direito de propriedade de tais narrativas? Os anciãos presentes não representavam a totalidade dos clãs. E como inseri-las no âmbito de um museu de arte?

Ao se introduzirem narrativas diferentes dos padrões usuais das mostras dos museus tradicionais, abre-se a possibilidade de transformar uma fronteira de separação em território onde deslocamentos e atravessamentos vão exigir novas reflexões sobre a ética e os próprios objetivos da instituição museu.

A história dos museus como instituição moderna é bem documentada e suas tipologias, funções e atuação têm sido largamente estudadas. Ao utilizarmos o conceito de Pratt *lato sensu* veremos que essas instituições foram cenário privilegiado para o estabelecimento de interações entre pessoas e objetos à partir das quais conformou-se

---

<sup>263</sup> Povo indígena que vive na fronteira do Alasca com o Canadá.

toda uma plêiade de disciplinas e áreas do conhecimento científico e da cultura. Ao reunirem fragmentos do mundo natural recolhidos nas fronteiras da expansão colonialista, eles favoreceram a taxonomia da fauna e da flora, ajudando a consolidar o positivismo científico. Com os utensílios e objetos subtraídos de povos culturalmente distantes da Europa e do ocidente, formaram-se os museus etnográficos, essa representação de exóticos “selvagens” e “bárbaros” servindo à construção da narrativa do projeto androeurocêntrico de civilização do mundo.

Naquele momento, museus de História Natural, nos quais a etnografia e a antropologia ocupavam posições, transformaram-se em pontos de nacionalização das culturas locais, dentro do chamado processo civilizador, no qual os povos nativos eram submetidos ao batismo científico. Despojados de seus artefatos, transfigurados pela cultura do exotismo, esses povos eram incluídos nas espécies a serem inventariadas (Lopes & Podgorny, 2000). Esses museus, não obstante, participavam dos processos de invenção das identidades nacionais, explorando territórios, conferindo valor a objetos colecionados e legitimidade a políticas territoriais. Celebrizou-se, por exemplo, a participação de Emílio Goeldi, diretor do Museu Paraense de Etnografia e História Natural, na comissão que determinou as fronteiras entre o Brasil e a Guiana Francesa, [...] (FAULHABER, 2008, p. 21).

Os museus são instituições possuidoras de coleções emanadas de três grandes vertentes de objetos: objetos sacralizados, objetos do estranhamento e objetos do cotidiano<sup>264</sup>. Entre os primeiros estariam os museus de arte, os arqueológicos e os de história nacional; os segundos incluiriam os museus etnográficos, os jardins botânicos e zoológicos. Os museus científicos, derivados dos gabinetes de curiosidades e museus de história natural são inicialmente da vertente do estranhamento, do exótico, passando, através do positivismo, a adquirir também uma certa aura de sacralidade. Estudando as relações de troca e intercâmbio dos museus de História Natural na América Latina na virada do século 20, Lopes assinala que

em diferentes áreas disciplinares, os museus se tornaram os espaços privilegiados para abrigar especialidades profundamente baseadas em coleções, como a Antropologia, Arqueologia, Etnografia e Paleontologia, que ainda estavam na ordem do dia. À frente dessas coleções, vamos encontrar aqueles naturalistas que realmente foram alguns dos construtores das ciências dos principais museus de seu tempo (LOPES, 2000, p. 228).

Os profissionais que vêm trabalhar nessas instituições originam-se das mais diversas áreas do conhecimento, conformando também uma zona de contato entre saberes e objetos, entre saberes e saberes.

Gonçalves sugere fronteira ao falar dos museus como “espaços demarcados social e simbolicamente, [que] definem-se por uma supremacia ideológica frente a outras

---

<sup>264</sup> Também poderíamos falar de discursos da sacralidade, do estranhamento e do cotidiano.

formas culturais. Eles dramatizam, desse modo, uma concepção especificamente ocidental e moderna de cultura.” (GONÇALVES, 2007a, p. 83). E mesmo que na atualidade as fronteiras das relações entre o espaço do museu e outras formas de cultura enfraqueçam-se e se desestabilizem, continuam submissas a “divisões e hierarquias, a estruturas nacionais e locais de natureza social e simbólica, cuja lógica de funcionamento precisa ser decifrada para que se possam perceber os limites reais e avaliar lucidamente os seus efeitos sociais [...]” (GONÇALVES, 2007a, p. 84).

Os objetos e narrativas oriundos das fronteiras do expansionismo europeu também atingiram o fazer artístico. Mesmo contextualizados exclusivamente sob a ótica do colonizador, sua exibição nos museus etnográficos ou em “coleções etnográficas” dos museus de arte (como é o caso do Portland Museum of Art citado no início desse tópico) estabeleceu o contato de artistas e intelectuais com as formas e suportes inusitados para o olhar europeu. Esse contato veio influenciar decisivamente as grandes transformações da arte na virada do século 19 para o 20, ou seja, no mesmo período analisado por Lopes e Faulhaber.

Símbolos de distinção e poder para seus iniciados, assistimos na atualidade a um enfraquecimento dessa sacralidade do museu de arte em paralelo à desestabilização das narrativas dos museus etnográficos e históricos, contra uma valorização da terceira vertente - os objetos cotidianos, agora não mais como curiosidades, mas integrantes de processos relacionais simbólicos complexos, ligados às culturas e identidades dos grupos sociais que se fazem representar cada vez mais nos museus, ampliando e intensificando suas características de zona de contato.

Esta intensificação e ampliação acontecem como resultado do próprio processo de metamorfose dos museus, aliadas a dois fatores básicos. O primeiro fator nós classificáramos como econômico. Com a implantação do projeto neoliberal, os museus perdem financiamento das administrações públicas. Esse projeto “entende a cultura como um conjunto de bens a adquirir ou aos quais se podem aceder através de pagamento”. O incremento da indústria do turismo e sua necessidade de vender produtos culturais para atrair e entreter turistas transforma o antigo “público” em “clientes”, “consumidores”, sujeitando os museus às leis do mercado. Esse movimento traz para dentro dos museus profissionais de marketing e da gestão econômica, que vão se alinhar com os produtores culturais na tentativa de estabelecer uma equação entre cultura e lucro (PEREIRO, 2006). Esse processo dá origem ao nascimento do que poderíamos denominar *museus narcísicos*. Com o objetivo de potencializar o fluxo de turistas e revitalizar áreas urbanas

degradadas criam-se museus cuja atração maior não é necessariamente o conteúdo, mas o próprio museu em si<sup>265</sup>.

Na segunda vertente temos a evolução do pensamento museológico. A definição atual de museu oferecida pelo ICOM destaca entre outras coisas o papel do museu como instituição “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento”. A amplitude e ambiguidade dessa definição não esconde sua inspiração nas discussões levadas a efeito na Mesa Redonda do Chile em 1972. Considerada um divisor de águas na história da museologia (embora, devemos ressaltar, as recomendações ali exaradas são o resultado de processos), seus participantes consolidaram a noção de “museu integral”, que marca uma mudança no objetivo do museu, não mais centrado na conservação de objetos, mas constituindo-se agora em ferramenta de auxílio no logro do desenvolvimento social<sup>266</sup>.

As transformações que ocorreram em disciplinas com forte presença nos museus – história da arte, história, antropologia, vieram trazer uma grande contribuição a esse processo. Com seu caráter fundamentalmente interdisciplinar, podemos considerar a própria museologia como zona de contato entre essas disciplinas. Nota-se um crescimento de profissionais cada vez mais voltados para a indagação de quais sejam as definições conceituais dos museus, seus objetivos, e a perscrutar métodos e estratégias para a consolidação do campo da museologia. Esse movimento crescente vai dar origem a fóruns, comitês, movimentos, cujos encontros e publicações vão constituir uma zona de contato onde a contraposição de ideias, estudos de caso e relatos de experiência vão apontar para diferentes caminhos a serem trilhados pelos museus.

Esta nova postura teórica e ideológica dos responsáveis pelos museus e pelas exposições suscita a adoção de outras inovações, traduzindo-se uma delas no alargamento dos comissariados das exposições. [...] Incluindo ou não membros das próprias comunidades representadas, a constituição destes comissariados pluridisciplinares tem subjacente o reconhecimento da necessidade de levar em consideração vários pontos de vista, ou seja, sistemas de valor e representações alternativos, através dos quais é possível criticar e/ou explicitar o caráter construído e relativo da representação museológica (FABIAN, 2010, p. 14).

As considerações e recomendações da Carta de Santiago, consolidando o conceito de museu integral e apontando para uma maior integração dos museus com a sociedade encontraram na América Latina terreno propício para a proliferação de ideias

<sup>265</sup> A esse respeito ver trabalhos de Canclini (*Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Paidós, 2004) e Olivares (*Museos de hoy. Modelos para a(r)mar*, em EXITExpress n. 8, 2004).

<sup>266</sup> Um ano antes de Santiago, a Conferência Internacional do ICOM, depois de 25 anos focando no papel tradicional dos museus – coleta, conservação, pesquisa e comunicação, apontou para uma ênfase maior na ação cultural e educativa dos museus, colocando-os a serviço da humanidade, de uma sociedade em constante mudança (Boylan, P. J. *ICOM at Fifty*, Museum n. 149, 1996).

que vêm resultando num número cada vez maior de instituições museológicas voltadas para o envolvimento com a sociedade como um todo, em especial as comunidades mais excluídas. Posteriormente, a Declaração de Quebec atualiza e reforça os princípios da Carta de Santiago, enfocando a participação da comunidade nos museus, incentivando o movimento de constituição de ecomuseus<sup>267</sup>, estimulando o multiculturalismo. Vinte anos depois do Chile, a Declaração de Caracas faz uma releitura deste documento, levantando pontos que ainda deveriam ser alcançados dentro da perspectiva de um movimento de renovação na museologia.

Essa perspectiva aparece com força nas considerações e recomendações finais dos encontros do Comitê Internacional para a Museologia – Seção América Latina (ICOFOM-LAM). Já em seu I Encontro Regional (Buenos Aires), o ICOFOM-LAM (1992) aponta para a perspectiva pluridisciplinar que os museus devem adotar, independentemente de sua tipologia e situação institucional, perspectiva essa desenvolvida em atividades intra e extra limites.

O Encontro de 1993, em Quito, traz entre suas recomendações:

-o estímulo ao pensamento crítico e à avaliação da prática museológica, propiciando a 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 (ICOFOM-LAM 1993).

No IV Encontro em Barquisimeto, Venezuela, 1995, um dos Grupos de Trabalho sugere a criação de “museus que representem a vida e a memória da comunidade em que estão inseridos”, e outro considera a comunidade a qual pertence o sujeito como primeiro beneficiário de sua ação. Acrescenta ainda a necessidade de que o museu conheça sua comunidade em profundidade, “envolvendo-a e garantindo sua participação ativa nas ações e benefícios que disto resultem” (ICOFOM-LAM, 1995).

Podemos perceber, através destes fragmentos, uma persistente busca de maior interação do museu com a sociedade. Na Declaração da Bahia, em 2003, os participantes do XII Encontro recomendam a introdução das comunidades locais “na dinâmica de trabalho dos museus, [...] procurando fazer com [que] esta experiência se constitua numa extensão de sua vida cotidiana, tanto em nível individual como coletivo” (ICOFOM-LAM, 2003, p. 3).

---

<sup>267</sup> Para Hugues de Varines, o ecomuseu é um conceito de museu que implica em um território, um patrimônio, uma comunidade e especialistas, arraigado na cultura viva dos habitantes do lugar, sendo um instrumento da dimensão cultural do desenvolvimento local. Ele atribui ao educador brasileiro Paulo Freire e o conceito de educação para liberdade como uma das principais influências para o desenvolvimento deste tipo de museu. Ver em <[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL\\_musa\\_n8.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n8.pdf)>. Acesso em Junho 2012

Scheiner (1998, p. 94) considera imprescindível que os museus “realizem um trabalho constante de integração com a sociedade, partindo de seu próprio espaço físico em direção à comunidade onde está localizado e daí em direção a outras comunidades – num progressivo trabalho de ampliação de fronteiras”.

A Mesa Redonda do Chile, ao consolidar o conceito de museu integral reconhece que

esta nova concepção não implica na supressão dos museus atuais, nem na renúncia aos museus especializados, mas que se considera que [sic] ela permitirá aos museus se desenvolverem e evoluírem da [sic] maneira mais racional e mais lógica, a fim de melhor servir à sociedade. (CADERNOS..., 1999).

Assim, esses museus ‘especializados’ possuem potencial para ampliar suas zonas de contato. Segundo Pinheiro (2005, p. 52), “os museus de arte, na sua condição de centros de referência cultural e na sua potencialidade educacional, bem como as bibliotecas de arte, geram informações artísticas e culturais”. No encontro entre as imagens (arte) e a sociedade, o museu, como fenômeno social dinâmico, espaço de poder e agente de dinamização cultural, pode transformar-se num espaço de participação onde as abordagens multiculturais da diversidade possibilitem reflexões proativas para problemáticas globais, como a exclusão social. Trazendo grupos marginalizados para o proscênio da produção cultural, utilizando a arte como ferramenta de capacitação para o empoderamento social, através da conscientização e da valoração de suas identidades.

Desse modo, “a convergência do trinômio arte, educação e sociedade pode sustentar a formação individual e social, norteadora da consciência e propulsora da inclusão social” (PINHEIRO, 2005, p. 53).

#### **4.2 A experiência do Lille Métropole Musée**

Os museus de arte estão na própria origem do museu moderno. Após a revolução francesa eles são as instituições públicas que exibem as coleções que vinham sendo reunidas pelo clero e pela aristocracia desde o período barroco. Neles, a organização expositiva dá-se frequentemente de forma cronológica.

Esta visão historicista, didática, teria uma finalidade educacional. Não esqueçamos que no final do século 19 os museus passaram a ser fortemente influenciados pela teoria evolucionista (historicidade) e pelo positivismo (taxonomia). Bellaigue (1996) destaca o caráter racionalista, não sensível, desta abordagem museológica. E Maroevic (1996) afirma que, mesmo com as mudanças do papel dos museus de arte no século 20, quando o colecionismo de obras recém-produzidas tornou-se uma prática corrente, muitos artistas protestaram, surgindo a ideia de um antimuseu como reação ao conservadorismo na preservação de obras selecionadas segundo os valores clássicos do passado.

Trudel (1996) assinala a complexa engrenagem que está implicada nos museus de arte contemporânea. Segundo o autor, uma intrincada rede de poder envolvendo colecionadores, *marchands*, teóricos da arte e curadores influencia na validação das obras e autores que serão apresentados ao público, sem que este conheça as justificativas dessas escolhas.

Entretanto, para além deste academicismo pós-moderno existem artistas cujos trabalhos, apesar de não se incluírem nos critérios das certificações estéticas oficiais, quando são apresentados ao público, surpreendem, levantam questionamentos, reflexões e debates, além de proporcionarem prazer e fruição estética. Produzidos por artistas fora do sistema, elas são geralmente definidas hoje como obras de arte bruta, termo criado pelo pintor francês Jean Dubuffet em 1945 (TRUDEL, 1996, p. 135).

#### 4.2.1 Um museu se reinventa

*Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM)*. Ao adotar esse longo nome, o museu da cidade de Lille, na região norte da França, até então dedicado à arte tradicional, colocava um marco importante e pioneiro na história dos museus de arte. Pela primeira vez, uma coleção de arte marginal, “inculta”, fora das normas, cujas obras foram criadas em grande parte por internados dos asilos psiquiátricos da Europa, adentrava as portas de um museu tradicional de arte para ser colocada em pé de igualdade com uma coleção de arte “cultura”, proveniente do *mainstream* do *métier* artístico, do mercado de arte e de todo o campo que envolve essa atividade em nossa sociedade ocidental. Isso aconteceu em 2010. Para acolher uma coleção de arte bruta em seu acervo, o LaM passou por profundas transformações estruturais - físicas, conceituais, administrativas – envolvendo nesse processo um amplo conjunto de atores – gestores, técnicos, comunidade. Estas transformações ressignificaram o museu, ampliando sua área de atuação educativa, aumentando o número de visitantes e inserindo-o na história dos museus como uma instituição que ousou tentar superar a dicotomia existente entre a arte regular e aquela produzida por indivíduos que vivem ou viveram à margem dos processos regulares que norteiam esse campo.

O LaM é uma instituição pública e fica em Villeneuve d’Ascq, pequena vila na região metropolitana de Lille. Situa-se em um grande parque de 72 hectares que inclui um lago e bosques, onde 100 mil árvores foram plantadas (MAIRIE, 2010). Museu, parque e coleções pertencem à Comunidade Urbana de Lille que a subvenciona, juntamente com o Ministério da Cultura e da Comunicação francês<sup>268</sup>. Como tantos outros museus de arte, foi criado

---

<sup>268</sup> São ao todo 84 cidades ou pequenas vilas, perfazendo cerca de um milhão de habitantes. Ver mais em <<http://www.lillemetropole.fr/home/communaute-urbaine.html>>.

para abrigar uma importante coleção doada à comunidade em 1979, da qual fazem parte obras de Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger, Amedeo Modigliani e Joan Miró. A coleção de arte moderna foi doada pelo casal Geneviève e Jean Masurel, este último pertencente a uma família de industriais têxteis do norte da França. O ato de doação exigia que o museu fosse aberto à arte de sua época, devendo organizar exposições temporárias e propor atividades culturais ao público adulto e escolar, além de criar trocas com a universidade (LaM, 2010).

O projeto arquitetônico inicial, de autoria do arquiteto argelino Roland Simounet, levou dois anos para ser executado. O aproveitamento máximo da luz natural, obtido através de um sistema de fendas, vigas, basculantes e claraboias, flexibiliza e atenua o desenho rigorosamente estruturado de forma retilínea, sem curvas. O arquiteto utilizou um elemento modular típico da região, o tijolo, que associado ao concreto aparente e ao uso da iluminação zenital evoca a arquitetura das indústrias têxteis da região<sup>269</sup>.

Os diálogos fecundos entre os doadores, o arquiteto e o curador [diretor] permitiram a abertura, em 1983, de um museu que conjuga perfeitamente as funções de conservação e difusão graças à suas salas de exposição permanentes e temporárias, um parque de esculturas, um auditório, uma biblioteca, um serviço educativo-cultural. [...] uma política ativa de aquisições alçaram o museu ao reconhecimento internacional (LaM, 2010, p. 9).

FIGURA 44. Vista do edifício original projetado pelo arquiteto R. Simounet



Foto do autor

Em 1999, o LaM recebeu como doação uma das mais importantes coleções de arte bruta da França: a Coleção L'Aracine. Para abrigá-la, a Comunidade de Lille empreendeu a ampliação da sede do Museu por meio de um concurso internacional vencido pela arquiteta

<sup>269</sup> Deambulando pelo entorno do Museu, pudemos verificar a identificação de sua sede com a arquitetura predominante na cidade de Villeneuve d'Ascq, ela mesma um aglomerado urbano recente, construída de forma planejada nos anos 60, como parte de uma política do Estado francês que objetivava romper com o urbanismo anterior, caracterizado pelas grandes aglomerações. Para saber mais, visitar <[www.villeneuveascq.fr/](http://www.villeneuveascq.fr/)>.

Manuelle Gautrand. A qualidade da escritura arquitetural, bem diferente daquela de Simounet, fez do projeto de Gautrand não um prolongamento ou ampliação, antes uma nova estrutura cujas formas arredondadas “se descobre progressivamente [...] em um movimento de inspiração vegetal” (LaM, 2010, p. 11). Desenhados sob medida para a nova coleção, os novos espaços são permeados pela luz exterior através de muxarabiês, uma clara referência às origens do arquiteto Simounet, buscando um contraponto harmonizador com a estrutura já existente. A volumetria, respeitando rigorosamente o conceito inicial do projeto do museu, acaba por conceder ao conjunto uma estranha mistura de diferença e semelhança, estranhamento esse que se experimentará também em seu interior.

O que nos interessa aqui é o processo, o caminho que levou o LaM a esse patamar. E para isso teremos que inicialmente conhecer a constituição e o desenvolvimento da Coleção L'Aracine, e procurar entender porque essa coleção foi capaz de impulsionar, durante mais de 10 anos, todo um esforço comunitário para acolhê-la, consagrando-se como uma experiência única.

FIGURA 45. Detalhe da ampliação concebida pela arquiteta Manuelle Gautrand



Foto do autor

### 4.3 A Coleção L'Aracine: o início

Já vimos como a Coleção de Arte Bruta encontrou pouso na cidade de Lausanne, na Suíça, uma vez que o artista francês Jean Dubuffet não conseguiu estabelecê-la na França. É um pouco pela orfandade deixada por esta coleção que, em 1982, o artista francês Michel Nedjar e as artistas belgas Madeleine Lommel e Claire Teller, a partir de diferentes experiências pessoais, resolveram formar, na França, uma associação que ocupasse o vazio deixado pela coleção da Arte Bruta. Como “uma Fênix que renasce das cinzas”, decidem “reorganizar e salvaguardar um patrimônio frequentemente ameaçado, através da constituição de uma coleção pública” (LOMMEL *et al.*, 1988, p. 6). Eles procuraram um nome que não fosse um rótulo marginalizante, e a partir da sugestão fonética provocada pela junção das palavras ‘*art*’ e ‘*racine*’ (raiz, em francês) a associação se autodenominou L'Aracine (LOMMEL *et al.*, 1988, p. 6), reforçando a ideia de uma criação cujas fontes estariam nas raízes profundas do homem.

A cidade de Neuilly-sur-Marne, pequena comuna a 13 km de Paris, destinou um local para a instalação da coleção: um espaço de 80m<sup>2</sup> no Château Guérin, onde já funcionava o conservatório de música da cidade. O museu foi aberto ao público em setembro de 1984, “baseado mais na paixão de seus criadores e admiradores do que em bases administrativas” (DANCHIN, 1988, p. 14).

L'Aracine tende a ser, dentro do deserto afetivo da vida urbana, uma espécie de oásis onde os visitantes [...] vêm entrar em contato com trabalhos que fazem apelo não ao intelecto, como a maioria dos museus contemporâneos, mas ao instinto, e onde eles podem reencontrar uma simplicidade esquecida, uma emoção verdadeira, alimentar uma certa exigência secreta [...] (DANCHIN, 1988, p. 14).

Para Duchein (1988, p. 5), a sede do L'Aracine não se parecia com um museu. “Mais que um museu, um castelo ou uma fundação, é um refúgio, um abrigo para o acolhimento. [...] Ela parece ter por natureza mais vocação para salvaguarda do que propriamente para o espetáculo”.

No verso do cartaz da primeira exposição estava escrito:

Pela primeira vez na França, uma municipalidade abre suas portas a uma coleção desta natureza [...] O objetivo de L'Aracine é reunir autores sem formação artística e amigos que sustentam uma criação que não faz parte de nenhum movimento, escola ou moda. Suas obras se distinguem por sua interioridade, seu poder emocional (CARTAZ..., 1997).

FIGURA 46. Château Guérin, sede da Coleção L'Aracine de 1984 a 1996



FONTE: Arquivo do LaM

Em 1986, L'Aracine ganhou da *Direction des Musées de France* o status de 'musée contrôlé'<sup>270</sup>. Segundo Trudel (1996), estar oficialmente credenciado garantiu o valor científico da coleção e sua inalienabilidade, permitindo também receber ajuda do Estado. Lommel afirma que este fato não só confirma o reconhecimento do trabalho da Associação, mas o próprio valor da arte bruta. Isso permitiu a constituição de um fundo para a aquisição de trabalhos dos autores mais importantes (MUSÉE..., 1997).

Diversas estratégias foram empregadas para o aumento da coleção. Contatos com os próprios artistas (se ainda vivos) ou com pessoas a eles ligadas; colecionadores; psiquiatras; pesquisas nos jornais regionais, visitas a hospitais, participação em leilões ou mesmo contando com a sorte: Nedjar diz ter encontrado peças importantes no mercado de pulgas de Clignancourt, em Paris (MUSÉE..., 1997).

Paralelamente à aquisição das obras foi-se constituindo um fundo documental, com escritos, livros e documentos doados por autores e instituições que tratam sistematicamente do assunto. Deste também fazem parte fotografias, cartas ilustradas - lembremos que nesse tipo de coleção frequentemente encontram-se trabalhos que misturam texto e desenhos. Lommel destaca o papel dos psiquiatras na doação de

<sup>270</sup> O Ministério da Cultura e da Comunicação na França além de exercer a tutela dos Museus Nacionais, assiste, orienta e controla, no plano técnico e científico, cerca de 1.100 museus de cidades, departamentos ou associações, chamados "musées classés et contrôlés". Ver mais em <<http://www.culture.gouv.fr/culture/europe/musees.htm>>.

trabalhos para a coleção, ressaltando a importância histórica destes na preservação desse patrimônio. (MUSÉE..., 1997).

O entusiasmo e a energia investida por Lommel e seus colaboradores resultaram num aumento considerável da coleção e de seus visitantes. Entretanto, o espaço acanhado e o desinteresse da municipalidade de Neuilly-sur-Marne em manter a coleção tornou a situação insustentável, e a decisão de fechar o Museu foi tomada. Rica de mais de 3.000 obras de 150 artistas, foi transferida para Villeneuve d'Ascq, onde ficou guardada em comodato no Museu de Arte Moderna de Lille<sup>271</sup>. Celebrando esse encontro, a exposição *Art brut, collection de L'Aracine* é realizada nos espaços do LaM, e os fatos que se sucederam vão causar profundas modificações na instituição, com reflexos positivos em toda a comunidade. A então curadora da coleção de arte moderna e contemporânea, Sauvane Faupin, descreve os acontecimentos da época:

Em alguns dias, o museu viu-se verdadeiramente invadido pela arte bruta. Toda a equipe se mobilizou para descobrir esse campo da arte que estava agora presente no museu [...]. Um inventário, pesquisas documentais e uma campanha fotográfica foram feitas para preparar o catálogo e a exposição da coleção que abriu em 2 de fevereiro de 1997 (FAUPIN, 2009, p. 122).

Durante a exposição aconteceram visitas guiadas, ateliês para crianças, conferências, leitura de escritos “brutos”, um colóquio. Paralelamente, “o museu criou na metrópole de Lille uma rede em torno da arte bruta, envolvendo diferentes estruturas que organizaram um conjunto de manifestações” (FAUPIN, 2009, p. 122). Face ao sucesso, a exposição que deveria terminar em 14 de julho se prolongou até 29 de agosto, recebendo 72 mil visitantes.

Nesta ocasião Françoise Cachin, então à frente da Direction des Musées de France, ressaltou o fato de existir na coleção do Museu obras primas do cubismo, cujos autores manifestaram tantas afinidades com o primitivismo e tomaram empréstimos explícitos das artes não ocidentais e marginais, pontificando que o ajuntar-se da coleção L'Aracine, “longe de turvar a imagem forte desta instituição, vai permitir o confronto da arte mais exigente e inovadora do início do século [20] com a livre invenção das criações brutas.” (MUSÉE..., 1997, p. 7).

Desde o início a Coleção L'Aracine foi pensada para ser pública. Era desejo de seus criadores constituir um museu dedicado exclusivamente à arte bruta. Entretanto, a repercussão dessa exposição em Villeneuve d'Ascq e nos lugares onde itinerou – Vence, Rouen, Blois – além do interesse do Ministério da Cultura francesa em apoiar seu

---

<sup>271</sup> O contrato, ao qual tivemos acesso nos arquivos do LaM, foi assinado em 31 de janeiro de 1997, pelo prazo (renovável) de um ano. O documento previa reuniões entre as partes a cada seis meses e a necessidade de oficialização do ato de empréstimo pela *Direction des Musées de France*.

acolhimento, resultou na doação da mesma ao LaM. “Após longas discussões chegou-se a um ato de doação que especificava o desejo dos doadores – construção de salas de exposições permanentes específicas para a arte bruta como um prolongamento do museu de arte moderna” (FAUPIN, 2009a, p. 128). Assim, em 22 de janeiro de 1999, Madeleine Lommel e Pierre Mauroy<sup>272</sup> assinaram o ato que reuniu pela primeira vez uma coleção de arte bruta e um acervo de arte moderna e contemporânea lado a lado num mesmo acervo museológico.

#### 4.4 Um projeto político, artístico, científico e cultural

A absorção da Coleção L’Aracine pelo Museu de Lille foi o resultado de uma conjunção de esforços em diversas esferas – política, técnica, cultural – cuidadosamente planejada e executada. O fechamento do Museu em Neuilly não foi um salto no escuro<sup>273</sup>.

“LE MUSÉE FERMERA SES PORTES LE DIMANCHE 3 MARS AU SOIR” dizia o aviso distribuído aos visitantes. A seguir, informava que as exposições itinerantes continuariam a ser realizadas até 1988 e que “uma estrutura definitiva apropriada às exigências da coleção seria alcançada” (L’ARACINE..., 1996). Um apelo para doações com o objetivo de efetuar novas aquisições e um formulário de adesão à Associação completava o folheto.

Em carta resposta ao prefeito de Lille, Pierre Mauroy, escrita dois dias antes do fechamento do Château Guérin, Madeleine Lommel se diz emocionada com a possibilidade da realização de uma exposição e com a guarda das obras na Reserva Técnica do LaM: “[...] hoje todos nos consideram como a única coleção [de arte bruta] da França, nem tanto pelo número de obras mas pelo entusiasmo com que empreendemos as pesquisas sobre uma arte que não pode mais ser ignorada neste fim de século” (LOMMEL, 1996).

O Museu então começa a estruturar o projeto científico-cultural que nortearia as ações do processo de transformação institucional. Os dados reunidos e suas análises municiaram as alegações dos técnicos no convencimento dos políticos para a tomada de decisão final sobre o destino da coleção. Numa minuta de projeto que reunia as principais ideias e possibilidades, a pergunta fundamental é colocada: “Por que uma coleção de arte bruta no Museu de arte moderna de Lille?” (MUSÉE, [199-], p. 8).

---

<sup>272</sup> Pierre Mauroy, então prefeito de Lille, foi Primeiro Ministro no Governo de François Mitterrand de 1981 a 1984.

<sup>273</sup> Documentos pesquisados pelo autor nos arquivos do LaM mostram que desde 1995 já existiam estudos para o recebimento, pelo museu, da Coleção L’Aracine.

“Uma implantação geográfica natural”. Essa resposta inicial completa-se com um texto ressaltando a existência de uma afinidade entre a região norte da França e a arte bruta, revelada pela presença, na coleção, de diversos autores ali nascidos<sup>274</sup>. Um grande número de amadores desta forma de arte residentes nesta região seria atraído ao Museu, uma vez que outra coleção comparável só existia em Lausanne (uma referência à Coleção de Arte Bruta). Outra justificativa era a de que a arte bruta vinha conhecendo uma revalorização de seu lugar na arte contemporânea, perceptível nos grandes eventos internacionais como a Bienal de Veneza, no aumento de interesse do grande público na realização de feiras e no crescimento do mercado dessas obras, especialmente nos EUA.

Inicialmente trabalhou-se com duas hipóteses: a instalação da coleção em um prédio já existente, na localidade próxima de Croix, que tornar-se-ia uma ‘filial’ do Museu; ou a construção de uma ampliação da sede principal. Como já vimos, esta última hipótese ganhou força, justificada pelos argumentos de que o diálogo e o confronto entre as coleções seriam mais efetivamente alcançados no compartilhamento de um mesmo espaço, as coleções usufruindo das mesmas prerrogativas<sup>275</sup>.

Outro fator que exerceu grande influência e trouxe impulso ao projeto foi a opinião do público. Durante a exposição *Art brut, collection de L’Aracine*, a primeira da coleção no museu, o LaM realizou uma pesquisa com a colaboração do Instituto de Sociologia de Lille I<sup>276</sup>. Durante um período, ao chegar à recepção, um em cada cinco visitantes recebia um questionário, sendo solicitado a devolvê-lo ao final da visita. As perguntas visavam conhecer o perfil desses visitantes e suas opiniões sobre aspectos da exposição, do museu e da arte bruta. As mesmas questões foram submetidas aos Amigos do Museu. Tratando-se estes últimos de um público fiel ao LaM, seus resultados foram tratados à parte e utilizados como elemento de comparação.

Além do aumento do número de visitantes, a pesquisa mostrou que a exposição provocou também mudanças no perfil dos mesmos: um público mais jovem e feminino, e um incremento daqueles vindos de outras regiões da França e do estrangeiro; 38% estavam visitando um museu de arte moderna pela primeira vez e 56% vieram especialmente ver a exposição de arte bruta; Mais da metade (55%) não conheciam a arte

---

<sup>274</sup> A região, incluindo a vizinha Bélgica, tem vários autores de arte bruta na Coleção, uma parte considerável deles vindos da tradição da prática do espiritismo e da mediunidade, um movimento que teve grande amplitude na região no início do século XX.

<sup>275</sup> Encontramos nos arquivos do LaM outro estudo de viabilidade de assentamento da coleção numa localidade conhecida como Ferme d’en Haut, uma antiga fazenda de arquitetura rústica também em Villeneuve d’Ascq.

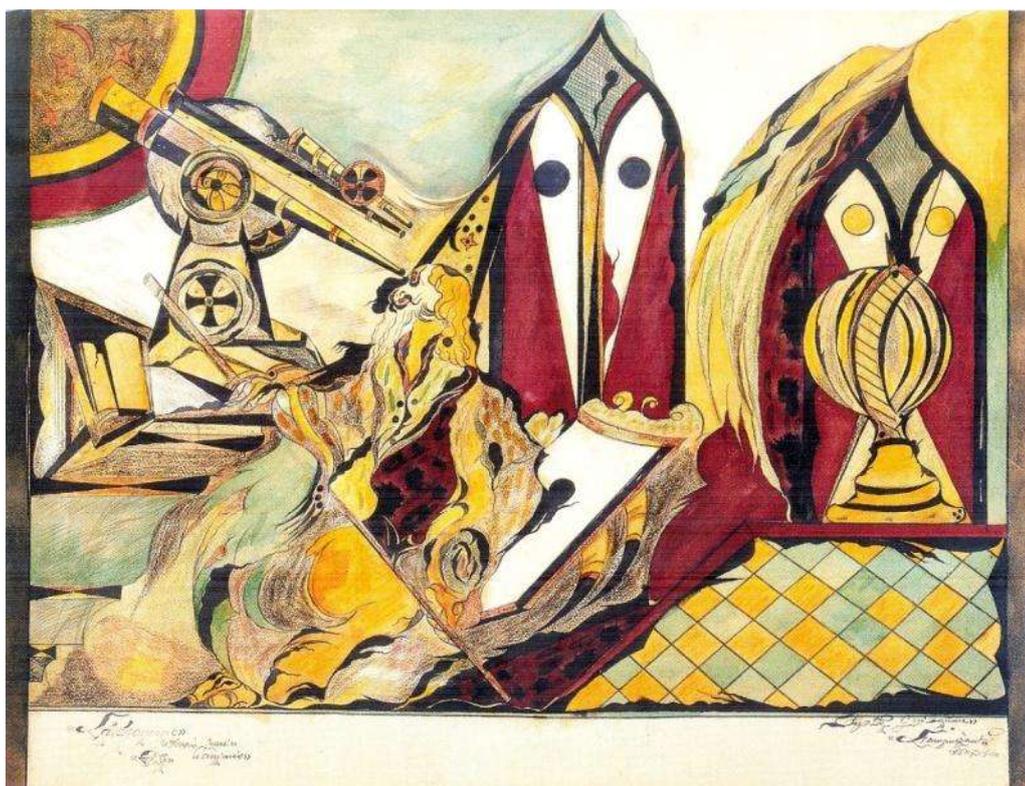
<sup>276</sup> Como de tradição na França, os *campi* das universidades públicas são numerados com algarismos romanos.

bruta, nem sabiam o que isso significava. 94% afirmaram seu desejo de comentar sobre a exposição com seus próximos.

A mostra, como já citado, recebeu mais de 70 mil visitantes, tendo o Serviço Educativo e Cultural do museu recebido 1.195 grupos. Todos os indicadores mostravam que a exposição causara um grande impacto.

Se os números da pesquisa apontaram a divulgação boca-a-boca como principal fonte de informação sobre a mostra, o relatório de mídia apresenta um apoio maciço dos meios de comunicação, consignado em 136 artigos e 76 anúncios publicados em escala regional, nacional e internacional<sup>277</sup>. A imprensa, refletindo o interesse do público sobre a questão passou a acompanhar de perto o desenrolar do processo de transformação do museu. O assunto foi pauta de publicações em toda França, sempre abordado de forma positiva.

FIGURA 47. *O Astrônomo*, de Guillaume Pujolle. Coleção L'Aracine  
O autor ficou conhecido por ter uma obra sua (embora figurando como anônima) publicada no livro *O Museu Imaginário* de André Malraux



FONTE: LaM, 2010, p. 226

<sup>277</sup> Todos os dados deste trecho foram retirados do documento *Synthèse de l'enquête sur le public du Musée d'art moderne pendant l'exposition Art Brut*, consultado nos arquivos do LaM.

Com o fôlego obtido pelos acontecimentos afirmativos e os dados alentadores das pesquisas, a equipe do museu construiu o projeto científico cultural, validado em 2001. Baseado no conceito de “museu de coleções”, o projeto incluiu um estudo importante intitulado: *Entrée de la collection de l'Aracine*. Uma pesquisa de público ampliada e uma análise exaustiva dos dados, aliada a um minucioso estudo de prospecção, traçaram um panorama auspicioso para a instituição, sem deixar de apontar os desafios e possíveis fraquezas. É compreensível que neste cenário, o retorno referente ao grande investimento a ser feito pelas partes envolvidas – Estado, comunidade e equipe técnica – tinha de ser avaliado da forma mais precisa possível. O documento chega à minúcia de mensurar as diferenças entre o tempo gasto no trajeto de visita de um frequentador local e àquele de um visitante regional (MUSÉE, 199-).

