

CONHECENDO O MUNDO INTERIOR: MUSEU, ARTE E LOUCURA

Eurípedes Gomes da Cruz Junior*
Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM

RESUMO

Pinturas, desenhos e esculturas produzidas por indivíduos internados em hospitais psiquiátricos surgiram no século 19 e desde então têm sido objeto de estudos e leituras em vários campos do conhecimento, com destaque para a Medicina e a Arte. O artigo procura mostrar a importância das coleções e museus dedicados a esse tipo especial de arte especial na produção de conhecimentos situados no cruzamento entre a Medicina e a Arte, com destaque especial para a experiência brasileira liderada pela Dra. Nise da Silveira à frente do Museu de Imagens do Inconsciente.

PALAVRAS-CHAVE

Museus.Arte.Loucura.Imagens do Inconsciente

ABSTRACT

Paintings, drawings and sculptures produced by inmates at psychiatric hospitals emerged in the 19th century and since then have been the subject of studies and interpretation readings in various fields of knowledge, especially medicine and art. The article shows the importance of collections and museums dedicated to this special type of art in the production of knowledge, located at the intersection between Medicine and Art, with particular emphasis on the Brazilian experience led by Dr. Nise da Silveira, carried out at the Museum of Images from the Unconscious.

KEY-WORDS

Museums.Art.Madness.Images from the Unconscious

* Graduado em Música pela UFRJ e Doutor em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/Museu de Astronomia. Trabalhou durante no Museu de Imagens do Inconsciente e desde 2010 é museólogo do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM. Pesquisa realizada com bolsa CAPES.

O início do século 19, com a vinda Corte Real Portuguesa para o Brasil marcou culturalmente a consolidação da colonização portuguesa em nosso país. São desta época os registros preciosos de Jean Baptiste Debret (1768-1848), cujas gravuras e aquarelas constituem testemunhos da sociedade brasileira daquela época, bem como aspectos da natureza e do meio ambiente. Um desses registros é uma litografia que mostra a aclamação do Imperador Pedro I (fig. 1), publicada no conhecido *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, (v. III, Paris, Firmin Didot Frères, 1839). O Palacete onde aconteceu o fato foi posteriormente destruído por uma explosão e Vieira Fazenda valeu-se de Debret para contestar a localização do mesmo como mencionada pelo historiador Moreira de Azevedo em seu *Panorama do Rio de Janeiro* (1861). Realizada a partir de um esboço que o artista fizera no próprio dia do acontecimento (12/10/1822), hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, a informação visual contida nessa obra de arte, veio auxiliar um conhecimento histórico, arquitetônico e urbanístico. Antes do advento da fotografia, os registros visuais que temos de pessoas, cidades e lugares, no Brasil e no mundo, são principalmente fruto do trabalho de artistas.



Fig.1. Estudo de Debret para a obra *Acclamation de Don Pédro Ier Empereur du Brésil, au camp de Santa Anna, à Rio de Janeiro*. Fonte :Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Poder-se-á alegar, e com razão, que o registro artístico trará sempre uma dose de interferência seja pelas implicações da estruturação, do enquadramento, ou mesmo da emoção e desenvolvimento técnico do retratista pelo objeto que pinta ou desenha. Porém em alguns casos isso pode mesmo ser desejável, como, por exemplo, na ilustração científica, um campo onde reúnem-se fruição e informação. A importância da *naturalia* documentada por desenhistas e pintores, muitos sem formação artística tradicional, tem sido louvada como de grande importância para o campo, mesmo com o advento da fotografia. Isso porque nosso cérebro trata as informações que recebe de uma forma discriminativa. Isso permite ao ser humano concentrar sua atenção naquilo que realmente lhe interessa. Seria enlouquecedor e improdutivo o processamento das

milhares informações que recebemos a cada instante. O ouvido humano é um exemplo clássico dessa característica de nosso cérebro. Ao escutarmos uma gravação feita através de um microfone, verificamos a existência de inúmeros sons que aconteceram durante o registro sem que deles nos déssemos conta. Maffesoli (2007) também aponta para a atuação discriminativa que nosso cérebro, geralmente influenciado pelas emoções, também pratica. Cita um acidente de trânsito que testemunhou numa rua de Paris, envolvendo um motociclista e um automóvel. Imediatamente, conta ele, sua predisposição para defender o mais fraco distinguiu o automóvel como culpado pelo abalroamento, no que foi acompanhado por outros passantes. Mesmo com o depoimento do motociclista, confessando ter sido dele o erro que resultara no acidente, as pessoas relutavam em aceitar essa versão, alegando serem testemunhas visuais da ocorrência.

