



**Imagens do inconsciente:  
Nise da Silveira e a genealogia de uma  
coleção da loucura**

Felipe Magaldi<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando PPGAS/MN/UFRJ.

**E**m meados da década de 1940, na zona norte do Rio de Janeiro, o antigo Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro foi cenário de um encontro fortuito. Seus protagonistas eram a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1905 – 1999) e o artista plástico carioca Almir Mavignier (1925 – 2018). A primeira era recém-readmitida no serviço público, depois de ter sido encarcerada e permanecido em exílio no interior do país durante boa parte dos anos do Estado Novo, sob a insinuação de comunismo. O segundo era um jovem aprendiz de pintor que, por casualidade, trabalhava como funcionário burocrático na referida instituição hospitalar. Nesse âmbito, uniram-se em proveito da criação de dezessete ateliês de atividades na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), que até então se limitava a oferecer serviços de limpeza e trabalhos braçais. Entre as atividades, destacaram-se duas: pintura e modelagem.

A ação, ao mesmo tempo que comum, foi marcada por interesses diferenciais, produto de perfis e trajetórias também distintas. Nise da Silveira se opunha às intervenções biomédicas então vigentes na psiquiatria brasileira, como o eletrochoque, a lobotomia e o coma insulínico. Considerava-as violentas e incapazes de curar as chamadas doenças mentais (Melo, 2009). Nesse sentido, via nas atividades expressivas um modo mais adequado de tratar seus pacientes (que preferia chamar de *clientes*, para expressar que estava à sua disposição), em sua maioria diagnosticados como esquizofrênicos. Inspirando-se principal-

mente na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, enxergava nas imagens a capacidade de revelar conteúdos inconscientes e no ato de expressão plástica, uma eficácia terapêutica. Os materiais originários do ateliê, portanto, deveriam ser arquivados, catalogados e investigados em série, para fins psicológicos e científicos (Frayze-Pereira, 2003).

Já Almir Mavignier interessava-se pela descoberta de talentos criativos entre os mais de 1500 internos daquele manicômio. Ademais, via na proposta a possibilidade de ter um ambiente de trabalho próprio. Graças à sua mediação, o lugar logo passou a ser frequentado por uma série de críticos de arte e artistas plásticos residentes na cidade – sendo Mario Pedrosa, Ivan Serpa e Abraham Palatnik os mais representativos –, interessados nas possibilidades estéticas da criação plástica em ambiente asilar (Villas Bôas, 2008). Nota-se, assim, a concomitante emergência de um interesse artístico sobre as obras do ateliê do Engenho de Dentro. Mais que oposto e excludente ao interesse psicológico e científico, aquele serviu para contrastá-lo e complementá-lo.

A articulação complexa entre tais interesses, consubstanciada nas sociabilidades que os sustentaram, foi um dos fundamentos da subsequente criação do Museu de Imagens do Inconsciente (MII). A instituição, fundada em 1952 no interior do complexo hospitalar do Engenho de Dentro, propôs-se a abrigar e expor a coleção constituída pelas obras dos pacientes do serviço de terapia ocupacional, interditando sua venda e controlando sua circulação, com a finalidade de não a dispersar. Destinou-se igual-

mente a sustentar um centro de estudos, dedicado à produção de leituras psicológicas sobre os artefatos criados em sua matriz. Clínica e museu, portanto, fundiram-se em sua proposta. Hoje, mais de sessenta anos depois, seu ateliê terapêutico continua em pleno funcionamento, e a coleção de pinturas e esculturas conta aproximadamente com 350.000 obras, constituindo um dos maiores museus de psiquiatria do mundo (Mello, 2014).

Este trabalho busca explorar algumas controvérsias quanto às políticas de representação da coleção do Engenho de Dentro e sua instituição de origem, o MII. Para tanto, se vale de material referente a uma pesquisa de doutorado recentemente concluída (Magaldi, 2018), que debruçou seu estudo sobre a trama de pessoas, instituições e materialidades envolvida na vida e na obra de Nise da Silveira, desde meados do século passado até os dias atuais. A investigação foi realizada por meio de trabalho de campo nos estabelecimentos vinculados ao nome da médica (com destaque para o já referido hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, atualmente denominado Instituto Municipal Nise da Silveira), pesquisa de fontes bibliográficas e audiovisuais (livros, artigos, revistas, catálogos, filmes etc.) e entrevistas com personagens que atravessaram sua trajetória.

O texto se divide em cinco partes, adicionais à introdução. Em um primeiro momento, dedica-se a uma discussão bibliográfica sobre a relação entre colecionismo e alteridade na tradição ocidental moderna. Na segunda parte, busca-se situar o problema das coleções da loucura nesse debate, através de uma revisão

histórica das relações entre arte, psiquiatria, museus e coleções. Em seguida, são discutidas as origens do MII e seus fundamentos institucionais de acordo com as propostas de Nise da Silveira, tal como desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX. Na sequência, enfatiza-se o contexto atual do estabelecimento, trazendo à baila dados etnográficos referentes a suas exposições internas e externas, assim como a debates promovidos em seu âmbito educativo. Por fim, busca-se demonstrar como a permanência do método de trabalho niseano se insere no debate sobre as práticas e políticas de representação, aproximando psiquiatria e antropologia do ponto de vista crítico das atividades museológicas e curatoriais.

## **Colecionismo e alteridade**

A linhagem de estudos antropológicos sobre coleções, colecionismos e práticas de representação desliza entre distintos interesses, atentando para as relações entre o Estado, os museus, as ciências e os processos de tomada, seleção e classificação de objetos diversos, bem como projetos individuais ou circunscritos ao mercado e ao campo artístico. Em seu aspecto histórico, leva em consideração a emergência de diferentes modalidades de colecionamento na tradição europeia moderna, partindo da expansão comercial e marítima do século XVI – concomitante ao surgimento dos “gabinetes de curiosidades” – e logo concentrando-se em saberes como o folclore, a filologia, a história natural e a antropologia, até culminar no surgimento dos museus etnográficos no Oitocentos.

Alguns autores conferiram atenção à composição dessas abordagens, analisando uma questão seminal: a especificidade ocidental do ato de colecionar. O antropólogo James Clifford (1994), mencionando a noção concebida por C. B. MacPherson de um *individualismo possessivo* – isto é, o ideal de um eu possuidor, de um indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados, surgido a partir do século XVII –, buscou compreender essa problemática. Para o autor, se um certo ajuntamento hierárquico de bens materiais em torno de grupos e pessoas é provavelmente um fenômeno universal, somente no Ocidente teria se constituído uma coincidência entre ajuntamento e acumulação de posses. Na tradição europeia moderna, assim, a identidade é construída como uma espécie de riqueza, e colecionar torna-se uma estratégia de distribuição de um eu ou de uma cultura possessivos. Das crianças aos colecionadores individuais, dos Estados-nação aos museus, o que se faz presente é uma necessidade de realizar boas coleções, envolvendo a seleção, a ordenação e a classificação em hierarquias.

Do ponto de vista da museologia, Susan Pearce (1995) também se dedicou a refletir sobre o colecionismo como face da modernização europeia, enfatizando suas práticas como processos de reunião e redistribuição de objetos, e inserindo-as em processos históricos sequenciais mais amplos. De acordo com a revisão da autora, as seguintes características definiriam a especificidade ocidental de colecionar: o materialismo, o individualismo, a divisão cartesiana entre sujeito e objeto (ou exterioridade e

interioridade) e a tendência ao acúmulo típica do capitalismo industrial. Para expandir o entendimento desses elementos, seria preciso investigar o colecionismo não só como prática social, mas também como poética – ou seja, em seu aspecto simbólico, que abriga a produção de significados para sujeitos situados – e como política, isto é, como atividade imbuída de relações de poder, sistemas de valor e negociações de mudança.