Após a realização do concurso internacional de arquitetura, vencido pela arquiteta Manuelle Gautrand, o museu prepara-se para a construção da extensão de sua sede<sup>278</sup>. Criou-se um local para o acondicionamento temporário das obras. Nesta ocasião fez-se a checagem dos dados - número de inventário, dimensões, técnica e estado de conservação. Todas as informações foram inseridas na base de dados *Vidéomuseum*, acompanhados de um registro fotográfico.

Este trabalho permitiu conhecer o estado da coleção e preparar os projetos de restauração ou intervenções para conservação preventiva [...]. Formou-se uma equipe de treze pessoas além dos restauradores, para a manipulação e embalagem das obras utilizando materiais neutros. O transporte para as reservas [técnicas] temporárias foi feito por uma empresa especializada, satisfazendo as normas de segurança e conservação (FAUPIN, 2009b, p. 156).

Além das obras, o museu recebeu também a biblioteca e o arquivo da coleção L'Aracine. São milhares de documentos – fotografias, convites, cartões postais, correspondências, inventários, comprovantes de aquisição de obras, artigos de imprensa relativos à coleção e seus artistas, assuntos afins<sup>279</sup>.

A correspondência compreende um número importante de desenhos autografados realizados pelos artistas e mostram os laços tecidos entre eles e Madeleine Lommel, Claire Teller e Michel Nedjar. [...] Ele [o arquivo] contém igualmente numerosos documentos sobre a própria coleção e assim constitui-se numa fonte maior sobre a história da coleção e da arte bruta em geral (BOULANGER, 2009, p. 154).

---

<sup>278</sup> 29 de fevereiro de 2006 foi o último dia de funcionamento do museu. Paralelamente às obras de ampliação, o edifício original do Museu também foi completamente recuperado pelo arquiteto Étienne Sintive, especializado na restauração de monumentos históricos (FAUPIN, 2009c, p. 158).

<sup>279</sup> Uma parceria com o Institut National d'Histoire de l'Art permitiu a contratação de um pesquisador para a realização de um inventário detalhado e do acondicionamento adequado do conjunto de documentos.

A importância desse conjunto é uma fonte essencial de informação em arte, que segundo Pinheiro (2008, p. 88) “é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte”. Segundo a autora, se inicialmente esses estudos incluem essencialmente as obras artísticas, também estão relacionados todo e qualquer tipo de documentos sobre arte, dos bibliográficos aos iconográficos. Barbant (2011, p. 146) ressalta que o arquivo da Coleção apresenta um híbrido de documentos institucionais e de colecionador. Inicialmente reunidos de forma aleatória, a partir da obtenção do estatuto de *musée contrôlé* ele toma uma forma organizada. Ela também sublinha a grande importância que desempenha um arquivo nesse tipo de coleção, onde

[...] o menor documento sobre um artista é digno de interesse. Sem os seus descobridores, eles estariam fadados ao anonimato, é necessário coletar todas as informações sobre eles. A menor indicação biográfica, e não só sua obra, faz existir o criador, inscreve-o na vida, numa cronologia, na história (BARBANT, 2011 p. 148).

#### 4.4.1 A arte bruta no templo das artes

O Museu ficará fechado ao público até 2010. Mesmo assim, em cumprimento ao disposto nas obrigações constantes no documento de doação, realiza a cada ano uma exposição temporária em diversos espaços: universidade, hospícios, culminando com uma mostra na Galeria Colbert de Paris, onde está abrigado o Institut National d’Histoire de l’Art (Instituto Nacional de História da Arte - INHA). Na ocasião foi publicado um catálogo onde é retrçada a história da coleção L’Aracine desde seus primórdios, nos anos 1970, até sua doação à Comunidade de Lille em 1999, e “o conjunto de manifestações organizadas pelo Museu de arte moderna desde esta data para valorizá-la e enriquecê-la” (LÉVY, 2009, p. 4). Este último evento fora dos muros do museu antes de sua reinauguração foi acompanhado de um colóquio intitulado *Art brut: une avant-garde en moins?*<sup>280</sup> Os trabalhos apresentados foram reunidos em uma publicação homônima.

Este é um fato de grande importância para o fechamento desse segundo grande ciclo na história desse museu singular. O INHA é o “lugar mais alto da história da arte na França, reunindo pesquisadores e conservadores de museus e bibliotecas e associando-se a instituições devotadas a esta disciplina na França e no mundo” (INHA, 2014). A arte bruta, nascida nos guetos do isolamento social ou nos porões dos asilos para loucos, concebida nos transe espíritos, nos espíritos visionários, nas alucinações, delírios e derivas do imaginário humano, chega ao cume da arte ‘cultura’ (*savant*), é exibida nos corredores onde transitam os estudantes, professores e doutores em matéria de arte.

<sup>280</sup> Literalmente: “Arte Bruta: uma vanguarda, pelo menos?”.

As questões epistemológicas levantadas pelas pesquisas no acervo da coleção L'Aracine trazem à tona indagações sobre a inserção ou relação da história da arte bruta na e com a história da arte.

Se a surpreendente e poderosa criatividade que emana dessas obras e de seus autores foi, apesar das diferenças de abordagem, unanimemente destacada, a indagação de sua situação sob o olhar da história da arte tem sido recorrentemente levantada. Essas obras mudaram de estatuto – passando de documentos clínicos, de objetos de curiosidade, à obras de arte – depois apareceram dentro do contexto das vanguardas, e finalmente se beneficiaram da criação da noção de arte bruta (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p. 10).

Certos autores consideram-na “uma arte sem precedente ou tradição” ou nas palavras de André Breton, uma arte de “quadros e objetos feitos às vezes por pessoas que não são artistas: por exemplo um encanador, um jardineiro, um açougueiro, um louco etc”<sup>281</sup> (BOULANGER; FAUPIN 2011, p. 11). Ou seja, o reconhecimento da produção e a recusa do estatuto de artista ao criador criaria uma tensão paradoxal.

A esta invenção de um “outro da arte” – alienado, primitivo, selvagem, louco, bruto, singular, fora das normas, marginal, *outsider* – impossível de ser situado como pessoa dentro de uma história da arte, contrapõe-se, sobretudo depois dos anos 80, uma contextualização histórica de seus inventores, colecionadores e suas teorias (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p. 10, aspas e grifo dos autores).

O título do colóquio *Art brut: une avant-garde en moins?* segundo seus organizadores, traz de imediato a questão da confrontação da coleção de arte bruta com as já existentes de arte moderna e contemporânea, não para um exercício de comparatismo sem antecedentes, mas considerando as diferentes qualidades atribuídas à arte bruta, à arte *outsider* e às categorias aparentadas, incluindo sua arqueologia e desenvolvimento atuais (BOULANGER; FAUPIN, 2011). A questão de uma historicidade – recusada ou não - desse tipo de expressão seria uma alavanca não só para a exploração do campo histórico das obras e seus autores, mas também aos deslocamentos da noção de arte no estado bruto.

A representação e, sobretudo, a interpretação de uma obra artística implica a sua inserção temporal e espacial [...] na sociedade da qual é oriunda. Estão em jogo conhecimentos, habilidades, técnicas e experiências diferenciadas, e múltiplos agentes que interferem nesse processo: artistas, críticos, historiadores da arte, pesquisadores, museólogos, galeristas, *marchands*, leiloeiros, colecionadores particulares e institucionais, editores de Arte e livreiros. (PINHEIRO, 1996, p. 11).

---

<sup>281</sup> Os autores reproduzem aqui um trecho de carta do artista André Breton à sua filha Aube.

Com tantos atores envolvidos, a interdisciplinaridade é uma premissa para o diálogo, é no lugar da articulação e das fronteiras que o estudo dessas criações pode constituir uma contribuição fundamental à história da arte. Pinheiro (1996, p. 8) confirma esse fundamento segundo o qual nas pesquisas em informação estética “os grupos de pesquisas devem ser multidisciplinares, o que possibilita a análise das obras de arte sob múltiplos olhares”. Foi com esse espírito que o colóquio reuniu “personalidades representativas de diferentes domínios do saber: o artista, o psicanalista, o colecionador, o arquivista, o médico, o conservador de museu, o pesquisador ou, simplesmente, o interessado” (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p. 9).

#### **4.4.2 O Museu reinventado**

Uma coleção feita por artistas para preservar e defender um tipo de arte normalmente ignorado ou relegado a um plano secundário; um jovem museu de arte tradicional possuidor de uma coleção de obras pertencentes a um período recente da arte. Um encontro improvável cujo acontecimento abriu a oportunidade para a fecundação mútua, uma janela para a releitura e uma nova escrita da história de ambas. Para a história da arte, uma possibilidade de deslocamento do discurso hegemônico, linha de fuga, uma fratura pequena que seja para a inserção de uma cunha que venha desconstruir esse espírito de corpo que, nas palavras de Bourdieu (2005), deriva de um sentimento socialmente construído de pertencer a uma “essência superior”.

Para a museologia, o encerramento de um ciclo – e a abertura do próximo – que se iniciou no começo do século 20 com a ‘descoberta’ desse tipo de arte, originada nos guetos do isolamento social ou nas masmorras dos asilos de loucos e sua imediata musealização. Isso propiciou a salvaguarda e preservação desse patrimônio imagético e o levante de questionamentos sobre seu estatuto, validação e valor simbólico. O museu é quase a única possibilidade de acolhimento para esse patrimônio ‘modesto’, arena privilegiada dos embates teóricos ou o teatro por excelência da encenação de uma ressignificação dessa marginalidade, rompendo ou mesclando as fronteiras arbitrárias da normalidade, da loucura, incluindo na história do homem uma parte significativa dele próprio.

Até então, as produções plásticas de indivíduos marginalizados, seja o rótulo que se lhes imponha – arte bruta, singular, psicótica, alienada, fora das normas – ocupavam espaços especialmente a elas destinados, como a Coleção de Arte Bruta de Lausanne ou o Museu de Imagens do Inconsciente no Brasil. Ou então faziam aparições fugazes em exposições de museus de arte. Agora, uma coleção além das normas adentra o templo das artes.

Não deixa de ser um paradoxo o fato de que a arte bruta, reunida sob o conceito de Dubuffet que elogiava sua 'imunidade' à cultura, tenha encontrado guarida num dos ícones mais representativos desta – o museu. As questões e desafios museológicos daí gerados são um estímulo à pesquisa e às trocas interdisciplinares<sup>282</sup>.

FIGURA 48. A Coleção L'Aracine instalada na nova ala do LaM



Foto do autor

Madeleine Lommel, a figura central da Coleção L'Aracine, faleceu em maio de 2010. Em setembro do mesmo ano acontece a reabertura do Museu com a exposição *Habiter poétiquement le monde* (Habitar poeticamente o mundo). Segundo sua diretora, a mostra constitui um resultado e uma promessa do LaM. Resultado de mais de uma década de reflexões sobre o aporte da coleção de arte bruta a um museu de arte moderna e contemporânea, por um caminho traçado por várias exposições, publicações e colóquios.

---

<sup>282</sup> Em entrevista concedida ao autor em 22.3.2014, a curadora da coleção de arte bruta do LaM, Sauvine Faupin, informou que a antropologia e a filosofia foram os primeiros campos a mostrar interesse em participar das pesquisas.

Promessa porque ela faz, com uma discreta audácia, várias apostas. A aposta de propor aos visitantes uma aproximação para além dos laços forjados pela história da arte entre as obras de arte bruta e arte contemporânea em volta de certas comunidades de práticas e processos de criação. A aposta, mais ousada ainda, de propor a experiência de uma obra, uma exposição, um museu, menos pela apreensão estética pura face a um objeto e mais por uma certa maneira poética de estar no mundo. (LÉVY, 2010, p. 6).

A mostra condensa – e ao mesmo tempo alarga – essa trajetória, resultado obtido pelo amadurecimento trazido dos sucessivos eventos precedentes, cujas pesquisas históricas ora apontavam para as ligações ora para as ausências, e sobretudo questionavam “os fundamentos da criação, as funções da obra de arte dentro de uma abordagem renovada da noção de artista” (BOULANGER; FAUPIN; PIRON, 2010, p. 11). Segundo os curadores da mostra, trata-se de insistir no fato de que a função do museu é ativar as ligações, produzir os contatos e as fricções e reescrever as histórias às vezes injustamente consideradas como imutáveis.

FIGURA 49. Emygdio de Barros, Fernando Diniz e Adelina Gomes pintando ao ar livre



FONTE: Arquivo do MII

## CAPÍTULO 5

### O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: A LEITURA TRANSDISCIPLINAR DE NISE DA SILVEIRA

Após estudarmos a constituição das coleções da loucura e as principais leituras que a ciência e a arte produziram sobre o assunto, as diversas formas e conceitos que regeram as principais exposições e as tentativas – imaginadas ou concretizadas – de criação de instituições que recolhessem e abrigassem essa importante parcela do patrimônio imagético de nossa modernidade, nos debruçaremos com mais vagar sobre a experiência brasileira. Liderada pela psiquiatra Nise da Silveira, tem como principal expressão o Museu de Imagens do Inconsciente que reúne hoje uma das mais importantes coleções musealizadas, ao lado da Coleção de Arte Bruta, da Coleção Prinzhorn e da Coleção L'Aracine, esta última hoje no Lille Métropole Musée... - LaM. Se refinarmos nossa abordagem, considerando apenas os acervos que reúnem exclusivamente obras realizadas em hospitais psiquiátricos, restarão apenas o MII e a Coleção Prinzhorn. Entretanto, esta última é uma coleção encerrada, ou seja, cessaram os motivos que levaram à constituição da mesma, seu ciclo de crescimento encerrou-se logo após a saída de seu principal responsável e divulgador, Hans Prinzhorn, em 1921. O MII, ao contrário, continua com seu ateliê de pintura em funcionamento, onde a cada dia surgem novos trabalhos.

Já vimos que os validadores do campo da Arte Bruta, seguindo as pegadas de Jean Dubuffet, não costumam valorizar a criação oriunda de ateliês terapêuticos. No caso do LaM, existe na instituição uma forte interface com hospitais psiquiátricos e seus ateliês, conduzida pelo setor educativo do museu, embora isto não se traduza, necessariamente, em enriquecimento da coleção.

Ao fazermos esta repartição, não estamos de forma nenhuma diminuindo a importância de outras coleções, como, por exemplo, a do Hospital Sainte Anne em Paris ou aquela do Hospital Bethlem de Londres. No primeiro caso temos um fundo; O *Centre d'Étude de l'Expression*, setor do hospital responsável pela coleção, não possui uma estrutura museológica de funcionamento, sua atividade hoje é praticamente restrita à apresentação de pequenas exposições temporárias, como já visto no capítulo anterior. No segundo caso, o hospital londrino recém inaugurou seu Museum of the Mind (Museu da Mente), onde se abrigam o acervo de obras, objetos e documentos do arquivo do hospital. Entretanto aqui o foco é a história institucional, e não a coleção de obras plásticas. Apesar da iniciativa pioneira dessas duas instituições em realizar as primeiras exposições de obras de pacientes, essa importância histórica não se concretizou (ainda) em uma atuação museológica consistente.

As tentativas de criação de museus dedicados à guarda, exibição e estudo das obras criadas pelos loucos resultaram, em sua grande maioria, infrutíferas. A Suíça, país

que teve tanta importância nessa história, só instituiu a Coleção de Arte Bruta (reunida em território francês) em 1972; A França, onde o estudo, a pesquisa e as reflexões sobre esse tema foram entabuladas de forma mais profusa e consistente, só conseguiu ver seu primeiro museu de arte bruta em 1984, quando da experiência da Coleção L'Aracine no Château Guérin, cujo voo solo terminou em 1997 com sua absorção por um museu de arte, o LaM<sup>283</sup>.

Por considerar um avanço considerável sobre as leituras precedentes, deixamos para este momento a análise da leitura feita pela psiquiatra brasileira, cujo desenvolvimento está indelevelmente imbricado com a instituição criada por ela: o Museu de Imagens do Inconsciente, sucedâneo da Seção de Terapêutica Ocupacional. Já tivemos oportunidade de conhecer aspectos do percurso inicial dessa história, ao analisarmos exposições e discursos especialmente do período que vai desde a inauguração do ateliê de pintura, em setembro de 1946, até o II Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique, 1957. Foi possível verificar que durante esse período o Museu desenvolveu as principais características de seu discurso expositivo, que, aperfeiçoadas e ampliadas pela própria Dra. Nise ou seus seguidores, são mantidas até hoje. Será fácil verificar como os discursos da instituição e os da psiquiatra são entrelaçados: as mostras temáticas do museu quase sempre reproduzem em seus títulos e seções os termos utilizados pela médica em seus escritos. Desse modo, optamos por também entrelaçar o estudo epistemológico do método de leitura da Dra. Nise com os acontecimentos marcantes da evolução do Museu de Imagens do Inconsciente, tendo a cronologia como guia, sem, entretanto, obedecê-la com rigor.

O Museu nasceu dos ateliês da Seção de Terapêutica Ocupacional<sup>284</sup>. Museu e STOR conviveram durante um período, até a extinção desta última. Do projeto original da Dra. Nise da Silveira, restaram os ateliês de pintura e de modelagem, funcionando até a presente data. Será de bom alvitre estudar um pouco as origens e os conceitos que regeram a STO, para a compreensão do ambiente onde o MII emergiu, onde gerou-se a herança que traz consigo até nossos dias.

## 5.1 A Seção de Terapêutica Ocupacional

---

<sup>283</sup> A coleção foi objeto de dois processos de musealização. A França contou também com o *Musée de la Folie*, que vai de 1905 a 1946, também no interior de um asilo, mas que não era completamente aberto à visitação pública.

<sup>284</sup> Posteriormente a Dra. Nise acrescentou a palavra Reabilitação ao nome da Seção, transformando sua sigla em STOR, que é a mais conhecida.

A inadaptação de Nise da Silveira aos métodos de tratamento agressivos em voga na psiquiatria dos anos 1940 foi um dos motivos para que ela fundasse a Seção de Terapêutica Ocupacional. Além disso, “é possível que aí tenha contribuído também a minha experiência de prisão, porque todo preso procura uma atividade, senão sucumbe mentalmente” (SILVEIRA, 1976, p. 9). A jardinagem foi a primeira atividade proposta por Nise com “um grupo de pacientes dirigido pela bibliotecária D. Aurora Magalhães, que se tornou nossa dedicada e espontânea colaboradora” (SILVEIRA, 1946, p. 6). Uma oficina de trabalhos manuais femininos viria a seguir: “Não foi tarefa das mais fáceis”, ela relata, e um dos motivos era a própria arquitetura do hospital, que não dispunha de nenhuma sala de estar, todo ele dividido em dormitórios, corredores e refeitórios.

Seguiu-se a instalação de uma oficina de encadernação e o início das atividades de recreação: organizou-se uma festa cujo programa incluía “um teatro de sombras e de fantoches (da Sociedade Pestalozzi) e, cenas cômicas por dois palhaços de um dos circos da cidade, jogos de competição entre as crianças do próprio hospital e números de música pelo “Regional” da C.J.M. [Colônia Juliano Moreira]” (SILVEIRA, 1946, p. 7, aspas da autora).

A seguir vem o ateliê de pintura, onde desde o início a liberdade de expressão é o eixo principal:

A 9 (nove) de setembro o serviço de terapêutica ocupacional abriu o 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. Foram experimentados, com interessantes resultados, os modernos métodos das “garatujas” (scribbles) e de pintura a dedo. A produção total 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, grifos e aspas da autora),

O Relatório de 1947 mostra que a produção adquire consistência e o *status* de “preciosa documentação para estudo”. Mais uma vez a liberdade de seus frequentadores é ratificada:

No atelier de pintura, frequentado por doentes do H.P. e do H.G.R.<sup>285</sup>, prosseguiram os trabalhos dentro da mesma orientação do ano anterior: os doentes entregaram-se ao prazer de pintar com a mais completa liberdade. Raro tomam para motivo de seus quadros modelos do mundo exterior, preferindo quase sempre fixar imagens subjetivas. Esta seção possui, portanto, precisa [sic] documentação para estudo. A produção total foi de 599 trabalhos (SILVEIRA, 1947, p. 3)<sup>286</sup>.

Em 1949, a produção é dobrada, segundo o trecho do relatório desse ano, que destacamos:

Seção de pintura e de escultura sob a direção do terapeuta [sic] Almir Mavignier e colaboração do terapeuta Walter Grijó

Pintura

Número de doentes que frequentaram o estúdio .....23

Número de trabalhos produzidos .....900

Modelagem

Número de doentes que frequentaram o estúdio .....7

Número de trabalhos produzidos .....50

(FONTE: SILVEIRA, 1949<sup>a</sup>).

A preocupação com a fundamentação teórica do trabalho aparece já no primeiro relatório (1946), onde a Dra. Nise aponta como uma das falhas mais graves de seu trabalho a “maneira quase empírica segundo a qual foi executado”. Mas face à precariedade de meios e o desinteresse dos outros médicos, fato que será uma constante ao longo dos anos e que muito a decepcionará, ela investe na capacitação dos técnicos da Seção: “Nesse sentido já estamos planejando a organização de um curso intensivo para a formação de terapeutas [sic], que deverá iniciar-se em abril do ano próximo”<sup>287</sup> (SILVEIRA, 1946, p. 9). Considerava o treinamento dos técnicos como um passo indispensável para sair do nível empírico.

A terapêutica ocupacional nunca gozou de prestígio nem na psiquiatria nem na nossa cultura “deslumbrada pelas elucubrações do pensamento racional e tão fascinada pelo verbo” (SILVEIRA, 1981, p. 66). Segundo Nise, compreende-se que “no meio do

<sup>285</sup> Iniciais de Hospital de Psiquiatria e Hospital Gustavo Riedel, unidades integrantes do Centro Psiquiátrico Nacional.

<sup>286</sup> Quando esse relatório foi escrito, já haviam acontecido as primeiras exposições externas que tanto interesse e polêmica despertaram em críticos e artistas. O contato com Mário Pedrosa, que vinha de chegar da Europa, onde tinha travado relacionamento com o meio artístico, especialmente com os surrealistas, foi muito importante, pois certamente tinha ele conhecimento do interesse destes pelas obras dos loucos.

<sup>287</sup> Nesse mesmo ano de implantação da STO, Nise da Silveira já havia conseguido que funcionárias fizessem pequenos cursos na Sociedade Pestalozzi como, por exemplo, o de Teatro de Bonecos, possibilitando a realização no hospital de peças com fantoches e teatro de sombras.

arsenal constituído pelos choques elétricos [...]; pelo coma insulínico; pela psicocirurgia; pelos psicotrópicos administrados em doses brutais”, um método cujos processos dão-se sobretudo em nível não-verbal e utiliza como agentes terapêuticos atividades expressivas logicamente seria julgado “ingênuo e quase inócuo”. Começa então a busca para estruturar cientificamente o trabalho, baseando-se nos diferentes pontos de vista psiquiátricos “kraepelinianos, bleulerianos, segundo H. Simon, K. Schneider, P. Sivadon, ou na ótica da psicologia de Freud e, um pouco mais tarde, na de Jung” (SILVEIRA, 1981, p. 67).

Os médicos recusavam-se a receitar atividades para os pacientes, o que, em sua opinião, inviabilizava a terapêutica ocupacional cientificamente orientada, uma vez que só eles podiam conhecer a dinâmica dos sintomas de seus doentes e o grau de regressão a que tinham chegado. Após anos de insistência, “veio o cansaço e um certo conformismo com a situação” (SILVEIRA, 1966, p. 54). Os princípios ideais de funcionamento da Seção segundo a ótica de Nise eram:

1-A ocupação é prescrita pelo médico

2-A receita do médico é executada pelo monitor

3-Os setores de atividade são mistos

4-A produção é secundária.

(SILVEIRA, 1966, p.53-55).

As atividades também eram divididas em 4 grupos

A - Atividades que envolvam o esforço característico do trabalho – marcenaria, sapataria, encadernação, cestaria, trabalhos técnicos diversos, trabalhos manuais femininos, costura, jardinagem, trabalhos agrícolas, etc.

B - Atividades expressivas – pintura, modelagem, gravura, escultura em madeira, música (canto e instrumentos) dança, mímica, teatro

C - Atividades recreativas – jogos de complexidade diversa, festas e seu preparo, cinema, rádio, televisão, esporte, passeios

D - Atividades culturais – escola, biblioteca.

(SILVEIRA, 1966, p. 61).

Voltemos nossa atenção para os setores de pintura e modelagem, que logo se destacaram entre as demais atividades, seja pelo notável benefício terapêutico que exerciam em seus frequentadores, seja pela quantidade, qualidade e conteúdo do material produzido.

Quando abriu o setor de pintura, a intenção da Dra. Nise era encontrar caminho de acesso ao mundo interno do psicótico, visto que com este as comunicações verbais eram difíceis, deixando o médico “do outro lado do muro”. Para ela, foi espantoso verificar que o ato de pintar podia adquirir por si só eficácia terapêutica. “Essa constatação empírica foi confirmada ao longo dos anos subsequentes” (SILVEIRA, 1981, p. 132).

Entretanto, se muitos teóricos aceitavam o desenho e pintura como meio de acesso ao mundo interno, muitos não reconheciam qualidades terapêuticas nessa atividade. No Capítulo 4 de seu livro *Imagens do Inconsciente*, escreve sobre essas ideias contrárias:

Mas, estando eu em posição oposta, isto é, atribuindo eficácia terapêutica ao desenho, à pintura, à modelagem, adotei como norma a conduta que Darwin chamava “regra de ouro”: tomar nota cuidadosamente das opiniões contrárias à opinião que nós defendemos. Darwin, antes de Freud, já observara que esquecia facilmente as contradições a suas teorias. Para evitar isso, registrava-as por escrito (SILVEIRA, 1981, p.133).

Nessas opiniões contrárias inclui-se até mesmo a de Herman Simon, “outro mestre que eu venero”, para quem a atividade tem sempre o objetivo de opor-se ao sintoma, não se devendo, por isso, apoiar ou tolerar uma atividade que coincida com a direção anormal das ideias. Praticando-as, o indivíduo doente tenderia a mergulhar cada vez mais nas suas fantasias mórbidas (Meyer-Gross), favorecendo a adaptação do doente a uma apreensão distorcida da realidade (F. Reitman), ou afastá-lo-ia cada vez mais da realidade, tornando-o mais influenciado pelos delírios e alucinações (J. H. Plokker).

Mello (2014, p. 185) descreve o ateliê como um ambiente favorável onde seus frequentadores, tratados com respeito e carinho, “aos poucos revelavam por meio das imagens plasmadas, seus profundos mergulhos na alma humana”. Nise ia tecendo, “com arguta inteligência, a partir da espantosa produção que acontecia nos ateliês, os fios de sentido que ligavam a história individual dos pintores aos níveis mais profundos e universais do psiquismo humano, o que veio formar os alicerces científicos de sua obra”.

A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E, assim, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e de modelagem de uma modesta seção de terapêutica ocupacional (SILVEIRA, 1981 p. 16).

Essa narrativa sucinta sobre a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, mostra esse passo decisivo e fundamental como um desdobramento natural e lógico do processo que acontecia no hospício de Engenho de Dentro.

## 5.2 Um museu em gestação

Difícil imaginar quando ter-se-ia iniciado o desejo desse Museu. A Dra. Nise já tinha percebido o valor que as séries de pintura assumiam para o estudo; Isso implicava na manutenção das obras em seu conjunto, despertando o desejo de preservação. Exposição, pesquisa, conservação: temos aqui o que denominaremos de ingredientes endógenos básicos para a alquimia museística.

Pesquisando seus arquivos pessoais, encontramos pistas do que poderíamos chamar de ingredientes exógenos. Uma dessas pistas é o número da já citada revista *Quadrige*, publicado em maio de 1946, cujo tema *La Raison et la Folie* (A razão e a loucura) foi motivado pela exposição realizada no Hospital Sainte Anne naquele ano. Nela encontra-se o artigo *L'art à l'asile* (Arte no asilo) do artista Frédéric Delanglade (1946, p. 50), que termina com estas palavras: “Eu chego à conclusão que é necessária a criação de um Museu de Arte patológica, aberto, tanto aos especialistas como ao público”.

Pouco tempo antes da fundação oficial do MII, acontecera o I Congresso Internacional de Psiquiatria, que já foi aqui extensivamente abordado. Nessa ocasião, o Prof. Robert Volmat, organizador da exposição do evento, solicitou a doação de obras a vários colecionadores, para dar início a um museu. Não sabemos se esse pedido foi feito ao Prof. Maurício de Medeiros, que era, no evento, o responsável pela coleção de Engenho de Dentro; o fato é que não há registros desse pedido ou de uma possível doação. Provavelmente ele não aconteceu, já que o Prof. Medeiros era apenas um representante e não o verdadeiro organizador ou proprietário da coleção<sup>288</sup>.

Não sabemos se a Dra. Nise teve acesso aos anais do Congresso, onde está relatado esse desejo de museu da parte dos franceses. Mas em seu arquivo pessoal encontramos a separata do artigo onde Bergeront e Volmat discorrem extensivamente sobre essa ideia, publicado em 1952; o livro de Volmat, *L'art Psychopathologique*, relatando as doações das obras, é de 1956.

Mas a “pista” que nos parece mais interessante - também encontrada por nós no arquivo pessoal da Doutora – é um artigo muito sugestivo, cuidadosamente guardado entre seus documentos mais importantes: num recorte da revista popular *Eu sei tudo*, (versão brasileira da homônima francesa *Je sais tout*), publicada em junho de 1946, aparece o famoso artigo do Dr. Auguste Marie, sob o título *O Museu da Loucura*. No

---

<sup>288</sup> Heitor Péres, da Colônia Juliano Moreira, Osório Cesar e Mário Yahn do Hospital Juqueri de São Paulo fizeram doações de obras, que encontram-se até hoje no Hospital Sainte Anne.

centro da primeira página, a célebre foto do Dr. Marie ao lado de sua estátua, feita em madeira por um paciente<sup>289</sup>. No alto da página, de próprio punho, a Dra. Nise escreve a referência do artigo: “Eu sei tudo (revista)” (veja-se a reprodução do artigo no Anexo D)<sup>290</sup>.

Não poderíamos deixar de reproduzir alguns trechos desse artigo, que com certeza calaram fundo no espírito atento e observador da Dra. Nise da Silveira. Já de início, o Dr. Marie procura desmistificar as ideias correntes sobre o louco:

Montaigne disse outrora que se enclausuram alguns homens como loucos para fazer crer aos outros que têm bom senso. Todas as invectivas espirituosas contêm uma parcela de verdade. Não será preciso esgaravatar os crânios dos que se acreditam perfeitamente racionais para descobrir em algum lugar o germe do defeito. O alienado não tem um cérebro diferente assim do nosso! Não há diferença entre eles e nós senão exageros, às vezes parciais. É um erro muito comum considerar os alienados como seres fora da humanidade, acreditar que sua incoerência mental e sua imaginação desordenada se aplicam a um mundo que nos é estranho (MARIE, 1946, p.31).

Observa-se nesse texto uma crítica à psiquiatria organicista (ou não dinâmica), sempre em busca de uma causa física para a loucura. É uma primeira afinidade com o pensamento da Dra. Nise, que discordou dos assentamentos tradicionais da psiquiatria desde o início de sua atividade à frente da STO. Marie descreve um pouco as características das pinturas que ornaram “a grande sala de reuniões do asilo de Villejuif”<sup>291</sup>, para logo em seguida entrar em outro assunto caro à nossa médica brasileira: a importância das atividades na terapêutica.

[...] começa-se hoje a adotar o hábito [...] de deixar que os doentes dos asilos e alienados leiam, escrevam ou desenhem, segundo seus gostos. [...] O espírito atento a uma tarefa agradável esquece então, às vezes, o mal que o obseda. [...] muitas vezes esse tratamento fácil e toda bondade favorece a cura (MARIE, 1946, p.31).

E vem o arremate, a consequência, a pedra de toque:

---

<sup>289</sup> Ver a foto na página 163

<sup>290</sup> Trata-se de uma reedição do artigo originalmente publicado na versão francesa de 15 de outubro de 1905, ano da inauguração do Musée de la folie. O Dr. Marie faleceu em 1934. O número da Revista Eu sei tudo, encontrado no Arquivo Pessoal da Dra. Nise, é comemorativo do 30º ano de circulação. Segundo informa a Biblioteca Nacional, a publicação posicionava-se como uma revista de cunho científico, literário, artístico e histórico, sendo um importante impresso na formação de opinião da sociedade brasileira em suas duas primeiras décadas. Era um misto de Almanaque com Magazine contendo seções como: Páginas de Arte, Percorrendo o Mundo, Contos, Comédia, Romance, A Ciência Ao Alcance de Todos, Conhecimentos Úteis, Curiosidades, Diversos e O Mês Que Passa, uma espécie de almanaque com notícias curiosas. Nesse mesmo número, por exemplo, uma pequena nota credita a cientistas a informação de que “a energia atômica não pode interferir na meteorologia”; numa outra um químico nova-iorquino teria inventado um “ventilador de vidro” para acrescentar mais sabor à água da torneira e ao leite. Nossa suspeita desse ser um número comemorativo é reforçada pelo escrito no alto da página da revista “30º Ano. N. 1 – Junho 1946” (grifo nosso).

<sup>291</sup> Reproduzimos uma foto, provavelmente desta sala, no Anexo C.

Não é, pois, difícil hoje constituir uma antologia literária patológica **ou criar um museu** devido ao lápis e ao pincel dos doentes alienados. Há dezoito anos que me dedico ao serviço médico dos asilos e pude reunir uma coleção pessoal de documentos interessantes sob esse ponto de vista; alguns confrades meus recolhem, tanto na França como no estrangeiro, documentos dessa espécie, cujo conjunto permitirá um dia sínteses curiosas. São, às vezes, estranhamente reveladores (MARIE, 1946, p. 31, grifo nosso).

O artigo contém diversas ilustrações, algumas com forte conteúdo simbólico. As legendas procuram ressaltar o caráter enigmático das obras. Marie faz interessantes observações sobre algumas características que procura associar à doença. Ele nos fala, por exemplo, de uma “modificação da capacidade de medir as relações visuais das coisas”, o que muitas vezes empresta um caráter arcaico às obras. A verdade da visão seria influenciada pelo “incessante pesar” do doente, cujo olhar “não percebe senão as cores que a disposição do espírito deseja”<sup>292</sup>.

FIGURA 50 Obra da coleção do Dr. Marie publicada no artigo da revista *Eu sei Tudo*



FONTE: MacGregor, 1989, p. 177

Marie também confirma o fato dos “pintores e desenhadores em quem a loucura despertou uma vocação até então adormecida, são talvez os mais interessantes entre os artistas dos asilos” (MARIE, 1946, p. 33). Mesmo inábeis e sem escola, a obra destes é “cheia de sinceridade, de paixão original e de imprevisto. Passa por todas as tentativas das primeiras idades da humanidade”, fazendo saltar aos olhos o renascimento de “atavismos que se julgavam abolidos”.

<sup>292</sup> A Dra. Nise da Silveira ressalta o caráter perturbador que a visão assume na loucura: sobre o assunto destacam-se seus estudos sobre a dialética entre a visão dos mundos externo e interno através de representações do próprio ateliê de pintura e as vivências espaciais da esquizofrenia, ambos no livro *Imagens do Inconsciente*.

A representação de delírios nas pinturas e desenhos também foi observada por Marie: “os perseguidos, em particular, traçam no papel o inferno que os atormenta, os inimigos que os afligem, os demônios que os atenazam, os carrascos que os despedaçam” (MARIE, 1946, p. 34).

Para concluir o seu artigo, Marie lança as pontes para possíveis estudos revelando sua crença na proficiência do estudo das imagens para a compreensão do homem.

Em resumo, em se querendo analisar pormenorizadamente a obra artística da loucura, encontrar-se-iam nela todos os reflexos das etapas do pensamento humano, desde as suas origens, seus ensaios, seus erros, suas quedas, suas paixões e seus progressos. Encontrar-se-ia nela, escrita, em caracteres mais fortes que os do criador ponderado, a gênese da concepção artística (MARIE, 1946, p. 34)<sup>293</sup>.

O texto do Dr. Marie, além disso, mostra uma abordagem surpreendentemente clara e ousada em se tratando de dirigir-se a um público leigo, num veículo de leitura ligeira. Isso só vem reforçar a importância que ele teve na disseminação do assunto, conforme ressaltado por vários autores, alguns deles já vistos aqui em nossa pesquisa. Para nós não restam dúvidas de que o espírito sensível da Dra. Nise foi tocado por esse texto basilar.

### 5.2.1 Um contato com a arte bruta

Em 1949, a Dra. Nise recebeu uma carta de Jean Dubuffet. Em papel timbrado da *Compagnie de L'Art Brut*, o artista diz que o endereço da Dra. Nise lhe foi fornecido por um certo Monsieur P. E. Salez-Gomez, que o aconselhara a inteirá-la sobre a coleção de arte bruta e solicitar ajuda nas pesquisas que estava realizando com obras de doentes mentais, “desenhos (mesmo grosseiros e rudimentares) ou produções diversas como bordados, objetos modelados ou esculpidos, etc.” Eis alguns trechos da carta:

Eu me ocupo pessoalmente dessas pesquisas já fazem alguns anos; elas me conduziram a muitas viagens e colocaram-me em contato com vários médicos e psiquiatras na França e em outros países estrangeiros.

Há um ano eu formei com vários amigos parisienses uma associação para continuar estas pesquisas e amplificá-las, sob o nome de “Compagnie de l'Art Brut”, e eu anexo nesse envelope uma Comunicação, definindo nossa instituição.

---

<sup>293</sup> Vemos em todas essas citações o afloramento de temas que serão aprofundados pela Dra. Nise e seus colaboradores a partir das imagens do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

Nós dispomos de um local em Paris, onde se acha instalado, sob o nome de “Foyer de l’Art Brut” nosso pequeno instituto. Ele possui várias salas, das quais três são abertas ao público. Aí nós organizamos constantemente exposições [...]. As outras salas são destinadas à guarda de nossos arquivos, documentos e coleções. Estas últimas possuem um número expressivo de obras interessantes. Possuímos também um milhar de fotografias e de obras que fotografamos em muitos lugares, reunidos em álbuns. Nosso objetivo é também fazer publicações, algumas delas já realizadas.