No caso da ilustração científica, o fato do artista/observador destacar este ou aquele detalhe do espécime observado, esta ou aquela coloração, imprime uma visão discriminativa, um relevo ou uma profundidade impossível de ser obtida com a fotografia e que auxiliará o pesquisador ao se valer do registro para estudo. Ilustradores acompanharam os naturalistas que se embrenharam nas entranhas do Novo Mundo, revelando aos europeus as imagens fantásticas que nutriram o imaginário sobre esses lugares e ampliou consideravelmente os recursos de aprendizado e conhecimento científicos. Os originais dessas gravuras e ilustrações dividem-se hoje pelos museus de história natural, os jardins botânicos e os museus de arte.

Os museus de arte são geralmente vistos como repositórios de obras cujo objetivo principal é a fruição; a experiência estética seria sua função primeira, experiência geralmente ligada a um conhecimento que distingue aqueles que o detêm. Entretanto a dimensão estética é apenas uma entre várias. Informações fluem dos assuntos representados, da técnica utilizada, da inserção do trabalho num contexto histórico e/ou sociológico, da poética, da expografia e da inserção do mesmo num conjunto curado.

Museus para uma arte diferente

Os museus de arte estão na própria origem do museu moderno. Após a revolução francesa são as instituições públicas que exibem as coleções reunidas pelo clero e pela aristocracia desde o período barroco. Sua 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 e Menu (1996) destacam o caráter racionalista, não sensível, desta abordagem museológica. E Maroevic (1996) afirma que mesmo com as mudanças no 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 anti-museu 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 influenciam 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, foram definidas pelo pintor francês Jean Dubuffet, em 1945, na França, como obras de *arte bruta*.

A partir dos anos 70, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, coleções dessas obras produzidas fora do circuito oficial da arte encontraram abrigo em museus a elas consagrados, sob denominações variadas: arte bruta, *outsider art*, arte visionária, arte fora-das-normas. O Brasil é um dos pioneiros, com a fundação do Museu de Imagens do Inconsciente pela psiquiatra Nise da Silveira, em 1952¹.

Esses museus têm características híbridas: seus acervos possuem obras que trafegam por limites e fronteiras, extrapolando os conceitos mais acadêmicos de arte, atravessando o campo documental, cruzando a área do sigilo médico por serem muitas delas originárias de um *setting* terapêutico. Arte ou expressão plástica, configurações plasmadas por indivíduos das mais diversas origens culturais e sociais, geralmente estigmatizados por um diagnóstico médico ou por um isolamento social (voluntário ou não), muitos deles têm sido classificados generalizadamente como loucos.

Se inicialmente essas coleções da loucura eram reunidas em espaços constituídos especificamente para abrigar esse tipo de produção, vemos na atualidade iniciativas que vêm quebrar essa dicotomia entre as belas artes (*savant*) e a arte bruta, *outsider*, singular. Um exemplo é a anexação da coleção de arte bruta L'Aracine, pelo Lille Métropole Musée (fig.2), em 1990. Esse fato trouxe mudanças profundas na estrutura física e interna do museu, resultado da experiência até então pioneira de colocar, lado a lado, as diversas expressões da arte que se refletem no próprio nome adotado a partir dessas mudanças: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.



Fig.2. Fachada do Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Fonte: Foto do autor

¹ Em 1929 o médico Osório Cesar já havia, segundo suas palavras, organizado pacientemente um museu, "com as peças e os trabalhos mais interessantes dos doentes do Juquery". Pelas características dos hospitais da época e pela falta de documentação sobre essa iniciativa, cremos tratar-se na verdade de uma mostra, uma seleção de obras da coleção que posteriormente o próprio Osório dispersaria.