Assim, com esses autores, aprende-se que o ato de colecionar é entendido tanto como uma forma de subjetividade quanto como um conjunto de práticas institucionais. Trata-se de um processo que envolve necessariamente a criação de um sistema classificatório, perpassado por regras de disposição e apresentação, dotadas de uma clara estrutura taxonômica e estética. Estas regras, por sua vez, são responsáveis pela frequente obliteração da trajetória de produção e das relações de poder envolvidas na apropriação dos objetos, em especial os objetos dos outros. A problemática, portanto, ganha particular relevância quando relacionada a uma segunda questão fundamental: os modos diferenciais de construção da alteridade.

Como destacou George Stocking Jr. (1988), o estudo das práticas institucionalizadas que conformaram o que se poderia chamar de *museum period* na história da antropologia conjugam-se com uma reflexão meta-histórica, filosófica ou teórica sobre a relação entre os objetos e os “outros”. Vê-se, assim, o surgimento do museu etnográfico entre os séculos XIX e XX como exemplo privilegiado de uma relação que se estende em

um processo de larga duração, e que extrapola seu próprio escopo. Sobre esse tema, autores como Giuseppe Cocchiara (1985) e Edward Said (1990) apontaram para a descoberta da América e a ulterior “redescoberta” do Oriente como marcos da aparição de uma série de *outros simbólicos* ao imaginário da Europa durante os últimos cinco séculos. Incluíram-se, nesse escopo, os povos ameríndios e asiáticos, que passariam a ocupar as respectivas figuras imaginárias do bom selvagem e do berço das civilizações humanas, nutrindo a autorrepresentação do próprio Ocidente. Dito fenômeno começou a ganhar materialidade com base no trânsito de objetos originários dessas regiões. Mas não somente delas, uma vez que o sentido da alteridade logo passou a agregar também um sentido da diferença interna ao continente europeu.

A relação entre colecionismo e alteridade pode encontrar um terreno fértil de reflexão também no campo de interseção entre arte e loucura. Para tanto, é preciso estender a noção de alteridade na direção trilhada pelas abordagens aqui revistas, incorporando o referido sentido da diferença interna. Benoît de L’Estoile, ao empreender uma genealogia dos museus etnográficos no contexto francês, sublinha que o que está em jogo na relação entre objetos e alteridade é o problema do *gosto dos outros*, isto é, das “formas muito diversas de e apropriação das ‘coisas dos outros’, entendidas em um sentido muito alargado de manifestações da alteridade cultural” (L’Estoile, 2010, p. 20). É esse desejo de se nutrir dos outros, dessa busca romântica do outro para satisfazer nossas expectativas, que persiste entre os



coleccionadores e as instituições de ontem e de hoje. *Outros*, aqui, pode implicar populações não ocidentais, mas também toda a série de figuras que habitaram o imaginário primitivista europeu a partir do final do século XIX: camponeses, crianças, ciganos, prostitutas, bruxas, criminosos, e, por que não, loucos.

Como sublinhou Luiz Fernando Dias Duarte, a reação ao universalismo iluminista, constitutiva da cultura germânica do século XVIII, seria o ponto nevrálgico desse processo. Passou-se a constituir, desde então, um sentido de alteridade estendida, constitutivo de uma torção romântica. O olhar para alteridade deixa de ser tosco ou informe para torna-se “primordial, próximo ao essencial ou prístino da condição humana, por encenar um mundo de solidariedades práticas ou abstratas mais intensas e integradas, e por revelar uma espécie de verdade escondida à experiência moderna” (Duarte, 2005, p. 171).

Nesse sentido, a loucura constitui um dos muitos mananciais da representação ocidental da alteridade. Eurípedes Gomes da Cruz Jr. (2015), inspirado na terminologia utilizada por Costa (2005), deu um trato específico a este tema, chamando de *coleções da loucura* 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” (Cruz Jr, 2005, p. 351). Segundo o autor, esse fenômeno seria impulsionado com o despertar do interesse romântico pela diferença durante esse período, incluindo tanto a Antiguidade Clássica e o folclore europeu quanto a representação das populações ditas primitivas.

## Breve genealogia das coleções da loucura

O interesse por artefatos produzidos em ambiente manicomial é concomitante ao surgimento da psiquiatria moderna – e, portanto, das instituições asilares, surgidas em contraposição ao antigo modelo dos Hospitais Gerais (Foucault, 1997) – na passagem entre o século XVIII e XIX. Uma incipiente prática de colecionamento foi inicialmente protagonizada por especialistas médicos, como o psiquiatra francês Paul-Max Simon, e se deu com o propósito de estabelecer correlações psicopatológicas entre estados mentais classificados como doenças e atributos pictóricos. As teorias da degeneração e da eugenia eram então vigentes, e habilitavam o reconhecimento de uma articulação entre o crime, a loucura e as atividades criativas. O italiano Cesare Lombroso, que trabalhava na interseção entre antropologia, criminologia, psiquiatria e higienismo, despontou como uma das mais célebres referências nessa seara. Em 1876, na cidade de Turim, contribuiu para a criação de um acervo científico que misturava desenhos produzidos por prisioneiros e alienados com crânios, partes anatômicas e máscaras mortuárias de diferentes regiões geográficas, no intuito de dar base às suas pesquisas no campo médico.

Essa vertente, porém, logo seria, senão suplantada, complexificada e desafiada na Europa *fin-de-siècle*, quando se desenvolveu um interesse propriamente artístico por tais objetos. Já no início do século XX, surgem as primeiras exposições e instituições especificamente devotadas à articulação entre arte e loucura.

Dois marcos são geralmente referidos em revisão histórica sobre o tema (Cruz Jr., 2015). O primeiro ocorre em 1900, quando da primeira exposição de trabalhos de internos psiquiátricos no Bethlem Royal Hospital de Londres. O segundo diz respeito à primeira coleção museológica, surgida em 1905. Foi quando o médico francês Auguste Marie inaugurou, em Paris, o Musée de la Folie, produto do asilo de Villefuif, com inspiração direta na exibição londrina.

Não obstante, ambos acontecimentos se caracterizam por sua efemeridade. Segundo Cruz Jr. (2015), não se desenvolveu na Inglaterra uma tradição de estudos sobre a arte dos insanos, fazendo com que a mostra se constituísse como um evento meramente passageiro, culminando na dispersão das obras. Diferentemente, o caso francês tinha uma linhagem intelectual devotada à problemática desde as origens da psiquiatria. Ainda assim, não houve indícios de atividades de conservação ou preservação no referido estabelecimento parisiense, que mais se assemelhava a um gabinete de curiosidades. Isto também teria contribuído para sua progressiva dissolução, cujo exato ano é desconhecido. De todo modo, a referência a essas ocorrências é importante para demarcar o despertar de uma contraposição ao olhar psicopatológico prevalente no século anterior. Já em 1907, por exemplo, Marcel Réja, aluno de Marie, escrevia sobre a produção do asilo Villejuif, notando elementos propriamente artísticos nas obras dos internos e afastando-se das categorias clínicas.

O fenômeno ganharia maior ignição somente mais tarde, durante o período entreguerras. Em 1922, o trabalho do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn constituiu uma importante expressão desse processo. O médico, que estudara história da arte e se interessava pelos trabalhos criados no asilo de Heildeberg, passou a escrever cartas para outras instituições médicas de toda a Europa, às quais solicitava doações. Tendo seus pedidos atendidos, o estudioso conseguiu reunir por volta de 5000 trabalhos, de 450 autores diferentes (Frayze-Pereira, 1995). A coleção se condensou primeiramente no livro *Bildnerlei der Geisteskranken* e em diversas exposições temporárias realizadas na França, na Alemanha e na Suíça, entre 1929 e 1933, ano em que Prinzhorn veio a falecer prematuramente.