Nós muito lhe agradeceríamos se fosse possível nos enviar originais ou fotografias de documentos [...] (DUBUFFET, 1949).

Em sua resposta, a Dra. Nise envia 71 fotografias e resume o espírito do trabalho no ateliê:

Quase todos os nossos artistas receberam o diagnóstico de esquizofrenia. Assim, eles são livres das convenções da moda e certamente preferem os modelos interiores. Eles trabalham na mais completa liberdade. Logo terei o prazer de enviar ao Instituto de Arte Bruta alguns originais.

Concordo com os pontos de vista de vossa Companhia [...]. (SILVEIRA, 1949b, grifo da autora).

Não fica claro, no texto, se os originais prometidos pela Dra. Nise seriam um empréstimo ou uma doação - que não aconteceu, já que em sua resposta, Dubuffet, após uma análise do material enviado, deixa implícito o encerramento do diálogo.

Ele escreve agradecendo as fotografias que foram “longa e cuidadosamente examinadas” por ele e todos do *Foyer*. Sua primeira impressão é a existência de um “ar de família” no conjunto das obras, “como se todos estes trabalhos fossem executados sob o estímulo de um iniciador comum” que os polariza. Esse iniciador, acrescenta, parece “possuir um gosto apurado e estar bastante informado sobre as correntes da pintura modernista naquilo que ela tem de melhor”. Os trabalhos do Engenho de Dentro lhe pareceram “mais evoluídos”, “graciosos” e “coquetes”<sup>294</sup> que aqueles que habitualmente são encontrados nos hospitais psiquiátricos franceses.

“O caso do doente que assina RAPHAEL (R.D., Nos 1 a 20) me parece especialmente interessante. Suas obras mostram um grande talento e inventividade”. Diz que alguns dos desenhos lembram Matisse, outro parece ter “uma incontestável influência de Paul Klee”. A seguir, um questionamento curioso:

Nos desenhos [de Raphael] de N<sup>os</sup> 13 e 14, e também nos seguintes, eu achei alguma coisa que me intrigou por razões pessoais e sobre a qual eu gostaria que V.Sa. me esclarecesse: eu encontrei uma semelhança com meus próprios desenhos e pinturas. V.Sa. crê que este doente teve oportunidade de ver reproduções em alguma revista de arte ou isto é apenas coincidência? (DUBUFFET, 1949b).

<sup>294</sup> Sedutor ou pretensioso (Dicionário Priberan da Língua Portuguesa).

Outros desenhos pareceram-lhe semelhantes àqueles executados por crianças: “sem dúvida alguém chamou a atenção dos doentes para o charme dos desenhos infantis, insuflando-lhes o gosto”. Das esculturas, as únicas que lhe interessaram “pessoalmente” foram as de Adelina Gomes.

À guisa de conclusão, escreve que, apesar das obras serem bem mais interessantes que a maioria dos trabalhos de artistas profissionais que se encontram nas galerias de arte, não são “suficiente e profundamente originais”, não são “muito fervorosas”, não são suficientemente “brutas”. A carta veio acompanhada de fotografias de obras da Coleção de Arte Bruta<sup>295</sup>.

### 5.2.2. Um museu no asilo

Esse relato nos permite concluir que em 1952, ano da fundação do Museu de Imagens do Inconsciente, a Dra. Nise da Silveira reunia informações e conhecimentos que contribuíram na decisão de criar um museu. Isso foi fundamental para a preservação do acervo e para o desenvolvimento e aprofundamento de suas pesquisas. Foi na instituição museológica, com seus padrões de organização e metodologias, onde encontrou a estrutura adequada para que todo um conjunto de ações – exposições, grupos de estudos, observações clínicas – e de pessoas – pacientes, monitores, pesquisadores, artistas, estudantes – fomentassem o convívio, uma das características que fizeram do Museu de Imagens do Inconsciente um lugar tão especial. Esse convívio gerou um ambiente favorável à germinação e fermentação de ideias, agregando pessoas atraídas pela força gravitacional de um núcleo denso e altamente energético, centrado na figura inteligente e carismática da psiquiatra.

A inauguração do Museu em 1952 foi um ato singelo, sem grande repercussão. Sua sede resumia-se a uma sala localizada no primeiro andar do Bloco Médico-Cirúrgico, edifício que abrigava as especialidades clínicas do Hospital.

Em 1956 o Museu, transferido para um novo local do Hospital, mais amplo e no pavimento térreo, foi reinaugurado: mas agora, o fato foi noticiado nos maiores jornais da cidade, que se referiram ao evento como a inauguração de um “Museu de Pintura”. O

---

<sup>295</sup> O crítico Antonio Bento, descreve, em sua coluna *As Artes*, no Diário Carioca, uma visita que fez em companhia de Mário Pedrosa ao *Foyer de l'Art Brut*. Ao término da visita, guiada pelo próprio Dubuffet, Pedrosa mostra-lhe alguns desenhos de Raphael. Dubuffet aponta as semelhanças entre estes e os desenhos de Matisse. Pedrosa, protesta, dizendo ser muito improvável que Raphael tenha conhecido os desenhos de Matisse, já que adoeceu muito jovem. Na despedida, narra Bento, Dubuffet diz acreditar na boa-fé de Pedrosa, mas insiste: “alguma coisa me diz que Raphael conhece a obra de Matisse”. Infelizmente o recorte existente no Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira não traz a data da publicação, e não nos foi possível recuperar esse dado nos arquivos da Biblioteca Nacional, apesar de repetidos esforços nesse sentido.

jornal O Globo que circulou no dia 12 de outubro trouxe uma pequena nota sob o título *Inaugurado o Museu de Pintura*; no mesmo dia, o Jornal do Brasil também publica nota, na qual enumera a presença de diversas autoridades: a hierarquia do Ministério da Saúde, encabeçada pelo chefe do gabinete do Ministro da Saúde, Dr. Henrique de Novaes Filho; Mme. Mineur, adido cultural da Embaixada da França; e os catedráticos López Ibor (Universidade de Madrid), Ramon Sarró (Universidade de Barcelona) e Henri Ey (diretor do Hospital de Bonneval, Paris). “Os trabalhos apresentados constituíam-se de obras em gesso, aquarelas, pinturas a óleo, guaches e demais representações, inclusive desenhos, colecionados com observações médicas” (NO CENTRO PSIQUIÁTRICO..., 1956)<sup>296</sup>.

O jornal cita, ainda, que em sua fala o diretor do Centro Psiquiátrico Nacional, Dr. Mathias Costa, disse “aceitar com particular agrado a sugestão do Dr. Henri Ey, para a criação do Museu de Psicopatologia, à maneira do que fez este na França”<sup>297</sup>.

FIGURA 51: Notícia sobre a reinauguração do MII no Jornal do Brasil



FONTE: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

<sup>296</sup> A Dra. Nise cita a data de 28 de setembro de 1956 para a inauguração das novas instalações do Museu. Pelo menos três jornais cariocas (O Globo, Jornal do Brasil e Correio da Manhã) publicaram a notícia da inauguração do Museu no dia 12 de outubro, informando que a inauguração acontecera no dia anterior, ou seja, 11 de outubro.

<sup>297</sup> Não se tem notícia de algum museu criado pelo Prof. Henri Ey. Em seu discurso, proferido durante a cerimônia de inauguração, considerou o Museu um “patrimônio que era tanto do Brasil como da arte psicopatológica mundial” (Correio da Manhã de 12 out. 1956). O Prof. Ramon Sarró saudou-o como “um dos museus de Psicopatologia mais impressionantes do mundo” (SILVEIRA, 1966, p. 125).

Agora um fato curioso: Apesar dos seus quatro anos de existência, o museu ainda não tinha um nome. As reportagens sobre a inauguração do museu referem-se a um “Museu de Pintura”. Analisando o trabalho *20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro*, um texto com mais de 150 páginas publicado na Revista Brasileira de Saúde Mental e importante fonte de informações sobre o período 1946-1966, constatamos que em diversas ocasiões a Dra. Nise da Silveira refere-se ao “nosso Museu de obras plásticas” (p. 41), “Museu de pintura” e “Museu de cerâmica” (p.43), “Museu da STOR” (p. 100, 101); Documentos oficiais, como a Ordem de Serviço 3/63 do Diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais alude ao “Museu de Pintura” e ao “Museu de Cerâmica” (p. 100). O nome “Museu de Imagens do Inconsciente” só aparece nas duas vezes que sua inauguração é relatada, às páginas 97 e 124<sup>298</sup>.

Isso exposto, podemos concluir que a denominação Museu de Imagens do Inconsciente passou a ser usada oficialmente a partir de 1966.

A partir de sua reinauguração em novo e maior espaço, o reconhecimento oficial, a opinião favorável de pesquisadores internacionais<sup>299</sup>, a divulgação, na imprensa, de sua existência, deram importante impulso ao Museu. No ano seguinte a Dra. Nise viajaria para Zurique onde o Museu faria a célebre exposição do II Congresso Internacional de Psiquiatria. A partir de 1958, o Museu passa a realizar exposições temporárias com regularidade, às vezes promovendo duas no mesmo ano.

No dia 11 de maio de 1961, os jornais publicaram mensagem do Presidente da República Jânio Quadros, convocando a Dra. Nise ao seu gabinete, para apresentar um plano de trabalho “para o exercício e de ampliação para o futuro” (SILVEIRA, 1966, p. 39). No texto do plano apresentado, ela afirma que o Museu reunia, naquela ocasião, cerca de 40 mil peças, e pleiteia recursos para a aquisição de estantes de aço para o Museu de Pintura “que nos livrarão da permanente ameaça dos cupins, fichários, arquivos, remodelação de álbuns antigos e confecção de novos álbuns, biblioteca especializada” (SILVEIRA, 1966, p. 41 e 43).

Instalaremos um museu de trabalhos de cerâmica e modelagem. Essas obras se encontram, presentemente, amontoadas, o que muito dificulta sua catalogação e estudo.

Este museu, mesmo com instalações modestas, muito contribuirá para facilitar nossos trabalhos de pesquisa (SILVEIRA, 1966, p. 43).

---

<sup>298</sup> O trabalho é dividido em 11 seções. A de número 6 intitula-se simplesmente *O Museu*. O relatório de 1965, consultado em seu arquivo pessoal, refere-se ao “Museu da STOR”.

<sup>299</sup> Lembremos que o Dr. Henri Ey foi o Presidente do I Congresso Internacional de Psiquiatria, já largamente comentado no capítulo anterior.

E ressalta o caráter científico do Museu:

o Museu de obras plásticas da STO [Seção de Terapêutica Ocupacional] do CPN [Centro Psiquiátrico Nacional] tornar-se-á um centro de estudo e pesquisa, aberto não só a psiquiatras, mas também a antropólogos, artistas, críticos de arte e educadores interessados pelos problemas da psicologia profunda e da atividade criadora (SILVEIRA, 1966, p. 46).

O projeto era ousado, propondo, como solicitado pelo Presidente, uma política de terapêutica ocupacional padrão para o país, transformando a STOR em um órgão de referência nacional.

Como resposta ao plano apresentado pela Dra. Nise da Silveira, o Presidente Jânio Quadros edita o Decreto 51.169, de 9 de agosto de 1961. Nele, são acatadas as propostas da Dra. Nise, inclusive as orçamentárias, dispondo o seguinte inciso no Artigo 2º:

IV – Manter um museu de obras plásticas, que será um centro de estudo e pesquisa. (SILVEIRA, 1966, p. 50).

Antes que o plano entrasse em execução, aconteceu a renúncia do Presidente e “as autoridades dos novos governos não se interessaram pela execução do decreto presidencial 51.169 ou não houve condições para fazê-lo. Tudo continuou como antes” (SILVEIRA, 1966, p. 51).

Em 1963, o Diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais, órgão do governo ao qual o hospital estava subordinado, edita a Ordem de Serviço no. 3/63, com o objetivo, segundo a própria Dra. Nise, de melhor proteger o acervo do Museu. O texto determina que:

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).

Mas, apesar da constante vigilância, “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”<sup>300</sup>. Ela enumera 12 exposições organizadas na sede do Museu de 1958 a 1966 e afirma ter o Museu, naquela ocasião, cerca de 70 mil documentos (SILVEIRA, 1966, p. 100).

<sup>300</sup> O fato foi comunicado ao diretor do Centro Psiquiátrico em 30 de março de 1965. Segundo escreve a Dra. Nise no relatório desse ano, foram furtadas numerosas pinturas sobre cartolina ou papel, principalmente dentre aquelas que figuraram na Exposição do II Congresso Internacional de Psiquiatria (Zurique).

### 5.3. Organização do acervo: primeiros passos

Quanto à organização do acervo, vale a pena transcrever o texto integral no qual ela se refere, pela primeira vez, a uma efetiva metodologia museológica.

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. 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, grifo nosso).

Em 1964, graças a uma bolsa da Organização Mundial de Saúde (OMS), Nise vai estudar no Instituto C. G. Jung, em Zurique. Nessa época o Instituto estava organizando seu arquivo de imagens (Bild Archiv). A preocupação com a organização do acervo, já manifesta em 1956, levou-a à implantação da metodologia para catalogação de obras utilizada pelo Instituto C. G. Jung, desenvolvida pela Bollingen-Foundation de Nova York:

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, grifo no original).

Citando como exemplo as bibliotecas e seus sistemas universais de catalogação, ela afirma que, no futuro, arquivos de imagens também seriam estruturados segundo sistemas semelhantes, possibilitando aos pesquisadores “ter conhecimento das imagens concernentes aos temas que estejam investigando, seja qual for a procedência dessas imagens e seja qual for o país onde se encontre o pesquisador” (SILVEIRA, 1966, p. 101). Isso 30 anos antes da internet!

Segundo o documento *Introdução ao Arquivo de Imagens*, existente no Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira, em 1962 o ARAS reunia cerca de 7 mil fotos de diversas coleções, compostas de obras originais ou reproduções fotográficas: Eranos Archiv (com cópias em Nova York, Zurique e Biblioteca Warburg, de Londres); quadros do espólio de C. G. Jung; quadros de Dorothy Norman; quadros da “Grande Mãe” de Erich Neumann; quadros colecionados por Mrs. Jessie Fraser (MICHEL, 1962). Além da classificação para as imagens reproduzidas, o sistema prevê uma classificação para obras originais (em geral oriundas de processos terapêuticos/analíticos) baseada em 80

títulos de séries, cujos fundamentos são fortemente ancorados na teoria junguiana dos arquétipos (Veja-se uma reprodução desse documento no Anexo E).

Já citamos, anteriormente, como a Dra. Nise esperava um sistema de classificação das imagens que possibilitasse o intercâmbio entre instituições afins, que permitisse aos bancos de imagens ‘conversar’ entre si. Para isso incluiu um campo na ficha de catalogação das obras do Museu destinado à classificação utilizada pelo ARAS. Esse sistema, que reproduzimos no Anexo C, refere-se ao conteúdo simbólico das imagens, visto segundo uma leitura analítica. Seu idealizador, o Dr. Joseph L. Henderson, escreveu com Jung e outros o livro *O homem e seus símbolos*, publicação que tem por objetivo apresentar as ideias do mestre suíço de forma mais acessível ao público em geral.

O ARAS teve origem numa coleção constituída por Olga Froebe-Kapteyn, na Suíça. Iniciada em 1933, reunia inicialmente reproduções originais, desenhos, gravuras - de antigos artefatos simbólicos, que eram estudados em reuniões anuais, promovidas por ela num espaço denominado Sociedade Eranos. Essas reuniões apresentavam caráter interdisciplinar, no mesmo espírito daquelas que a Dra. Nise organizaria no Brasil posteriormente. Compareciam a estas reuniões cientistas, teólogos, filósofos, psicólogos, e historiadores tais como Heinrich Zimmer, C. Kerényi, Mircea Eliade, Erich Neumann, Gilles Quispel, Gershom Scholem, Henry Corbin, Adolf Portmann, Herbert Read, Max Knoll, Joseph Campbell, além do próprio C.G. Jung (ARAS, 2015).

Em 1946, Olga Froebe-Kapteyn doou sua coleção para o Warburg Institute, em Londres, uma escola de estudos avançados em literatura, arte, pensamento europeu e conhecimentos derivados da antiguidade clássica. Hoje essa coleção pode ser encontrada nos arquivos daquele instituto, nomeada como *Eranos Collection of Junguian Archetypes*. (THE WARBURG INSTITUTE, 2015). Duas cópias fotográficas do conjunto da coleção foram destinadas ao Instituto C. G. Jung de Zurique, onde Dra. Nise estudou, e à Bollingen Foundation de New York, onde sua catalogação deu origem ao ARAS.

O atual sistema de classificação do ARAS, além dos campos normalmente encontrados em um sistema dessa natureza inclui uma descrição detalhada da imagem, acompanhada de seu contexto cultural, com o objetivo de esclarecer o significado do seu simbolismo, atribuído na época de sua origem. A imagem também é comentada de um ponto de vista arquetípico, buscando uma interpretação da psicologia moderna. Segundo o Dr. Henderson (ARAS, 2015), “embora a interpretação psicológica repouse fortemente na teoria junguiana, a natureza universal do simbolismo no nível da cultura e da religião é plenamente respeitada”. Seguem-se a bibliografia e o repositório onde a imagem pode ser encontrada, além de um glossário dos termos técnicos utilizados no comentário.

Conexões podem levar o pesquisador a imagens do mesmo período, ou localizá-la dentro de uma linha do tempo, na qual estão assinaladas as principais civilizações e culturas conhecidas.

Este sistema de organização preenche uma lacuna frequente nos museus, onde, segundo Besser (1997), “a relação entre um objeto e outros objetos, pessoas ou teorias, (geralmente um elemento chave para um catálogo de exposição) raramente aparece no sistema de gerenciamento da coleção”.

No MII, o grande volume do acervo para catalogação e a redução progressiva da equipe de pesquisa, fez com que a partir da década de 90 este campo não fosse mais preenchido nas fichas de catalogação<sup>301</sup>.

#### 5.4. O Museu chega à maioria

O Museu foi admitido como membro do ICOM em 1973. Nesse período, a convite da Dra. Nise, a presidente e a secretária geral da AM-ICOM Brasil, respectivamente Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Maria Novaes, prestam colaboração no que diz respeito à organização técnica, inclusive com a realização de “um curso de ciclagem museológica para os funcionários do Museu em novembro de 1974” (SILVEIRA, 1980, p. 24).

A experiência dessas profissionais do campo da museologia está descrita no artigo *Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived within a psychiatric hospital*<sup>302</sup>, publicado em 1976 na Revista *Museum*, da UNESCO. No artigo, além de assinalar a utilização do ARAS como sistemática de catalogação utilizada no Museu, a autora aponta o desafio de promover modificações estruturais sem comprometer o funcionamento do Museu e o convívio de pacientes, funcionários e visitantes (CAMARGO-MORO, 1976, p. 35).

Assim, as modificações empreendidas foram realizadas durante o dia, à vista de todos: aumento da área de exposição, montagem de uma exposição permanente, colocação de suportes e prateleiras para exibição de esculturas, forração das paredes das salas de exibição com cânhamo, foram alguns dos aspectos museográficos trabalhados então. Segundo ela, algumas práticas profissionais, padrões em museologia,

---

<sup>301</sup> A falta de uma política de pessoal para o Museu, por parte das autoridades responsáveis, provocou a redução, por transferência, doença ou aposentadoria, de 18 funcionários em 2000 (ano em que a Prefeitura do Rio assume a administração da instituição) para apenas 9 em 2008. Fonte: Folhas de frequência de pessoal, arquivo administrativo do Museu.

<sup>302</sup> *Museu de Imagens do Inconsciente: uma experiência vivida num hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro.*

apesar de seu alto valor técnico, não poderiam ser aplicadas no Museu, devido às suas peculiaridades (CAMARGO-MORO, 1976).

A 'ciclagem museológica' dos funcionários a que se referiu a Dra. Nise constou da realização de um curso de noventa e oito horas no qual foram abordados estudos sobre patrimônio cultural, preservação, museologia e museografia. Como parte prática, foram realizadas visitas a museus, com a posterior elaboração de relatórios e discussões sobre classificação e catalogação, com a implantação de um sistema de classificação em bases museológicas, além daquela já existente (ARAS) (CAMARGO-MORO, 1976).

Participaram desse treinamento 35 pessoas entre médicos (1), psicólogos (2), estudantes de medicina (1), terapeutas ocupacionais (20) e pessoal administrativo (10). Foi também realizada pesquisa no entorno do hospital, para verificar o conhecimento sobre o Museu na comunidade circundante. O resultado mostrou que 80% das pessoas não sabiam da existência do Museu. Entrevistas com visitantes demonstraram o alto impacto causado pelas obras expostas. Outro dado que aparece no artigo é o número de visitantes: 280 em 1973 e 580 em 1974 (CAMARGO-MORO, 1976, p. 43, 44).

Em 1975 acontece a aposentadoria compulsória da Dra. Nise. Nessa época, a hostilidade da direção do Hospital torna-se evidente - redução dos espaços do Museu, corte de verbas (SILVEIRA, 1980). Porém, um acontecimento de grande importância para a sobrevivência do Museu vem mudar esse cenário de ameaças: a criação, em dezembro de 1974, da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, centralizada pela educadora Zoé Noronha Chagas Freitas<sup>303</sup>. Já em 1975 a SAMII tem papel decisivo na realização da já citada exposição *Imagens do Inconsciente – centenário de C. G. Jung*, primeira mostra itinerante do Museu, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em junho de 1975, e que depois percorreria as cidades de Brasília, Curitiba e Belo Horizonte (SILVEIRA, 1980).

---

<sup>303</sup> A imprensa noticiou a criação da SAMII, em reunião realizada no ateliê do artista Augusto Rodrigues, no Largo do Boticário do Rio de Janeiro. Dezenas de personalidades importantes do cenário artístico e cultural brasileiro assinaram sua Ata de Fundação.

FIGURA 52. Flagrante jornalístico da reunião de criação da SAMII<sup>304</sup>

Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Inicialmente presidida pelo ministro Eduardo Portela, foi durante a administração de Aluísio Magalhães que a atuação da Sociedade executou o projeto que seria um divisor de águas na história da instituição: *Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*, nome dado ao convênio celebrado entre a SAMII e a FINEP e que foi coordenado pela psicóloga Gladys Schincariol. A contratação de uma equipe de bolsistas, técnicos e profissionais possibilitou a realização de seminários, cursos, exposições, documentários científicos; recursos destinados à aquisição de livros ajudou na organização de uma biblioteca especializada e de uma imagoteca, com cromos, diapositivos e fotografias; foi também aperfeiçoado o sistema de registro e indexação do acervo; a totalidade das obras em suporte de tela foi restaurada, e também a parte mais danificada do acervo em papel (SILVEIRA, 1980). O treinamento da equipe para a conservação e pequenos reparos possibilitou mutirões que impediram o processo de degradação de milhares de obras importantes do acervo (SOCIEDADE...., [1983])

O Ministério da Saúde cedeu um prédio independente, nos fundos do terreno do hospital, anteriormente ocupado por um pronto-socorro. O edifício foi adaptado para suas novas funções, e a equipe contratada pelo projeto foi absorvida pelo Ministério da Saúde, uma exigência da FINEP para a continuidade do convênio. Salas foram projetadas especialmente para receber as obras, e móveis de aço adquiridos para acondicioná-las. Até então, as obras eram guardadas precariamente em salas sem nenhuma segurança; embora organizadas, não possuíam nenhuma proteção. Agora, desenhos e pinturas em

<sup>304</sup> Sem informações hemerotécnicas complementares.

papel foram empacotadas ou acondicionadas em caixas de papelão, as telas dispostas em trainéis de telas de aço ou estantes modulares (SOCIEDADE AMIGOS..., [1983]).

Uma atmosfera de criatividade permeia hoje o museu como um todo [...]. Bem cedo de uma manhã ensolarada eu cheguei à nova sede. Ela vibrava de atividade. Pacientes pintavam e esculpiam no jardim. As oficinas lá dentro estavam cheias de pessoas. Um forte clima de entusiasmo permeava o ambiente, acompanhado harmoniosamente pelo piano da sala de convívio (CAMARGO-MORO, 1981, p. 168).

FIGURA 53. Fachada da sede do Museu de Imagens do Inconsciente



FONTE: Arquivo do MII

A precariedade de determinados suportes até então utilizados – papéis de embrulho, jornais, formulários administrativos, bem como técnicas não apropriadas – óleo sobre papel – levaram a pesquisas e iniciativas não ortodoxas na área da conservação, segundo nos informou Ingrid Beck, especialista responsável pela conservação e restauração das obras do MII desde 1979. O Museu possui em seus arquivos ampla documentação dessa época, com fichas de conservação e fotografias do processo de restauração das obras.

Com o novo espaço, o Museu passou a exibir mostras mais complexas e com maior cuidado nas informações e no acabamento visual. Paralelamente, a equipe desenvolvia materiais didáticos para divulgação dos trabalhos realizados no Museu: dirigidos por Luiz Carlos Mello, editados pelo autor deste trabalho e coordenados por Gladys Schincariol, sempre sob a supervisão científica da Dra. Nise da Silveira, um conjunto de 15 documentários científicos, feitos em diapositivos com textos gravados por

grandes atores e atrizes brasileiros, foi realizado entre 1982 e 1994. Esses documentários são frequentemente apresentados em universidades e centros de cultura do país, sempre que o Museu é convidado a expor seus métodos de trabalho.

Segundo o curador e diretor do Museu Luiz Carlos Mello, as exposições do Museu, especialmente a partir dessa nova fase da instituição, procura apresentar trabalhos de qualidade estética, sem deixar de enfatizar a pesquisa científica. No final da década de 1990 crescem as mostras com uma abordagem mais artística, especialmente depois da participação do Museu na *Mostra do Redescobrimento Brasil +500*. Esta última, que procurou traçar um panorama retrospectivo da produção plástica nacional de 1500 até nossos dias, foi vista por mais de 2 milhões de pessoas. Uma enquete revelou que o público escolheu, entre todos os módulos, aqueles dedicados à Arte Indígena e às Imagens do Inconsciente como os mais impactantes<sup>305</sup>.

O apoio financeiro da FINEP terminou em 1982. Depois, a escassez de recursos e a falta de pessoal da área museológica fez decrescer as atividades de conservação e catalogação, alternando períodos de total estagnação com outros de pouca produção. A partir de 2000, acontece a regulamentação da lei do Sistema Único de Saúde, transferindo o hospital e tudo que nele havia para a administração municipal. O complexo psiquiátrico muda de nome, passando a chamar-se Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira (IMASN). Um convênio com o Ministério da Saúde permitiu a contratação de estagiários da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que se mantém até hoje<sup>306</sup>. As atividades de conservação e documentação, portanto, conseguiram manter-se com regularidade, o que resultou nas excelentes condições do acervo na atualidade.

Foi também em 2000 que o MII recebeu importante aporte de recursos da Fundação Vitae, que permitiu concluir a etapa básica de organização do acervo. Chamamos etapa básica aquela que abrange o arranjo da coleção de forma científica, a consolidação das informações em uma base de dados; o acondicionamento adequado e uma política de conservação. Esse aporte permitiu a aquisição de arquivos deslizantes, mapotecas, além de considerável quantidade de materiais para acondicionamento.

---

<sup>305</sup> O módulo *Imagens do Inconsciente* reuniu, além de obras do MII, trabalhos da Casa das Palmeiras, do MASP, do Museu Osório Cesar e do artista Bispo do Rosário.

<sup>306</sup> Com a intermediação do Centro Cultural do Ministério da Saúde.

FIGURA 54. Aspectos da Reserva Técnica do MII



Fotos do autor

Em 2003, o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) atendendo pleito da SAMII, à época presidida pelo historiador, pesquisador e fotógrafo Humberto Franceschi, procedeu ao tombamento das principais coleções do museu. Esse tombamento atingiu cerca de 128 mil obras, todas produzidas entre o início da coleção (1946) e o ano de 1999. Em maio desse ano morre o artista Fernando Diniz, o último dos grandes camafeus<sup>307</sup>; em outubro, o falecimento da própria Dra. Nise encerra o ciclo de nascimento, formação e consolidação da experiência de Engenho de Dentro.

---

<sup>307</sup> Nise se referia aos grandes artistas do ateliê do MII como “camafeus”.

Em 2006 foi realizado um inventário dos acervos museológicos, bibliográficos e arquivísticos do agora Instituto Municipal Nise da Silveira, ao qual o Museu está administrativamente subordinado. Ao fim desse inventário, verificou-se o número de 352 mil obras no acervo.

Em 2014, também por iniciativa da SAMII, o Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira, sob a guarda dessa Sociedade e acondicionado na Reserva Técnica do MII, recebeu da UNESCO o Registro de Memória do Mundo, categoria nacional. Em 2015, recebe o Registro Regional (América Latina e Caribe)<sup>308</sup>.

Reunindo características tão particulares, o MII emprega também peculiares formas de organização e acesso de suas obras.

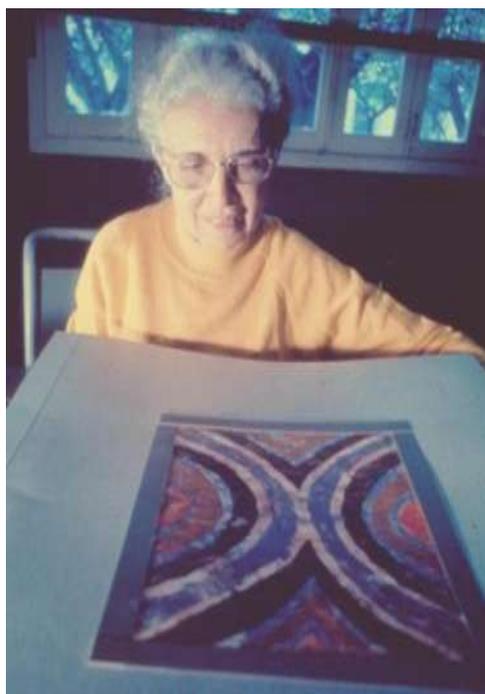
#### **5.4.1 Princípios de organização do acervo**

A primeira forma de organização do acervo para consulta pública no Museu foi bastante criativa e eficaz. A Dra. Nise organizou álbuns de pinturas, geralmente contendo de 50 a 100 obras montadas sobre *passepartout* e encadernadas, inicialmente de maneira bastante rudimentar, segundo os materiais disponíveis. Apresentavam sequências demonstrativas da reorganização psíquica do indivíduo no transcorrer temporal da atividade, ou narrações em imagens de sua história pessoal ou seus fragmentos, além de vivências internas e temas recorrentes na obra de um ou vários autores. 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.

---

<sup>308</sup> O pleito da SAMII, iniciado na gestão do já citado Humberto Franceschi, foi atendido durante a presidência do Prof. Cícero Mauro Fialho Rodrigues, ex-reitor da Universidade Federal Fluminense.

FIGURA 55. Dra. Nise e um dos álbuns que organizou



FONTE: Arquivo do MII

As séries de imagens constituem a base de toda a organização do acervo principal do MII, que a equipe chama de 'prioritário'. Dentro dessa classificação estão obras de reconhecido valor estético ou que foram objeto de estudos e pesquisas, possuindo relevância na história de vida de seus autores; ou ainda, aquelas citadas ou reproduzidas em documentários, filmes, publicações, ou que participaram de alguma das centenas de exposições já realizadas. Segundo seu diretor atual, essa parte do acervo pode chegar a 50 mil obras, o que representa cerca de 15% do acervo total.

Uma vez constituídas, essas séries recebem uma classificação, que pode obedecer ao assunto abordado pelo autor na série – por exemplo, *Os cavalos de Octávio Ignácio*<sup>309</sup>. ou ao tema estudado na série, geralmente composta de vários autores – por exemplo, *Rituais* ou *Animais Fantásticos*. Outras vezes podem representar assuntos que englobam outros assuntos, por exemplo – a *Série da Japonesa*, de Fernando Diniz, onde temas associados ao Japão e sua cultura são reunidos, tendo a figura da japonesa como elemento central. Uma mesma série pode apresentar-se em várias classificações. Como exemplo, esta última série citada (*Série da Japonesa*) encontra-se no âmbito de um tema de pesquisa, *O afeto catalisador*.

---

<sup>309</sup> Uma seleção de obras dessa série foi publicada com o mesmo título (FUNARTE, [1978]). O organizador e também autor das fotografias foi Humberto Franceschi, que depois veio a ser presidente da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (período 2002 – 2007).

### 5.5 Coleção, fundo ou acumulação?

No primeiro capítulo dessa pesquisa apresentamos uma definição geral de coleção. Desvalées (2013) aponta para as tentativas de diferenciar a coleção de museu de outras coleções: no museu, esta seria tanto a fonte como a finalidade de suas atividades como instituição. As coleções poderiam ser definidas, segundo Burcaw (1997) como “os objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa”.

Roeske<sup>310</sup> indaga se o conceito de acumulação não se aplicaria para definir a atividade de Prinzhorn à frente da coleção que leva seu nome, já que não haveria uma seleção, as doações recebidas dos hospitais eram acumuladas na clínica de Heidelberg. Não obstante, o próprio Roeske admite uma seleção anterior, feita pelos próprios médicos dos hospitais; já tivemos oportunidade de citar as recomendações de Prinzhorn quanto às características dos trabalhos que ele gostaria de receber, o que se configura como o exercício de uma certa forma de seleção.

Porém esse fato nos levou a fazer algumas considerações especiais sobre as coleções hospitalares. Dada a incerteza do estatuto das produções plásticas configuradas por indivíduos no hospital psiquiátrico ou no ateliê terapêutico, algumas coleções podem se aproximar mais da noção de fundo do que de coleção. 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 Canadien des 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 de suas atividades ou de suas funções”.

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.

---

<sup>310</sup> Entrevista gravada, concedida ao autor em 9.4.2014.

## 5.6 Musealizando o Convívio

Já sabemos que as principais coleções do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente foram tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esse foi um significativo passo para o reconhecimento, chancelado pela mais alta autoridade do país na área de patrimônio, da importância da preservação desse conjunto de obras para a sociedade brasileira. Essas coleções reúnem a produção dos principais criadores do Museu, tais como Fernando Diniz, Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Isaac Liberato, entre outros. Estes artistas já são reconhecidos como importantes para a história das artes visuais brasileiras, e o encantamento e influência que exerceram em muitos artistas brasileiros pode ser atestado nos depoimentos desses admiradores, ao longo das décadas da existência do Museu (SILVA, 2006).

Entretanto, o Museu de Imagens do Inconsciente não se resume apenas a uma coleção de obras: trata-se de um exemplo típico de patrimônio intangível. Segundo a UNESCO, entende-se por esse conceito

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2004, p. 373).

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.

Nessa última fase, vale ressaltar a insistência da equipe em manter vivos os ateliês de pintura e modelagem, procurando seguir fielmente os princípios suleadores de seu funcionamento, princípios estes construídos ao longo da existência dos próprios ateliês. Durante a atividade, o visitante discreto poderá, sem maiores interferências,

apreciar o desenrolar da mesma, atentando para a exposição sempre em mutação das obras recém-produzidas, algumas inacabadas, penduradas às paredes, outras ainda molhadas nos cavaletes. Cães e gatos, em sua atribuição de seres atuantes no contexto terapêutico e indispensáveis na paisagem do entorno do Museu interagem com pacientes, visitantes, técnicos, ou mesmo passantes. Nas paredes das salas de exposição, o permanente diálogo entre as obras históricas da coleção e as produções contemporâneas. O alto grau de interdisciplinaridade e voluntarismo de pesquisadores, estudantes e interessados que acorrem ao museu, ali desenvolvendo pesquisas e atividades, ou mesmo em busca de autoconhecimento, cujos processos e permanência podem levar horas, dias, meses ou anos, geram um ambiente de constante experimentação; a persistência temporal desse processo ao qual damos o nome de Convívio, aponta para uma musealização do mesmo. Não se pode, hoje, conceber o MII sem fazê-lo de forma holística, integrada. Mário Pedrosa, ao perceber isso, escreveu com agudeza:

Mas que museu? Uma coleção de belos quadros pendurados à parede, com salas contíguas para serem apreciadas? Não. Os criadores de arte, os seus produtos não podem ser dispersos. O museu tem de ser também uma instituição, uma casa que os abrigue. [...]. O museu que a doutora Nise batizou, com sua habitual precisão, Museu de Imagens do Inconsciente, tem por isso mesmo de completar-se numa comunidade. Tem que ser realmente uma comunidade da qual, ao contrário da teoria hoje prevalente no campo da psiquiatria, não se pode afastar de lá os doentes. O que, ao contrário, a experiência crua tem demonstrado é ser absolutamente necessário criar-se, com essa autêntica comunidade, uma ambiência que lhes faça a ela afluírem os doentes e não dela fugirem (PEDROSA, M., 1980, p. 10).

E essa ambiência é o Convívio, pois o Museu de Imagens do Inconsciente “é mais que um museu, pois se prolonga de interior a dentro, até dar num ateliê onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem” (PEDROSA, M., 1980, p. 10).

Se o principal bem musealizado é o Convívio (enquanto processo), devemos conhecer os pontos principais de sua dinâmica, bases teóricas, identificar as características que o diferencia de outros tipos de convívio. Essa estrutura convivial foi construída pela adoção de conceitos e práticas, tendo como protagonista a figura da Dra. Nise da Silveira. Nos ateliês de pintura e de modelagem ela pôde fazer a verificação empírica de alguns conceitos e observar a eficácia das práticas que consolidaram esse processo, trazendo à tona um determinado recorte da realidade, sobre o qual ela construirá um método de interpretá-la.

Poderá parecer estranho falar em recorte da realidade quando se trata do mundo interno de pessoas consideradas loucas. Freud (1933/1980, p. 70) descreve uma concepção de realidade como “aquilo que existe fora de nós e independentemente de nós. [...] A essa correspondência com o mundo exterior real chamamos de ‘verdade’”. Logo, Einstein e os avanços da física quântica desfariam essa ilusão da realidade como uma dimensão única:

“O conceito de realidade alarga-se cada dia mais e nos dá a perceber que a natureza, em sua intimidade, é mais complexa e mais interligada em todas as suas partes, e mais bela do que supúnhamos” (SILVEIRA; MELLO, 1992, p. 158).

Para Jung, a realidade contém tudo quanto se pode conhecer pois qualquer coisa que atue sobre nós é real e presente. Para ele o inconsciente é uma parte da natureza, é algo objetivo, real, genuíno. Psique e matéria seriam então dois aspectos de uma mesma coisa. (SILVEIRA; MELLO, 1992).

Mas é através da materialidade constituída pela produção farta dos ateliês de pintura e modelagem, instalados por Nise da Silveira, em 1946, que a sociedade começa a se interessar por esse trabalho. Vimos como a polêmica criada pela exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, com críticos e artistas dividindo-se acerca do reconhecimento do valor artístico desses trabalhos, uns afirmando-o, outros negando-o, é um exemplo de como, desde o início, essas pinturas, desenhos e esculturas romperam preconceitos, suscitando reflexões, debates e questionamentos.

A Dra. Nise da Silveira mantinha-se afastada desses debates. Embora acompanhasse com interesse, sua atenção estava voltada a outro aspecto do acervo: qual o significado daquelas criações para os seus realizadores, que testemunhos essas imagens traziam do interior desses seres e de suas sofridas experiências ontológicas.

O que me cabia era estudar os problemas científicos e investigar o fato de que certos esquizofrênicos, inclusive alguns ditos ‘crônicos’, exprimissem suas vivências através de formas que os conhecedores de arte admiravam. E, acima de tudo, eu me sentia no dever de ressaltar o aspecto humano desse fenômeno (SILVEIRA, 1981, p. 16).

Esse interesse pela investigação científica do material produzido nos ateliês de atividades expressivas foi o *leitmotiv* de um processo de produção de conhecimento que resultou em um conjunto de práticas e saberes inéditos, caracterizando o Museu de Imagens do Inconsciente como instituição ímpar no mundo. Esse é um patrimônio pouco visível, cuja importância, nos parece, não foi ainda devidamente avaliada.

### 5.6.1 Princípios do Convívio

Na visão de Nise da Silveira, o ateliê de pintura tem dupla função: uma terapêutica, na qual o indivíduo que o frequenta, pela própria atividade de suas mãos beneficia-se de uma melhora do ponto de vista clínico; na outra, as imagens produzidas possibilitam um acesso ao mundo interno desse indivíduo. Nise comunga com as ideias de Jung sobre a existência de riquezas desse mundo interior, que muitas vezes, na experiência da loucura, contrasta com a aparência externa de ruína ou degradação do indivíduo que a experimenta. Durante essa experiência, todos os sintomas teriam significação psicológica:

Mesmo as coisas mais absurdas são símbolos de pensamentos não só compreensíveis em termos humanos, mas também que habitam o interior de todos nós. Na loucura nada se descobre de novo e desconhecido: estamos olhando os fundamentos de nosso próprio ser, a matriz dos problemas nos quais nos achamos todos engajados (JUNG, C.W. v. 3, p. 178).

Fator de grande importância é a existência de um processo de autocura existente na própria psique humana, que se desenrola quando o equilíbrio desta é alterado. A teoria da arte nos fala de uma tendência à ordenação inerente ao processo de configuração de imagens<sup>311</sup> e a conjunção desses fatores vai ser o balizador das circunvoluções desse processo. No livro *Imagens do Inconsciente* a Dra. Nise da Silveira apresenta diversos casos onde, através das séries de imagens, pode-se verificar como a ação dessas forças combinadas “criam ordem, transformam o caos em cosmos” (JUNG, C.W. 9ii, p. 32).

O capítulo que condensa essa pesquisa chama-se *Dissociação – Ordenação – O afeto catalisador*. Nise toma emprestado da Química esse termo que é atribuído à substância cuja presença acelera o processo de reação<sup>312</sup>. Ela nos fala 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, 1981, p. 66). O catalisador (ou seu oposto, o inibidor) pode ser um monitor, um técnico, um segurança, funcionário da limpeza e até mesmo um animal.

<sup>311</sup> Já vimos como Prinzhorn aponta o caráter compulsivo dessa tendência, estreitamente vinculada à necessidade de expressão.

<sup>312</sup> Por ex., enzimas, platina coloidal, paladium.

Já no final do século 18, William Tuke, que reformou os asilos ingleses com a introdução de tratamentos humanizados para os loucos, trouxe para os jardins e pátios dos Retiros, como eram chamados os lugares de internação idealizados por ele, diversos animais: coelhos, falcões, aves domésticas. A intenção não era apenas distrair os pacientes, mas uma tentativa de despertar atitudes socializantes e afetivas. Esta tradição espalhou-se pelos hospitais da Inglaterra, sendo bastante comum a existência de animais em hospitais e colônias no início do século 19 (HANDBOOK OF..., 2010).

Foi com o intuito de trazer afeto ao frio ambiente hospitalar que a Dra. Nise trouxe alguns cães e gatos para a Seção de Terapêutica Ocupacional. Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento, pela primeira vez no Brasil, de uma pesquisa utilizando animais num processo terapêutico. Especialmente os cães, diz a Dra. Nise (1981, p. 81), “reúnem qualidades que o fazem muito apto a tornar-se um ponto de referência estável no mundo externo. Nunca provoca frustrações, dá incondicional sem nada exigir em troca”. Diferente dos seres humanos, os animais são estáveis afetivamente, e nada pedem em troca de seu afeto.

Essa iniciativa sofreu muitas críticas e dificuldades. A incompreensão deu lugar aos atentados contra a vida dos animais, envenenamentos, remoção pelos serviços de captura de animais. A despeito de todos os problemas cães e gatos fazem, até hoje, parte do Convívio no Museu de Imagens do Inconsciente<sup>313</sup>.

Outro princípio importante na produção de imagens no ateliê é a liberdade de expressão. Sem a utilização de modelos, cópias, ou qualquer tipo de interferência, a livre produção desdobra-se. 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.

---

<sup>313</sup> Para desenvolver sua pesquisa com animais a Dra. Nise correspondeu-se com os Drs. Boris Levinson (Nova York) e o Prof. Samuel Carson, da Universidade do Estado de Ohio. Levinson escreveu o livro *Pet-oriented children therapy*, uma das referências no assunto.

### 5.7 A Leitura transdisciplinar de Nise da Silveira

A Dra. Nise da Silveira chamava de “projeto Chaplin” ao desejo utópico de fazer uma leitura não verbal das imagens. A leitura das imagens foi o grande fio condutor de toda a sua pesquisa no Museu de Imagens do Inconsciente. Ela desenvolveu um método que está amplamente demonstrado nos seus livros *Imagens do Inconsciente* e *O Mundo das Imagens*. Este método baseia-se principalmente no estudo de séries de imagens:

Isoladas, parecem indecifráveis. Com surpresa, verificar-se-á que nos permitem acompanhar com bastante clareza o desdobramento de processos intrapsíquicos. [...] Pinturas, do mesmo modo que sonhos, se examinadas em séries revelam a repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente (SILVEIRA, 1981, p. 116).

As séries, organizadas por temas ou em ordem cronológica, serão objeto de estudos comparativos com produções similares na história da humanidade: Arte, religião, literatura, mitos; tudo isso será cotejado com a história pessoal do criador, na tentativa de estabelecer paralelos esclarecedores da situação emocional que o indivíduo vivenciou – ou está vivenciando, se for o caso. Para a Dra. Nise, estes estudos são uma verdadeira pesquisa arqueológica.

Mas a arqueologia da psique é ciência muito peculiar. Enquanto os achados da arqueologia propriamente dita mantêm-se sempre iguais, os conteúdos do inconsciente coletivo estão em constante movimento: agrupam-se e reagrupam-se, interpenetram-se e mesmo são suscetíveis de transformação (SILVEIRA, 1981, p. 334).

Não por acaso, *Arqueologia da Psique* foi o tema de uma de suas últimas pesquisas, que originou uma grande exposição e um documentário homônimos.

Para conhecer melhor essa leitura seria pertinente estabelecer a trajetória epistemológica desse trabalho, traçando inicialmente um resumo do itinerário dos estudos da Dra. Nise da Silveira. Isso porque “o conhecimento possui propriedades inerentes ao sujeito que o constrói. Essas propriedades serão utilizadas de forma diferente, por cada indivíduo, caracterizando-se, assim, como conhecimento único” (VALENTIM, 2005, p. 10).

Desse modo, interessa-nos o percurso da formação intelectual da Dra. Nise da Silveira, conhecer melhor as origens de seu pensamento.

### 5.7.1 O conhecimento adquirido

A Dra. Nise formou-se em 1926, na Faculdade de Medicina da Bahia, única mulher entre 157 rapazes. Precoce, conta que o pai teve que alterar sua idade para que lá fosse aceita, com presumidos 16 anos. Já vimos anteriormente que ela afirmava não possuir vocação para medicina, foram os rapazes que frequentavam sua casa em Maceió que a influenciaram nesse sentido. Além da mudança na certidão de nascimento, o próprio fato da admissão da Dra. Nise na Faculdade de Medicina vem contrapor-se aos paradigmas estabelecidos pelo conhecimento para a sociedade da época. Esses paradigmas estabeleciam a mulher como necessária ao papel de organizadora do lar e da educação dos filhos, segundo a proposta higienista e eugenista da época, já atendendo a um discurso médico. A Faculdade de Medicina da Bahia fica no Terreiro dos Meninos de Jesus, em Salvador, onde séculos antes os jesuítas preconizavam a salvação do homem pela religião. Agora, eram os médicos os salvadores do povo das moléstias, da loucura, do crime. O saber médico já era o instituinte de uma nova ordem que procurava regular as leis da família. Também fazia apenas 40 anos que D. Pedro II promulgara o Decreto que possibilitava o ingresso de mulheres nas faculdades brasileiras (MELO, 2005).

A medicina legal encontrava-se então em fase de consolidação; o poder médico passa a brandir o conhecimento recentemente adquirido sobre as funções psíquicas para intervir na determinação das penas imputadas aos criminosos. Questões como a razão, o grau de racionalidade, o livre arbítrio, levam à criação da figura do médico-perito, trazendo o crime para a esfera da medicina: “criminalização da doença e psiquiatrização do crime”, no dizer de Delgado (citado por MELO, 2005, p. 62).

Tendo em vista essa valorização da psiquiatria, não é estranhável que várias teses sobre assuntos psiquiátricos estejam entre os colegas de faculdade da Dra. Nise<sup>314</sup>. *Influencia do Sympathico na Etiopathogenia da Demencia Precoce*<sup>315</sup>, *Diagnóstico Diferencial da Demencia Precoce, Espiritismo e Loucura, Primitivo e Loucura*. Esta última foi escrita por Arthur Ramos, grande erudito por quem os colegas (inclusive a Dra. Nise) nutriam admiração. Iniciado nos estudos psicanalíticos, ele cita Freud e Jung, traçando algumas relações entre arte, pensamento primitivo e alienação mental (MELO, 2005). Certamente esses estudos marcaram e influenciaram a jovem Nise.

---

<sup>314</sup> - Nessa época as teses eram de inteira responsabilidade do aluno, sem orientação do professor, versando sobre assuntos relativos às cadeiras estudadas (Melo, 2005, p. 53).

<sup>315</sup> - Esse era o termo médico instituído por Emil Kraepelin para a loucura, que estabelecia uma comparação com a demenciação verificada na senilidade. Posteriormente seria adotado o termo *esquizofrenia* para descrever o mesmo quadro.

Nessas teses pode-se notar o embate entre as correntes organicista e psicológica, que persiste até hoje. Na primeira, de forte inspiração cartesiana, a doença ocorre no corpo, como um mau funcionamento de uma máquina, e por isso são necessárias intervenções para consertá-lo(a). A segunda admite as influências do ambiente e da sociedade na conformação dos comportamentos individuais.

Mário Magalhães, primo e futuro marido de Nise, que também se tornaria um dos mais importantes médicos na área de políticas de saúde e sanitarismo do Brasil, apresentou sua tese *À margem dos meios punitivos* onde, apoiado em ideias sociológicas, trata sobre definições de crimes e meios de punição (MELO, 2005).

A tese da Dra. Nise intitulou-se *Ensaio sobre a criminalidade das mulheres na Bahia*. Sua preferência pelos assuntos referentes às minorias oprimidas socialmente é inequivocamente demonstrada desde já. Manter-se-á ao longo de sua vida, influenciando toda sua produção científica. Nela, o problema é debatido à luz higienista da época, com ênfase na profilaxia. Destacando não só os fatores sociais que podem levar o indivíduo ao crime, mas também outros tais como a geografia e o clima, traz considerações sobre o fato de misturarem-se nas penitenciárias criminosos e doentes mentais, argumentando a necessidade de separação institucional e diferenciação no tratamento. Enfatiza a atuação da medicina no campo social, com a reabilitação dos chamados 'desregrados': prostitutas, vagabundos (SILVEIRA, 1926).

Vindo para o Rio de Janeiro após a morte de seu pai, Nise da Silveira vai morar em Santa Teresa, onde tem contato com Manuel Bandeira, Laura e Otávio Brandão<sup>316</sup>. Com este último, possuidor de uma biblioteca da qual era leitora assídua, mantinha frequentes debates sobre filosofia, literatura e religião (BEZERRA, 1995). Com Laura, Nise diz ter aprendido a “descobrir beleza em todas as coisas”, a “buscar a beleza nas coisas aparentemente feias” (BEZERRA, 1995; GULLAR, 1996). Essa declaração aparentemente simples vai nortear a abordagem de Nise em relação aos loucos e suas produções e, conseqüentemente, na apreensão dos significados que se originaram dessa abordagem.

A Dra. Nise vai então prestar concurso público para médica psiquiatra. Ela afirma ter estudado com muito afinco. Já nessa época, indigna-se com o tratamento dado aos doentes, que eram exibidos em sala de aula. Interessa-se por Proust, Anatole France, Oscar Wilde (GULLAR, 1996).

---

<sup>316</sup> Laura era poetisa e esposa de Otávio, líder comunista do Bloco Operário, partido marxista fundado na década de 1920.

Logo após assumir o cargo no antigo Hospital da Praia Vermelha, é presa pela ditadura Vargas, em 1935. Quando sua mãe, informada de que pela falta de provas ela poderia ser solta, veio ao Rio de Janeiro na expectativa de libertá-la. O encarregado do processo disse-lhe, nessa ocasião, que a Dra. Nise não sairia tão cedo da prisão:

Se há duas pessoas que me têm dado muito trabalho na formação do processo é ela e o Francisco Mangabeira Filho. Eles parecem malucos, tomavam nota de tudo o que liam, e eu estou sendo obrigado pela lei a ler e analisar todas essas anotações. São folhas e folhas de anotações sobre marxismo, sobre literatura, etc. (GULLAR, 1996, p. 44).

Esse hábito iria acompanhá-la por toda vida, como mostra a farta quantidade de manuscritos de seu acervo pessoal, hoje sob a guarda da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

Anistiada, Nise é reintegrada ao serviço público em 1944. Em 1946, as primeiras oficinas da Seção de Terapêutica Ocupacional são abertas por ela. A riqueza da produção dos ateliês de pintura e de modelagem logo feriu sua atenção. Seu interesse na compreensão do conteúdo das imagens foi ridicularizado por alguns de seus colegas médicos, mas essa hostilidade não arrefeceu seu ânimo em ampliar seus conhecimentos sobre a linguagem da arte e a significação das formas simbólicas (GULLAR, 1996). Worringer, Jaspers, Focillon e Merleau-Ponty estão entre os autores citados como esclarecedores de suas primeiras pesquisas (SILVEIRA, 1981).

Em sua busca para compreender o fenômeno do não-figurativismo, da abstração e do geometrismo nas produções plásticas dos ateliês, fenômeno esse que muitos psiquiatras atribuíram a um processo regressivo, de desumanização, ela escreve:

Worringer já havia trazido esclarecimentos decisivos quando eu me debatia em inúteis procuras nos livros dos psiquiatras. Mais tarde, o encontro com Kandinsky trouxe dados talvez ainda mais importantes para o entendimento de numerosas pinturas abstratas surgidas no nosso atelier. [...] O achado empírico encontrava lugar nas concepções de um mestre de teoria da arte (SILVEIRA, 1981, p. 20).

Posteriormente, em um estudo para compreender as diferentes vivências espaciais que fazem parte das experiências psicóticas, é na fenomenologia e ainda no campo da arte que vai buscar inspiração: Paul Klee, Herbert Read, Giedion, Minkowski.

Mas é o encontro com a psicologia de Carl Gustav Jung que vai fertilizar o entendimento das produções dos criadores dos ateliês, trazendo, segundo suas palavras, “uma nova abertura para a compreensão da esquizofrenia”. (SILVEIRA, 1981, p. 52).

O mais importante acontecimento ocorrido nas minhas buscas de curiosa dos dinamismos da psique foi o encontro com a psicologia junguiana. Jung oferecia novos instrumentos de trabalho, chaves, rotas para distantes circunavegações. Delírios, alucinações, gestos, estranhíssimas imagens pintadas ou modeladas por esquizofrênicos, tornavam-se menos herméticas se estudadas segundo seu método de investigação. E também não lhe faltava o calor humano de ordinário ausente nos tratados de psiquiatria (SILVEIRA, 1981, p. 11).

Este encontro iniciou-se por meio de uma carta por ela dirigida ao Prof. Jung sobre a questão das mandalas, em 1954. Como já citamos, dois anos antes ela recebera de Almir Mavignier o livro *L'Art dans l'examen et le traitement des malades psychiatriques*, no qual Vinchon faz interpretações de símbolos nas pinturas de doentes, incluindo algumas mandalas. Seus estudos no Instituto C. G. Jung, de Zurique, e a análise feita com a discípula de Jung, Marie-Louise von Franz, aprofundaram seus conhecimentos da psicologia junguiana, cimento que fez a “liga” entre as diversas disciplinas que utilizou para construir seu método de leitura e interpretação de imagens. Durante encontros pessoais o mestre suíço daria preciosas orientações para o estudo da pesquisadora brasileira:

No dia 14 de junho de 1957 tive a feliz oportunidade de ser recebida por C. G. Jung, na sua residência de Kusnacht. Sentada diante do mestre no seu gabinete de trabalho, junto à larga janela com vista sobre o lago, falei-lhe de minhas dificuldades de autodidata. Ele me ouvia muito atento. Perguntou-me de repente:

- Você estuda mitologia?

Não, eu não estudava mitologia.

- Pois se você não conhecer mitologia nunca entenderá os delírios de seus doentes, nem penetrará na significação das imagens que eles desenhem ou pintem. Os mitos são manifestações originais da estrutura básica da psique. Por isso seu estudo deveria ser matéria fundamental para a prática psiquiátrica (SILVEIRA, 1981, p. 98).

Outros estudos também tiveram grande influência no conjunto dessas investigações. O movimento da antipsiquiatria – com destaque para Ronald Laing e David Cooper – e autores de diferentes áreas do conhecimento como John Perry, Capra, Artaud, Bachelard, entre outros, também influenciaram a Dra. Nise nesse processo de formação do arcabouço teórico que alicerçou, contribuiu para o desenvolvimento dos conhecimentos que foram gerados.

Na escola viva que eram os ateliês de pintura e de modelagem, a escola que eu frequentava cada dia, constantemente levantavam-se problemas. Dificuldades que conduziam a estudos apaixonantes e muitas vezes tornavam necessária a procura de ajuda fora do campo da psiquiatria – na arte, nos mitos, nas religiões, literatura, onde sempre encontraram formas de expressão as mais profundas emoções humanas (SILVEIRA, 1981, p. 11).

### 5.7.2 O conhecimento gerado

O desenvolvimento das pesquisas na coleção produzida nos ateliês terapêuticos da STO começou pelo estudo dos efeitos da lobotomia sobre a atividade criadora, um clássico sobre o assunto (SILVEIRA, 1955)<sup>317</sup>. Enquanto a primeira exposição externa da coleção despertava interesse e suscitava polêmicas, um dos artistas participantes da mostra, Lúcio Noeman, foi lobotomizado como resultado de um acordo entre o médico e sua família. Nise protestou veementemente (“- Vocês vão decapitar um artista!”), sem sucesso. A comparação entre a refinada produção do autor antes da operação, e a pobreza de concepção e execução em sua obra após a intervenção, torna tão evidente a degradação ocorrida no sistema cognitivo do artista, que permite mesmo ao observador mais leigo visualizar os efeitos nocivos dessa prática no cérebro humano.

A questão dos afetos, dos relacionamentos, as expressões e vivências do espaço, o espaço interno *versus* espaço externo, a evolução de casos clínicos vista através de longas séries de imagens, o desenvolvimento de temas de interesse psiquiátrico e psicológico – o Museu se afirma cada vez mais como um centro de estudo. Em 1968 passa a funcionar regularmente o Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente, de caráter interdisciplinar e frequentado por médicos, psicólogos, antropólogos, historiadores, artistas e professores, técnicos e estudantes, numa constante troca entre experiência clínica e conhecimentos teóricos, sempre tendo como ponto de partida a produção plástica dos ateliês (SILVEIRA, 1980).

As principais pesquisas desenvolvidas no Museu de Imagens do Inconsciente pela Dra. Nise e seus colaboradores estão reunidas nos dois livros mais importantes de sua obra: *Imagens do Inconsciente* e *O Mundo das Imagens*. Esses estudos lançam luzes sobre problemas ainda muito obscuros para a ciência. Mas não se iluda o interessado sobre as temáticas desses estudos. Se aparentemente conformam-se com a área da saúde mental, de fato trazem maior compreensão sobre processos e estruturas da psique humana pertencentes a todos os indivíduos.

Dessa maneira, a relevância desses saberes, das práticas que os produziram, dos fundamentos teóricos e epistemológicos que os justificam, aumenta sobremaneira. Sem diminuir sua importância para a compreensão do processo psicótico (ou da loucura, como esse processo é mais conhecido coloquialmente), a abertura de uma nova dimensão para o entendimento de certas imaginações, acontecimentos psíquicos e produção de

---

<sup>317</sup> A lobotomia é uma “operação cirúrgica, hoje em desuso, que consiste no seccionamento das fibras nervosas da região pré-frontal dos núcleos medianos do tálamo”. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

símbolos que podem ser acompanhados através da história da humanidade, justifica a socialização desses conhecimentos de forma mais enfática.

Essa instância de conhecimento nos leva a concordar com a nova definição para esses processos dada pela Dra. Nise, segundo uma expressão que ela tomou emprestada de Antonin Artaud: “os inumeráveis estados do ser”<sup>318</sup>. Essa nova concepção vem desconstruir a noção de ‘normalidade’ que desde o século 17 vem recebendo o título de racionalismo. E, em verdade, encontramos no acervo do Museu incontáveis descrições das vivências desses inumeráveis e às vezes perigosos, estados do ser. Perigo, nesse caso, residindo na ameaça à integridade do ser que os vivencia.

Sabemos que uma das características principais da esquizofrenia, termo médico que define a psicose, é a desagregação do pensamento, a impossibilidade de ordenar os conteúdos avassaladores que emergem do inconsciente. Kant (citado por HESSEN, 2000) via o pensamento como a função que dá forma às sensações vindas da experiência, ideia assim explicitada: “nosso pensamento produz ordem nesse caos na medida em que conecta os conteúdos sensíveis uns aos outros e faz com que eles se relacionem”.

Entretanto, o pensamento, do ponto de vista do racionalismo, acha-se impotente para manter a coesão dessa tensão entre as vivências internas e a visão de mundo por ele imposta. Melhor seria empregar o conceito de pensamento complexo no dizer de Edgar Morin (2006), no qual os operadores dialógicos juntariam, entrelaçariam coisas que aparentemente estão dissociadas: razão x emoção, sensível x inteligível, real x imaginário, razão x mito, homem x natureza etc.

O leitor atento dos livros *Imagens do Inconsciente* e *O Mundo das Imagens* perceberá, além da forte presença dos conceitos junguianos, uma coerência no método analítico das séries de imagens que permite entrever, a partir dos resultados propostos, uma visão dialógica desse universo de imagens. Depois de acompanharmos os encontros da mestra com as obras e as personalidades das mais diversas áreas do saber, vamos conhecer, a seguir, os principais fundamentos epistemológicos para essa visão, que a Dra. Nise legou, em um documento especial, a um pesquisador fictício ao qual chamou de “BENEDITO”.

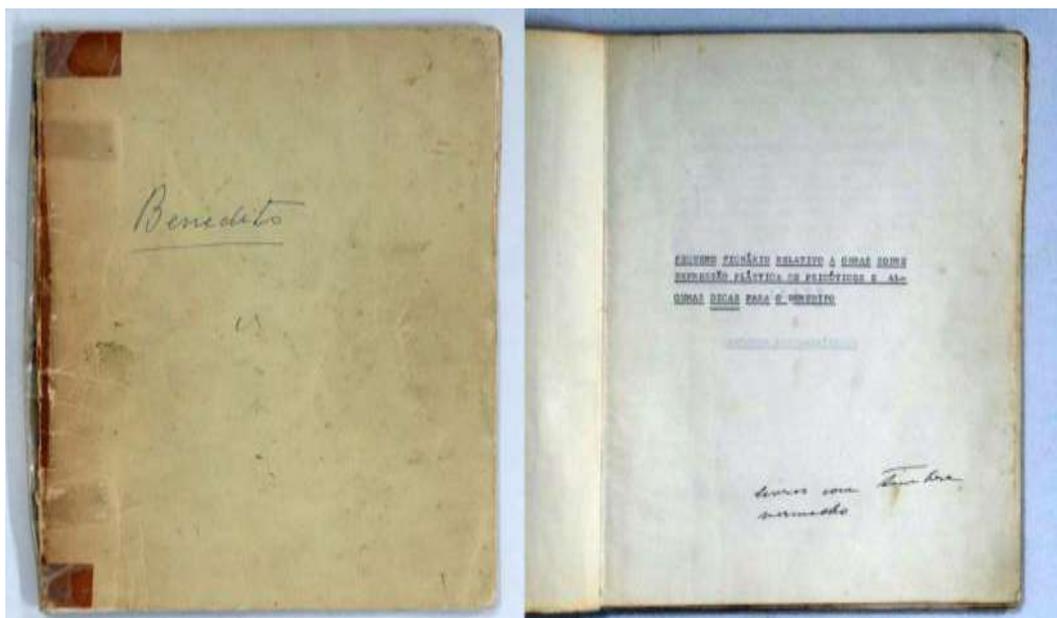
## 5.8 O “Benedito”

---

<sup>318</sup> Poeta e teatrólogo francês, Artaud foi durante muito tempo internado em hospitais psiquiátricos e descreveu, como nenhum outro, as profundas vivências internas e espirituais no curso do episódio psicótico. Seus relatos contrastam com a incompreensão dos psiquiatras e da sociedade em aceitá-las como verdadeiras. Na revista *Cahiers d'Art*, Artaud, referindo-se à obra do pintor surrealista Victor Brauner, afirma que ele conhecia os “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos”.

A Dra. Nise elaborou e organizou um roteiro de leituras para o pesquisador que desejasse se aventurar no estudo das imagens. Confeccionou um pequeno caderno de 49 páginas datilografadas, com o seguinte título: PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO A OBRAS SOBRE EXPRESSÃO PLÁSTICA DE PSICÓTICOS E ALGUMAS DICAS PARA O BENEDITO [grifo e sublinhado no original]. Esclarece esse título com a pergunta: “Quem será o Benedito que vai se interessar por estes livros?”

FIGURA 56. Capa e frontispício do “Benedito”



FONTE: Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Foto do autor

Não existe nenhuma data nesse guia elaborado pela Dra. Nise. Melo (2005) afirma tê-lo conhecido em 1990; como o texto mais recente citado é de 1989, supõe-se que foi ao longo da década de 80 que ela organizou o *Benedito*. Anteriormente, a Dra. Nise já havia trabalhado em um guia de leituras: o livro *Jung Vida e Obra* (1968), até hoje uma referência para os estudiosos de Jung no Brasil. Algumas das principais linhas traçadas no *Benedito* vão aparecer no capítulo 5 do livro *O Mundo das Imagens* (1992).

Interessante notar que nessa compilação do *Benedito* a Dra. Nise inclui várias tendências e pontos-de-vista contraditórios, alguns dos quais exprimem conceitos aos quais ela se posiciona de forma contrária. Sua intenção é óbvia: fornecer uma estruturação teórica multilateral para a compreensão e o desenvolvimento do trabalho realizado no Museu de Imagens do Inconsciente.

O *Benedito* está dividido em 5 seções:

- 1) Freud e estudos psicanalíticos;
- 2) Jung e estudos junguianos;
- 3) Arteterapia;
- 4) Estudos psiquiátricos;
- 5) [Seção de arte]<sup>319</sup>

No primeiro tópico Nise seleciona alguns textos de Freud referentes ao estudo das imagens. “As imagens constituem um meio muito imperfeito para tornar o pensamento consciente e pode-se dizer que o pensamento visual aproxima-se mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal e é mais antigo que este, tanto do ponto de vista filogenético quanto ontogenético” (SILVEIRA, [1989], p. 3)<sup>320</sup>. Seguem-se publicações de Osório Cesar, como representante brasileiro, Abraham, Groddeck, William Phillips, Baudoin, Schneider, Goiten, Pickford, Waelder, Secheyaye, Frieda Fromm Reichmann, Marion Milner, Ernst Kris, Eissler, Adrian Stokes, Melaine Klein, Otto Rank, Robert Volmat, Wiart e Denner. A página 4 é toda dedicada a Osório Cesar, mencionando as quatro publicações de sua autoria e chamando a atenção para a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, criada por Osório, “que produziu obras de grande interesse científico e artístico. Infelizmente, esta Escola não conseguiu manter-se e seu acervo dispersou-se”<sup>321</sup>.

É interessante notar que a Dra. Nise da Silveira dedica aproximadamente um terço do *Benedito* para a abordagem psicanalítica. Estendendo-se ao longo das 16 primeiras páginas, esse primeiro tópico vai apresentando, por entre a bibliografia, conceitos importantes de alguns autores, trechos de textos que sintetizam seus pensamentos, algumas vezes fazendo contraponto com autores que não fazem parte do bloco. Um reconhecimento da penetração desses estudos no campo da arte.

As ideias psicanalíticas, principalmente o conceito de inconsciente, tiveram um papel fundamental na aproximação entre arte, ciência e transtorno mental. A emergência do discurso psicanalítico no Brasil no século XX, e sua apropriação nos meios científicos e artísticos, possibilitaram a utilização da concepção de que o inconsciente poderia

---

<sup>319</sup> Apesar de não constar um título nesta seção do documento, a Dra. Nise refere-se a ela em outra parte mesma.

<sup>320</sup> Todas as referências de página subsequentes nesta seção referem-se ao *Benedito*.

<sup>321</sup> As obras de Osório citadas são: *A Arte nos loucos e vanguardistas* (1934); *Simbolismo místico nos alienados* (1949); *Contribution à l'étude de l'art chez les aliénés* (1951); *Os místicos dos hospícios* (1952). Segundo artigo de Mario Yahn publicado no *Boletim de Higiene Mental* (n. 66, São Paulo, 1950) a realização do I Congresso Internacional de Psiquiatria em Paris e a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* exibida no MAM-SP em 1949 foram fatores de estímulo para a criação da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri. Naquela ocasião relatou a existência de 800 obras de uma centena de autores.

ser revelado por intermédio das imagens, configuradas na expressão de artistas plásticos (AMENDOEIRA, 2008, p. 42).

Dra. Nise detém-se no estudo feito por Freud sobre o quadro pintado por Leonardo da Vinci<sup>322</sup>, no qual estão representados o menino Jesus, Maria e Sant'Ana (Museu do Louvre), sobre o qual Jung e Eissler fizeram observações posteriores. Sobre o livro *L'art psychopathologique*, de Robert Volmat, destaca as passagens que referem-se aos artistas de Engenho de Dentro que participaram da mostra por ele organizada no I Congresso Internacional de Psiquiatria (Paris, 1950); comenta também os desdobramentos desse evento, que motivou a criação da *Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression*, da qual ela mesma é sócia fundadora (BRASILIANA DE FRANKFURT, 1994, p. 22).

No segundo tópico, *Jung e estudos junguianos*, a bibliografia referente ao mestre suíço está dividida em duas partes: na primeira estão os escritos sobre expressão plástica e literatura; na segunda os trabalhos onde ele faz interpretação de imagens. Entre as duas, um texto no qual a Dra. Nise apresenta alguns conceitos de Jung sobre a natureza e significado das imagens configuradas por indivíduos psicóticos. “Elas representam autorretratos de sua situação interna e do processo psicótico em desdobramento”, escreve na página 19, e também frequentemente configuram-se em “símbolos que condensam profundas significações e constituem uma linguagem arcaica de raízes universais”. O pesquisador não poderá prescindir do estudo da mitologia para o aprendizado dessa linguagem. As imagens aterrorizantes, que frequentemente assolam o indivíduo durante a psicose, poderão ser esvaziadas de sua forte carga energética por meio da pintura. A configuração de imagens simbólicas possui eficácia terapêutica: transformam energia psíquica, permitindo ao indivíduo a transposição de níveis. Fazendo esse contraponto a Dra. Nise deixa clara a diferença de abordagem na leitura das imagens entre os dois grandes mestres.

Embora admitindo que a maioria dos autores não vê eficácia nas imagens não verbalizadas e compreendidas, na página 20 a Dra. Nise afirma, com convicção, o contrário:

Entretanto, a experiência demonstra que as imagens simbólicas podem ser apreendidas pela via de percepções inconscientes, independentemente do intelecto, influenciando sobre o curso do processo psicótico. (sublinhado no original)

Conhecendo-se os textos da Dra. Nise da Silveira, podemos dizer que essa convicção está no alicerce de sua prática terapêutica e conseqüente produção científica.

---

<sup>322</sup> Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci, de 1910.

Este tópico encerra-se com os Estudos Junguianos, compostos por títulos de Neumann, Fordhan, Perry, Baynes, Wickes, Morris Philipson, Maud Bodkin; uma coletânea de textos sobre inconsciente coletivo, além, é claro, do seu próprio livro, *Imagens do Inconsciente*. Finaliza (p. 23) com a indicação do trabalho *Rosegarden and labyrinth*, de Seonaid Robertson, professora de arte em escolas inglesas que encontrou empiricamente imagens arquetípicas nos trabalhos de seus alunos, o que aproximou-a da psicologia junguiana, levando-a a pesquisas em vários museus e a investigações no campo da arqueologia e das religiões antigas.

Na parte intitulada *Arteterapia* (p. 25), a Dra. Nise destaca logo de início seu pensamento sobre essa denominação, inadequada segundo ela, pela conotação de valor e qualidade estética contida na palavra arte. Manifesta sua preferência pelos termos “linguagem plástica” ou “expressão plástica”, justificando-a pelo argumento de que “nenhum terapeuta tem em mira que seu doente produza obras de arte” mas, “o que se deseja conseguir com o desenho, pintura ou modelagem espontâneos é ter acesso ao misterioso mundo dos psicóticos”.

Nesta seção, a Dra. Nise se detém sobre cada autor, comentando-o em separado. O destaque é para a obra de Margaret Naumburg, intitulada *Dinamicamente orientada arte terapia: seus princípios e prática*<sup>323</sup> (1966), que ela recomenda “estudar com atenção a introdução”. Na página 27 volta a apontar a diferença entre seu método e a arte-terapia, uma vez que aqui as imagens criadas “não são completamente espontâneas. São ‘dinamicamente orientadas’” (aspas no original).

Estão relacionadas publicações de Ainslie Meares, Regina Chagas Pereira, Harris e Cliff J., Hans Prinzhorn. Nise preferiu incluir Prinzhorn nesta seção, muito embora seu livro *Bildneri der Geisterkranken* tenha sido escrito em 1922, muito antes do conceito de arte-terapia, mais utilizado nos países anglo-saxônicos. Além disso, Prinzhorn não foi um terapeuta e sim um pesquisador que ajudou a reunir a coleção que leva seu nome, constituída por contribuições de dezenas de hospitais da Europa. Entretanto, seus estudos no campo da arte e a influência recebida de Conrad Fiedler, historiador de arte e da psicologia da Gestalt, além da exclusão deliberada dos aspectos psicanalíticos de sua leitura, certamente levaram a Dra. Nise a incluí-lo nesse grupo, reconhecendo que o livro “traz a marca da profunda intuição e alta inteligência do próprio Prinzhorn” (p. 32).

Os *Estudos Psiquiátricos* se encerram trazendo uma extensa lista de obras que vão de 1905, com Rogues de Fursac<sup>324</sup>, até Navratil (1965). Logo no início dessa seção,

<sup>323</sup> *Arteterapia dinamicamente orientada: seus princípios e prática.*

<sup>324</sup> *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales.*

a Dra. Nise inclui seu trabalho de 1955, *Contribuição ao estudo dos efeitos da leucotomia sobre a atividade criadora*. Entretanto, é nas obras que se debruçam sobre Van Gogh que ela se detém com mais detalhes. Também aparece aqui o estudo de Morgenthaler sobre Adolf Wölfli, já citado anteriormente. Aparecem neste bloco os nomes de Antheaume, Dromard, Reitman, Cunningham Dax, Plokker, Jean Vichon, Henri Ey, Irene Jakab, Jaspers, Françoise Minkowska, Minkowski, Doiteau, Graetz, Guy Vogelweith.