Prinzhorn ensejava o apreço estético da arte dos loucos, argumentando que a pulsão criadora e a necessidade de expressão instintiva sobreviveriam à desintegração da personalidade. A penetração dessas obras no campo artístico, todavia, sofreu uma violenta contraposição quando a clínica de Heidelberg foi tomada pelo nazismo. Carl Schneider, engajado no programa eugenista de exterminação dos doentes mentais, passou a fomentar exposições de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*) na Alemanha e na Áustria, coordenadas por Joseph Goebbels. Sua curadoria tinha como intuito o estabelecimento de uma comparação pejorativa entre as pinturas produzidas no ambiente manicomial e a arte moderna. Os artistas elencados por Prinzhorn eram justapostos de maneira depreciativa a Paul

Cézanne, Marc Chagall, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Lasar Segall, entre outros. Sabe-se que a maioria daqueles veio a ser executada durante o programa eugenista de extermínio de doentes mentais que vigorou durante o nazismo. Parte da coleção, contudo, sobreviveu, permanecendo hoje em exibição na Universidade de Heidelberg.

A despeito desse caso, a coleção de Heidelberg se tornou objeto de admiração de alguns artistas europeus, destacadamente Max Ernst, Paul Klee, Paul Éluard, André Breton, Salvador Dalí, Joan Miró e Jean Dubuffet. Estes artistas, por distintas vias, consolidavam o interesse estético pelas criações de internos psiquiátricos. Produziam em um momento de eclosão de uma série de tendências artísticas que procuravam se libertar dos cânones estéticos da pintura acadêmica ao encontrar uma forma de expressão mais espontânea. A busca da pureza artística, a valorização da imaginação e a retomada da arte em suas origens estiveram no cerne das preocupações das vanguardas europeias do entreguerras.

Como se sabe, dito fenômeno teve ainda como fundamento a difusão da psicanálise. Capitaneados por André Breton, os surrealistas, em particular, encontraram na teoria do inconsciente uma fonte temática e formal para a criação artística, embora tal interesse nunca tenha sido reconhecido como legítimo pelo próprio Sigmund Freud (Rivera, 2002). Entre esses atores, pode-se afirmar, havia em comum uma atitude surrealista, tal como definida por Clifford: “uma estética que valoriza fragmentos, co-

leções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base no domínio do exótico e do inconsciente” (Clifford, 2011, p. 122).

Jean Dubuffet foi o personagem mais importante desse contexto. O artista francês, que também flertara com o surrealismo e travara contato com a obra de Prinzhorn, despontaria como colecionador de obras produzidas por pessoas excluídas da cultura artística, como pacientes psiquiátricos, camponeses e sujeitos sem formação acadêmica em geral, conjunto que seria por ele chamado de *arte bruta*. Vê-se, aqui, o acionamento do sentido da alteridade estendida outrora abordado, o qual se engendrara desde o romantismo. O acervo constituído com base na coleção de Dubuffet permaneceu disponível, e se encontra hoje reunido no Musée de L’Art Brut, na cidade suíça de Lausanne (Gramary, 2005).

O caso brasileiro não constituiu um mero epifenômeno do europeu, e apresenta uma reflexão médica praticamente concomitante. Em São Paulo, Osório Thaumaturgo César foi um dos pioneiros ao escrever, nos anos 1920, uma série de artigos acerca da expressão plástica de seus pacientes. Leitor das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e do próprio trabalho de Hans Prinzhorn, César publicou, em 1929, o primeiro estudo brasileiro sobre o tema, intitulado *A Expressão Artística nos Alienados*. Nessa obra, fruto de uma pesquisa que vinha desenvolvendo ao longo da década, o autor já comparava a arte dos pacientes do Hospital do Juqueri com a dos povos primitivos, apontando para a presença de um simbolismo universal (Andriolo, 2006). Contudo,

como destaca Paula Barros Dias (2003), a experiência de Osório César não chegou a ter a mesma repercussão que o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira no ateliê terapêutico do Engenho de Dentro, seja no meio artístico, seja no meio psiquiátrico. Isto se deve sobretudo ao seu caráter pouco sistemático e, mais uma vez, à dispersão das obras. Como explica Cruz Jr, “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” (Cruz Jr., 2009, p. 40).

### **Breve genealogia da coleção do Engenho de Dentro**

Ao investigar o surgimento do ateliê do Engenho de Dentro em 1946, Gláucia Villas Bôas (2008) sublinha duas versões sobre sua criação – dois mitos de origem, por assim dizer. Na primeira, Almir, interessado em ter seu próprio ateliê, teria sugerido a Nise sua instalação. Na segunda, o funcionário teria sido convidado para o cargo de monitor em virtude de sua inadaptação ao serviço prévio. Tais alternativas são sustentadas pelos próprios personagens envolvidos na contenda. Assim, em entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura, o artista afirma que, “no fundo, querendo ter meu próprio ateliê, fiz a pergunta capital a Nise da Silveira, se ela não gostaria de ter um ateliê de pintura. Ela disse que há muito tempo pensava nisso, mas que não tinha ninguém.” (Mavignier, 2005 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 200-201). Por outro lado, a versão narrada pela própria Nise da Silveira, em seu livro *Imagens do Inconsciente*, é outra: “As-

sim, quando falei ao diretor, Paulo Elejalde, do meu desejo de instalar um ateliê de pintura, ele logo se lembrou do pintor mal adaptado a serviços burocráticos.” (Silveira, 1981, p. 14).

Essa polêmica, aqui irresolúvel, não chegou a obscurecer a parceria estabelecida entre Nise da Silveira e Almir Mavignier. Sua evocação, porém, serve para demonstrar como o ateliê reunia e ao mesmo tempo separava a psiquiatra e o artista. A inserção de Almir no campo das artes se refletia em um interesse propriamente estético nos trabalhos dos internos, em contraste – mas não em contraposição – com o interesse da própria Nise da Silveira, que era de ordem terapêutica e científica. Destaque-se, ainda, que dita articulação só foi possível graças à aproximação de uma série de sujeitos que viviam no interior da instituição asilar com diagnóstico de esquizofrenia. Em sua maioria, de origem popular, eram buscados ativamente pelos organizadores do ateliê, ou apresentavam-se espontaneamente. Poucos tinham formação artística prévia. Intrigado pelas obras do grupo, Almir passara a convidar seus colegas, também artistas, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, e, mais tarde, Décio Vítório e Geraldo de Barros, para visitar o ateliê.

Em 1947, um ano após a inauguração do ateliê, Almir foi responsável pela realização da primeira exposição dos artistas do Engenho de Dentro fora do hospício, na galeria do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), situada no centro do Rio de Janeiro. A mostra, realizada sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros, contou com 245 pinturas. Foi o primeiro passo para a progressiva sistematização dos trabalhos originários daquele



ambiente. Mavignier, interessado na reação do público, passou a frequentar o edifício todos os dias. Foi em uma dessas ocasiões que teve contato com outro personagem fundamental para esse momento inicial. Tratava-se do crítico de arte pernambucano Mario Pedrosa, que recém-retornara de um exílio nos Estados Unidos. Juntamente com os referidos artistas, Pedrosa passou a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro.

Graças à sua atuação, ocorreu em 1949 uma segunda exposição, *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A curadoria foi assinada por Mario Pedrosa e pelo crítico de arte belga Leon Dégand, diretor técnico da instituição. A exposição ainda foi para o Rio de Janeiro no mesmo ano, instalando-se no Salão Nobre da Câmara Municipal. Essas mostras serviram de estopim para uma série de contendas na crítica de arte brasileira, registrada nos periódicos da época. O debate implicou diversos críticos, envolvendo destacadamente os nomes de Ruben Navarra, Antonio Bento, Flavio de Aquino, Luis Alberto Bahia, Yvonne Jean, Sergio Milliet, Quirino Campofiorito e Mario Pedrosa, sendo polarizado entre estes dois últimos. O primeiro, que além de crítico de arte era pintor e professor da Escola de Belas Artes, afirmava que os trabalhos das “criaturas de mentalidade débil” (Campofiorito, 1947 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 206) não poderiam em hipótese alguma ser classificados como arte. Desprovidas de sentido e de intencionalidade, as práticas do desenho e da pintura constituiriam, nesse caso, um mero meio de extravasamento de insatisfações sensoriais.