Depois inicia uma navegação pelos autores que privilegiaram a visão artística. Se a Dra. Nise incluiu Prinzhorn no grupo da arte-terapia, aqui ela inclui os escritos de Bader, Steck e Jean Cocteau cujo título, *Petits maîtres de la folie*<sup>325</sup>, é uma clara alusão ao trabalho de Prinzhorn que assim denominou os criadores biografados em seu livro. A esse comentário juntam-se a apreciação dos textos *Outsider Art* de Roger Cardinal, e *Art as Healing*<sup>326</sup>, de Edward Adamson. Sobre este último ressalta qualidades que muito se aproximam daquelas que ela própria cultivava:

No seu atelier, os doentes davam espontânea expressão a suas experiências internas, a seus sentimentos e a maneira como viam o mundo. Dando forma a suas emoções, encontravam alívio para suas angústias. E, muitas vezes, abriam caminho para que as forças criativas, existentes em todos os seres, se fortalecessem e tomassem contorno em projetos de renascimento (p. 48).

Estas são as únicas análises desse bloco: o restante será apenas uma sucessão de listas:

*Desenhos Infantis* – destacamos a indicação do texto *O espaço do desenho: a educação do educador* (1984) dos brasileiros Albano Moreira e Ana Angélica.

*Estudos gerais sobre arte* – apesar do título, os textos referem-se sempre a uma abordagem psicológica da arte: entre eles encontramos o *Essai sur la psychologie de l'imagination artistique (L'ordre cachée de l'art, 1974)*<sup>327</sup>, de Anton Ehrenzweig; *Art et hallucination*<sup>328</sup>, de Morsier.

*Criatividade* – Nessa relação aparecem as brasileiras Maria Helena Novaes (*Psicologia da criatividade*, 1971) e Fayga Ostrower (*Criatividade e processos de criação*, 1977).

*Interpretações – Catálogos* – aqui estão relacionadas as publicações do Museu de Imagens do Inconsciente existentes até 1980: Os catálogo da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*; O artigo apresentado com Le Gallais no II Congresso de Psiquiatria

<sup>325</sup> *Pequenos mestres da loucura*.

<sup>326</sup> *Arte como cura*.

<sup>327</sup> *Ensaio sobre a psicologia da imaginação artística (A ordem oculta da arte)*.

<sup>328</sup> *Arte e alucinação*.

em Zurique, 1957 - *Experience d'art spontané chez schizophreènes dans un service de thérapie occupationnelle*;<sup>329</sup> O catálogo da exposição do Centenário de C. G. Jung no MAM-RJ (1975); o Catálogo do módulo *Arte Incomum* da XVI Bienal de São Paulo; e o volume da Coleção Museus Brasileiros dedicado ao MII (FUNARTE, 1980). Alguns catálogos de exposições no exterior, incluindo *Arts primitifs et modernes brésiliens*<sup>330</sup> (1955), onde destaca a participação de quatro obras do MII; o mais recente é *Região dos desejos*, com fotografias de Hugo Denizart sobre a Colônia Juliano Moreira (1984).

*L'Art Brut* – escassos títulos, em sua maioria os *Cahiers* editados pela *Compagnie d'Art Brut*, e dois textos de Thévoz – *L'Art Brut e Écrits Bruts*<sup>331</sup>.

*Estudos sobre artistas "brutos" brasileiros* – dois títulos interessantes são aqui enunciados: *Mitopoética de 9 artistas brasileiros* (1978), de Lelia Coelho Frota, e *Mito e Magia na arte catarinense: Franklin Cascaes e Eli Heil* (1978), de Adalice Maria de Araujo.

*Biografias* – Nesta lista estão treze narrativas autobiográficas. Textos como *Perceval, le fou*<sup>332</sup> (Gregory Bateson, 1832) e *Memoirs of my nervous illness*<sup>333</sup> de Paul Schreber (1903), aparecem ao lado do também já clássico *Viagem através da loucura* (1977), de Mary Barnes.

*A expressão literária em incursões no inconsciente* – esta relação encerra o Benedito; inclui obras como *Le nouveau monde amoureux*<sup>334</sup>, do socialista utópico Charles Fourier e obras de Paulo Gomide.

Já observamos que ao escrever seu livro *O Mundo das Imagens* (1992), Nise da Silveira utilizou algumas das dicas encontradas no Benedito, especialmente na construção do capítulo 5, que leva o mesmo nome do livro. Hoje, dispondo de publicações que relacionam referências quase infindáveis sobre o assunto, vemos que a seleção da mestra é concisa e abrangente: todos os principais pontos de vista estão aí representados, as diversas correntes, os pensamentos importantes. Ao lembrar-nos da experiência de trabalhar e estudar sob sua supervisão, somos possuídos da certeza da organicidade desse conjunto, que trará ao Benedito que deseje por ele aventurar-se um olhar diferenciado sobre a expressão plástica espontânea.

<sup>329</sup> *Experiência de arte espontânea com esquizofrênicos num serviço de terapêutica ocupacional.*

<sup>330</sup> *Artes primitivas e modernas brasileiras.*

<sup>331</sup> *Art Bruta e Escritos brutos.*

<sup>332</sup> *Perceval, o louco.*

<sup>333</sup> *Memórias de minha doença dos nervos.*

<sup>334</sup> *O novo mundo amoroso.*

Toda essa epistemologia sobre arte e loucura não desviam a Dra. Nise da Silveira do centro de sua atenção: o ser humano, o paciente, o louco, aquele que está vivenciando os estados do ser inumeráveis e perigosos que ela tanto deseja, através de sua leitura, conhecer, decifrar. Não com a atitude do pesquisador autorreferente, mas como uma retribuição sob forma de solidariedade, para (re)construir e sistematizar os conteúdos quase sempre caóticos que emergem da experiência da loucura.

Assim é que, na página 48, encontramos um alerta muito especial. Ela comenta o desmonte do ateliê criado por Adamson, logo após sua morte. “O acervo teve a sorte de ser recolhido na residência de uma admiradora de Adamson, a riquíssima Miriam Rothschild. Salvou-se o acervo, mas se acabou o atelier, onde os internados do hospital psiquiátrico exprimiam suas emoções”, diz ela e arremata:

“Esteja vigilante, Benedito, na defesa do seu Museu, (M.I.I.) e seu atelier livre!”

### **5.9 O método Charles Chaplin**

Em sua autobiografia Chaplin narra que aprendeu com sua mãe, esquizofrênica, muito das expressões e gestos que utilizou em sua arte. Observava-a quando ela, na janela olhando a rua, exprimia reações e emoções decorrentes das cenas que via, ou de seu próprio mundo interior.

Nise assemelha-se a Chaplin. Ela afirma que os loucos foram os seus verdadeiros mestres. Não ficava trancada em seu gabinete, mas observava o “como” da atividade terapêutica, as emoções, a crispação dos rostos e das mãos na execução das formas espontâneas. Todo um contexto histórico e cultural, aliado à sua extraordinária perspicácia permitiu a construção de um método de leitura das imagens que é, de longe, o mais completo encetado até hoje. Se a forte influência junguiana é olhada com reserva por alguns, temos que reconhecer que através da história das coleções da loucura e das leituras que sobre elas foram feitas, o pensamento junguiano está sempre presente de alguma forma. Desde o vaticínio de Prinzhorn, que reservou profeticamente o desenvolvimento da compreensão simbólica das imagens aos discípulos de Jung, passando por Vinchon, que timidamente esboçou uma interpretação simbólica, o que se vê é que a psicologia analítica é a disciplina que logrou maior êxito na compreensão dos discursos imagéticos.

A interdisciplinaridade de seus estudos, traduzida na prática por uma abertura sem igual na cultura brasileira, resultou na afluência de inúmeros colaboradores de todas as formações – ou mesmo sem estas, formando uma complexa rede de informações e trocas que, paradoxalmente, vem facilitar a compreensão do estudo das imagens para o

público em geral. Para isso contou com o repositório ideal, um *locus* para essa experiência: o Museu de Imagens do Inconsciente, que através dos fenômenos característicos da instituição museológica presentifica um discurso onde as imagens e seus autores são, ao lado da leitura da mestra, os protagonistas de uma experiência inédita.

O método Charles Chaplin é uma virtualidade, uma utopia, mira que traça um caminho para o futuro. Num mundo avassalado pelas imagens, destacá-las, agrupá-las, significá-las e tentar compreendê-las sob a lente amplificadora da loucura é uma aventura apaixonante e possuidora de uma profunda humanidade. Dando voz ao louco, Nise da Silveira está, na verdade, libertando nossas próprias vozes interiores.

FIGURA 57. Carlos Pertuis, Década de 50. Acervo do MII



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nossas alucinações são alegorias de nossa realidade.”  
Carlos Drummond de Andrade

Emergindo da densa e rica história das coleções da loucura, queremos de início sustentar a nomeação de patrimônio imagético da humanidade para o conjunto desses acervos e coleções, cujas obras foram criadas sob um velamento, à margem da história oficial das produções plásticas dos séculos 19 e 20. A invisibilidade dessa história é o reflexo da tentativa de negar ou esconder a existência da loucura. Pinturas, desenhos e escritos de homens e mulheres que vivenciaram essa experiência foram desvalorizados, considerados ‘inferiores’. Entretanto, a força e a beleza dessas imagens, a integridade de seu processo criativo, reclamam atenção: não só satisfazem uma necessidade de expressão e presentificação de seus criadores; também vêm preencher uma necessidade humana profunda de imagens desse tipo, motivos pelos quais foram colecionadas, estudadas, musealizadas, o que lhes atribui um valor único.

É grande a significação humana dessas obras, nas quais o processo de reintegração da loucura e do louco à sociedade corre paralelamente à conscientização de uma parte de nossa psique desde há muito exilada: o inconsciente. Foi apontado aqui o longo caminho percorrido pela corrente denominada psiquiatria dinâmica que, levando à descoberta do inconsciente, trouxe ideias como as de Freud, Jung e Nietzsche, possibilitando a criação de museus que lidam com essa imaterialidade e exercendo forte influência no encontro da produção plástica dos loucos com o *mainstream* da arte oficial.

Em sua maioria, essas obras não foram criadas com pretensões artísticas, assim como também não o foram as esculturas do Antigo Egito ou as máscaras africanas que encantaram Picasso; como citou Malraux no *Museu Imaginário*, a *Palas Atenéia* só ganhou a condição de ‘estátua’ ao ingressar no museu. Essas contradições inerentes aos processos de musealização de determinados objetos – como os etnográficos – também assombraram as coleções da loucura. E continuam a assombrar. Enquanto finalizávamos a redação desse trabalho, foi publicado num grande jornal brasileiro de circulação nacional (*O Globo*, 28.12.2014) um artigo no qual a cantora, compositora e escritora Adriana Calcanhoto manifesta seu profundo incômodo com a musealização do *Manto da Apresentação*, obra que o artista Bispo do Rosário teceu como mortalha para si próprio, vestimenta destinada, segundo ele, a orná-lo quando de seu encontro com Deus. Esse desejo não foi atendido porque sua capa foi considerada uma obra de arte. A autora se pergunta: quem decide isso? Indaga “quais são os motivos pelos quais nos apropriamos e descontextualizamos um objeto para expô-lo em paredes brancas mundo afora se ele não foi inventado para esse fim?”.

Não existem respostas fáceis para essas questões. Mas não podemos deixar de observar como essas obras se impuseram pela força, estranheza, integridade, gerando processos diferentes de assimilação pela sociedade, alguns dos quais foram aqui vistos. O asilo, primeiro abrigo dessas obras, não tem condições de retê-las senão sob o estatuto do documento médico, cujo caráter íntimo e confidencial não permite sua comunicação, impedindo-as de galgar o nível de objeto museológico. Migrando para as mãos dos psiquiatras colecionadores, assumem uma situação intermediária que cria uma linha de fuga: mesclando seu pertencimento privado ao âmbito de uma instituição asilar, coleções como as dos médicos Auguste Marie, na França, Charles Ladame na Suíça e Walter Morgenthaler na Alemanha vão suscitar em psiquiatras com formações nas quais a arte e a cultura tiveram grande peso, o desejo de compreensão, comunicação e atribuição de um novo estatuto para essas obras. Desde cedo fica evidente a impossibilidade de manter essas significações no estreito âmbito da psiquiatria: suas vinculações e paralelos com as produções oficiais da arte culturalmente estabelecida, bem como suas similaridades com produtos imagéticos da humanidade em outras civilizações e eras acabaram por derrubar as comportas do asilo, derramando-as no tecido social onde começam a buscar seu espaço.

Entram em cena os artistas, atores cujo cenário envolve um forte espírito de individualidade, em busca das fontes internas da criação e da pulsão pela comunicação do sentimento em grande intensidade, potencializados em movimentos como o Romantismo e aprofundados em algumas vertentes, como o Expressionismo e o Surrealismo<sup>335</sup>. A primeira metade do século 20 foi pródiga no reconhecimento da qualidade estética das produções dos loucos: por um lado, através das condições criadas pela modificação do olhar e da apreciação estética, com a introdução de variáveis antes ignoradas ou menosprezadas pelos ditames da arte tradicional: a improvisação, a espontaneidade, a individualidade transgressora como reação à montante dos movimentos coletivistas que se constituíam nos processos de nacionalização que atropelavam as identidades culturais regionais. Por outro lado, o reconhecimento dessa produção asilar, trazendo consigo o selo de autenticidade apostado pela sua origem como garantia da dissociação dos processos culturais oficiais, e a constatação de suas vinculações com a história imagética do homem (atavismo) ou do processo de desenvolvimento na configuração de imagens (desenhos de crianças), serviram para validar as produções dos artistas da arte moderna. Valorizar, compartilhar, ingerir, digerir, expelir: um processo de canibalização praticamente esgotado nas últimas décadas do século 20.

---

<sup>335</sup> No caso do surrealismo, consideramos o desvario, o delírio e o sonho, como sentimentos extremos ligados às vivências do mundo interno, do inconsciente.

Nosso estudo mostra claramente que embora continue a assimilação das obras pertencentes às coleções da loucura pela sociedade, suas interações com movimentos coletivos do campo da arte cessaram, o que responde negativamente à primeira das questões formuladas no início de nossa pesquisa. Antes considerada marginal, essa produção serviu aos propósitos dos movimentos artísticos e penetrou pouco a pouco no campo social e cultural pelas instâncias museais, editoriais e comerciais. Aos poucos verifica-se o enfraquecimento da dicotomia que, ao tentar opor as duas vertentes, considerava uma hiperintelectualizada e sofisticada e outra como expressão da pureza emocional e primitivista.

Muitas das características da arte dos loucos foram incorporadas pelos artistas contemporâneos: o autodidatismo, a utilização de suportes inusitados, a inventiva livre de modelos. Em contrapartida, diversos fatores trouxeram mudanças na produção plástica produzida sob o signo da loucura: as transformações no tratamento, como o fim do isolamento social e a introdução de drogas que escotomizam o delírio e afetam as faculdades cerebrais elevadas, impedindo o desdobramento da criação em um nível superior de concepção e execução; o turbilhonamento de imagens, característica de nossa contemporaneidade que traz aquilo que Debray (1993) denominou como 'uma certa cegueira simbólica, no interior', uma amputação dos espaços da utopia.

São os museus que se ocuparam desse recorte imagético da criatividade humana que representam, com uma pujança invejável, esses espaços utópicos. Ao verificarmos as quatro maiores instituições sobre o assunto, estabelecemos uma divisão em dois grupos: no primeiro, situamos a Coleção Prinzhorn e a Coleção de Arte Bruta, que não se autodenominam museus (embora isso não faça diferença); No segundo, o Lille Métropole Musée (LaM) e o Museu de Imagens do Inconsciente (MII).

No primeiro grupo encontramos duas instituições fundamentadas em diferentes conceitos, mas não tão distantes entre si. A Coleção Prinzhorn é uma coleção fechada, sua historicidade determinando suas fronteiras. Como já observamos, esgotaram-se os motivos que alimentavam sua constituição. A Coleção de Arte Bruta continua crescendo, mas sua ampliação não é uma prioridade: na verdade, seu valor simbólico está intimamente ligado à aventura de Jean Dubuffet, sendo o conjunto por ele reunido o grande destaque da instituição. Ambas optaram pelo cubo negro como ambiente museográfico. Em seus espaços expositivos não há janelas ou aberturas para o exterior. São museus voltados para si próprios. A Coleção Prinzhorn busca mesclar em suas galerias obras de artistas contemporâneos que dialoguem com o seu acervo; a Coleção de Arte Bruta empreende exposições temáticas e procura alternativas para a dificuldade

cada vez maior em encontrar artistas ‘brutos’, estendendo suas pesquisas para os países da Ásia e do Leste europeu. Podemos classificá-las como museus tradicionais.

No caso do LaM, a situação é bem diferente. Desde o início foi um espaço criado para o colecionismo e exibição da arte moderna e contemporânea. A absorção da Coleção L’Aracine foi um processo de musealização que modificou o estatuto da mesma: Quando no Château Guerin, era uma coleção em um espaço destinado exclusivamente para a arte bruta; no LaM, apesar de manter o nome ‘arte bruta’ e ocupar um espaço construído especialmente para si, o que caracteriza uma discriminação, seu posicionamento ao lado das outras coleções constitui uma segunda musealização, um processo que podemos chamar de metamusealização – a musealização do que já era musealizado. Esse processo também modificou o estatuto do próprio museu, alterando a sua estrutura física e simbólica. O estudo desse processo, um de nossos objetivos no presente trabalho, foi alcançado e podemos afirmar que nossa pesquisa é a primeira análise mais detalhada sobre o assunto. Ressaltamos entretanto, que muito ainda pode ser obtido com o estudo da vasta documentação mantida nos arquivos do museu.

O Museu de Imagens do Inconsciente apresenta fases bem distintas na sua constituição e desenvolvimento. Os primeiros 30 anos tiveram a Dra. Nise da Silveira à frente do processo, período no qual foram consolidados o método e a instituição. Nos 30 anos seguintes a Dra. Nise retira-se para escrever os livros e textos que reúnem o conhecimento gerado pelas pesquisas no acervo, enquanto a equipe que a sucedeu ratificava suas ideias na construção de uma instituição museológica de fato, com os espaços – reserva técnica, exposições de longa duração – e métodos – acondicionamento adequado, catalogação e informatização – em consonância com essas ideias.

Nesse último período, com o progressivo desaparecimento dos espaços onde eram realizadas as atividades terapêuticas, os ateliês de pintura e modelagem foram absorvidos pelo próprio MII. Essa espécie de autofagia institucional ocorreu de forma natural, resultando na fusão dos dois serviços em um só. O Museu, que de início era apenas uma pequena sala para exibição de obras em meio a um complexo terapêutico que chegou a reunir mais de 17 atividades diferentes, cresce e passa a ser o protagonista. A situação se inverte.

Observamos, no Capítulo 3, o desenvolvimento do discurso expositivo do MII ao longo de sua trajetória, fundamentado nas propostas de leitura das imagens realizadas pela Dra. Nise da Silveira e seus colaboradores. Esses dois fatores – a absorção da Seção de Terapêutica Ocupacional e o desenvolvimento de um método próprio para a leitura das imagens acabaram por fazer necessária a permanente exposição dessa

história, sem a qual será difícil para o visitante adquirir o código que o ajudará a decifrar e compreender a leitura proposta. Quando falamos de código, estamos nos referindo não só às abordagens científicas e filosóficas, mas também às características imateriais do patrimônio – leia-se o Convívio.

Essa peculiaridade do MII faz com que seja um museu dele mesmo: não como representação de um memória inorgânica, uma história (ultra)passada, mas uma heterotopia onde o passado continua a realizar-se no presente, criando uma experiência multidimensional de tempo e espaço, circunvolução cujo vórtice atrai e mistura os componentes materiais e imateriais do patrimônio: um metamuseu.

Essas duas experiências são inovadoras. A europeia, mais recente, fruto de um processo instaurado no ambiente do museu tradicional, representante apropriado da cultura e da arte ocidental; a brasileira, resultado de uma combinação de método terapêutico e movimento social<sup>336</sup>. No Brasil, o Movimento da Luta Antimanicomial reuniu pessoas de todas as partes do país, e o trabalho da Dra. Nise da Silveira e do Museu de Imagens do Inconsciente agiram como elemento inspirador, aplainando de antemão arestas sociais criadas pelos paradigmas de exclusão e estigma. Valorizando o mundo interno dos pacientes, o trabalho do Museu forneceu argumentos poderosos para o Movimento, os quais encontraram ressonância no imaginário social, favorecendo a aceitação dessas pessoas pelo reconhecimento da existência de qualidades e talentos em seres até então desprezados e relegados ao abandono.

No MII, não apenas as obras, mas os criadores também estão presentes no processo de musealização. E com suas presenças e atuação estes criadores e artistas preencheram em parte a lacuna deixada pelas experiências outras, onde o louco nunca teve lugar ou espaço, apenas as frestas abertas pela força de sua expressão.

Assim, defendemos aqui o tombamento como patrimônio imaterial para o Convívio, essa experiência museal de valor inestimável para a cultura brasileira e para o patrimônio da humanidade. Após o tombamento das principais coleções históricas do acervo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, seguiu-se o Registro, nas categorias nacional e regional do acervo pessoal da Dra. Nise da Silveira no Programa Memória do Mundo, da UNESCO. Enquanto esse último encaminha-se naturalmente para o pleito de Registro na categoria mundial, entendemos que o reconhecimento do Convívio como Patrimônio Imaterial vai munir o Museu de importante ferramenta na defesa de suas características. Sob o amparo de uma legislação

---

<sup>336</sup> As reformas na psiquiatria que têm resultado na inserção social de seus usuários tomaram força nos anos 1960, com o advento das poderosas drogas (verdadeiras camisas-de-força químicas), o movimento da antipsiquiatria e a desconstrução dos asilos, que tiveram na figura do italiano Franco Basaglia seu ícone maior.

patrimonial, poder-se-á ajudá-lo a preservar alguns princípios que dificilmente encontrarão outro abrigo.

Tomemos como exemplo os animais. A presença de gatos e cachorros (que no MII recebem a alcunha de co-terapeutas) tem sido objeto de perseguições e incompreensão. Frequentemente, administradores e responsáveis pelos espaços do Instituto onde o museu está sediado, que apesar de não mais constituir-se em asilo possui diversos serviços de saúde em funcionamento, fazem uma 'limpeza zoológica', geralmente sob o pretexto do higienismo. Rompem assim laços de afeto e desrespeitam o tratamento em curso de pessoas para as quais o animal poder ser a única *lifeline*, no dizer do Dr. Boris Levinson. Mostram-se também insensíveis ou ignoram uma tradição museológica de mais de meio século. Se a área da Saúde não dispõe de elementos suficientes para garantir a salvaguarda dessa joia da museologia brasileira, seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial e o processo de inventário e musealização combinados aumentarão em muito as garantias de sua sobrevivência.

FIGURA 58. Gato co-terapeuta nos jardins do Museu de Imagens do Inconsciente



Foto do Autor

Os museus têm sido reconhecidos, por muito tempo, como lugares para preservação de objetos – artísticos, históricos. No entanto, a produção e circulação desses objetos envolve uma gama de recursos intangíveis: o conhecimento, o ambiente, a cosmogonia, o contexto cultural. Em 2003 a UNESCO, proclamou a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível; no ano seguinte o ICOM promoveu em Seul (Coréia) a sua 20ª Conferência, com o tema *Museus e Patrimônio Intangível*. Nessa ocasião, o antropólogo e diretor do Museu de Etnologia do Japão, Makio Matsuzono, chamou a atenção para o caráter dinâmico do patrimônio intangível, contrapondo-o aos critérios geralmente utilizados pelos museus tradicionais, de inamovibilidade do objeto, como em suspensão no espaço e tempo. A salvaguarda do patrimônio imaterial exige outras estratégias, diferentes daquelas tradicionalmente utilizadas para a preservação de objetos.

Trazendo esse questionamento para as coleções estudadas, verificamos logo que, à exceção do MII, todas estão focadas principalmente no objeto. Mesmo a experiência recente do museu de Lille, na qual a entrada de uma coleção de obras criadas por excluídos permitiu trazer ao museu um público anteriormente ausente, não escapa a esse modelo<sup>337</sup>. E aí nos apropriamos da pergunta feita por Matsuzono na Conferência citada: Em que medida o patrimônio intangível está excluído (ou representado) nessas coleções?

Manter a dinâmica desse patrimônio intangível viva e atuante, demanda em primeiro lugar o deslocamento do olhar: dos objetos para o entorno, para os contextos, para os criadores, para a criação de sentidos e significados, para todos que se apropriam desses processos. No caso do MII, a estreita relação entre o ateliê de pintura e a consolidação de um processo de trabalho ao longo de décadas trouxe um diferencial em relação às outras instituições por nós estudadas. A instauração da convivialidade como parte nuclear do centro irradiador no processo de musealização, promoveu um deslizamento, levando-o além das características tradicionais de um museu de pinturas e esculturas.

Reunindo arte e ciência, o MII sintetiza as principais vertentes dos campos que se debruçaram sobre a produção plástica dos loucos. Para atender os objetivos de nossa pesquisa, dedicamos o Capítulo 2 para uma sistematização das abordagens desses campos. Trazendo para o proscênio as ideias e conceitos sobre o tema da criatividade na loucura, enunciados por personagens de destaque na história dessa produção singular,

---

<sup>337</sup> A experiência de Lille ainda é muito recente, e ainda ensaia os próprios caminhos possíveis. O museu vai reunindo, aos poucos, grupos de pessoas em situação de risco ou marginalizadas, artesãos da região, não mais para apenas visitar o museu, mas para dele participar ativamente.

consideramos ter alcançado um panorama bastante nítido dentro dos limites que uma pesquisa deste tipo permite.

Pelo lado da ciência, pudemos observar o impasse gerado pela pouca utilidade das imagens produzidas pelos pacientes na proposição ou confirmação de diagnósticos, um dos interesses principais da psiquiatria segundo sua corrente biológica (Capra), não dinâmica (Ellenberger), ou tradicional (Silveira). De início baseada na premissa (ou em seus ecos) de uma relação entre a genialidade e a loucura, essa posição foi sendo substituída pela abordagem positivista na qual as perguntas sobre os objetos e seus autores sempre estiveram ligadas à busca de confirmação de uma patologia, de um desvio.

A contundente literatura produzida por médicos cuja formação humanista conduziu a observação a um ponto de vista mais sensível, revelou a impossibilidade das obras dos loucos serem submetidas exclusivamente ao crivo do pensamento cartesiano-organicista e, conseqüentemente, confinadas aos escaninhos dos prontuários médicos. O trabalho extraordinário de Prinzhorn é o *turning point* dessa encruzilhada, sem desmerecer as importantes contribuições de seus predecessores – Simon, Réja, Morgenthaler. Prinzhorn apontou, com aguçada intuição, a Psicologia Analítica de C. G. Jung como o caminho mais provável para o aprofundamento do estudo que levasse à compreensão das imagens.

Entretanto a penetração de Jung na França foi dificultada pela ruptura causada pelo nazismo na Europa. O fato de Jung ser alemão e ter, segundo dados controversos, ‘flertado’ com o nacional socialismo emergente, trouxe rejeição e banimento das universidades francesas e conseqüentemente das nações que seguem o modelo francês. A experiência de Jung nos hospitais psiquiátricos levou-o a abandonar o caráter reducionista da psicologia freudiana, arraigada no estudo e prática terapêutica de indivíduos portadores de neuroses; as psicoses, ao contrário, ofereciam um universo cuja compreensão se daria num movimento oposto, ou seja, numa ótica amplificadora. O trabalho extensivo de Jung para compreender as estruturas coletivas do psiquismo humano conduziu-o ao estudo de sonhos, mitos e religiões das diversas regiões do mundo, extraindo, das imagens dessas narrativas, recorrências que levaram-no a formular o conceito de arquétipo. O arquétipo seria uma disposição herdada para produzir imagens e pensamentos; Jung define-o como uma virtualidade irrepresentável, comparando-o ao sistema axial de um cristal que de certo modo preforma a estrutura cristalina na água mãe, sem possuir, ele mesmo, existência material. Na metade do século 20, Nise da Silveira retoma o pensamento de Jung, ao constatar as recorrências por ele identificadas nas pinturas e desenhos da coleção que organizava. Imagens

arquetípicas nomeiam hoje diversos recortes das coleções do Museu de Imagens do Inconsciente.

Constatando, em um material oriundo de pessoas com pouco ou nenhum contato com a cultura *savante* a emergência de imagens que comprovavam as teorias de Jung, a Dra. Nise avança de interior a dentro, recolhendo preciosas pistas para a compreensão da estrutura psíquica de nossa espécie. Esse fato tem sido subestimado pela ciência, não só pela rejeição ao pensamento de C. G. Jung, em que pese a extensa comprovação científica da maioria de suas teses, mas também pela dificuldade de penetração em escala mundial de um trabalho de origens modestas, nascido num subúrbio de uma grande cidade de um país em desenvolvimento. No Brasil, a Dra. Nise é mais conhecida pelo seu trabalho terapêutico do que propriamente por suas ideias científicas. O livro *Imagens do Inconsciente* permaneceu mais de 20 anos fora do mercado. *O Mundo das Imagens* está esgotado há mais de dez anos. No exterior, exceto algumas exposições do acervo, pouco foi feito para difundir esse trabalho: o livro *Imagens do Inconsciente* teve uma pequena tiragem em língua francesa, sem maior repercussão, quando da exposição no Halle Saint Pierre, em Paris (2005). O restante de sua obra permanece inacessível aos que não dominam o idioma português.

Do lado da arte, ao encantamento inicial motivado pelas características das obras dos loucos, seguiu-se uma abordagem que podemos considerar também de cunho positivista – os artistas encontraram nessas obras respostas já pressupostas por suas questões, ao atribuir-lhes qualidades que, embora delas não ausentes, refletiam mais um ideário de raízes românticas. Assim, a autenticidade, a espontaneidade, a liberdade na escolha de motivos e na execução, metas tão desejadas e perseguidas pelos movimentos anti-acadêmicos do início do século, encontraram nas obras criadas nos asilos terreno fecundo, ou melhor, testemunho fiel para comprovar suas invectivas e corroborar seus pontos de vista. Não deixa de ser curioso o fato da exaltação de predicados que estão na esfera do indivíduo tenha acontecido entre integrantes de movimentos coletivos: Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo.

Na metade do século 20 surge a cruzada quase quixotesca de Dubuffet, que de início tenta manter a confidencialidade de sua coleção, tentando preservar essa característica das obras, configuradas no segredo das solidões. Lançando sobre elas (e seus criadores) um manto de velamento – ou uma zona de silêncio - ao mesmo tempo as utiliza para corroborar suas ideias que desqualificam os valores do sistema tradicional da arte então vigente. Entretanto, ao reuni-las como coleção, acaba por trazê-las para esse mesmo sistema; a princípio, de forma tímida e altruísta; depois, de maneira mais institucionalizada, com a publicação dos *Cahiers d'Art Brut*, as exposições no Museu de

Artes Decorativas e Museu de Arte Moderna de Paris, o desejo (frustrado) de ver a coleção abrigada no nascente Centre Pompidou, até o pouso final no elegante Château de Beaulieu em Lausanne.

Ao reunir num fluxo epistêmico as leituras e discursos sobre as coleções da loucura nos dois campos – Ciência e Arte – alcançamos nosso objetivo de traçar um panorama sobre essas leituras e identificar conceitos e discursos empregados nesse processo, convergências e divergências teóricas e práticas.

Toda a história do colecionismo de obras plásticas produzidas por indivíduos rotulados como loucos está atravessada pela onipresença ditirâmbica do Museu. O Museu Fugaz, aparecendo nas salas e gabinetes dos médicos alienistas, constelando-se nas salas de estar e corredores dos hospícios, vicejando nos improvisados arranjos museográficos dos espaços adaptados. O Museu Desejado, latência e potência de um constante vir-a-ser, proliferando sua presentificação - nos artigos, anais, jornais, revistas, catálogos - como afirmação de um reconhecimento do *locus* adequado para o acolhimento de tão preciosas e inusitadas flores do abismo; O Museu Imaginário, fruto das mil associações e acomodamentos psíquicos gerados pelas imagens da loucura em conjugações e interações atemporais e não materializáveis no mundo externo; O Museu Virtual, cujo acervo é constituído pelas ressonâncias interiores causadas pelos sons profundos e primais que emanam dos símbolos do estranhamento e do delírio; enfim, o Museu como fenômeno, capaz de contemplar polos tão opostos como os que representam os gabinetes taxonômicos da psiquiatria tradicional e a exposição no museu de belas-arts. Apolo e Dionisos, aos quais a sabedoria dos helenos atribuía igual importância.

Nise da Silveira nos fala que o homem da era cristã deteve-se apenas no aspecto solar, apolíneo, da Grécia. Essa visão unilateral, da qual deriva o cartesianismo, começou a ser desconstruída por Nietzsche, que no ensaio *O nascimento da tragédia* aponta para a existência de duas esferas opostas de expressão, de cujo antagonismo derivaria todo o desenvolvimento da arte. Essas esferas (ou 'instintos') foram reunidas na tragédia ática, onde o cômico, herdeiro direto do ditirambo, exprime as mais profundas e autênticas emoções. Nietzsche discerniu, no alto simbolismo da arte como mundo apolíneo da beleza, seus fundamentos subterrâneos. Ele afirma que podemos compreender intuitivamente essa dupla e mútua necessidade.

Para Nietzsche, compreende-se a essência do dionisismo pela sua analogia com a embriaguez. Nesse estado, as fronteiras do ego diluem-se, o indivíduo geralmente experimenta uma sensação de integração com o próximo e com o mundo que o cerca.

Tal como nos rituais dionisíacos, muitos cultos religiosos recorrem a inebriantes, visando abrir portas da percepção para um contato maior com o divino. O século 20 verá a disseminação do uso de substâncias que provocam estados alterados da consciência. As experiências de artistas e cientistas nesse terreno despertaram, segundo Silveira (1981), interesse apaixonado. A autora cita como exemplo a experiência do escritor Aldous Huxley com a absorção de mesalina. Em carta de 1925, dirigida a A. M. Hubbard, Jung afirma que não teve experiência pessoal com a mesalina, mas que, em várias oportunidades discorrera longamente sobre este assunto com Prinzhorn.

No início do século 20 (e, cremos, ainda hoje), muitos artistas usaram substâncias como o absinto, a cocaína, o haxixe e a mesalina como forma de induzir a mente a alcançar outros estados, diferentes da normalidade prosaica. Esse movimento coaduna-se com a necessidade de libertação dos padrões tradicionais representando, ainda segundo Silveira, um avolumar-se do fluxo da torrente dionisíaca em contraposição à nossa racionalista cultura técnico-científica. A partir da década de 1960, substâncias alucinógenas como o LSD foram utilizadas em experiências artísticas: seus resultados podem ser observados em numerosas publicações, aproximando essas experiências do que convencionou-se chamar de *cosmic art*, dada suas analogias com representações e símbolos que lembram as descrições de experiências místicas. É como se, de certa maneira, essas substâncias viessem substituir, no processo criativo, a experiência do sagrado, perdida (ou abandonada) no século das Luzes.

Nesse ambiente favorável, o reconhecimento das produções plásticas criadas em hospitais psiquiátricos, encontrou terreno para prosperar. Sua penetração no imaginário social fez-se principalmente através das exposições e das publicações, estas últimas geralmente derivadas daquelas. As exposições não foram tão numerosas, mas causaram impacto pelos diversos motivos que foram citados ao longo desse texto – a presença do inusitado, do exótico, a insuspeitada qualidade estética de muitas dessas obras, o atavismo, o primitivismo, e, ao mesmo tempo, um diálogo com a produção contemporânea, a liberdade de conteúdo e execução, a emergência de símbolos arquetípicos.

As grandes Exposições Universais, as facilidades cada vez maiores para as viagens, a popularização da fotografia, criaram o ambiente onde a interação de diferentes culturas – e as imagens daí provenientes – contribuísse para as mudanças nos paradigmas visuais da sociedade europeia. As coleções etnológicas, os museus de etnologia, começaram a ser repensados - aqui, mais uma vez, a parceria entre museu e arte desempenhou um papel fundamental nas releituras que se sucederam.

No mesmo ano em que Nise da Silveira abria o ateliê de pintura no distante subúrbio de Engenho de Dentro e Dubuffet iniciava seu périplo pelos hospitais psiquiátricos suíços, nascia a comunidade global de museus – O ICOM, consequência da importância cada vez maior dos museus no panorama cultural. A evolução das técnicas de conservação, restauração, documentação, gestão, provocaram uma especialização cada vez maior dos técnicos e profissionais da área. Isso motivou a criação de comitês específicos para o estudo dessas áreas de atuação. A criação do ICOFOM foi um passo decisivo para fomentar e reunir as discussões sobre a museologia como campo disciplinar de direito próprio, numa sinergia que resultou em uma produção que vem trazendo consistência teórica cada vez maior ao campo.

No Brasil, a criação de programas de pós-graduação tem constituído espaços privilegiados. Aí desponta o Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), pioneiro, na academia, de pesquisas e reflexão que sedimentam os pilares teóricos e epistemológicos da Museologia como campo do conhecimento, e que tornou possível o desenvolvimento desta tese.

Analisando as questões desenvolvidas no âmbito dessa teoria, pudemos observar como a evolução do pensamento museológico vem de encontro à progressiva aceitação e validação das coleções da loucura. Essas reflexões confirmam a integração, pelo museu enquanto fenômeno, das variantes do desvario e da insensatez, da representação do delírio, das formas “imensamente impressionantes”, no dizer de Jung<sup>338</sup>. Ao ser definida como uma relação específica com o Real, a museologia confirma sua vocação para a educação do olhar, educação entendida aqui como processo de estímulo ao desenvolvimento de uma capacidade, aproximando-a de sua origem etimológica (do latim *educere*, que significa, conduzir, levar para fora). Esse olhar diferenciado entre o indivíduo e o objeto (aqui compreendido como material ou imaterial) e os sistemas de validação do campo da arte permitiram às coleções da loucura, em submetendo-se a esse olhar diferenciado, galgar um nível cujo alcance levou-as para além dos especialistas dos campos da Arte e da Ciência.

Do silêncio imposto a uma parcela da sociedade, como parte de um sistema de exclusão perverso e desumano que em algumas ocasiões chegou a beirar o desvario ao qual pretendia opor-se, emergiu de forma sincrônica e pan-geográfica um clamor materializado sob a forma de pinturas, esculturas, desenhos, escritos, *assemblages*, mapas, *croquis*, partituras, colagens, bordados, onde se veem cidades e mundos fantásticos, idealizações do paraíso e visões do inferno. Revelaram-se vivências internas extraordinárias, mergulhos em profundezas abissais, sofrimentos extremos, mas também

---

<sup>338</sup> E também “humano, demasiado humano” (Nietzsche).

retratos e críticas irônicas ao *modus vivendi* de nossa sociedade, além de denúncia dos próprios ambientes que cercavam o nascimento desses testemunhos.

O reconhecimento da importância terapêutica das atividades expressivas favoreceu a introdução dos ateliês terapêuticos nos hospitais psiquiátricos. Alguns autores (Thévoz, Dubuffet) refutam as obras criadas nesses espaços, pela perda da espontaneidade que caracterizava a produção anônima dos primeiros criadores. Outros consideram que, mesmo antes da proliferação dos ateliês (e pudemos observar isso ao estudar a constituição das coleções), alguns pacientes já eram estimulados e mesmo dirigidos para a atividade criativa. No caso do ateliê de Engenho de Dentro, o aparecimento simultâneo de vários criadores geniais levou Mello a denominar esse acontecimento de 'Renascença brasileira'<sup>339</sup>.

Os ateliês terapêuticos constituíram-se a partir de duas vertentes: o movimento da ergoterapia, (ou praxiterapia, ou hiperatividade ou terapêutica pelo trabalho), que teve em Paul Sivadon e Hermann Simon seus principais pensadores; e a tentativa de amenizar as longas e cruéis reclusões a que eram geralmente submetidas as pessoas diagnosticadas como esquizofrênicas. Foi também nessa época que aconteceu uma 'guinada na psiquiatria', no dizer de Silveira (citada por Mello, 2014): o surgimento dos neurolépticos, substâncias químicas que passam a ser prescritas aos pacientes em dosagens e períodos cada vez maiores. O uso prolongado dessas substâncias inibe a atividade criadora, fechando as portas do delírio e das alucinações, constituindo-se em verdadeiras 'camisas-de-força químicas'. Em carta ao seu psiquiatra, Artaud escreve: "Creio no céu, Dr. Ferdière, mesmo não crendo no inferno e considero uma revoltante falta de piedade taxar de delirantes as imagens que me forjo desse céu" (COELHO, 1982, p. 25).

As mudanças no tratamento psiquiátrico incluíram a desativação dos hospitais psiquiátricos tradicionais e o fim dos longos períodos de isolamento aos quais os loucos eram comumente submetidos: muitos chegaram mesmo a ficar internados pelo resto de suas vidas após a eclosão da doença. O convívio com o fluxo avassalador de imagens que caracteriza a contemporaneidade, aliado ao truncamento da conexão com fluxos das imagens internas e uma diminuição da necessidade de comunicação resultou num empobrecimento da produção, fato assinalado por vários autores (Thévoz, MacGregor, Weber).

---

<sup>339</sup> Entrevista concedida ao autor, em fevereiro de 2015.

Não se trata aqui de questionar os métodos do tratamento psiquiátrico, mas de constatar a importância das imagens tanto para o indivíduo que vivencia os processos ditos psicóticos, como para a compreensão desses processos por aqueles que não os vivenciam. Os artistas logo reconheceram nas obras criadas por loucos a fonte onde eles, artistas, voluntariamente mergulham em busca de imagens. A experiência de Nise da Silveira e R. D. Laing, entre outros, comprovou a importância do desenho e da pintura durante o processo psicótico, seja para ajudar o indivíduo a escapar do mundo das imagens do qual ele é a presa, ou para reorganizar-se nesse novo mundo do qual possivelmente ele não mais sairá. Daí os inventários tremendos, dos quais Fernando Diniz e Bispo do Rosário são exemplos, as cosmogonias de demiurgos como Wölfli e Carlos Pertuis, as narrativas imagéticas historiográficas de Alöise, Adelina e Isaac Liberato.

A conjunção desses fatores: fim do isolamento; advento das camisas-de-força químicas; e o intenso fluxo de imagens na contemporaneidade, apontam claramente para o encerramento de um ciclo na relação entre a loucura e a sociedade. Durante esse período, o museu desempenhou um papel importante. A aceitação das obras dos loucos sob o estatuto da arte exerceu uma influência substancial na forma de aceitação da loucura como um estado capaz de produções de alto nível, comparáveis àquelas feitas por artistas. O degenerado, insano, alienado, embotado afetivamente, cuja demenciação era tida como progressiva e inevitável, agora pode ser visto com outros olhos; dos trabalhos forçados nas colônias agrícolas ou como mão-de-obra barata nos nosocômios, passam agora para os ateliês, onde desenvolvem atividades de tipologias e objetivos diversos.

No Brasil essa influência é muito clara. A coleção do Museu de Imagens do Inconsciente, iniciada nos anos 1940 e funcionando ininterruptamente, promoveu, por meio de suas exposições e pela divulgação dos resultados alcançados com seus métodos de trabalho, uma publicidade positiva sobre as riquezas do mundo interno dos indivíduos ditos esquizofrênicos. Aplanou o terreno do imaginário social para que o movimento da Luta Manicomial encontrasse a fluência que levou-a atingir todos os rincões do país, transformando-se em política de Estado e resultando na adoção de uma legislação progressista. A Reforma Psiquiátrica, como é chamada essa política, praticamente erradicou o hospital psiquiátrico tradicional, sepultando-o sob uma rede de atendimento capilar que incorpora muitos dos conceitos terapêuticos enunciados na prática do Museu de Imagens do Inconsciente. A Casa das Palmeiras, onde a Dra. Nise utilizou em uma pequena unidade os mesmos princípios que adotou no grande hospício, foi uma inspiração para essas novas unidades de atendimento ambulatorial e

territorializado. Profissionais que tiveram grande importância na implantação desse sistema na Reforma Psiquiátrica brasileira, como Gina Ferreira e Ana Pitta, tiveram passagens significativas pela Casa das Palmeiras.

Mesmo que os museus europeus dedicados exclusivamente ao tema tenham acontecido tardiamente, os museus fugazes, as coleções e seus sistemas de documentação, as exposições, as galerias, enfim, todo o sistema de valorização do objeto artístico na nossa cultura ocidental valeu-se das instâncias ligadas ao museu enquanto fenômeno para preservar e comunicar esse patrimônio diferenciado.

E, ao encerrar-se o ciclo de discurso da loucura pelas imagens<sup>340</sup>, o que resta é um patrimônio imagético de valor incalculável, um testemunho estético de uma época, expressão de uma parte da humanidade que foi condenada a viver em regime de exclusão, como párias. Esses documentos agora objetos de museu, são registros, imagens indispensáveis à nossa humanidade, que nos ajudam a (re)contar uma ontogenia psíquica, nossa capacidade de representar a virtualidade.

Esse salto gigantesco merece o estabelecimento de um marco na história da relação entre a loucura e a sociedade. Ela não será a mesma antes e depois dos museus.

Ao propor nossa hipótese para esta pesquisa, assinalamos a divisão, feita por Foucault, da história da loucura na sociedade ocidental em três períodos. O primeiro período caracterizar-se-ia pela ausência ou inexistência de um discurso sobre a loucura, que seria percebida como o conjunto das insanidades e desvarios apocalípticos, nas extremidades da violência e do desejo que se exprimiam em uma estranha sabedoria, segredos e vocações da própria natureza humana. O ápice dessa fase seria o Renascimento. No século 17, surgem os hospitais, para onde a loucura é levada junto com outros desviantes, irregulares, marginais, submetidos a um julgamento moral e excluídos do tecido social: pervertidos, bruxas, hereges, vagabundos. Este segundo período estendeu-se até o século 19, quando Pinel e Tucke promoveram a “libertação dos loucos”, dando início à inserção da loucura no modelo médico. Inicia-se então o terceiro período, no qual a loucura é qualificada como doença e o tratamento vai implicar na constituição dos asilos e hospícios existentes até hoje<sup>341</sup>. O silenciamento da loucura - e do louco – passa a ser exercido de forma completa.

---

<sup>340</sup> É claro que sempre existirão as exceções e os indivíduos que vão ultrapassar essas limitações; mas, nesse caso, serão a exceção que confirma a regra, ou seja, não existe mais uma produção abundante e de qualidade estética em grande número como existia há um século.

<sup>341</sup> Como já observamos, a terapia medicamentosa e a humanização dos tratamentos levaram alguns países a extinguir os hospitais psiquiátricos, como a Itália e o Brasil. Outros promovem a humanização dos tratamentos, mas as estruturas hospitalares são mantidas, caso da França e Inglaterra. Porém existem muitos lugares onde a realidade do asilo é triste e vergonhosa. Casos relatados na Sérvia, Grécia e México, dentre outros, mostram a terrível realidade dos manicômios nesses lugares.

Completa mas não suficiente para impedir o surgimento espontâneo de escritos, desenhos e pinturas, configurados sobre todo tipo de suporte – papel higiênico, muros, mobiliário hospitalar, e com os meios mais inusitados – pregos, palitos de fósforos, chegando mesmo, como na Coleção Adamson, a utilização de fezes como pigmento. Este fenômeno, aparecendo ao mesmo tempo em lugares distantes e sem comunicação entre si, parece confirmar a hipótese de alguns autores, segundo a qual essa produção seria um sub produto do ambiente asilar. Entretanto, colecionadores e pesquisadores identificam essa pulsão criadora em ermitões e indivíduos que se submetem ‘voluntariamente’ ao distanciamento social, o que não elimina a hipótese, mas limita-a<sup>342</sup>. Isso porque podemos também compreender o confinamento como uma consequência da necessidade de realização dessa pulsão, ou condição prévia para tal. Exemplos claros são os arquitetos ‘brutos’ que constroem suas casas sonhadas, imaginadas ou visionárias no meio das florestas ou em locais de difícil acesso (dentre os inúmeros exemplos lembramos o indiano Neck Chand, o francês Ferdinand Cheval e o brasileiro Gabriel Joaquim dos Santos).

O desejo de musealização surgiu concomitante com as primeiras coleções. Pudemos acompanhar a organização de pequenos museus mantidos pela abnegação de alguns médicos que perceberam o valor do material que estava sob sua guarda, e a importância de preservá-lo de uma forma especial através da museologia - essa relação especial do homem com o Real, determinada, segundo Gregorová (1980) pela coleção e conservação sistemática, pela utilização científica, cultural e educativa de objetos que representam o desenvolvimento da natureza ou da sociedade.

Essa motivação constante em direção ao museu é uma expressão dessa relação especial, que precede e vai além das atividades do museu enquanto instituição, só podendo ser compreendida pela concepção de museu enquanto fenômeno. É esse atravessamento intermitente da museologia que traz consistência para o núcleo dos processos de validação e socialização das coleções da loucura. É por esse viés que a sociedade entra em contato com uma forma de expressão especial e diferenciada, representação e testemunho de experiências sensíveis que ultrapassam o campo da medicina, fazendo prevalecer, no imaginário social, o estatuto de arte sobre o de documento médico. E ao promover essa mudança paradigmática, encerra um período e abre as portas para uma nova compreensão da loucura, uma nova visão do indivíduo considerado insano. Depois do museu, a loucura não será mais a mesma.

---

<sup>342</sup> Queremos aqui diferenciar o isolamento resultante de decisão individual ou por um movimento excludente da sociedade (ou a conjugação de ambos, o que é frequente), daquele compulsório resultante de um édito institucional proveniente de uma autoridade concedida – no caso o médico psiquiatra.

Se o período inicial da relação da loucura com a sociedade ocidental acontece, segundo Foucault, *in illo tempore*, o segundo está marcado pelo encarceramento, pela privação da liberdade; o terceiro, por uma falsa libertação, na verdade uma mudança de estatuto onde o louco ficará submetido às garras cartesianas do modelo médico. O quarto período, inaugurado pela musealização de obras plásticas produzidas pelos loucos durante a segregação a que foram compulsoriamente lançados, é o que vivenciamos hoje: os testemunhos imagéticos das eras passadas, configurados nas circunvoluções atemporais da criatividade durante o episódio psicótico, apreensíveis através das coleções musealizadas, contrapondo-se às atuais quase inexistentes condições para o exercício pleno das vivências do processo psicótico. Agora, são os museus detentores dessas obras cujas imagens artistas, médicos, críticos e colecionadores elegeram como testemunhos importantes dessa experiência na sociedade humana.

Isso vem confirmar nossa hipótese de que a museologia e o museu instituíram uma nova ordem na relação sociedade x loucura, permitindo um diálogo até então inexistente e modificando paulatinamente os paradigmas que a estigmatizavam. A musealização das coleções da loucura institui um quarto período na história dessa experiência humana. Esse processo está em curso, segundo nos mostram experiências aqui relatadas como as do Lille Métropole Musée e Museu de Imagens do Inconsciente; a inauguração recente do Museum of the Mind, no Hospital de Bethlem em Londres; as ousadas iniciativas de museus psiquiátricos como o Netherlands Psychiatry Museum (Haarlem, Holanda); o programa de pesquisa *Framing Marginalised Art* da Universidade de Melbourne; a recém inaugurada Oliva Creative Factory, que abriga a coleção de arte bruta Treger-Saint Silvestre, na cidade de São João da Madeira (Portugal); a presença de obras de arte bruta em coleções do MoMA, Centre Pompidou e Tate Modern; as primeiras e tímidas tentativas de integrar a história dessa produção no escopo geral da história da arte. O Museu de Arte Moderna de Paris recebeu uma doação de 45 obras do americano Henry Darger; ao exibi-las, afirmou ser o artista uma figura mítica e um dos maiores representantes da arte bruta.

MacGregor afirma que essas obras desafiam os museus a criar um ambiente novo e especial que suporte a profunda, confidencial, rica, evocativa e poderosa visão dos homens e mulheres que as criaram. Isso nos leva a pensar sobre o fato dos museus de arte e cultura tradicionais frequentemente ignorarem o ambiente onde foram criados os objetos que expõem. Os museus etnográficos durante muito tempo dirigiram seu foco para as culturas de outros lugares, porém abordando-as do ponto de vista da cultura da qual o museu faz parte. Entretanto, muitos grupos sociais em todo mundo têm questionado essa dominação unilateral dos museus tradicionais. São minorias que se

organizam para construir seus próprios museus e exposições como consequência da conscientização sobre a própria cultura. Comunidades indígenas, rurais, marginalizadas no tecido urbano, de gênero. Alguns museus têm respondido a esse desafio, organizando exposições que contam com a colaboração ativa das comunidades representadas.

Isso nos leva a uma última questão. Já tivemos a oportunidade de apontar de forma resumida o silêncio imposto aos criadores das obras sobre as quais estivemos percorrendo. Onde fica a fala do indivíduo que porta o estigma, o rótulo, o diagnóstico; o visionário, o demiurgo, o cosmonauta do mundo interior? Em que medida os pontos de vista dessas pessoas estão representados nos museus que exibem suas obras? Qual é a participação dessa comunidade, ainda marginalizada, na organização das exposições ou nos seus discursos? O espaço restrito dessa pesquisa não permitiu o aprofundamento dessas questões. Mas a observação feita nos espaços estudados indica que, à exceção do Museu de Imagens do Inconsciente, essa aproximação ainda está muito longe de ser evidente. As monografias costumam ser dedicadas aos autores já mortos, e na maioria das vezes constituem-se em estudos de estética. No MII, se a participação dos frequentadores do ateliê de pintura no processo de musealização é determinante, na curadoria de exposições e outras atividades do museu é ainda bastante acanhada.

Um dos motivos para esse pequeno envolvimento das comunidades resulta do próprio estatuto dado às obras. Arte ou documentos – já vimos o impasse gerado por essa dicotomia. Nenhum dos dois campos pertence à esfera desses indivíduos. Aqueles que se assumem como artistas são raros, e mesmo assim muitas vezes o fazem de uma maneira peculiar. O artista Ênio Silveira, que mora no Rio de Janeiro, não admite a venda de suas obras originais. Ele faz cópias reprográficas em preto-e-branco de algumas delas e, após colori-las, vende a preços muito módicos – metade original, metade cópia. Os originais, as obras de maior importância, ele prefere doar ao Museu de Imagens do Inconsciente. Outros artistas têm comportamento semelhante.

FIGURA 59. Obra de Ênio Silveira.  
Coleção Museu Vivo, Museu de Imagens do Inconsciente



Foto do Autor

Já foi destacada a necessidade de uma abordagem multidimensional na exposição dessas obras, implicando numa maior apropriação das comunidades envolvidas nos processos museológicos como um todo. Isso vale dizer e confirmar a proposta do artista Arnulf Rainer, para quem a produção dos loucos deveria **ser reconhecida como uma cultura autônoma de direito próprio**<sup>343</sup>. A arte, a medicina, assim como a antropologia, a história das religiões, a mitologia, a literatura, a arqueologia da psique, seriam disciplinas e campos que gravitariam em torno dessa cultura, gerada por indivíduos que possuem uma diferente visão de mundo cuja expressão se dá preferencialmente através de uma linguagem não verbal. A experiência da loucura não pode ser limitada ao já dado. Tentar trazê-la para o centro, seja do campo médico ou do museu tradicional, é negar-lhe a própria marginalidade. Seus aspectos de afinidade com o dionisíaco só são passíveis de abrigarem-se naquilo que Scheiner denomina a ‘face ditirâmbica do museu’ inexistente no museu instituído, mas presente no museu como espaço de criação.

Dirigidos por uma força que é ao mesmo tempo destruidora e criativa, as pessoas que vivenciam a loucura nos trazem instantâneos desse antiuniverso que, opondo-se ao cosmos exterior, replica-lhe a infinitude, abrigando múltiplas dimensões de insondáveis mistérios. As coleções da loucura nos mostram que a configuração de imagens, longe de ser uma performance encenada na superficialidade de nossas atividades cotidianas, representa na verdade uma força poderosa para a apreensão e organização do cosmos – externo e interno - que resiste mesmo nas piores condições psíquicas. A Dra. Nise denomina essa potência de Princípio de Hórus; e afirma que esse princípio resume toda sua experiência no hospital psiquiátrico.

Matsuomo, na Conferência do ICOM já citada, afirma que os museus também devem contribuir para a vida espiritual da humanidade, ajudando as pessoas a se envolverem com o intangível. Esse engajamento faz do patrimônio cultural imaterial uma herança viva, uma parte do espírito da humanidade.

Esperamos sinceramente que a presente pesquisa possa promover um maior envolvimento nas reflexões sobre essa parte do espírito da humanidade, que é a loucura, que são os loucos, e suas obras maravilhosas.

Rio de Janeiro, 5 de abril de 2015.

---

<sup>343</sup> “A loucura possui sua escrita... como as civilizações” (André Malraux).

FIGURA 60. Émile Ratier, Coleção L'Aracine, LaM.



## REFERÊNCIAS

- AAM - AMERICAN MUSEUMS ASSOCIATION. Disponível em: <<http://www.aam-us.org/aboutmuseums/whatis.cfm>>. Acesso em: jul. 2012.
- ADAMSON, Edward; TIMLIN, John. **Art as Healing**. Londres: Weiser, 1984.
- AMENDOEIRA, Cristina. O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo, v. 42, n.4, p. 41-54, 2008.
- AMIN, Raquel Carneiro, e REILY, Lucia. Novos olhares, novas possibilidades: A fala da crítica na mídia de 1946 a 1951. In: REILY, L. (Org.). **Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro**. Campinas: Komedi, 2012. p. 139-168.
- AMIN, Raquel Carneiro; REILY, Lucia. O "Mês das Crianças e dos Loucos": um olhar sobre a exposição paulista de 1933. **ARS (São Paulo)**, Brasil, v. 11, n. 22, p. 123-142, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80659>>. Acesso em: 13 fev. 2015.
- ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. **Psicologia: ciência e profissão**. Brasília-DF, v. 23, n. 4, p. 74-81, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a11.pdf>>. Acesso em: fev. 2015.
- ANDRIOLO, Arley. O método comparativo na origem da psicologia da arte. **Psicologia USP**. São Paulo, v. 2, n. 17, p. 43-57, 2006.
- ARAS – The Archive of Research in Archetypal Symbolism. Sítio. Disponível em: <[www.aras.org](http://www.aras.org)>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- ARTE COLABORA na recuperação de doentes mentais com Exposição. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1964. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: mar. 2015.
- ARTE DE DÉBEIS MENTAIS. **Diário da Noite**. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 10 mar. 1947. p. 10.
- ÁVILA, Arthur Lima de. O Significado da História. Frederick Jackson Turner. **Revista HISTÓRIA**. São Paulo, v. 24, n. 1, p. 191-223, 2005.
- BACHELLARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- BAHIA, Luiz Alberto. Nove Artistas de Engenho de Dentro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 1 de jan. de 1950.
- BARBANT, Corine. L'Aracine: une histoire de l'art brut. In: BOULANGER C.; FAUPIN, S. (Org.). **Art brut: une avant-garde en moins?**. Paris: Éditions L'Improviste, 2011. p 145-157.
- BELLAIGUE, M.; MENU, M. Une infinie transparence. **ICOFOM Studies Series**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 38-45, 1996.
- BELLAIGUE, Mathilde. Du discours au secret. Le langage de l'exposition. **ICOFOM Studies Series**. Vevey, n. 19, p. 20-26, 1991.
- BENTO, Antonio. A exposição do Centro Psiquiátrico. **Diário Carioca**. As Artes. Rio de Janeiro, p. 6, 12 fev. 1947.
- BERGERON, M.; VOLMAT, R. Sur la nécessité et l'urgence de la création d'un musée d'art psychopathologique. Separata de: **Annales Médico-psychologiques**, n. 5. Paris: Société Médico-Psychologique, 1952.
- BESSER, Howard. **The Transformation of the Museum and the Way It's Perceived**. Disponível em: <<http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/garmil-transform.html>>. Acesso em 20 dez. 2014.

BEZERRA, Élvia. **A trinca do Curvelo** - Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BOUILLET, Andre. Prolégomènes à l'élaboration d'une analytique de l'art brut. In: BOULANGER, C.; FAUPIN, S. (Org.). **Art brut: une avant-garde en moins?**. Paris: L'Improviste, 2011. p. 70-93.

BOULANGER C.; FAUPIN, S. Avant-Propos. In: \_\_\_\_\_. **Art brut: une avant-garde en moins?**. Paris: L'Improviste, 2011. p. 7-18.

BOULANGER, C.; FAUPIN, S.; PIRON, F. Habiter poétiquement le monde. In: **Habiter poétiquement**. Catálogo de exposição. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2010. p. 10-11.

BOULANGER, Cristophe. Les archives de L'Aracine et le partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009. p. 154.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRAND-CLAUSSEN, B; JÁDI, I.; DOUGLAS, C. **Beyond Reason Art and Psychosis**. Catálogo de exposição. Londres: University of California Press, 1996.

BRAND-CLAUSSEN, Bettina. La collection d'œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu'en 1945. In: **La beauté insensée**. Catálogo de exposição. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995. p. 13-44.

BRAND-CLAUSSEN, Bettina. The Collection of Works of Art in the Psychiatric Clinic, Heidelberg – from the beginnings until 1945. In: BRAND-CLAUSSEN, B; JÁDI, I.; DOUGLAS, C. **Beyond Reason Art and Psychosis**. Catálogo de exposição. Londres: University of California Press, 1996. p. 7-23.

BRASILIANA DE FRANKFURT. **BRASIL: Museu de Imagens do Inconsciente**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BRETON, André. Carta endereçada aos membros do Conselho de Administração da Companhia de Arte Bruta datada de 20-9-1951. In: DUBUFFET, J. **Prospectus et tous écrits suivants**. Tome I. Paris: Gallimard, 2001, p. 493-494.

BRETON, André. **L'Art des fous, la clé des champs**. Manuscrito (1948) datilografado endereçado a Jean Dubuffet. Arquivos do LaM - Lille Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq : Bibliothèque Dominique Bozo, consulta em fev. 2014.

BRETON, Guy. Chez les fous? un monde fou!. Noir et Blanc, Paris, 4 out. 1950. In : DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007. p. 193.

BURCAW, Ellis G. Reflexions Sur MuWop nº 1. **Museological Working Papers**. Estocolmo, n. 2, p. 30-31, 1982.

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: 30 mar. 2015.

CAMARGO-MORO, Fernanda. Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived in a psychiatric hospital. **Museum**, Lausanne, v. XXVIII, n. 1, p. 35-42, 1976.

CAMARGO-MORO, Fernanda. Riches of the Psyche. **Museum**, Genebra, Vol. XXXIII, nº 3, p. 166-168, 1981.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CAPE, Anouk. Quand la fée-psychose transforme le pauvre fou en poète, In: **Art brut: une avant-garde en moins?**. BOULANGER, C.; FAUPIN, S. (Org.). Paris: L'Improviste, 2011. p. 21-36.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARDINAL, Roger. Arnulf Rainer et l'Outsider Art. In: **Arnulf Rainer et sa collection d'art brut**. Catálogo de exposição. Paris: Fage / La Maison Rouge, 2005. p 33-44.

CARDINAL, Roger. **Outsider art**. New York: Praeger Publishers, 1972.

CARTAZ DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DA COLLECTION L'ARACINE (1997). Arquivos do Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, consulta em fev. 2014.

CARVALHO, Francismar. Fronteiras e zonas de contato: perspectivas teóricas para o estudo dos grupos étnicos. **Dimensões** – Revista de História da UFES. [s.l.], n. 18, 2006. Disponível em <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2437>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

CENTRE D'ETUDE DE L'EXPRESSION, 2010. Disponível em <<http://www.centre-etude-expression.fr/index.htm>>. Acesso em: maio de 2011.

CESAR, Osório. **A Expressão Artística nos Alienados: Contribuição para os estudos dos Symbolos na Arte**. São Paulo: Oficinas Graphicas do Hospital de Juquery, 1929.

CHEMAMA-STEINER, Béatrice. Un patrimoine inclassable: œuvres d'art ou documents cliniques? In: **Art brut: une avant-garde en moins?**. BOULANGER, C.; FAUPIN, S. (Org.). Paris: L'Improviste, 2011. p. 159-166.

CLIFFORD, James. **Routes**. Travel and translation in the late Twentieth Century. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CORPAS, Flávia. Prefácio. In: MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: Arte além da loucura**. Rio de Janeiro: NAU / Livre Galeria, 2013.

CRUZ JR, E. Gomes. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. 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.

DANCHIN, Laurent. Art Outsider: la fin d'un mythe? In: **Raw Vision 25 ans d'art brut**. Catálogo de exposição. Paris: Halle Saint Pierre, 2013. p. 24-34.

DANCHIN, Laurent. Art Singulier, art brut, art psychopathologique. Quelques réflexions sur la collection du Dr. Ferdière. In: \_\_\_\_\_. **Aux frontières de l'art brut**. Paris: Lelivredart, 2013b. p. 107-116.

DANCHIN, Laurent. **Aux frontières de l'art brut**. Paris: Lelivredart, 2013c.

DANCHIN, Laurent. De nouvelles racines pour un nouveau millénaire. In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988. p. 14-16.

DANCHIN, Laurent. L'art outsider aus temps hypermodernes : le point de vue français. In: \_\_\_\_\_. **Aux frontières de l'art brut**. Paris: Lelivredart, 2013d. p. 453-465.

DANCHIN, Laurent. Y a-t-il un marché pour l'art brut? In: \_\_\_\_\_. **Aux frontières de l'art brut**. Paris: Lelivredart, 2013a. p. 117-132.

- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELANGLADE, Frédéric. L'Art à l'asile. **Quadrige**. Paris, n. 7, p. 48-50, 1946.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELGADO, Paulo. A senhora das mentes e da paz. **Jornal de Brasília**, Editorial. Brasília, 22 ago. 1998.
- DESVALÉES, André. [Le langage de l'exposition]. **ICOFOM Studies Series**. Vevey, n. 19, p. 37-42, 1991.
- DESVALÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.
- DOUGLAS, Caroline. Inside Out. In: **La beauté insensée**. Catálogo de Exposição. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995.
- 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. p. 35-47.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, v. 19 n. 55, ANPOCS, 2004.
- DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. v. 1. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007.
- DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. v. 3. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007a.
- DUBUFFET, J.; PETITJEAN, M.; KOPAC, S. La Compagnie de l'Art Brut. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus e tous écrits suivants**, Tome I. Paris, Gallimard, 2001. p. 167-172.
- DUBUFFET, Jean. **Carta à Nise da Silveira** de 13 de junho de 1949a. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em março de 2014.
- DUBUFFET, Jean. **Carta à Nise da Silveira** de 24 de março de 1949. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em março de 2014.
- DUBUFFET, Jean. L'Art Brut. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus et tous écrits suivants** Tome I. Paris: Gallimard, 1963/2001. p 175-177.
- DUBUFFET, Jean. L'Art brut préféré aux arts culturels. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus e tous écrits suivants** Tome I. Paris: Gallimard, 2001a. p. 198-202.
- DUBUFFET, Jean. Communication adressée par M. J. Dubuffet aux membres de la Compagnie de l'Art Brut. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus et tous écrits suivants** Tome I. Paris: Gallimard, 1951/2001b. p. 491-493.
- DUBUFFET, Jean. Carta endereçada a André Breton, datada de 23-9-1951. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus et tous écrits suivants**, Tome I. Paris: Gallimard, 2001c. p. 495-498.
- DUBUFFET, Jean. Honneur aux valeurs sauvages. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus et tous écrits suivants** Tome I. Paris: Gallimard, 2001d, p. 203-224.
- DUBUFFET, Jean. Place à l'incivisme. In: \_\_\_\_\_. **Prospectus et tous écrits suivants** Tome I. Paris: Gallimard, 1967/2001e. p. 451-457.

DUCHEIN, P. Sous les marronniers de l'esplanade... In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988. p. 5.

DUQUE ESTRADA, Maria Ignez. Nise da Silveira. **Canal Ciência**. Disponível em <[http://www.canalciencia.ibict.br/notaveis/livros/nise\\_da\\_silveira\\_43.html](http://www.canalciencia.ibict.br/notaveis/livros/nise_da_silveira_43.html)>. Acesso em: fev. de 2015.

DUROZOI, Gérard. Le différend Breton-Dubuffet fait-il conflit entre deux avant-gardes? In: BOULANGER, C; FAUPIN, S. (Org.). **Art brut: une avant-garde en moins?** Paris: L'Improviste, 2011. p. 39-55.

ELGAR, Frank. L'éternelle question des rapports du génie et de la folie. **Carrefour**. Paris, 23 outubro de 1957.

ELLENBERGER, Henri F. **El descubrimiento del inconsciente**. Madrid: Gredos, 1976.

ESPADA, Heloisa. Arte virgem na década do Concretismo. **Revista Número**. [s.l.], n. 8, p. 4-5, 2006.

EXPOSIÇÃO DE ARTE E TRABALHOS DE ALIENADOS. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 dez. 1946, Segunda Seção, p. 7.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100003&script=sci_arttext)>. Acesso em: 15 mar. 2015.

FABRIS, Annateresa. O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil. **Artelogie**. Paris, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article67>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FALUDY, Judit. L'"Art Brut" dans la collection psychiatrique de l'Académie hongroise des sciences. In: BOULANGER, C.; FAUPIN, S. (Org.). **Art brut: une avant-garde en moins?** Paris: L'Improviste, 2011. p. 125-137.

FAULHABER, Priscila. Olhares histórico-comparativos sobre dois institutos de pesquisa na Amazônia (Brasil e Colômbia). **Cadernos de História da Ciência** – Instituto Butantan. v. IV n. 2, p. 10-34, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v4n2/a02v4n2.pdf>>. Acesso em: Maio de 2012.

FAUPIN, S.; BOULANGER, C. Avant-Propos. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Art brut: une avant-garde en moins?** Paris: L'Improviste, 2011. p 7-20.

FAUPIN, S.; PIJAUDIER-CABOT, J. Avant Propos. In: **Art Brut Collection de l'Aracine**. Communauté Urbaine de Lille – Villeneuve d'Ascq: MUSÉE D'ART MODERNE, 1997.

FAUPIN, Savine. Art Brut, collection de L'Aracine. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009. p. 122.

FAUPIN, Savine. Donation de la collection de L'Aracine. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009a. p. 128.

FAUPIN, Savine. La fermeture du musée et le d'but des travaux. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009c. p. 158.

FAUPIN, Savine. Le chantier des collections. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009b. p. 156.

FELICIANO, Héctor. **O Museu desaparecido**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FERRAZ, Maria Heloisa. Almir Mavignier: arte e cultura nos anos 1940. In: REILY, L. (Org.). **Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro**. Campinas: Komedi, 2012. p. 77-103.

FERRAZ, Maria Heloisa. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos, 1998.

FOL, Carine. Plus que l'obsession: pour un approche dynamique de l'art *outsider*. In: FAUPIN, S.; BOULANGER, C. (Org.). **Art brut: une avant-garde en moins?** Paris: L'Improviste, 2011. p. 191-201.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2010. 1. ed. 1972.

FOUNTAIN, Henry. Edward Adamson, 84, Therapist who Used Art to Aid Mentally Ill. **The New York Times**, 10 fev. 1996. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9807EFDD1539F933A25751C0A960958260>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: **Obras Completas** v. xxii. Rio de Janeiro: Imago, 1990. 1. ed. 1933.

G[UY].B[RETÓN]. La France et le Brésil. **Arts**. Paris, n. 277, p. 5, 22 set. 1950.

GLUZINSKY, Wojciech. Museologia and Identity. **ICOFOM Studies Series**. Estocolmo, n. 11, p. 17-23, 1986.

GLUZINSKY, Wojciech. The language of exhibitions. A few theoretical remarks. **ICOFOM Studies Series**. Vevey, n. 19, p. 50-53, 1991.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988. Disponível em: <[http://gestaocompartilhada.pbh.gov.br/sites/gestaocompartilhada.pbh.gov.br/files/biblioteca/arquivos/autenticidade\\_memoria\\_e\\_ideologias\\_nacionais.pdf](http://gestaocompartilhada.pbh.gov.br/sites/gestaocompartilhada.pbh.gov.br/files/biblioteca/arquivos/autenticidade_memoria_e_ideologias_nacionais.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e Cotidiano: o patrimônio cultural como gênero de discurso. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. - Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007. p. 139-158. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. - Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007. p. 81-106. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, Tatiana Fecchio. **A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos: eixo Rio-São Paulo**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Campinas, 2004.

GREGOROVÁ, Anna. L'Interdisciplinarité et Museologie. **DoTraM**. Estocolmo, n. 2, p. 34-37, 1982.

GREGOROVÁ, Anna. Museologie – Science ou seulement travail pratique du musée? **DoTraM**. Estocolmo, n. 1, p. 19-21, 1980.

GUIMARAENS, Cêça. Modernização: o que é? In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 3., São Paulo, 2014. **Artigos**. Disponível em <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-PCI-009-01-GUIMARAENS.pdf>>. Acesso em 28 fev 2015.

GULLAR, Ferreira. Emygdio de Barros. In: **Museu de Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Coleção Museus Brasileiros v. 2).

GULLAR, Ferreira. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RIOARTE, 1996. Série Perfis do Rio.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLE SAINT PIERRE. **Art Brut Brésilien**. Catálogo de exposição. Paris: Passage Piétons, 2005.

HANDBOOK ON ANIMAL-ASSISTED THERAPY. USA: Aubrey H. Fine, 2010.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos. Palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p 7-39, 1997.

HASLAM, John. **Illustrations of Madness**. London: G. Hayden, 1810. Disponível em <<http://wellcomelibrary.org/player/b20458265#?asi=0&ai=10&z=-0.2795%2C0.1534%2C1.3572%2C0.744>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos Teóricos de la Museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. (1925). Disponível em: <<http://issuu.com/brencar/docs/minhal/1?e=9142084/4602179>>. Acesso em : 17 abr. 2015.

HULAK, Fabienne. A la recherche de l'Art Brut. In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988. p. 80-82.

HULAK, Fabienne. **La nudité de l'art**. Nice: Z'Éditions, 1994.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Sítio. Disponível em <<http://www.museus.gov.br/museu/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

ICOFOM/ICOFOM-LAM. **Terminologia Museológica**. Proyecto Permanente de Investigación. [s.l.], 2000.

ICOFOM-LAM. **Carta de Cuenca**. In: Encontro Regional do ICOFOM-LAM, 6., Patrimônio, museus e memória na América Latina e no Caribe. Cuenca, Equador, 1997. p. 1-5.

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.]

ICOFOM-LAM. **Conclusões e Recomendações**. In: Encontro Regional do ICOFOM-LAM, 2., Museus, espaço e poder na América Latina e Caribe. Quito, 1993. [s.p.]

ICOFOM-LAM. **Declaração da Bahia**. In: Encontro Anual do ICOFOM-LAM, 12., Museologia e patrimônio regional. Salvador, 2003. p. 1-10.

ICOFOM-LAM. **Declaração de Barquisimeto**. In: Encontro Regional do ICOFOM-LAM, 4., Patrimônio, museus e turismo na América Latina e Caribe. Barquisimeto, 1995. [s.p.]

ICOM. [Definição de museu]. Disponível em <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

INHA – INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART. Sítio. Disponível em <[www.inha.fr](http://www.inha.fr)> Acesso em: 15 jul. 2014.

INTERNATIONALER KONGRESS FUER PSYCHIATRIE. **Informations concernant les expositions**. 2 de agosto de 1957. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em mar. 2015.

JÁDI, Inge. *Approches*. In: **La Beauté Insensée**. Catálogo de Exposição. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995. p. 45-57.

JÁDI, Inge. *Points of view – Perspectives – Horizons*. In: BRAND-CLAUSSEN, B; JÁDI, I.; DOUGLAS, C. **Beyond Reason Art and Psychosis**. Catálogo de exposição. Londres: University of California Press, 1996. p. 24-34

JANEIRA, Ana Luísa. A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV-XVIII). **Episteme**. Porto Alegre, n. 20, p. 23-36, 2005.