Postura radicalmente distinta foi adotada por Mario Pedrosa, para quem o potencial de criação artística independia de qualquer treinamento formal, pois constituía uma predisposição universal. Pedrosa considerava as obras dos pacientes mentais *autênticas* e *singulares*, deslocando a preocupação modernista em torno da identidade nacional para a temática do indivíduo criador (Reinheimer, 2008). Como chegou a afirmar a propósito das obras do Engenho de Dentro: “O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artista entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios.” (Pedrosa, 1947 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 207). Essa afirmação não consistia em uma simples reprodução do elogio primitivista à alteridade, característico das vanguardas europeias. O enigma que ali se engendrava, e que chocava esses atores, dizia respeito à onipresença da natureza criadora, colocando sob suspeita a própria hegemonia da arte acadêmica e abrindo espaço para outras estéticas e temáticas que não aquelas prevalentes no modernismo brasileiro.

Vê-se que a mediação desses personagens foi fundamental para a relativa repercussão e extensão do trabalho de Nise da Silveira em seus anos iniciais. Ensejaram-se, então, as primeiras exposições, embora escapando às suas próprias intenções terapêuticas. Como a médica reconheceu mais tarde, “os críticos de arte mostraram-se surpreendentemente mais atentos ao fenômeno da produção plástica dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros” (Silveira, 1981, p. 14). Pode-se afirmar que a intensa repercussão do trabalho de Nise da Silveira no campo

artístico foi acompanhada de um grave silenciamento entre os psiquiatras. Basicamente, naquele mesmo período, não houve manifestações nem de apoio nem de rejeição, seja do ponto de vista estético, terapêutico ou científico.

Contudo, esse fenômeno não duraria muito. Depois de passar curtas temporadas em Paris e em Zurique, em 1951, Almir ganhou uma bolsa para estudar artes na Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, deixando o Engenho de Dentro. Seus companheiros artistas pouco a pouco também diminuíram sua frequência ao hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro. Dedicaram-se, destacadamente, à consolidação da abstração geométrica no campo artístico carioca, no bojo do movimento conhecido como concretismo. Mario Pedrosa continuou parceiro de Nise, mas seguiu sua carreira de forma independente. Como seus pares, envolveu-se nos debates a propósito da reação à pintura figurativa de teor nacionalista, característica do primeiro modernismo.

Curiosamente, depois que os protagonistas do interesse artístico sobre as obras do Engenho de Dentro foram embora, ocorreu um acontecimento fundamental. Trata-se da fundação do Museu de Imagens do Inconsciente, realizada em 1952, numa sala improvisada do primeiro andar do Bloco Médico Cirúrgico, no interior daquele hospital psiquiátrico. Quatro anos mais tarde, a direção do complexo ofereceu uma sala mais ampla no andar térreo, reunindo também ali as oficinas da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (Gullar, 1996). Desde então, sob a direção de Nise da Silveira, o MII se estabeleceu como ambiente

terapêutico, acervo e centro de pesquisa. Essas bases passavam a se assentar na espacialidade específica da instituição, que igualmente servia à sistematização das materialidades – pinturas e modelagens – surgidas no ateliê, seu verdadeiro e exclusivo olho d’água. Assim, se as primeiras exposições serviram de estopim a uma prática de colecionamento, tais práticas, com o Museu, se assentaram em um conjunto mais sólido, respaldado pela guarda do estabelecimento.

Dito conjunto se configurava a partir de um circuito específico, originado do ateliê de pintura e modelagem. Em pesquisa prévia (Magaldi, 2014), denominou-se esse fenômeno como o *percurso da imagem*, atentando para sua compreensão em três etapas: *criação* (tal como realizada no ateliê terapêutico pelos *clientes*, na presença catalisadora de monitores), *armazenamento* (empreendido pelo grupo terapêutico mediante pastas nominais depositadas no ambiente do ateliê) e *interpretação* (desempenhada também pelo grupo terapêutico, durante os grupos de estudos e as reuniões clínicas, sem a presença dos criadores). Veja-se um detalhamento desse percurso, passo a passo.

1. Criação. Os trabalhos desenvolvidos de acordo com o método específico delineado por Nise da Silveira eram realizados sempre espontaneamente, na presença de monitores, relativos a *clientes* individuais. Assim, muito embora esse espaço tenha chamado atenção de artistas, não oferecia uma formação “artística”, mas um ambiente terapêutico de livre-expressão. Critérios estéticos relativos à beleza das formas eram desconsiderados. Como certa vez afirmou Nise, em uma entrevista concedida à *Rádice*:

“Sempre evitei a palavra arte, nunca usei nem arte-terapia; eu uso a expressão dar forma às emoções, às imagens do inconsciente. A palavra arte já implica numa valorização.” (Silveira [1976-1977] 2009, p. 53).

2. Armazenamento. Ao final de cada sessão terapêutica, os trabalhos eram reunidos pelos monitores e armazenados no acervo. Para realizar esse objetivo, Nise da Silveira desenvolveu um procedimento particular, constituído na forma de álbuns. Cada um destes continha entre 50 e 100 séries de imagens, organizados por autor e em ordem cronológica. Essas encadernações eram parte do que seria o acervo prioritário do Museu, contando com as obras consideradas de relevância, seja para a história de vida de seus autores, seja pelo critério científico adotado pela médica. Eram disponíveis para consulta pública e catalogados no acervo de acordo com os critérios do *Archive for Research in Archetypal Symbolism*, sistema classificatório desenvolvido por Joseph Henderson, reconhecido discípulo de Jung. Esse sistema, que incluía o contexto cultural e a perspectiva psicológica, encadeava-se tomando por base nove eixos: I - Representações Diversas; II - Céu e Terra; III - Flora; IV - Fauna; V - Homem; VI - Homo Faber; VII - Homo Religiosus; VIII - Processo de Individuação; IX - Séries Especiais de Pesquisa (Cruz Jr., 2009).

3. Interpretação. Por fim, o MII dedicou-se a produzir narrativas sobre as obras dos internos do hospital. Nesse sentido, embora a construção do Museu tenha sido motivada e legitimada pela presença dos artistas e críticos, constituiu-se sobretudo como estabelecimento voltado à produção de leituras

psicológicas das obras desenvolvidas pelos internos do hospício, manifestas nas narrativas de suas exposições e publicações. Tais leituras disseram respeito a uma psicologia específica, qual seja, aquela desenvolvida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Como propôs Gláucia Villas Boas a propósito da fundação do MII:

Pinturas e desenhos tornam-se agora material para a comprovação das teses de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo. As obras passam a ser guardadas e zeladas para o bem da ciência e da terapêutica que relega os métodos físicos e químicos brutais utilizados para o tratamento da loucura. (Villas-Boas, 2008, p. 216).

Nise da Silveira travou contato com a obra de Carl Gustav Jung, dissidência da psicanálise freudiana, no período que coincidiu com a criação do ateliê, sobretudo por meio de leituras individuais das então escassas traduções em inglês disponíveis no Brasil (Gullar, 1996). Nos anos seguintes, a psiquiatra pôde desenvolver seu interesse com a criação de um grupo de estudos independente e aberto ao público (1955), realizada junto com colegas médicos e educadores. Através do grupo, Nise passou a se corresponder com Jung, incluindo relatos de suas investigações coletivas e da própria produção do ateliê do Engenho de Dentro. As respostas, para sua surpresa, foram positivas. Ensejou-se, assim, a realização de um estágio no C. G. Jung Institut, em Zurique (1957), que levou Nise ao contato pessoal com o pai fundador da psicologia analítica.