JONES, Karen *et al.*. **Framing Marginalised Art**. Melbourne: UoM Custom Book Centre, 2010.

JOURNÉES EUROPÉENES DU PATRIMOINE. Disponível em: <<http://www.journeesdupatrimoine.culture.fr/fr/le-programme/centre-hospitalier-Sainte-Anne-paris-14me-paris>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

JUNG, Carl Gustav. *Complete Works*. v. 3. New York: Princeton University Press, 1975.

JUNG, Carl Gustav. *Complete Works*. v. 9ii. New York: Princeton University Press, 1975.

KAISER, FRANZ-W. *Conversation avec Arnulf Rainer le 1<sup>er</sup> novembre 2001, à Vornbach*. In: **Arnulf Rainer et sa collection d'art brut**. Catálogo de exposição. Paris: Fage / La Maison Rouge, 2005. p. 21-31.

L'ARACINE VOUS INFORME. [**Aviso de fechamento do museu L'Aracine (1996)**]. Arquivos do Lille Metropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo. Consulta em: fev. 2014.

L'ART CHEZ LES FOUS. La Presse. Paris, 19 fevereiro 1946. Citado por DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007.

LA PEINTURE DES FOUS A PARU BIEN SAGE. **Le Figaro**. Paris, 17 fevereiro 1946. Citado por DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007.

LaM - LILLE MÉTROPOLE... **Collections**. Catálogo. [Villeneuve d'Ascq]: Hazan/LaM, 2010.

LANDESVERBAND PSYCHIATRIE-ERFAHRENER BERLIN BRANDENBURG. **Press Statement**. 199-. Disponível em: <[http://www.psychiatrie-erfahren.de/eigensinn/lpe\\_press\\_release.htm](http://www.psychiatrie-erfahren.de/eigensinn/lpe_press_release.htm)>. Acesso em: 7 fev. 2015.

LÉVY, S. *Préfaces*. In: **Habiter poétiquement**. Catálogo de exposição. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2010. p. 6.

LÉVY, S. *Préfaces*. In: **L'Aracine & l'art brut**. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009. p. 4.

LOMBROSO, Cesare. **The man of genius**. London: Walter Scott, 1891. Disponível em <<https://archive.org/stream/mangenius00lombgoog#page/n8/mode/2up>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

LOMMEL, M.; NEDJAR, M.; TELLER, C. *Un art issu des racines mêmes de l'homme*. In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988. p. 6-8.

LOMMEL, Madeleine. [**Carta endereçada a Pierre Mauroy de 1.3.1996**]. Arquivos do Lille Metropole musée d'art moderne, d'art contemporaine et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, consulta em: fev. 2014.

LOMONT. *Succès fou du vernissage à Sainte Anne*. **Libération**. Paris, 16 fevereiro 1946. Citado por DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'œuvre d'art**. Paris: Éditions Édite/Centre d'Étude de l'Expression, 2007.

LOPES, Maria Margarete. Cooperação na América Latina no final do séc. XIX: os intercâmbios dos museus de ciências naturais. **Interciência**. Caracas, v. 25, n. 5, 2000. p. 228-233.

MacGREGOR, Charles Edward. **The Discovery of the Art of the Insane**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

MACLAGAN, David. **Outsider Art. From the Margins to the Marketplace**. London: Reaktion Books, 2009.

MAIRESSE, François. L'histoire de la Muséologie, est-elle finie? **ICOFOM Studies Series**. Munique/Córdoba, n. 35, 2006. p. 86-93.

MAIRIE DE VILLENEUVE D'ASCQ. **A la conquête de l'est: Villeneuve-d'Ascq, 1969-1984 Construction de la ville nouvelle du Nord**. Villeneuve d'Ascq, 2010. Disponível em <[http://www.villeneuve-d'ascq.fr/histoire\\_vda.html](http://www.villeneuve-d'ascq.fr/histoire_vda.html)>. Acesso em: 12 jul. 2014.

MALRAUX, André. **Les Voix du silence**. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951.

MALRAUX, Clara. **Le bruit de nos pas**, v. 2. Paris: Grasset, 1966.

MARGAT, Claire. Collections. **Art Press2**. Avesnelles, nº 30, p. 84-87, 2013.

MARGAT, Claire. Territoires Ateliers. **Art Press2**. Avesnelles, nº 30, p. 64-68, 2013a.

MARIE, Auguste. O Museu da Loucura. **Eu sei tudo**, n. 1, p. 51-54, junho de 1946.

MAROEVIC, Ivo. Art in Museology. In: **ICOFOM Studies Series**. Rio de Janeiro, n. 26, p.96-102, 1996.

MAROEVIC, Ivo. Vers la nouvelle définition d'un musée. In: DESVALEES, A.; MAIRESSE, F. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007. p. 137-146.

McCAN, Sarah. **Madmen and Poor Wretches: changing perceptions of madness in early nineteenth-century**. 2004. Tese (Bacharelato). Wittemberg University, Ohio, 2004.

MELGAR, Maria Cristina; GOMARA, Eugenio Lopez. **Imágenes de la locura**. Buenos Aires: Ed. Kargieman, 1988.

MELLO, Luiz Carlos. **Flores do abismo** (2000). Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Rio de Janeiro: Automática Edições e Hólos Consultores Associados, 2014.

MELO JUNIOR, Walter. **Ninguém vai sozinho ao paraíso: o percurso de Nise da Silveira na psiquiatria no Brasil**. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da UERJ, Rio de Janeiro, 2005.

MENEGAT, Rualdo. A epistemologia e o espírito do colecionismo. **Episteme**. Porto Alegre, n. 20, p. 5-12, 2005.

MENSCH, Peter van. ...a identidade de um museu não é ser um parque temático. Entrevista concedida a Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 34. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2002.

MERKEN, Günter. Regards sur La France et l'Allemagne. In: **Paris-Berlin: rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933**. Catálogo de exposição. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1978. p.29.

MICHEL, Rudolf. **Introdução ao Arquivo de Quadros**. 1962. Documento datilografado, 11 p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em mar. 2015.

MOJANA, Marina. **Outsider art in Itália: arte irregolare nei luoghi della cura**. Milão: SKIRA, 2003.

MOMA. **The Collection Arnulf Rainer**, 2014. Disponível em <[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=4792](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4792)>. Acesso em: 18 set. 2014.

MORAES, Nilson. Museus e Poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer. In: **MAST COLLOQUIA**, v. 12. O caráter político dos museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT, 2010, p. 7-25.

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura**. Rio de Janeiro: NAU / Livre Galeria, 2013.

MORIN, Edgar. DVD. Coleção Grandes Educadores. Apresentação Edgar de Assis Carvalho. Participação Especial de Edgar Morin. São Paulo: PAULUS, 2006.

MUSÉE D'ART MODERNE LILLE MÉTROPOLE. **Entrée de la Collection de L'Arcine**. Étude des visiteurs du musée d'art moderne, et incidences des résultats sur les modalités opérationnelles d'accueil de tous les visiteurs. Relatório. Villeneuve d'Ascq: Arquivo do LaM, 199-. Consulta em: fev. 2014.

MUSÉE D'ART MODERNE LILLE MÉTROPOLE. **Une collection d'Art brut. [199-]**. Projeto. 18 p. Arquivos do Lille Metropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo. Consulta em: fev. 2014.

MUSÉE D'ART MODERNE. Entretien avec Madeleine Lommel et Michel Nedjar. Réalisé par Savine Faupin et Laurence Pollet. In: **Art Brut Collection de l'Arcine**. Communauté Urbaine de Lille – Villeneuve d'Ascq, 1997.

MUSEOUNITO. Museu di Antropologia Criminale Cesare Lombroso. Sítio. Disponível em <<http://www.museounito.it/lombroso/storia/default.html>> . Acesso em: 10 jun. 2014.

MUSEU DE CARA NOVA. **Veja Rio**. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2002. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/vejarj/271102/historia.html>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Arqueologia da psique**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, [199-].

NATIONAL PARK SERVICES. U.S. Department of the Interior. **Lincoln Memorial Center**. Disponível em <http://www.nps.gov/linc/index.htm>. Acesso em: jun. 2012.

NEUBARTH, Bárbara E. Lá no São Pedro. In: FONSECA, T. e BRITES, B. (Org.) **Eu sou você**. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

NO CENTRO PSIQUIÁTRICO NACIONAL. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 out. 1952. [s.p.]. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: abr. 2015.

O'FLYNN, David. Art as Healing: Edward Adamson. Separata de: **Raw Vision**. Londres, n. 72, p. 47-54, [2011].

OS TEMPOS SÃO OUTROS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 set. 1978. Recorte sem paginação. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: abr. 2015.

PAILHAS, Benjamin. De L'art primitif chez l'aliéné. In: Anais du Congrès des Aliénistes et Neurologistes de France et des Pays de Langue Française, Dijon, 3-8/8/1908. **L'Encéphale**, 3<sup>ème</sup> année, v. 2, p. 195-198. Paris: Delarue, 1908.

PAILHAS, Benjamin. Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés. In: Anais du Congrès des Aliénistes et Neurologistes de France et des Pays de Langue Française, Dijon, 3-8/8/1908. **L'Encéphale**, 3<sup>ème</sup> année, v. 2, p. 426-427. Paris: Delarue, 1908a.

PEDROSA, Adriano. Histórias da loucura: desenhos do Juquery. In: **Histórias da loucura: desenhos do Juquery**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2015. p. 3-5.

PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 7 fev. 1947, p.2.

PEDROSA, Mário. Introdução. In: **Museu de Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 9-11 (Coleção Museus Brasileiros, v. 2).

PEIRY, Lucienne. **L'Art Brut**. Paris: Flammarion, 1997.

PEREIRO, Xerardo. Globalização e Museus: Relações transfronteiriças. In: Ecomuseu do Barroso (Ed.): **Actas das XVI Jornadas sobre a função social do museu**. MINOM- Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Montalegre: Ecomuseu do Barroso – Câmara Municipal de Montalegre, p. 31-40. Disponível em <[http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/museos\\_antropologia/Globalizacao\\_Museus.pdf](http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/museos_antropologia/Globalizacao_Museus.pdf)>. Acesso em: jun. 2012.

PICCININI, Walmor J. História da Psiquiatria. Psiquiatras Comunistas: 1. Osório Cesar. In: **International Journal of Psychiatry**. [Londres], v. 19, 2008. Disponível em <<http://www.polbr.med.br/ano08/wal0508.php>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

PINEL, Philippe. **Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie**. Paris: Richard, Caille e Ravier, 1801. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. **ICOFOM Studies Series**. Rio de Janeiro, n. 26, p. 8-14, 1996.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Educação da sensibilidade, informação em arte e tecnologias para inclusão social. **Revista Inclusão Social**. Brasília, v. 1, n. 1, p. 51-55, 2005.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Horizontes da informação em museus. **MAST Colloquia**. Rio de Janeiro, v. 10. Documentação em Museus. Museu de Astronomia e Ciências Afins MCT. p. 80-102, 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. Verbete. **Enciclopédia Einaudi**. v. 1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

PRINZHORN, Hans. **Expressions de la Folie**. Paris: Gallimard, 1984.

PUHH – Psychiatric University Hospital in Heidelberg. Disponível em: <<http://prinzhorn.ukl-hd.de/>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

RÉJA, Marcel. **L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie**. Paris: L'Harmattan, 2000. 1. ed. 1907.

RÉJA, Marcel. **L'Art malade: dessins de fous**. (1901). Fontenoy-la-Joûte: Institut International de Recherches et d'Explorations sur les Fous Littéraires, Hétéroclites, Excentriques, Irréguliers, Outsiders, Tapés, Assimilés, sans oublier tous les autres... Disponível em <<http://fous-litteraires.over-blog.com/article-Réja-la-litterature-des-fous-1903-51381965.html>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

RHODES, Colin. **L'art outsider: art brut et création hors normes au XX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Thames and Hudson, 2001.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém, v. 7, n. 1, p. 67-85, 2012. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1981-81222012000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 17 abr. 2015.

RUSH, Benjamin. **Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind**. Philadelphia: 5. ed., 1835. Disponível em <[http://books.google.com.br/books/about/Medical\\_Inquiries\\_and\\_Observations\\_Upon.html?id=l-oRAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.br/books/about/Medical_Inquiries_and_Observations_Upon.html?id=l-oRAAAAYAAJ&redir_esc=y)>. Acesso em: 23 fev. 2015.

SAMMLUNG PRINZHORN. Sítio. Universitäts Klinikum Heidelberg. Disponível em <<http://prinzhorn.ukl-hd.de>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

SCHEINER, Teresa Cristina M. Museu e Museologia: Limites e perspectivas. **MAST Colloquia**. Rio de Janeiro, v. 11, p. 43-60, 2009: Museu de Astronomia e Ciências Afins.

SCHEINER, Tereza Cristina M. **Imagens do não-lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação). ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

SCHEINER, Tereza Cristina M. Museologia e Pesquisas: perspectivas na atualidade. **MAST Colloquia**. Rio de Janeiro, v. 7, p. 85-100, 2005. Museu de Astronomia e Ciências Afins.

SCHEINER, Tereza Cristina M. Museu e Arte: uma imprecisa relação. **ICOFOM Studies Series**. Rio de Janeiro, nº 26, p. 112-123, 1996.

SCHEINER, Tereza Cristina M. **Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.

SEMIN, Didier. Qu'est-ce que l'Art Brut? **Art Press2**. Avesnelles, n. 30, p. 10-11, 2013.

SILVEIRA, Nise. [Carta a Jean Dubuffet de 4 de junho de 1949, manuscrita]. 1949b. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: mar. 2015.

SILVEIRA, Nise. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). **Revista Brasileira de Saúde Mental**. Rio de Janeiro, v. X, p. 17-161, 1966. Serviço Nacional de Doenças Mentais.

SILVEIRA, Nise. C. G. Jung e a psiquiatria. Separata de: **Revista Brasileira de Saúde Mental**, Rio de Janeiro, v.7, 1962-1963.

SILVEIRA, Nise. Contribuição ao estudo dos efeitos da leucotomia sobre a atividade criadora. Separata de: **Medicina Cirurgia Farmácia**, [s.l.], n. 225, 1955.

SILVEIRA, Nise. **Ensaio sobre a criminalidade das mulheres na Bahia**. 1926. Tese de Conclusão de Curso. [Salvador]: Imprensa Oficial do Estado, 1926.

SILVEIRA, Nise. Entrevista concedida a David Bocai, Joel Bueno e José Paulo. **Revista Rádice**. Rio de Janeiro, n. 3, 1976.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise. Introdução. In: **Imagens do Inconsciente**. Catálogo de exposição [Rio de Janeiro]: Bloch Editores, [1975]. p. 7-10.

SILVEIRA, Nise. Museu de Imagens do Inconsciente: histórico. In: **Museu de Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 13-29. (Coleção Museus Brasileiros, v. 2).

SILVEIRA, Nise. **O Mundo das Imagens**. Rio de Janeiro: Ática, 1992.

SILVEIRA, Nise. **Pequeno fichário relativo... Benedito**. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: fev. 2015.

SILVEIRA, Nise. **Relatório de Atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional**. Endereçado ao Diretor do Instituto de Psiquiatria Cincinato Magalhães de Freitas. 31.12.1946. Cópia datilografada. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: mar. 2015.

SILVEIRA, Nise. **Relatório de Atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional**. 31.12.1947. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: mar. 2015.

SILVEIRA, Nise. **Relatório de Atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional**. Manuscrito (rascunho). 31.12.1949a. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: mar. 2015.

SILVEIRA, Nise. **9 Artistas de Engenho de Dentro**. Catálogo de exposição. Museu de Arte Moderna. [São Paulo], 1949. Sem paginação.

SILVEIRA, Nise; MELLO, Luiz Carlos. C. G. Jung na vanguarda de nosso tempo. In: SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1992. p. 157-165.

SIMON, Paul-Max. L'Imagination dans la folie. **Annales médico-psychologiques**. Paris: Masson, 1876. p. 358-90.

SIMON, Paul-Max. Les écrits et les dessins des aliénés. **Archives d'anthropologie criminelle**. Paris, v. 3, p. 318-55, 1888. Disponível em <<https://criminocorpus.org/bibliotheque/page/1517/#page>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

SIMON, Paul-Max. **Temps Passe: Journal Sans Date**. Paris: Lightning Source, 2009. 1. ed.1895.

SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu**. Relatório Final de Atividades. Rio de Janeiro, [1983]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. [s.p.]

SPIELBAUER, Judith K. L'Interdisciplinarité et Museologie. **DoTraM**. Estocolmo, n. 2, p. 16-18, 1982.

STRÁNSKÝ, Zbynek. La muséologie - science ou seulement travail pratique du musée? **DoTraM**. Estocolmo, n. 1, p. 42-44, 1980.

TARDIEU, Ambroise-Auguste. **Études médico-legales sur la folie**. Paris: J. B. Baillières et fils, 1872. Disponível em <<https://archive.org/details/faithandprogres01mozogoog>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

TEIXEIRA COELHO, José. Por uma arte outra vez transcendental. **Revista USP**. São Paulo, n.40, p. 86-94, 1998-1999. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/40/09-teixeira.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

THE NEW YORK TIMES. (2008). Apresentação de *slides*. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/slideshow/2008/01/24/arts/0125-OUTSIDER\\_2.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2008/01/24/arts/0125-OUTSIDER_2.html)>. Acesso em: jan. 2008.

THÉVOZ, Michel. **[Carta para Madeleine Lommel, de 12 de abril de 1989]**. Arquivos do Lille Metropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo. Consulta em: fev. 2014.

THÉVOZ, Michel. **[Carta para Madeleine Lommel, de 18 de janeiro de 1990]**. Arquivos do Lille Metropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Villeneuve d'Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo. Consulta em: fev. 2014.

THÉVOZ, Michel. **Art Brut, psychose et médiumnalité**. Paris: La Différence, 1990.

THÉVOZ, Michel. **L'Art Brut**. Genève: Albert Skira, 1975.

THÉVOZ, Michel. **Réquiem pour la folie**. Paris: La Différence, 1995.

THÉVOZ, Michel. **Synapse**. Paris, n. 77, 1991. Entrevista concedida a Bernadette Chevillon. Cópia reprográfica nos arquivos do Museu de Imagens do Inconsciente. [s.p.]

TIMLIN, John. An apple for the teacher. In: ADAMSON, E; TIMLIN, J. **Art as healing**. London: Coventure, 2014. p. 64-68. 1. ed.1983.

TRIPICCHIO, Adalberto; TRIPICCHIO, Ana Cecília. O Olhar de Capitu e a Patografia de Bento. **Revista Olhar**. [São Carlos], n.º 5-6, 2001. Disponível em <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/adalberto>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

TRUDEL, Jean. Musées et art hors les norms. **ICOFOM Studies Series**. Rio de Janeiro, n. 26. p. 134-139, 1996.

TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in American History**. E-book disponível em <<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial. In: CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

UNIVERSITAET BERN. Psychiatrie-Museum: Sammlung Walter Morgenthaler. (Sítio da Coleção Morgenthaler). Disponível em <<https://www.puk.unibe.ch/cu/museum/museumra.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

UNIVERSITY OF HEIDELBERG. **The Prinzhorn Collection Museum and Research Centre**. 2000. Disponível em <<http://www.uni-heidelberg.de/press/news/press90e.html>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

VALENTIM, Marta Lígia P. Construção de conhecimento científico. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Métodos qualitativos de pesquisa em Ciência da Informação**. São Paulo: Polis, 2005. p. 7-28.

Van MENSCH, Léontine Meijer. Dealing with sensitive and controversial themes in exhibitions. **Museums.ch**. Zurique, n. 7, p. 20-26, 2012.

VEIS, Nurin. The Ethics of Exhibiting Psychiatric Materials. In: COLEBORNE, C.; MacKINNON, D. (Org.). **Exhibiting Madness in Museums**. New York: Routledge, 2011. p. 48-64.

VINCHON, Jean. **L'art dans l'examen et le traitement des malades psychiatriques**. Paris: Université de Paris, 1951.

VINCHON, Jean. **L'art et la folie**. Paris: Stock, 1924.

VOLMAT, Robert. **L'Art Psychopathologique**. Paris: PUF, 1956.

VOLMAT, Robert. L'Exposition Mondiale d'Art Psychopathologique. Premier Congrès Mondial de Psychiatrie Actes Généraux du Congrès. **Actualités Scientifiques et Industrielles**. Paris, v. VIII, n. 1182, p. 164-170,1952.

WARBURG INSTITUTE, THE. Sítio. Disponível em <<http://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/subject-index/eranos-collection/>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

WEBER, Marièle. **Ouvert au Public**. Catálogo de exposição. Paris, Centre d'Étude de l'Expression, 1996. [n.p.]

WEBER, Marièle. Prinzhorn L'Homme, la Collection, le Livre. In: PRINZHORN, H. **Expressions de la Folie**. Paris: Gallimard, 2000. p. 1-41.

**APÊNDICES**

## APÊNDICE 1

### ALGUNS TERMOS UTILIZADOS

COLEÇÕES DA LOUCURA – Nome atribuído a um conjunto de obras cujos criadores são em sua totalidade ou maioria indivíduos rotulados como loucos. Geralmente colecionadas por médicos e artistas, num período que vai do final do século 19 até meados do século 20.

MUSEALIZAÇÃO – De um ponto de vista museológico é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo-lhe um estatuto museal – isto é, transformando-a em objeto de museu. Uma vez no museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e de seu meio, fonte de estudo e exibição, adquirindo assim uma realidade cultural específica.

MUSEALIZAÇÃO IMEDIATA - obras ou objetos que já são musealizados em potência, o próprio sistema produtivo é ele mesmo musealizado. Sem um percurso no mundo “externo” ao do próprio processo ou havendo-o de forma abreviada. O termo é utilizado em analogia à “modulação imediata” em música, que denomina uma ocorrência no discurso musical quando em determinado trecho ocorre uma súbita modulação - mudança de uma tonalidade à outra sem recorrer a nenhum processo de migração, alcançando, de um salto, nova região harmônica.

MUSEÁLIA – Conjunto de objetos ou coisas submetidos (ou passíveis de) à operação de musealização.

MUSEALIDADE – Termo proposto pelo museólogo tcheco Zbyneck STRANSKI [sic] para designar a qualidade da coisa musealizada, a partir do momento que seu valor museal exige sua retirada do contexto original. Como a musealidade implica na separação dos elementos de seu contexto de origem, existência ou descoberta, ela deve documentar esse contexto para que ele possa ser restituído. Sem o acompanhamento da documentação a coisa selecionada não pode vir a ser uma museália (STRANSKI [sic], 1995: 44). (ICOFOM, 2000, p. 72, grifos no original).

PSIQUIATRIA DINÂMICA – Segundo Ellenberger, este termo representa uma linhagem evolutiva da psiquiatria, cujas raízes estão nas práticas milenares que buscam uma cura psíquica para as doenças. O xamanismo, o exorcismo, o hipnotismo, a mediunidade e seus derivados fazem parte dessa linha que resultou na descoberta do inconsciente e na psicanálise. Esta estirpe opõe-se à psiquiatria orgânica ou não-dinâmica. Enquanto esta última privilegia as descrições nosológicas e o estudo das doenças, a primeira interessar-se-ia primordialmente pela cura ou bem estar do paciente.

---

Obs.: À exceção do termo Musealização Imediata, os demais termos derivados da raiz 'museu' foram retirados, de forma literal ou simplificada, da publicação *Conceitos-chave de museologia* (DESVALÉES E MAIRESSE).

## APÊNDICE 2

### DATAS E FATOS RELEVANTES

1852 – Fundação do Hospício de Pedro II no Rio de Janeiro, o primeiro do Brasil. Com a Proclamação da República passou a chamar-se Hospital Nacional dos Alienados.

1923 – Primeira monografia sobre o assunto Arte e Loucura no Brasil: Sylvio Moura escreve sua tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro intitulada *Manifestações artísticas nos alienados*, baseado na experiência de Ulysses Pernambucano no Hospital da Tamarineira em Recife (PE).

1927 – Osório Cesar e Penido Monteiro publicam a *Contribuição ao Estudo do Symbolismo Mystico nos Alienados: um caso de demência precoce e paranóide num antigo escultor* (São Paulo: Helios).

1929 - Osório Cesar dá início à coleção no Hospital Juqueri (SP) e publica o livro *A expressão artística dos alienados*.

1933 - *Mês dos Loucos e das Crianças*, evento organizado por Flávio de Carvalho e Osório Cesar no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo), com palestras e obras do Hospital do Juqueri.

1936 - Pacheco e Silva publica *A Arte e a Psiquiatria através dos tempos*, conferência realizada no *Mês dos Loucos e das Crianças*.

1946 – Nise da Silveira e Almir Mavignier abrem os ateliês de pintura e modelagem na Seção de Terapêutica Ocupacional, no Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro.

1946 – Primeira exposição da coleção organizada por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional.

1947 – Primeiras exposições no Rio de Janeiro da coleção organizada por Nise da Silveira fora dos muros do hospício. Sob o título *Exposição de pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional* no Palácio Capanema (fevereiro); depois a mostra seguiria para a Associação Brasileira de Imprensa (abril) e o Museu Nacional de Belas Artes.

1948 – *I Exposição de arte do Hospital do Juquery*, com obras da coleção de Osório Cesar no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

1949 – Exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1950 - *Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada da Colonia Juliano Moreira*.

1950 – As coleções brasileiras da Colônia Juliano Moreira (Dr. Heitor Peres) e do Centro Psiquiátrico Nacional (Dra. Nise da Silveira) no Rio de Janeiro; do Hospital do Juqueri (Osório Cesar e Dr. Mario Yahn) em São Paulo (SP) participam da exposição *Arte Psicopatológica* no I Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris. A exceção da Dra.

Nise, os outros colecionadores doam obras para o Hospital Sainte Anne, anfitrião da mostra, onde se encontram até hoje.

1952 – Inauguração do Museu de Imagens do Inconsciente.

Obras de Emygdio de Barros, frequentador do ateliê do MII, integram a participação brasileira na XXVI Bienal de Veneza.

1954 – Nise da Silveira escreve a C. G. Jung, remetendo algumas fotos de obras da coleção para análise do mestre suíço. Esse contato resultou na introdução da psicologia junguiana no Brasil. O encontro entre Dra. Nise e C. G. Jung foi decisivo para o desenvolvimento do método de leitura desenvolvido no Museu de Imagens do Inconsciente.

Osório Cesar realiza no MASP a *III Exposição de arte do Hospital do Juquery*.

A colônia Juliano Moreira promove a exposição *Em torno de Van Gogh*, por ocasião do I Congresso Latino Americano de Saúde Mental, realizado em São Paulo.

1955 - O MII participa da exposição *Artes Primitivas e Modernas Brasileiras*, no Museu de Etnografia de Neuchatel, Suíça.

1957 – O MII promove a exposição *A Esquizofrenia em Imagens*, no II Congresso Internacional de Psiquiatria em Zurique. A mostra foi inaugurada com a presença de C. G. Jung.

1957 – Fernando Diniz recebe o prêmio *hors concours* na exposição promovida pela Fédération des Sociétés de Croix Marine no Hôtel de Ville, em Paris.

1959 – O Dr. Robert Volmat funda a Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão (SIPE), tendo a Dra. Nise da Silveira como uma das suas fundadoras. A Sociedade irá promover encontros regulares em diversos países, sempre acompanhados de exposições.

1974 – Criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

1978 – Mário Pedrosa propõe a criação do *Museu das Origens* que reuniria a arte das crianças, dos loucos, dos índios e dos negros.

Publicação de *Os Cavalos de Octávio Ignácio*, primeiro livro com textos e imagens de um paciente psiquiátrico no Brasil, editado pela FUNARTE e a Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

1980 – Lançamento do livro *Coleção Museus Brasileiros*, volume 2, dedicado ao Museu de Imagens do Inconsciente, organizado por Nise da Silveira e Mário Pedrosa.

1981 – O Museu de Imagens do Inconsciente ganha uma sede exclusiva onde permanece até hoje.

1982 – Encontro da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão no Brasil, realizado no Copacabana Palace. O Museu de Imagens do Inconsciente apresentou a mostra *Os Cavalos de Octávio Ignácio*.

Nise da Silveira lança o livro *Imagens do Inconsciente*.

O fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart realiza o documentário *O Prisioneiro da Passagem*, que tornaria conhecido Arthur Bispo do Rosário. Nesse mesmo ano o crítico de arte Frederico Moraes inclui algumas de suas obras na coletiva *à Margem da Vida*, no MAM-RJ.

1985 – Inauguração do Museu Osório Cesar no Complexo Hospitalar de Franco da Rocha (10 de setembro)

1986 – Lançamento do documentário *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman, longa metragem com mais de três horas de duração apresentando três histórias de vida de artistas do Engenho de Dentro..

1987 – A exposição *Os Inumeráveis Estados do ser*, organizada pelo MII no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, bate recordes de público.

1992 – Nise da Silveira lança o livro *O Mundo das Imagens*.

1993 – Em parceria com a Alliance Française o Museu de Imagens do Inconsciente organiza a *exposição Arqueologia da Psique / Dubuffet et l'Art Brut*, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.

1995 – O Museu de Imagens do Inconsciente representa a comunidade dos países de língua portuguesa nas comemorações do Cinquentenário da ONU com a exposição *Gli innumerevoli stati dell'essere* (Os inumeráveis estados do ser), no Istituto Italo-latinoamericano, em Roma.

O trabalho de Arthur Bispo do Rosário é exposto na XLVI Bienal de Veneza.

1996 – Lançamento do desenho animado *Estrela de Oito Pontas*, de Fernando Diniz, ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais.

1999 - Com a municipalização da saúde no Brasil, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro muda o nome do Centro Psiquiátrico Pedro II para Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira.

2000 – Com obras das coleções do MII, da Casa das Palmeiras, do Museu Osório César, do MASP e de Arthur Bispo do Rosário, o Módulo *Imagens do Inconsciente* é eleito pelo público como um dos destaques da *Mostra do Redescobrimento*, exposição que organizou um panorama das artes plásticas nas comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. A mostra foi vista por mais de dois milhões de pessoas.

2003 – O IPHAN tomba, em decisão unânime de seus conselheiros, um conjunto de 128 mil obras pertencentes ao acervo do MII.

2005 – O MII apresenta a exposição de 182 obras *Images de l'Inconscient*, no Halle Saint Pierre, em Paris, no âmbito do Ano do Brasil na França

2015 – O Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira recebe o Registro Regional (América Latina e Caribe) Do Programa Memória do Mundo da UNESCO.

**ANEXOS**

## ANEXO A

### MÁRIO PEDROSA E O MUSEU DAS ORIGENS

#### Reprodução da notícia publicada no Jornal do Brasil de 15 de setembro de 1978

---

##### OS TEMPOS SÃO OUTROS

##### O NOVO MAM TERÁ CINCO MUSEUS. É A PROPOSTA DE MÁRIO PEDROSA

Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco Museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares.

Os Museus são afins embora independentes entre si. O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem senão um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A Fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura autônoma a fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada.

O Museu de Arte Moderna deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como *Visconti* até as gerações seguintes como Brecheret, Segall, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi, Livio Abramo, até as hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino americanas desde o uruguaio *Torres Garcia* a artistas do México, da Argentina, do Perú, da Venezuela, de Cuba, etc. Salas de Arte Concreta; que responde as origens modernas do MAM, na Europa, no Brasil e na Argentina. Sala de Arte Neoconcreta do Brasil, além de salas de exposições temporárias.

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.

O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha, etc.

Corpo de cursos teóricos e aprendizado prático do MAM: artes plásticas, música, cinema, vídeo-tape (laboratório de fotografia – oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, moviola, etc). Com algumas matérias gerais como História da Arte, Antropologia Cultural, seções especializadas: cultura urbana – comunidades rurais – comunidades tribais; festas urbanas, carnaval.

Fontes de financiamento: a - de empresas estatais; b – de orçamentos federais, estadual ou municipal; c – doações privadas.

Rendas do MAM serão obtidas através do uso da oficina gráfica, da marcenarias, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (moviola), slides, serigrafia, etc.

Contribuição [sic] dos sócios serão necessárias para manter a organização democrática e popular da Fundação, assim como doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

## O NOVO MAM TERÁ CINCO MUSEUS. É A PROPOSTA DE MÁRIO PEDROSA.

Em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, realizada ontem, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, o crítico de arte Mário Pedrosa sugeriu a reorganização do Museu através de nova estrutura, com cinco museus independentes, mas orgânicos: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. "Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que tem em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana" — disse ele.

Na proposta, Mário Pedrosa dá uma explicação sucinta sobre a fundação do Museu das Origens:

— Em face da destruição total, pelo incêndio, do MAM, é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de criá-lo, com Niomar Muniz Sodré Bittencourt à frente, não está mais em condições de recomençar a tarefa. A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que fizeram o Museu há mais de 20 anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado, para criar outro estabelecimento congênere com outras ins-



Pedrosa: o velho MAM acabou

lidades. A hora do puro mecenato privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de Nova Iorque recorre ao auxílio substancial do Estado. Por isso propomos que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista, mas que, nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia. Os técnicos no assunto nos garantem sua inteira viabilidade.

É o seguinte o texto do documento lido por Mário Pedrosa:

"Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco Museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares.

Os museus são afins embora independentes entre si. O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abrigar os outros, mas não tem acervo um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A Fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizatória autônoma a fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, probo e autorizada.

O Museu de Arte Moderna deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como Visconti até as gerações seguintes como Brecheret, Se-

gall, Tarsila, Anita Maljatti, Di Casalcant, Portinari, Volpi, Goeldi, Lúcio Abramó, até as de hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino-americanas desde o uruguaio Torres Garcia a artistas do México, da Argentina, do Peru, da Colômbia, da Venezuela, de Cuba, etc. Salas europeias e norte-americanas. Salas de Arte Concreta; que responda as origens modernas do MAM, na Europa, no Brasil e na Argentina. Sala de Arte Neoconcreta do Brasil, além de salas de exposições temporárias.

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.

O Museu de Artes Populares terá acervo a se constituir com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmico, madeira, ferro, flandres, palha etc.

Corpo de cursos teóricos e aprendizado prático do MAM: artes plásticas, música, cinema, vídeo-tape (laboratório de fotografia — oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, modelagem, etc.). Com algumas matérias gerais como História da Arte, Antropologia Cultural, seções especializadas: cultura urbana — comunidades rurais — comunidades tribais; festas urbanas, carnaval.

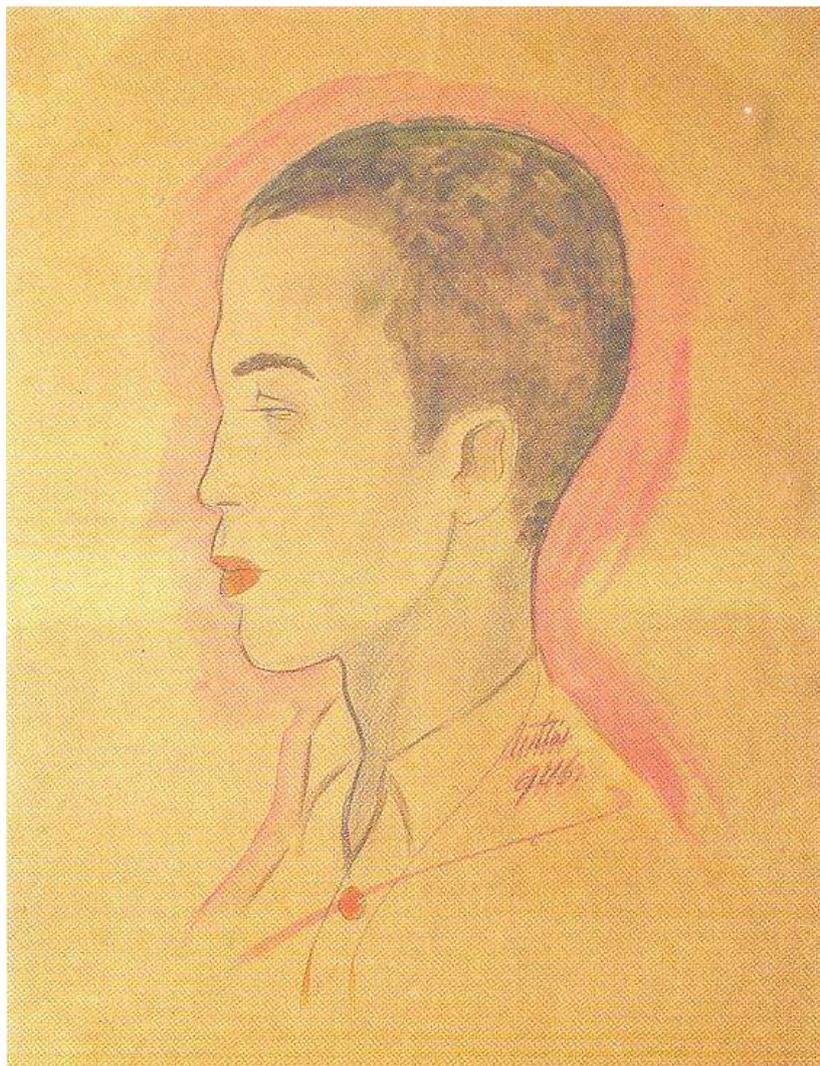
Fontes de financiamento: a — de empresas estatais; b — de arcamentos federal, estadual ou municipal; c — doações privadas.

Rendas do MAM serão obtidas através do uso da oficina gráfica, da marcenaria, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (moviolas), slides, serigrafia, etc.