Nessa articulação, uma noção em particular serviu de base para todo o sistema de conhecimento engendrado no MII. Trata-

-se do conceito junguiano de *inconsciente coletivo*, formulado pouco depois do rompimento com Freud. Este corresponderia a uma camada mais profunda que o inconsciente pessoal freudiano, na qual se depositariam matrizes imagéticas universais – os arquétipos – presentes em todos os seres humanos, independentemente de diferenças psíquicas ou raciais ao longo de sua evolução biológica milenar. Seriam exemplos a Grande Mãe, o Herói etc. A psiquiatra brasileira passou a enxergar nas produções de seus pacientes a manifestação desses conteúdos arquetípicos, comparando-os a mitos e símbolos que considerava comuns à humanidade (Silveira, 1981).

A combinação desses fatores deixa entrever que Nise buscava enxergar nas imagens conteúdos inconscientes e em seu próprio ato de criação uma eficácia curativa. Apresenta, portanto, um interesse científico, o qual se traduz também, a um só tempo, como meio de tratamento. Com base nesses fundamentos, deu-se a formação do acervo do MII e dos modos de fabricação, conservação, circulação e qualificação de seus artefatos. Por tais motivos, justificava-se que estes não fossem comercializados, nem portados por seus criadores, permanecendo na instituição para fins de estudo e exibição.

Ferreira Gullar (1996) define o interesse protagonizado por artistas, críticos de arte e *marchands* como uma verdadeira ameaça, já que muitos desejavam comprar as obras desenvolvidas no ateliê. Caso o comércio tivesse se concretizado, o nascente acervo seria disperso, tornando-se inacessível aos estudiosos. Ao fazer esse comentário, Gullar subscreve o projeto científico da própria Nise da

Silveira. O autor evoca o caso de um famoso colecionista paulista, Ciccilo Matarazzo, que tentou adquirir uma obra de um dos artistas do Engenho De Dentro, e ganhou resposta negativa de Nise: “A razão dessa negativa estava na importância e finalidade que atribuía àquelas obras, documentos, testemunhos e expressões simbólicas preciosas, que possibilitariam o conhecimento mais profundo do universo interior esquizofrênico.” (Gullar, 1996, p. 21).

Em entrevista com Ferreira Gullar, Nise da Silveira endossa a importância de manter a coleção no Museu. Na ocasião, ela conta que muitos médicos lhe sugeriam que a venda dos quadros poderia ser uma reparação para a constante falta de recursos que se abatia sobre a STOR. Sua resposta era enfática:

Incompreensão total. Se fossem vendidas as pinturas, esculturas e outros objetos, não existiria museu algum. Dá para entender? Seriam dispersas as formas reveladoras do interior da psique, isto é, o material que verdadeiramente interessa à psiquiatria. (Gullar, 1996, p. 52).

A interdição de venda das pinturas e esculturas produzidas no ateliê do Engenho de Dentro se estendia também à impossibilidade de posse pelos criadores. Esta regra estava no cerne do funcionamento do MII, na medida em que garantia sua reputação como centro de estudos e pesquisa, assentada em um acervo próprio. Trata-se, assim, de bens inalienáveis que, além de mercadorias ou dádivas, “circulam, paradoxalmente, para serem guardados e mantidos sob o controle de determinados grupos e instituições, assegurando para estas sua continuidade no tempo e no espaço” (Gonçalves, 2007, p. 29).



Assim, se é verdade que as obras do Engenho de Dentro se externalizavam ocasionalmente em museus, galerias ou congressos acadêmicos, esse movimento se dava sempre na forma de círculos que se encerravam sobre si mesmos, isto é, que retornavam ao seu ponto inicial. As imagens que nasciam do ateliê serviam sobretudo à manutenção da própria instituição que lhes dava possibilidade de existência.

A coleção do MII chegou ao século XXI com um número aproximado de 352 mil obras, dentre as quais 12694 chegaram a ser tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no ano de 2003. Esse fato, entretanto, não permite entrever um horizonte de otimismo. Em 2000, o Centro Psiquiátrico Pedro II foi municipalizado, tornando-se Instituto Municipal Nise da Silveira. O MII, parte desse complexo, também saiu da gestão federal, passando a integrar a Coordenação de Saúde Mental da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Cruz Junior (2009), esse acontecimento prejudicou a continuidade de suas atividades. Desde então, os projetos que envolviam a ampliação da sede do Museu, incluindo a modernização de seu acervo, nunca saíram do papel. As fichas de catalogação deixaram de ser preenchidas. A instituição passou a funcionar com um número reduzido de funcionários (de 18, em 2000, contava apenas com 9, em 2008).

## **O silenciamento do louco?**

Pode-se imaginar o Museu de Imagens do Inconsciente como o inverso simétrico dos museus etnográficos em seu sentido

clássico. Embora, em comum, tanto aquele como estes se constituam como o que Benoît de L’Estoile (2010) chamou de *museu dos outros* – isto é, aquelas instituições destinadas a colocar em ordem a alteridade, inserindo-a em um sistema classificatório e domesticando-a do ponto de vista cognitivo – a fonte da alteridade da instituição fundada por Nise da Silveira, qual seja, a loucura, se encontrava em seu próprio seio, prescindindo de explorações externas. Essa direção a singularizava mesmo em relação a outros casos de coleções da loucura, como o de Hans Prinzhorn que, mais próximo das aventuras antropológicas, buscava fora de seu próprio ambiente de trabalho a matéria prima de sua investigação, travando contato com variadas instituições psiquiátricas situadas no continente europeu.

Se é possível estabelecer essa homologia, não é de surpreender que questões críticas relativas às práticas de representação sejam verificadas. O trabalho de campo no hodierno MII confirmou, em grande medida, a permanência de seu modo original de fabricação e conservação de imagens. Apesar do abandono do uso do sistema de classificação arquetípica, sua estrutura básica seguiu a mesma. As imagens produzidas na instituição atual não são vendidas, trocadas, tampouco portadas por seus próprios criadores. Ainda que ocasionalmente exibidas, sua circulação é progressivamente restrita ao âmbito interno do estabelecimento, sendo mantidas e armazenadas sob o controle dos seus gestores e de sua equipe terapêutica para fins de estudo. Esse conjunto de profissionais é formado por ex-discípulos de Nise da Silveira, que lutam para manter seu trabalho vivo depois de seu

falecimento, em 1999. Destacam-se o diretor, Luiz Carlos Mello, que começou a colaborar voluntariamente com Nise na década de 1970, quando era um jovem estudante de engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e a coordenadora de projetos Gladys Schincariol, que possui formação em psicologia e colaborou com a médica no mesmo período. Inclui, ainda, uma pequena equipe de profissionais responsáveis pelo ateliê de pintura e modelagem e pelo acervo, em sua maioria graduados em psicologia e museologia.

Já se chamou atenção aqui para o circuito das imagens interno à instituição. Esse percurso, destaque-se, está inscrito na *subdimensão terapêutica* do MII. Há, também, uma *subdimensão museológica*, que consiste no espaço de exposição e na reserva técnica, onde se encontra a totalidade do acervo imagético. Esta subdimensão, não obstante, ganha existência *a partir* da primeira: *só depois* de criadas, armazenadas e interpretadas por *clientes* e terapeutas, no âmbito clínico-assistencial, é que as imagens rumam para o acervo da instituição, onde são guardadas novamente, desta vez sob o olhar de profissionais de formação museológica.

As implicações dessa característica incluem uma série de controvérsias protagonizadas por distintos atores, internos e externos à instituição, organizadas sobretudo desde dois eixos fundamentais 1) o estatuto de bens inalienáveis dos objetos produzidos pelos pacientes psiquiátricos; 2) a problemática sobre a narrativa produzida sobre os trabalhos. Esses temas são o alvo dos próximos parágrafos através de um esforço etnográfico.

\*\*\*

Eurípedes Gomes da Cruz Junior destaca-se por ser um dos poucos colaboradores de Nise da Silveira a ter seguido pela via acadêmica. Ele, que foi vice-diretor do MII, é atualmente coordenador da seção de esculturas do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Paralelamente, realizou mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Em sua dissertação, Cruz Jr. (2009) dedicou-se a investigar as origens do MII e suas atuais condições de existência, com especial ênfase em sua dimensão museológica. Em sua tese doutoral (Cruz Jr, 2015) estudou a constituição histórica do colecionismo de obras produzidas por pacientes psiquiátricos na Europa e no Brasil.

Certa vez, o pesquisador foi convidado para apresentar os resultados de seu trabalho no grupo de estudos do MII. A apresentação, intitulada *Do Asilo ao Museu: Ciência e Arte nas Coleções da Loucura* (2016), buscava situar a singularidade do trabalho de Nise da Silveira no contexto histórico das relações entre arte e loucura no Ocidente. Sua constatação era que, de modo geral, não havia consenso, do ponto de vista museológico, sobre o valor dos objetos produzidos a partir da articulação entre as atividades de criação e as instituições psiquiátricas. Assim, seu estatuto transitava entre obras de arte e documentos médicos, a compor parte do prontuário. Entretanto, os casos mais interessantes eram aqueles híbridos, conjunto no qual se encontravam Hanz Prinzhorn e a própria Nise da Silveira, cujas apostas contribuíam para modificar o estigma sociedade-loucura. O caso do MII, em particular, apresentava essa multidimensionalidade, traba-

lhando a um só tempo com o caráter estético e documental dos objetos, e comprovando seu caráter transdisciplinar.

Por ocasião de sua apresentação, foi despertado um acalorado debate. Uma terapeuta, presente na plateia, perguntou se, em todos esses casos, não havia algo em comum, definido pelo *silenciamento do louco*, isto é, do próprio ponto de vista do criador diante das interpretações estéticas ou médicas. O diretor da instituição, presente no grupo, reagiu ao questionamento sustentando que essa preocupação está no cerne do trabalho do MII, a exemplo da exposição Universo de Fernando Diniz (realizada no Paço Imperial, em 1991), que contava com a participação não só da obra do artista e interno Fernando Diniz, mas também de própria sua voz. A coordenadora de projetos completou seu argumento fazendo referência à nova exposição da instituição – da qual trataremos mais adiante –, que contava com essa perspectiva através da mostra dos trabalhos dos *clientes* contemporâneos do ateliê de pintura e modelagem.

Ainda assim, a provocação permaneceu em suspenso. Outra assistente, que mantinha uma oficina de atividade expressiva no complexo hospitalar, levantou a questão da autoria e da propriedade das obras. De quem é a obra nesses contextos, da instituição ou do criador? Ela explicou que alguns *clientes* reclamavam por não poderem portar seus próprios trabalhos na oficina do MII. Dessa vez, a réplica veio de uma terapeuta do museu. Esta explicou que, em casos extremos, era permitido que os *clientes* levassem suas obras para casa, e que já tinham até chegado a colocar moldura em algumas. Entretanto, eles mes-

mos sabiam que esse não era objetivo. “Eles sabem que isso aqui é uma atividade terapêutica, eles estão aqui para isso”, disse a assistente na ocasião

O debate foi interrompido em virtude do tempo. Continuei discutindo a questão com minhas companheiras de grupo de estudos durante o almoço. O que fazer com os trabalhos? Uma delas sugeriu que eles fossem vendidos para geração de renda, como é realizado nos serviços substitutivos de atenção psicossocial. Mas como ter o consentimento de um louco para tanto? “*Mas eles têm sim discernimento, são conscientes!*”. “*Conscientes como? Ele disse que vem do inferno!*”, disse uma companheira. Embora também inconclusivo, sugeri que o melhor a ser feito era uma exposição. Elas concordaram.

\*\*\*

A exposição *Emygdio e Raphael – Dois modernos no Engenho de Dentro*, que esteve no Instituto Moreira Salles, no bairro da Gávea, em agosto de 2012, constituiu mais uma ocasião excepcional a suscitar a problemática da interpretação das obras. Isto porque a especificidade de seu argumento residia justamente no ímpeto de reverter a balança do sobrepeso psicológico conferido às obras do ateliê do Engenho de Dentro. Assim, seus curadores, Heloisa Espada e Rodrigo Naves, sublinhavam desde o princípio na chamada da mostra: “Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro procura explicitar que a qualidade das obras mostradas extrapola as razões científicas e terapêuticas que a princípio possibilitaram que elas fossem realizadas” (Instituto Moreira Salles, 2012).

O objetivo, nesse sentido, era colocar em suspenso o inarredável diagnóstico de esquizofrenia que acompanhava esses criadores no seio de seu contexto museológico original, buscando rever suas obras da perspectiva da crítica de arte. A exposição, assim, em sua composição, tinha como ponto de partida a ênfase no conteúdo pictórico dos trabalhos, destacando os materiais de criação neles inscritos. As potencialidades estéticas da tinta guache, no caso de Emygdio, e do nanquim e bico de pena sobre papel, no caso de Raphael, eram evidentes para quem caminhasse pelo grande salão do Instituto onde as imagens se organizavam. Nenhuma referência a conceitos psicanalíticos como *inconsciente* era acionada. De modo geral, se comparadas às mostras do MII, pouco ou nenhum conteúdo textual era anexado às imagens, permitindo que os traços falassem por si próprios.

Essa orientação se confirmava na leitura do catálogo da exposição. Este sim, além das obras elencadas para a mostra, contava com artigos e escritos que conferiam maior profundidade ao argumento sustentado. Em estudo sobre Raphael, a curadora Heloísa Espada (2012) sublinha que, embora a arte feita por doentes mentais, crianças e primitivos tenham um lugar de destaque na história do modernismo, atravessando pós-impressionistas, *fauves*, cubistas, expressionistas e surrealistas, os desenhos do artista em questão extrapolam qualquer tipo de contextualização histórica. Ultrapassam, ainda, o próprio intuito terapêutico e científico que motivou a existência de seu lugar de criação, assim como as expectativas de artistas e críticas de arte, que tendem a revelar mais sobre os modernos do que sobre os aspectos

das produções em si. O também curador Rodrigo Naves (2012), ao tratar de Emygdio, parte de orientação similar. Indagando-se sobre a relação entre a personalidade de um artista e sua obra, reconhece o imaginário romântico que associa inspiração a excessos e desequilíbrios. Por outro lado, não deixa de lançar uma crítica à redução da estética à vida do criador, sustentando que, quando a psicologia ou os dramas pessoais de um artista têm precedência sobre suas obras, dificilmente escapa-se de uma consideração rebaixada destas.

Apesar dessa intenção original, a mostra foi organizada em parceria com o MII, em especial com seu diretor. Nesse sentido, embora revendo em muitos sentidos as obras de Raphael e Emygdio sob a perspectiva de sua estética, enfatizando sua formação artística e os atributos formais de suas obras, não se tratava propriamente de condenar a interpretação produzida ao longo do projeto médico-científico de Nise da Silveira. E o exemplo disto ficou visível no próprio ambiente expositivo do Instituto Moreira Salles. Separadamente, mas ainda próximo ao ambiente principal destinado às obras dos ex-internos do Engenho de Dentro, uma pequena sala foi reservada para homenagear a médica alagoana responsável pela criação do ateliê do Engenho de Dentro. Contando com fotografias de sua convivência com os pintores e com dados de sua trajetória, dispostos sobre uma meia-luz azul, o perímetro assemelhava-se mais a uma capela de culto à psiquiatra rebelde. Sua presença inarredável, embora entre parênteses em relação à exposição, cumpria-se ali.