Contribuições dos sócios serão necessárias para manter a organização democrática e popular da Fundação, assim como doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

**ANEXO B****LISTA DE OBRAS DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO DO  
MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE REALIZADA NO  
CENTRO PSIQUIÁTRICO NACIONAL – DEZEMBRO DE 1946**

---



Desenho de Abelardo (Autin) exibido na primeira exposição da coleção e organizada por Nise da Silveira  
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

EXPOSIÇÃO DE PINTURA DO CENTRO  
PSIQUIÁTRICO NACIONAL

1 - O Bem e o Mal, guache .....	A esquizofrenia
2 - A Passeata, guache .....	- "
3 - Paisagem, lápis .....	- "
4 - Paisagem, guache .....	- "
5 - Paisagem, lápis .....	- "
6 - Paisagem, lápis .....	- "
7 - Paisagem, guache .....	- "
8 - O sonho, lápis .....	- "
9 - Avô, lápis .....	- "
<hr/>	
10 - Cabeça, aquarela	B. alcoolismo
11 - Solução para o tráfego, lápis ...	- "
12 - Operadoras, lápis .....	- "
13 - Dilema de um pintor, aquarela ...	- "
14 - Soldado nº 1, aquarela .....	- "
15 - Soldado nº 2, guache .....	- "
16 - Nú, aquarela .....	- "
17 - Fantasmas, aquarela .....	- "
18 - Esperando, aquarela .....	- "
<hr/>	
19 - Filões, guache .....	C. esquizofrenia
20 - Pátio do Hospital, aquarela .....	- "
21 - Jarro, aquarela .....	- "
22 - Árvore, pastel .....	- "
23 - Jardim do Hospital, guache .....	- "
24 - Mão, lápis .....	- "
<hr/>	
25 - Figasi-Flausi, aquarela .....	D. esquizofrenia
26 - Feérica, aquarela .....	- "
27 - Cidade, aquarela .....	- "
28 - 1 2 3 4, aquarela .....	- "
29 - Incêndio, aquarela .....	- "
30 - 5 5 5, aquarela .....	- "
31 - Circo, aquarela .....	- "
32 - Posso voltar, aquarela .....	- "
33 - Tinturaria, aquarela .....	- "
<hr/>	
34 - Orquestra, aquarela .....	E. esquizofrenia
35 - Figura, aquarela .....	- "
36 - Manchas, aquarela a dedo .....	- "
37 - Manchas, aquarela a dedo .....	- "
38 - Figura, aquarela .....	- "
39 - Roosevelt, lápis .....	- "
40 - Mancha, aquarela a dedo .....	- "
41 - O Céu, lápis .....	- "
<hr/>	
42 - Figura, aquarela a dedo .....	F. demência paralytica
43 - Capela, aquarela a dedo .....	- "
44 - Casa, aquarela .....	- "
45 - Esperando, aquarela .....	- "
<hr/>	
46 - Figura, aquarela .....	G. Personalidade psicopática
47 - Paisagem, aquarela .....	- "

48 - Paisagem, guache .....	M. Esquizofrenia
49 - Concepção de Marte, aquarela ...	" "
50 - Paisagem, aquarela .....	" "
51 - Retrato, guache .....	" "
52 - Retrato, guache .....	" "
53 - Retrato, guache .....	" "
54 - Paisagem, aquarela .....	" "
55 - Paisagem, óleo .....	" "
56 - Retrato, óleo .....	" "
57 - Camponesa, pastel .....	" "
58 - Retrato de Maray, aquarela .....	" "
59 - Retrato de Maray, aquarela .....	" "
60 - Caricatura, aquarela .....	" "
61 - Caricatura, guache .....	" "
62 - Personagem 1, aquarela .....	" "
63 - Personagem 2, aquarela .....	" "
64 - Personagem 3, aquarela .....	" "
65 - Personagem 4, aquarela .....	" "
66 - Personagem 5, aquarela .....	" "
67 - Discurso 1, aquarela .....	" "
68 - Discurso 2, aquarela .....	" "
69 - Figura, aquarela .....	" "
70 - Paisagem, aquarela .....	" "
71 - Paisagem aquarela .....	" "
72 - Lutador, aquarela .....	" "
73 - Bandeirante, guache .....	" "
74 - Figura, aquarela .....	H. Esquizofrenia
75 - Stop, Stop, aquarela .....	" "
76 - Wyeu Nat Sense .....	" "
77 - Paisagem, guache .....	" "
77 <sup>a</sup> - Figura .....	" "
77 <sup>b</sup> - Figura .....	" "
77 <sup>c</sup> - Historietas .....	" "
<hr/>	
78 - Phisidilongo, lápis .....	I. Esquizofrenia
79 - Eva, lápis .....	" "
80 - Gato no leite, lápis .....	" "
81 - Camelos, lápis .....	" "
82 - Mãe Maria, lápis .....	" "
83 - Gata bailarina, lápis .....	" "
84 - Passaros, lápis .....	" "
85 - Confecção, lápis .....	" "
86 - Três macacos castanhos .....	" "
87 - Felhagem, aquarela .....	" "
88 - Retrato, lápis .....	" "
89 - Mãe na rosa, aquarela .....	" "
90 - Jarre, lápis .....	" "
91 - Paragem, lápis .....	" "
<hr/>	
92 - Desenhar é fácil, lápis .....	J. Psicose maníaco depressiva
93 - Chave de electrochoque .....	" "
94 - Dia da Garga .....	" "
95 - Aonde está nossa bandeira .....	" "
<hr/>	
96 - Tempestade, guache .....	K. Personalidade psicopática
97 - Paisagem, guache .....	" "
98 - Cêres .....	" "
99 - Figura .....	" "
100 - Auto retrato (Maray) .....	" "
101 - Paisagem .....	" "
102 - Figura .....	" "

103 - Meu lar, guache .....	L. Esquizofrenia
104 - Vaso com flores, aquarela ...	- "
105 - Interior, aquarela .....	- "
106 - Paisagem, guache .....	- "
107 - Paisagem, guache .....	- "
108 - Figura, aquarela .....	A - "
109 - Paisagem, aquarela .....	- "
<del>110 - Paisagem, guache .....</del>	
<hr/>	
110 - Paisagem, guache .....	N. Epilépsia
111 - Paisagem .....	- "
112 - Bandeira, guache .....	- "
<hr/>	
113 - Barbeiro, guache .....	O. Esquizofrenia
<hr/>	
114 - Auto retrato, aquarela .....	P. Esquizofrenia
115 - Castigo, guache .....	- "
<hr/>	
116 - Sinos de Corneville, lápis ...	Q. Arteriosclorose cerebral
<hr/>	
117 - Menino, aquarela .....	R. Esquizofrenia
118 - Lar de Anastácio, aquarela ....	- "
119 - Triângulos, aquarela .....	- "
120 - Triângulos, aquarela .....	- "
120 <sup>a</sup> - Jockey Club, aquarela .....	- "
<hr/>	
121 - Arca de Noé, aquarela .....	S. Esquizofrenia
122 - O touro, aquarela .....	- "
123 - Figuras, aquarela .....	- "
124 - Infância, aquarela .....	- "
<hr/>	
MINHA VIDA:	
125 - Último dia .....	- "
126 - Eu na desgrega, ela na boemia, o livro da consciência escondido	- "
127 - Fuga .....	- "
128 - Casa vazia .....	- "
129 - O filho .....	- "
<hr/>	
CRIANÇAS E ADOLESCENTES:	
130 - Minha casa, guache .....	A. Oligofrenia psicose de reação
131 - Índio, guache .....	- "
132 - D. Maria no jardim, aquarela ..	- "
133 - Rogo, guache .....	- "
134 - O Pescador, guache .....	- "
135 - Missa, guache .....	- "
136 - O Anjo, guache .....	- "
137 - Baile de Carnaval, guache .....	- "
138 - Jarro com flores, guache .....	- "
139 - O gato e o cachorro, aquarela .	- "
140 - Osoá e o sôro, guache .....	- "
141 - Moga arrumando a casa, aquarela	- "
142 - Jardineira, aquarela .....	- "
143 - Corcovado, aquarela .....	- "
144 - Retrato da cozinheira, guache .	- "
145 - A cozinheira, guache .....	- "
146 - Papai Noel .....	- "
<hr/>	
147 - Mussolini, guache .....	B. Oligofrenia, pers. psicopá- tica
148 - Hitler, guache .....	- "
149 - Nero, guache .....	- "

150 - Castro Alves, guache .....	B. Oligofrenia pers. psicopática.
151 - Perfil de um ladrão .....	-
152 - Diretor Geral, guache .....	-
153 - General Ki .....	-
154 - Amigo da onça .....	-
<hr/>	
155 - Figura, guache .....	C. Oligofrenia, epilepsia
156 - Igreja, guache a dedo .....	-
157 - Football, guache .....	-
<hr/>	
158 - Cachoeira, guache .....	D. Oligofrenia
159 - Pão de Açúcar, guache .....	-
160 - Casa da Fada .....	-
161 - Minha casa, guache .....	-
162 - Cachoeira, guache .....	-
163 - Teatrinho de bonecas, guache .....	-
164 - Retrato de Mary, guache .....	-
165 - Cristo Redentor, aquarela .....	-
166 - Índio, aquarela .....	-
167 - Central de Brasil .....	-
168 - Menino com bodequê .....	-
169 - Árvores .....	-
170 - Círcos .....	-
171 - Teatros de bonecos .....	-
172 - Árvores .....	-
173 - Papai Noel .....	-
<hr/>	
174 - Menino soltando papagaio, aquarela ..	E. Oligofrenia hipotiroidismo
175 - Burrinho, aquarela, aquarela .....	-
176 - Cabritinho, aquarela .....	-
177 - Laspelho, aquarela .....	-
178 - O menino e o papagaio .....	-
<hr/>	
179 - Fundo do mar, aquarela .....	F. Oligofrenia
180 - Praia, aquarela .....	-
181 - Gilda, aquarela .....	-
182 - Cavaliño, aquarela .....	-
183 - Jarro com fibras .....	-
184 - Tucano .....	-
184 <sup>a</sup> - Passeando no jardim .....	-
<hr/>	
185 - Jardim aquarela .....	G. Oligofrenia
186 - Jarro, aquarela .....	-
187 - Guache, aquarela .....	-
<hr/>	
188 <sup>a</sup> - Pão de açúcar, guache .....	H. Oligofrenia
188 - Corcovado, guache .....	-
<hr/>	
189 - Garatujas, aquarela a dedo .....	I. Oligofrenia, epilepsia
190 - Garatujas, aquarela a dedo .....	-
191 - Garatujas, aquarela a dedo .....	-
192 - Garatujas, aquarela a dedo .....	-
193 - Garatujas, aquarela a dedo .....	-
<hr/>	
194 - Homens, peixe, aquarela .....	J. Oligofrenia epilepsia
195 - Menino Jesus, aquarela .....	-
196 - Homem a cavalo .....	-
197 - Aquário .....	-
198 - Palmeira .....	-
199 - Garatujas .....	-
200 - Brinquedos .....	-
201 - Marinheiro .....	-
202 - Peixe .....	-
203 - Menino Jesus, seu avião, sua tesoura ..	-
204 - Burrinho .....	-



**ANEXO C****LISTA DE OBRAS DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO EXTERNA DA  
COLEÇÃO DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Timbre)

EXPOSIÇÃO DE PINTURA (datilografado)

fev 1947 (manuscrito)

1 a 3	A.	esquizofrenia	TAVARES PORTO
4	B.	esquizofrenia	BRUNO BOHRER
5-7	C.	sífilis cerebral	MANUEL SANTOS
8-28	D.	esquizofrenia	RAPHAEL
29-32	E.	esquizofrenia	SALIM
33-51	F.	esquizofrenia	EMYGDIO
52	G.	esquizofrenia	ABELARDO
53-57	H.	esquizofrenia	JACYR
58	I.	esquizofrenia, personalidade psicopática	WILSON
59-72	J.	esquizofrenia	GOULART
73-116	K.	esquizofrenia	ISAAC
117-125	L.	esquizofrenia	OSWALDO
126	M.	esquizofrenia	PEDRINHO
127-130	N.	demência paralítica	HONORINO
131-141	O.	esquizofrenia	WALTER NEVES
142-145	P.	demência paralítica	MAGALHÃES
146	Q.	esquizofrenia	SALDANHA
147	R.	esquizofrenia	OTTO
148-149	S.	esquizofrenia	BOUZIGUES(?)
150-151	T.	epilepsia	ALENCAR

fev. 1947

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

EXPOSIÇÃO DE PINTURA

1 a 3	.....	A., esquizofrenia	Tavares Porto
4	.....	B., esquizofrenia	Bona Becker
5- 7	.....	C., sífilis cerebral	Mmanuel Santos
8 - 28	.....	D., esquizofrenia	Raphael
29 - 32	.....	E., esquizofrenia	Salim
33 - 51	.....	F., esquizofrenia	Luizguico
52	.....	G., esquizofrenia	Abelardo
53 - 57	.....	H., esquizofrenia	Jayr
58	.....	I., oligofrenia, personalidade de psicopática	Wilton
59 - 72	.....	J., esquizofrenia	Conlat
73 - 116	.....	K., esquizofrenia	Isaac
117 - 125	.....	L., esquizofrenia	Barbudo
126	.....	M., esquizofrenia	José
127 - 130	.....	N., demencia paralitica	Honorio
131 - 141	.....	O., esquizofrenia	Walter
142 - 145	.....	P., demencia paralitica	João
146	.....	Q., esquizofrenia	Salomão
147	.....	R., esquizofrenia	Wito
148 - 149	.....	S., esquizofrenia	Bonifacio
150 - 151	.....	T., epilepsia	Alencar

## ANEXO D

Reprodução do recorte da revista *Eu Sei Tudo*, onde consta o artigo *O Museu da Loucura*, do Dr. Auguste Marie, que criou, em 1905, o Musée de la Folie em Villejuif, nos arredores de Paris

---

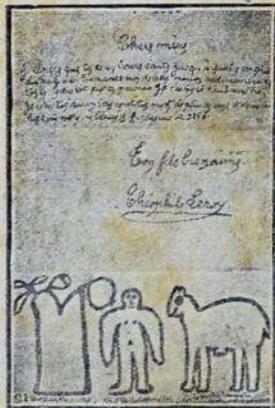


Sala de reuniões do Asilo de Villejuif, reproduzida num antigo cartão postal. Provavelmente a sala descrita pelo Dr. Marie no artigo aqui reproduzido.

Montaigne disse outrora que se enclausuram alguns homens como loucos para fazer crer aos outros que têm bom senso. Todas as invectivas espirituosas contêm uma parcela de verdade. A do velho céptico e fiel à regra. Não será preciso esgaravatar os crânios que se acredita ou que se acreditam perfeitamente racionais para descobrir em algum lugar o germe do defeito. O alienado não tem um cérebro diferente assim do nosso! Não há diferença entre ele e nós senão exageros, às vezes apenas parciais. É um erro muito comum considerar os alienados como seres fóra da humanidade, acreditar que sua incoerência mental e sua imaginação desordenada se aplicam a um mundo que nos é estranho.

Assim, encontram-se na multidão dos aberrantes e desviados todos os matizes de caracteres e de aptidões. A mania que chocalha nos cérebros desconcerta os indivíduos e não impede que as individualidades se distingam das vizinhas, e não as arregimentam sob bandeiras uniformes. Não há nada de espantoso, pois, que se encontrem entre os alienados artistas que sabem coordenar linhas e lembranças em desenhos correctos e cuidados.

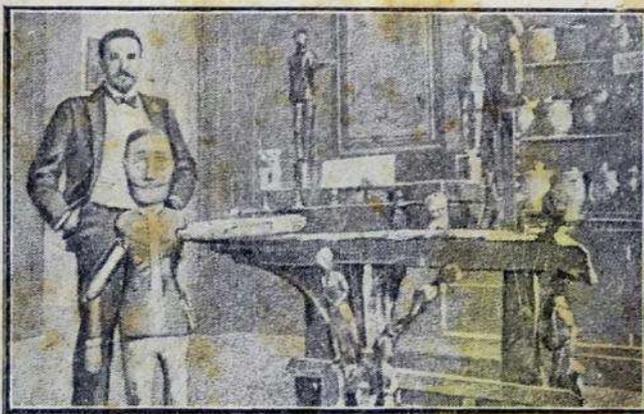
A obsessão e a ideia fixa não aparecem sempre nessas obras. No mais das vezes, entretanto, influem de modo mais ou menos directo, deformam ou imprimem um cunho particular, estranho ou bizarro, às vezes inteiramente curioso. A sala de reunião do asilo de Villejuif, completamente ornada de grandes pinturas executadas pelos doentes, para o observador, ser um manancial de observações típicas. Não é que essas obras sejam desfiguradas ou apocalípticas. São, ao contrário, na maioria, de uma moderação e de uma medida que surpreendem o visitante. Nos Salões anuais, contrariamente, vêem-se obras excêntricas e exageradas! As pinturas decorativas executadas pelos doentes a meu cargo, em Villejuif, são, em geral, cópias de quadros conhecidos. Parecem ter sido executadas por alunos bem hábeis.



Uma carta ilustrada — Haverá algo mais comovido que estes desenhos ingenuamente pueris e esta carta que começa arrazoadamente e acaba de maneira insensata?

## O museu da loucura

*Os loucos traduzem muitas vezes a obsessão que os persegue com desenhos em que materializam estranhamente o mal especial que os importuna. O doutor Marie, médico-chefe do asilo de Villejuif, reuniu uma importante coleção de desenhos de loucos e bordou sobre o assunto os comentários que aqui estão.*



A obra do louco e seu modelo — Este curioso documento mostra-nos o Doutor Marie, médico-chefe do asilo de Villejuif, ao lado de sua "estátua" em madeira executada por um dos seus pensionistas alienados. Figuram no local várias obras de arte igualmente feitas por loucos.

Entretanto, numa visita a esse museu especial, não se deve concluir apressadamente que os alienados que executaram esses quadros tenham de ser espíritos equilibrados. Correr-se-ia o risco de um choque com surpresas estranhas e às vezes um nada revela a tara mental.

Mas não é entre os alienados aos quais o mal deixa ou parece deixar a integridade de um talento artístico, que se pode descobrir a particularidade surpreendente, violenta, que revela um canto misterioso do laboratório onde se elabora o pensamento humano.

É bom examinar um pouco de perto as obras menos bem ordenadas em que a loucura imprimiu seu mais característico selo.

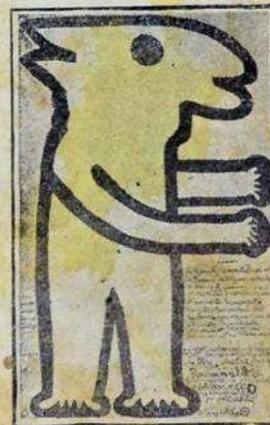
Como preconizava não há muito, e com razão, o doutor Maraudon de Monthyvel, começa-se hoje a adoptar o hábito, desde que não surja um inconveniente muito evidente, de deixar que os doentes dos asilos de alienados leiam, escrevam ou desenhem, segundo seus gostos, e há o empenho de se encontrar, segundo a fórmula apreciada por Fourier, trabalho atraente; à medida que a ciência da alienação mental se torna precisa, o médico afasta-se das terríveis práticas antigas e suprime, tanto quanto possível, o horror do constrangimento. Há um esforço em afastar do doente a ideia de que o asilo é uma prisão de forçados; e por isso verifica-se a tendência de se estabelecer à parte o asilo dos alienados delinquentes ou perigosos e difíceis.

O asilo timbra em procurar distrações para sua população de incoerentes. Uma das melhores maneiras de suavizar um cativo muitas vezes indispensável, é encorajar os doentes nas suas disposições naturais. O espírito atento a uma tarefa agradável esquece então, às vezes, o mal que o obseda. É sempre alguma coisa de vantajoso sobre o inimigo e muitas vezes esse tratamento fácil e todo bondade favorece a cura.

Não é, pois, difícil hoje constituir uma antologia literária patológica ou criar um museu devido ao lápis e ao pincel dos doentes alienados. Há dezoito anos que me dedico ao serviço médico dos asilos, e pude reunir uma coleção pessoal de documentos interessantes sob esse ponto de vista; alguns confrades meus recolhem, tanto na França como no estrangeiro, documentos dessa espécie, cujo conjunto permitirá um dia sínteses curiosas. São, às vezes, estranhamente reveladores. Podem ser esperadas e colhidas indicações preciosas para a psicologia do artista normal, até mesmo do pintor de génio, e poder-se-á encontrar a explicação de certos factos curiosos e desconcertantes da história da arte.

### ARTISTAS QUE ENLOUQUECERAM E LOUCOS QUE SE TORNARAM ARTISTAS

É raro que a maneira de desenhar e de pintar não se modifique no artista de profissão com a alienação. Assiste-se algumas vezes a esquecimentos inverossímeis. Um pintor observado por Lottalgt adquirira uma certa notoriedade compondo pequenas cenas do século XVIII; continuou, quando recolhido a uma casa de saúde, o género predilecto, mas as suas figuras não tinham nariz! O desenho dos olhos, da frente, da boca, era com-



O "olho da sã" — Este desenho concretiza a forma monstruosa que a divindade assume aos olhos de um louco.



*Um márcis por aquido* — Um louco que já ga ouvir num minuto de sensatez uma ária de guerra, representou por esta estátua o carrasco sobrenatural de que se sentia vítima.

pleto. Uma mancha branca assinalava no meio do rosto o lugar do apêndice nasal. Quando o interrogavam sobre essa anomalia, o artista irritava-se, Cyrano de uma nova espécie, e respondia: "Isso não tem importância. Não há necessidade de nariz. Não me fale de nariz". Um outro doente que observei fez retratos abstendo-se de pintar as orelhas.

Mais interessantes são os artistas alienados cujo desenho se transforma pouco a pouco para voltar à arte dos primitivos. Isolado, longe de qualquer escola e de qualquer museu, tendo perdido o hábito ou a força de controlar suas sensações pelas lições dos mestres ou da educação espontânea, volta insensivelmente para trás e desenha como se desenhava antigamente.

Primeiramente, o artista perde mais ou menos a noção da perspectiva. Não percebe mais os longes do quadro. E quando essa modificação da sua visão atinge o máximo, vê todas as coisas em traços paralelos. Eu próprio observei um exemplo característico. Um architecto enlouqueceu. Continuou no asilo suas épuras e seus desenhos. Imaginava planos de casas fantásticos. Sua mania era construir



*Uma linda cidade por um louco* — Notar-se-á com que precisão todos os pormenores foram observados pelo autor deste desenho e quão grande foram sua paciência e sua atenção para traduzir a visão que deslumbrava o seu pobre cérebro.

edifícios mais largos no cimo do que na base. Mas, antes de tudo, simplificou a perspectiva e não desenhava senão mediante linhas paralelas, como se observa em certos desenhos de crianças ou de povos primitivos. Essa modificação da capacidade de medir as relações visuais das cousas aparece muitas vezes nos artistas alienados e dá à sua obra um caracter arcaico que admira.

Às vezes a loucura comunica-se, quase no sentido próprio da palavra, à obra artística. Não lhe altera mais a forma, porém a cor e a tonalidade. Certos melancólicos dão disso numerosos exemplos. Todos, ou quase todos, levando em conta as mil nuances individuais, queixam-se, nos momentos de crise, de que tudo em torno deles se vela de uma infinita tristeza. Projectam sobre a natureza seu desânimo interior. Enquanto um belo sol consegue alegrar um caracter sadio perturbado por uma dor passageira, empalidece para o melancólico, mesmo quando o astro brilha em todo o seu esplendor para o resto do

mundo. O mais puro dos céus cobre-se de nuvens sombrias. As mais magníficas das flores desabrochadas no mais claro dos dias da primavera, se descoloram e esfumam no nevoeiro. O incessante pesar desses doentes influe sobre a verdade da sua visão. O olhar não percebe mais senão as cores que a disposição de espirito deseja. Elas se transformam de acordo com uma inquietação sempre viva. Segundo a expressão popular, não vêem eles realmente senão em negro.

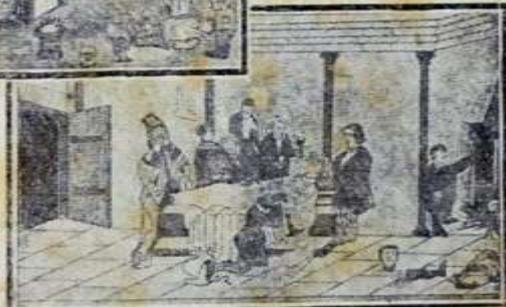
Existe neste momento nos nossos asilos um artista atacado de melancolia, que traduz na sua arte, de maneira empolgante, essa influencia directa do cérebro sobre a função óptica. Não possui um talento original, mas é um copiadador de primeira ordem. Nos instantes de calma, reproduz pirâmides com uma verdade extrema de linha e de colorido. Mas quando sobrevém um paroxismo de melancolia, a cópia resente-se disso imediatamente. O desenho fica, assim, escrupuloso, mas a cor desaparece, atenuando-se em um tom cinzento. Não sendo o artista atacado do seu mal, copiaria uma Veneza de Ziem com todo o seu salpicado de tintas alegres e violentas. Em estado de melancolia, copiá-la-ia como se fosse assinada por Carrière.

Esta observação é instrutiva. Explica muitas diversidades de visão. Explica também que com a idade, o pintor, em



*O esforcado* — Nunca se pôde saber cu história macabra quiz e pressonar nestes dois desenhos o pobre louco que por muito tempo trabalhou celsa com amor.

*Ao lado — Cena de agonia* — O aspecto arreato de estas duas composições impressiona de pronto. Talvez sejam miniaturas de manuscritos antigos vistos através não se sabe de que pedacelo.



geral, tem uma tendência para pintar cada vez mais anuviado, ou, quando dá por esse enfraquecimento da tonalidade geral de sua obra, para pintar com um brilho que parece menos natural e mais afetado.

Os pintores e os desenhadores em quem a loucura despertou uma vocação até então adormecida, são talvez os mais interessantes entre os artistas dos asilos. São, evidentemente, quase sempre inábeis e sem escola, mas sua obra é cheia de sinceridade, de paixão original e de imprevisão. Passa por todas as tentativas das primeiras idades da humanidade e faz, aos nossos olhos, renascer atavismos que se julgavam abolidos. Encontra-se nela a marcha lenta do homem para o progresso, desde as idades longínquas do sílex; alguns dos seus desenhos parecem-se estranhamente com aqueles descobertos nas paredes de subterrâneos pré-históricos — conforme observação de Lalanne e Bordier, da Sociedade Etnográfica Dellinesa.

Outros recordam, a ponto de enganar, as artes exóticas do antigo México ou do velho Japão.

Alguns daqueles para os quais a alienação mental valeu a revelação artística, aperfeiçoam-se pouco a pouco à sua moda, e acabam por obter resultados inesperados e curiosos. Um carteiro que nunca tivera outrora a ideia de traçar uma figura, sentiu-se atacado no asilo da necessidade de desenhar. E compunha obras desajeitadas, mas de uma disposição notável e cheia de ideias



*O Apôsto* — Nesta tela muito parecida com um desenho primitivo, vive toda a ingenuidade que caracterizava os mestres de outrora.



*As recordações de infância de um alienado* — Este curioso baixo-relevo foi esculpido por um alienado que, de memória, reproduziu a aldeia onde passara a infância.

#### O VAGO GÊNIO DE CERTOS CÉREBROS ATROFIADOS

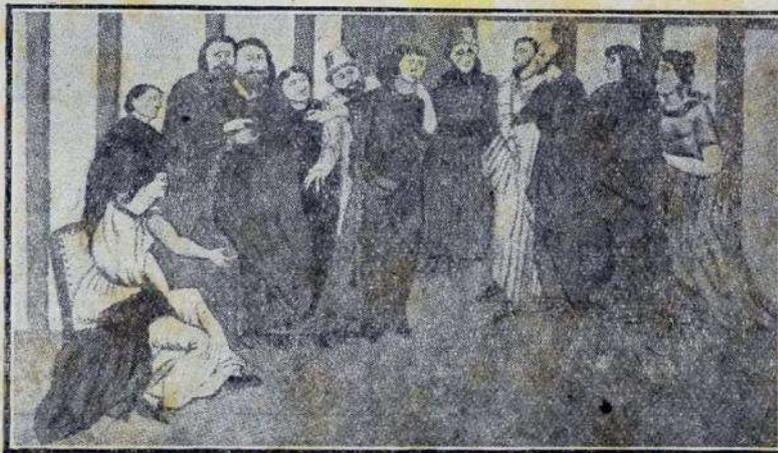
Não é exagerado escrever que certos idiotas, certos cretinos, cuja vida intelectual parece tristemente morta, têm às vezes uma espécie de gênio parcial ou pelo menos uma certa aptidão inata, lembrando de longe essa chama interior que é tão difícil de definir.

Pude observar no meu serviço uma infeliz criança cujo cérebro era completamente atrofiado. Nunca haviam podido ensinar-lhe nada. E entretanto, esse pobre ser tinha gosto pela modelagem: com terra húmida, trapos,

normal e são. Outros idiotas têm faculdades parciais análogas no domínio da música, do desenho, do cálculo, etc.

Tirkof, pseudônimo com que assina suas obras, é, ao contrário, um verdadeiro artista. Era outrora operário em porcelana na França central. Seu gênio nasceu com a loucura, uma loucura banal: o delírio das perseguições e das grandezas. Ele é o centro do mundo. E' foi e será tudo. E' o general Stoessel em Porto-Arthur, e não procurem o autor da erupção da montanha Pelée: foi ele. Sendo Micado às vezes, preferia de ordinário ser um grande senhor russo.

Seus antecedentes artísticos são nu-

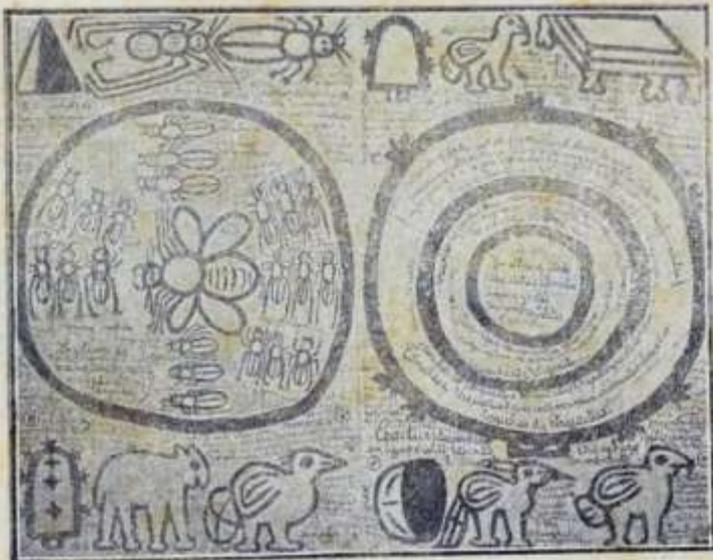


*Uma grand composição: a Rainha e seu filho* — Este quadro, de mérito relativo, é obra de um homem inteiramente desprovido de educação e que, antes de mergulhar na loucura, nunca desenhara e nem mesmo sabia escrever.

folhas secas, rochas velhas, e tudo o que encontrava à mão, compunha uma matéria mais ou menos plástica, com a qual criava formas de animais, cavalos, cabras, cães, ou animais estranhos e imaginários. Nunca tendo saído dos asilos, imitava, mesmo segundo estampas, os objectos que representava sem os haver visto. Essas esculturas grosseiras tinham uma qualidade notável: o movimento. Esses esboços tinham vida. Quando se pensa no grau de obtusidade do artista, que não fora iluminado por educação alguma, pode-se imaginar sem esforço que poder de execução atingiria com um cérebro

los, reduzidos às banais flores de porcelana. Esse homem que não sai de um mutismo desconfiado e delirante senão para proferir ordens soberanas, insensatas, cria desenhos de linhas imprevisíveis, paisagens decorativas, pinturas curiosas cuja frescura e singularidade, muitas vezes sem assuntos precisos, são animadas e cativantes como certos desenhos de médiums.

Grande número de alienados perseguidos pela ideia fixa tem o hábito de traduzir em desenhos ou delírio que os importuna. Os perseguidos, em particular, traçam no papel o inferno que os atormenta, os inimigos que os alii-



Uma página de um tratado do mundo escrito por um louco — Um aspecto curioso e sinistro em que o desequilíbrio da infeliz apurou em toda sua vertigem.

gem, os demônios que os atormentam, os carrascos que os despedaçam. O carteiro que descobriu no asilo sua vocação artística, conta em abundantes produções o sonho terrível no meio do qual se agita. Uma bordadora bretã passa dias inteiros a contar mil vezes que lhe proporciona o rancor da "Quinoche", uma ave horrenda, capaz de todas as perversidades. Com uma agulha, linha branca ou vermelha, traça incansavelmente sobre pedaços de estofado que lhe dão, os crimes do estranho volátil de que é a vítima e historiadora. É inútil dizer que as diabruras têm um grande lugar na imaginação dessa categoria de alienados, e que os seres bifurcados, chifrados e estrambóticos abundam em suas obras. Do mesmo modo, os pintores dos tempos ingênuos, imaginários, esmaltadores, iluminadores, não deixavam, quando representavam endemoninhados, isto é, loucos, curvados por alguma intervenção sobrenatural, de pintar por cima dos alienados um diabo saldo da caixa craniana. Os alienados julgavam-se nos nossos dias perseguidos pela polícia, pelos



Animais meditados — Estes animais fantásticos de formas estranhas e desconhecidas foram criados por um idiota de espírito tão obtuso, que nem a menos sabia falar.

ação dos artistas loucos e dos loucos artistas com seus sonhos estranhos, suas deformações prodigiosas, seus terrores e suas insânias mesmo, às vezes quase geniais.

DOCTOR MARIE.

### A ENERGIA ATÔMICA NÃO INFLUENCIARÁ AS CONDIÇÕES ATMOSFÉRICAS

Conquanto seja tremenda a força da energia atômica não se compara a forças telúricas da natureza. Por essa razão, não há possibilidade de que uma bomba atômica, estrategicamente colocada, produza chuva, impeça jurações ou influencie, de uma forma ou de outra, as condições atmosféricas — tal é a opinião do Dr. F. W. Reichelderfer, chefe do Bureau Meteorológico do Departamento de Comércio dos Estados Unidos.

As pessoas que alimentam teorias de como a força atômica possa interferir nas condições atmosféricas, não subestimam a natureza como também invertem idéias elementares e simplificadas sobre os vários fenômenos meteorológicos, acrescentou o Dr. Reichelderfer.

### A MAIORIA DOS PAIS DESEJA QUE SEU PRIMEIRO FILHO SEJA HOMEM

O Instituto Sueco de Genética Humana em Upsala levou a efeito recentemente uma interessante investigação, perguntando a 900 futuras mães e seus esposos se desejavam que seu primeiro filho fosse homem ou mulher. O resultado deste inquérito foi bastante surpreendente, disse o Director do Instituto, Professor Gunnar Dahlberg, pois que a disparidade das respostas indica

que haveria grandes discórdias entre os pais se eles pudessem determinar por si mesmos o sexo de seus filhos. 70% dos pais desejavam um filho varão provavelmente para perpetuar seu nome, enquanto que a maioria das mães preferia uma filha. No que se refere ao segundo filho, contudo, os pais desejavam mais de acordos. Se o primeiro tivesse sido varão, geralmente queriam uma menina e vice-versa.

### VENTILADOR DE VIDRO PARA USO RESIDENCIAL

Convencido de que o gosto da água da torneira e do leite engarrafado pode ser melhorado com a ventilação, o dr. Peter Schumbelin, químico novayorkino, inventou um ventilador de vidro, para ser utilizado nos lares.

O ventilador em questão é constituído por dois tubos que se entrecruzam. O tubo interno, que encerra o gás, tem o seu fundo perfurado, em forma de peneira. Levantando-se esse tubo interior, a água gelada corre através da peneira para o tubo externo. Baixando-se o tubo interno para seu receptáculo, a água sobe novamente. Suspendendo-se e abaixando-se o tubo interno, a água é inteiramente ventilada porque a "chuva" pode absorver maior quantidade de ar do que uma massa sólida de água.

## **ANEXO E**

### **Orientações e categorias de classificação do sistema do Archiv for Research in Archetypal Symbolism – ARAS**

---

*Old Arquivo Old Archiv*

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 <sup>arquivo de quadros do</sup> 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. Wels) 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 flio, 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. Acham-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 catalogo 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

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

## 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.

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 (papelão, 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.

Grças à construção sistemática diferente da Aras, depois da separação geral é feito um índice geral de acôrdo 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, côres e números. Índices de côres 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.

- 7 -

Alem disso ainda houvera um indice dos quadros deste autor que se encontram na colecao, para que a serie possa ser composta a qualquer momento. Neste index devera constar ainda se o doador ou a pessoa que emprestou o quadro fez copias especiais para uso.

Pertence ao índice de analisandos uma lista dos analistas e autores com nomes e eventualmente endereço, mas que deverá somente ser acessível ao arquivista e devera ser conservado em separado.

Se com o crescimento da coleção surgirem necessidades de outras divisões, estas poderão ser feitas a qualquer momento.

Sumario:

1. Índice geral ( segundo as series da sistematica)
2. Index objetivo      2a. Index de numeros  
                                 2b. Index de cores
3. Index Psicologico (Interpretacao)
4. Index de analisandos

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

3. Diapositivos

Para evitar desgaste do valioso material original e para maior facilidade de manuseio para fins de ensino, sao feitos diapositivos de todos os originais (diapositivos coloridos). Em principio os originais so deveriam ser usados no arquivo.

Organizadamente os diapositivos obtem a mesma assinatura do original e são guardados na ordem correspondente. Para não depender do verso do original para a leitura do histórico do quadro, é feita uma copia do histórico na sequência das assinaturas.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Anexo: SISTEMATICA DA COLECAO DE QUADROS

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Zürich, 21.3.1962

Rudolf Michel

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 séries)

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. Lagos / 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 (Heras, vinhas, etc.)  
 34. Arbustos, pequenas árvores  
 35. Árvores  
 36. Partes de plantas (Folhas, frutas, flôres, raízes)  
 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 → *borboleta*
- 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 - Cakras (?)
- 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 -
-