\*\*\*



Durante o período de realização da pesquisa, destacou-se ainda uma segunda exposição, que, como a realizada no Instituto Moreira Salles, definiu-se pela tentativa de reformular a problemática da interpretação psicológica das obras, tal como concebida por Nise da Silveira. Tratou-se de *Emoção de Lidar*, inaugurada em setembro de 2015, no seio do próprio MII, com curadoria de Luiz Carlos Mello e participação de toda sua equipe técnica. A exibição substituiu *As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*, vigente desde o início desta investigação.

A mostra se diferenciava desta e de outras antecessoras por dois motivos principais. Em primeiro lugar, contava com os trabalhos dos atuais frequentadores do ateliê do Engenho de Dentro, deixando de lado os clássicos artistas reconhecidos em meados do século passado. Ademais, não se contentava em estabelecer paralelos entre conteúdos pictóricos e conceitos junguianos, apresentando, antes, a perspectiva dos próprios criadores. Conforme constava em seu painel de apresentação, cujo texto era de autoria do diretor da instituição:

A exposição ora apresentada destaca os criadores que surgiram ao longo dessa história, revelando a importância do convívio e do afeto como molas propulsoras da criatividade, na qual as emoções encontram o caminho de transformação e superação, tornando-se visíveis em formas, cores e poesias. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

Esses objetivos eram efetivados de algumas formas particulares, a começar pelo título da exposição. *Emoção de Lidar*, como se

sabe, foi um termo inventado por um *cliente* de Nise da Silveira, sugerindo a emoção provocada pela manipulação dos materiais de trabalho. Desde a situação suscitada, a médica passou a tomar a expressão *emoção de lidar* como substituta da categoria terapia ocupacional (Gullar, 1996). Embora referente ao passado de seu projeto médico-científico, seu uso, no presente, implicava importância do protagonismo dos pacientes para o trabalho da instituição. Essa orientação se estendia também ao longo da exposição principal, realizada no segundo andar, cujo módulo era intitulado *A Arte do Convívio*. Segundo sua apresentação, registrada em um painel expositivo, sua montagem contou com a participação ativa dos frequentadores do ateliê, os quais se dispuseram a expor seus trabalhos. A dificuldade de seleção das obras foi contornada pela organização de álbuns de desenhos, pinturas e de poesias, além de uma exposição virtual, feitas “com a intenção de dar-lhes visibilidade e voz” (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015). Este material ficou disponível para apreciação na sala do Grupo de Estudos.

A exibição principal foi realizada nas paredes do salão daquele mesmo andar. Ao lado de cada quadro, dispunham-se pequenos textos assinados pelos próprios autores das obras. “Aqui no hospital nunca aparecem novidades, é como se fosse as pedras. As pedras só sentem mudanças quando o tempo muda: quando faz muito calor, ou vento, ou chuva. Elas são paradas, completamente inertes”, dizia um deles, de autoria de Ênio Sergio (o qual aparecia, como os outros criadores, com nome e sobrenome). Chamava atenção, além das falas dos autores, o modo diferencial pelo qual

a história de vida de cada criador era narrada. Não havia, desta vez, nenhuma referência ao diagnóstico, evidenciando-se, antes, uma atenção à relação com as qualidades dos trabalhos.

Gilson Saldanha, por exemplo, era assim descrito:

Nasceu no Rio de Janeiro em 2 de setembro de 1951. Não finalizou a graduação em Agronomia na UFRRJ. Começou a frequentar os ateliês no início da década de 1980. É uma pessoa estudiosa e muito interessada em filosofia, ciências e artes. Seus desenhos são bem elaborados, ora técnicos, ora abstratos. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

Nessa forma narrativa, não se sabia como e quando o artista havia passado por internação, nem a situação que a teria ocasionado.

Como na mostra *Raphael e Emygdio*, ao ímpeto de renovação, concretizado quase em sua totalidade, acrescentava-se um espaço reservado para a tradição. Assim, o primeiro andar do museu, menor, permanecia reservado à história canônica do lugar. Este contava com trabalhos dos clássicos *clientes* de Nise da Silveira: Fernando Diniz, Adelina Gomes e Octávio Ignácio, além dos já citados Raphael Domingues e Emygdio de Barros. O contraste com a narrativa presente ao lado das obras do segundo piso era evidente. Embora se mantivesse, em ambos os casos, o tom respeitoso e o detalhamento em relação ao caráter pessoal dos autores, a descrição dos antigos, mais formal, era acompanhada de informações precisas sobre suas trajetórias psiquiátricas, além de interpretações simbólicas baseadas na teoria junguiana. Veja-se, para fins de exemplo comparativo, o texto anexado aos desenhos de Ignácio:

Nasceu em 1916, no Estado de Minas Gerais. Instrução primária. Trabalhava como serralheiro. Casou-se e teve um filho. Foi internado no Centro Psiquiátrico Pedro II em 1950. Em 1966, Octávio começou a frequentar, em regime de externato, o ateliê de pintura do Museu [...]. Nos seus trabalhos, revelava uma linguagem arcaica que encontrava paralelo em diferentes imagens da história da humanidade. Suas obras participaram de exposições, publicações e documentários. Frequentou regularmente o ateliê até sua morte, em 30 de agosto de 1980. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

O primeiro andar também apresentava informações sobre famosos psiquiatras que chegaram a visitar o Engenho de Dentro durante o tempo de trabalho de Nise da Silveira. Finalmente, um painel, intitulado *Museu Vivo*, explicitava as atuais condições de existência do estabelecimento: “As obras selecionadas para esta exposição demonstram a vitalidade desse convívio e apontam para a continuidade e desenvolvimento do trabalho iniciado pela Dra. Nise da Silveira”.

## Considerações finais

A exploração etnográfica pelas tramas da coleção do Engenho de Dentro deixa entrever que a permanência do método de trabalho de Nise da Silveira convive com alguns questionamentos a propósito de suas práticas de representação, incluindo tanto seu arquivamento, em detrimento da posse dos criadores, quanto suas distintas formas narrativas. Nota-se que a interpretação psicológica suscitada pela médica alagoana, embora tenha

operado no sentido crítico àquele interesse que equacionava as obras com categorias patológicas (prevalente no século XIX), não deixa de correr o risco de tornar opaca a perspectiva dos próprios criadores, tal como manifesto nas críticas aqui suscitadas da parte de diversos atores, mais ou menos explicitamente. Esse fenômeno, emergente a partir de um âmbito psiquiátrico, é homólogo e concomitante àquele delineado, por exemplo, de interesse à antropologia, nos museus etnográficos e, de modo geral, às atividades museológicas e curatoriais que se apropriam de objetos dos “outros” – sejam estes “primitivos” ou “loucos”

A tentativa de superação do passado colonial e de uma maior atenção ao protagonismo nativo tem ocupado o centro dos debates contemporâneos acerca da relação entre museus e alteridade. Quanto ao caso francês, Benoît de L’Estoile (2010) destaca a ausência de qualquer instituição dedicada à colonização na paisagem museal do país desde a extinção do Trocadéro. Nesse sentido, instituições tão paradigmáticas como o Quai Branly apresentam-se justamente como uma tentativa de ruptura, a qual, no entanto, cai na armadilha de uma alteridade estetizada, responsável por um escamoteamento da história e um depreciação das cosmologias nativas.

O que se poderia chamar de crise da representação, em particular a representação colonial articulada ao interesse antropológico, emerge como problema fundamental nesse contexto. A antropóloga norte-americana Sally Price (2012) chegou a conclusões similares em seu trabalho a propósito do Quai Branly. Embora sua pesquisa prescindida da vocação histórica e

comparativa presente no trabalho de L'Estoile, a autora não deixa de apontar para um silenciamento do subalterno presente na instituição em questão. Uma clara assimetria entre artistas ocidentais e não ocidentais revela-se, por exemplo, na decoração interior do prédio do museu; pouca ou nenhuma atenção é dada aos significados originais dos objetos, em favor de sua disposição meramente estética; a gratuidade do ingresso é restrita aos estudantes da União Europeia. Nesse sentido, o projeto de reorganização dos museus franceses teria falhado em sua missão de eliminar as hierarquias.

Saindo da França em direção aos Estados Unidos, e ainda na seara dos museus etnográficos, pode-se encontrar algumas tentativas mais significativas de superar tal crise. Jennifer Shannon (2009), por exemplo, apresenta os desafios em torno da construção da voz nativa nas recentes exposições do National Museum of the American Indian, integrante do Smithsonian, inaugurado em 2004. A autora apresenta uma instituição que se propõe a uma espécie de planejamento colaborativo com as populações nativas, marcado sobremaneira pelo valor da *autenticidade*. Ao longo de seu trabalho etnográfico, destaca que esse ímpeto não exclui o conflito entre os múltiplos atores engajados na instituição – nativos, curadores, funcionários, frequentadores etc.; além disso, pontua que o primado da voz nativa não foi suficiente para satisfazer a crítica, de modo geral, da exibição, embora tenha de fato satisfeito a cocuradoria nativa. Nesse sentido, Shannon sublinha a importância da articulação entre

relações sociais e representações materiais para o projeto de construção de uma voz nativa.

John Kuo Wei Tchen (2013) sintetiza uma proposta apontando para as especificidades da atividade curatorial no contexto contemporâneo da globalização. Como pensar a curadoria para além da tradição eurocêntrica individualista, perpassada por relações de poder, na qual foi gestada? O autor destaca que a articulação entre curadoria como atividade profissional especializada e museus se deu historicamente contra o pano de fundo comum do imperialismo e de seu ímpeto de controle racional e de ordem social. Não obstante, o ato de curar, como processo sociocultural através do qual se ocupa de coisas e se produz narrativas sobre elas, não deve consistir necessariamente no domínio de uma classe exclusiva, socialmente distinta. No contexto contemporâneo, marcado pela desordem das práticas culturais, é preciso não só pensar a curadoria para além dos museus, mas também para além da especialização. Nesse sentido, coletar, selecionar e narrar deve tornar-se uma prática incorporada e descolonizada. Para tanto, muito mais amplamente, seria preciso superar o paradigma moderno, através tanto de uma atenção ao passado ocidental, no qual os grandes divisores entre humano e não humano, as demarcações espaciais e temporais e a sexualidade normativa não haviam se sedimentado sob o primado da razão, quanto por uma esperança no futuro, projetada pela sensibilização às epistemologias indígenas e às sensibilidades *queer*.

Conclui-se, nesse sentido, que, assim como nesses âmbitos curatoriais mais amplos dedicados ao trato da alteridade, o MII também passa por reformulações a propósito de suas práticas, engendradas a partir dessas novas sensibilidades museológicas. Viu-se, aqui, como algumas linhas de fuga já são esboçadas no próprio MII (a exemplo de sua mais recente exposição, dedicada a conferir uma maior visibilidade à voz dos criadores) e fora dele (como na mostra realizada no Instituto Moreira Salles, dedicada a deslocar a representação psicológica para o interesse artístico). Não se trata, aqui, de fazer juízo sobre a real capacidade de superação de uma hierarquia da representação que deixa em segundo plano a voz nativa – constituída, neste caso, pela voz dos artistas em sofrimento mental. Antes, busca-se compreender o compartilhamento de questionamentos no âmbito do sentido estendido da alteridade sublinhado neste trabalho, entendendo-o como um campo aberto a disputas e em processo de constituição.



## Referências

ANDRIOLO, Arley. A Questão da Alteridade no 'Primitivismo Artístico'. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., Campinas, 2006. *Anais...*, Campinas: IFCH - Unicamp, 2006.

CAMPOFIORITO, Quirino. Diário da Noite, 1947.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – MAST. Rio de Janeiro, 2009.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *Do Asilo ao Museu. Ciência e Arte nas coleções da loucura*. 2015. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – MAST, Rio de Janeiro, 2015.

COCCHIARA, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. Philadelphia, PA: Institute of Human Issues, 1985.

COSTA, Luis Artur. As coleções da loucura e seus espaços: do esquadrinha-mento nosográfico ao acervo de imagens. *Revista Episteme*, Porto Alegre, n. 20, 2005.

DIAS, Paula Barros. *Arte, Loucura e Ciência no Brasil: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. 2003. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2003.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Em busca do castelo interior: Roger Bastide e a psicologização no Brasil. In: DUARTE, L. F. D.; RUSSO, J.; VENANCIO, A. T. (org.). *Psicologização no Brasil: atores e autores*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

ESPADA, Heloisa. Arphael, Raphael, Rapheld, Rafaeldo, Raphael: a integridade da linha. In: ESPADA, H. *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura Na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água: Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 197-208, 2003.

GRAMARY, Adrian. De Prinzhorn a Dubuffet: a repercussão das coleções de arte criada por doentes psiquiátricos na arte do século XX. *Leituras/Readings*, s/l, v. 2, n. 2 mar./abr. 2005

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres*. De l'Exposition colonial aux Arts premiers. França: Flammarion, 2010.

MAGALDI, Felipe Sales. *Frestas estreitas: uma etnografia no Museu de Imagens do Inconsciente*. 2014. 158f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAGALDI, Felipe Sales. *A Unidade das coisas: Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. 2018. 442f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MELO, Walter. Nise da Silveira e o Campo da Saúde Mental (1944-1952): contribuições, embates e transformações. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 30-52, 2009.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. *As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, 2015.

NAVES, Rodrigo. Emygdio de Barros: o sol por testemunha. In: ESPADA, H. *Raphael e Emygdio: Dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012

PEARCE, Susan. *On Collecting: An investigation into collecting in the european tradition*. London: Routledge, 1995.

PEDROSA, Mario. Arte, necessidade vital. *Correio da Manhã*, 7/02/1947.

PEDROSA, Mario. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, 19/03/1950.

PRICE, Sally. Silenciando o Subalterno: reflexões sobre o Museu do Quai Branly em Paris. In: LIMA FILHO, M. F.; MARTINS, D. C.; NUNES, J. O. (org.). *Sulbartenidades, Fluxos e Cenários*. Goiânia: Ed. PUC-Goiás, 2012.

REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SHANNON, Jennifer. The construction of native voice at the National Museum of the American Indian. In: SLEEPER-SMITH, S. *Contesting Knowledge*. Museums and indigenous perspective. USA: University of Nebraska, 2009.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise da. Nise da Silveira, Antonin Artaud e Carl Gustav Jung: entrevista concedida a Rádice. In: MELLO, L. C. (org.). *Nise da Silveira: Encontros*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009.

STOCKING Jr., George. Essays on Museums and Material Culture. In: STOCKING Jr., G. (ed.). *Objects and Others: Essays on museums and material culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.

TCHEN, John Kuo Wei. Who is curating what, why? Towards a more critical commoning praxis. *Museum and Curatorial Studies Review* [Online], v. 1, n. 1 p. 5-25, 2013. Disponível em: <https://diasporicasianart.wordpress.com/2013/10/07/who-is-curating-what-why-towards-a-more-critical-commoning-praxis-by-john-kuo-wei-tchen-in-new-museum-and-curatorial-studies-review/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

VILLAS-BOAS, Gláucia. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, 2008.

VILLAS-BOAS, Gláucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *Revista VIS*, Brasília, v. 13, p. 1-15, 2014.