Outro exemplo é o Museu de Arte Moderna de Paris, que recebeu recentemente uma doação de 43 obras do americano Henry Darger (1892-1973)²; ao exibi-las, afirmou ser o artista uma figura mítica e um dos maiores representantes da arte bruta. Não estamos falando de pequenos museus, escondidos em um hospício ou situado em local de difícil acesso. A envergadura monumental do projeto do museu de Lille, situado num parque de 72 hectares com lago e bosques, onde 100 mil árvores foram plantadas (Mairie, 2010), é uma clara demonstração de que a transformação é uma aposta no diálogo com outras esferas da arte que não as dos meios convencionais. Museu, parque e coleções pertencem à Comunidade Urbana de Lille que a subvenciona, juntamente com o Ministério da Cultura e da Comunicação francês³. Como tantos outros museus de arte, foi criado para abrigar uma importante coleção doada à comunidade em 1979, da qual fazem parte obras de Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger, Amadeo Modigliani e Joan Miró. A partir da entrada de uma coleção de arte bruta em seu acervo, estudos têm sido feitos para traçar o papel desse tipo de produção na história da arte como um todo. A interdisciplinaridade desses estudos têm sido uma premissa na tentativa de compreensão desses processos criativos e suas representações em nossa sociedade contemporânea.

No caso do Museu de Imagens do Inconsciente, o tombamento de 128 mil obras de seu acervo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por decisão unânime de seus conselheiros, mostra a força artística desse conjunto e sua importância para o patrimônio cultural brasileiro.

Os museus e coleções da loucura têm sido fundamentais para a produção de conhecimento em diversas áreas. Essa atividade criativa se originou nos porões dos hospícios e, através da conservação, organização, exposições e da documentação museológica veio abrir uma nova fronteira de diálogo entre a sociedade e os excluídos sob o estigma da loucura. O conhecimento das possibilidades expressivas e capacidades criativas de indivíduos que nunca tinham experimentado tais habilidades antes de adoecerem serviram para reverter a ideia de incapacidade, degeneração e ruína que sempre acompanham o diagnóstico de doença mental. Paralelamente, leituras e apropriações foram gerando conteúdos nos campos da ciência e da arte. Este último, impulsionado pelas enigmáticas qualidades presentes nas obras dos loucos e suas interligações com a arte dos povos antigos e das crianças incentivou a investigação das raízes do próprio processo criativo. Podemos verificar o percurso dessa expressão plástica incomum, tendo sempre como eixo a atividade museológica.

As primeiras leituras

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).

² Ilustrador americano que viveu em reclusão, Darger produziu uma história com mais de 15 mil páginas ilustrada por centenas de desenhos e aquarelas intitulada *The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*.

³ 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>>.

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 assunto⁴, segundo o qual autenticidade

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: 265).

Ou ainda, essa produção é um tipo de arte que “se define pela originalidade e pela individualidade irredutível 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: 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 (Ja-neira, 2005: 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. 20” (Scheiner, 1996: 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” (*idem*).

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: 82). Em suas palavras,

[...] 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: 198).

⁴ *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

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). 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. 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, 1922/1972: 2).

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: "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"⁵ (MacGregor, 1989: 26).

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: 66-70)⁶.

Benjamim Rush (1746-1813) publicou, em 1812, o livro *Medical Inquires and Observations Upon the Diseases of the Mind*⁷. Considerado pelos americanos como o 'pai da psiquiatria moderna', ele aponta para a ocorrência, nos loucos, de

⁵ 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.

⁶ 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 texto veremos como demorou mais de um século para que essa relação expressão plástica/cura fosse retomada.

⁷ *Investigações e observações médicas sobre as doenças mentais.*

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: 151).

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 (*idem*: 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. Nesse período as experiências com o hipnotismo e a noção da existência de uma dupla estrutura no psiquismo humano começavam a aparecer.

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*⁸ (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.

A reprodução em questão é 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.

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 destaque⁹. 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.

⁸ *Estudos médico-legais sobre a loucura*.

⁹ 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, 200: 2).

Genialidade e loucura: uma teoria pétrea

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: 91).

Formulada inicialmente pelo psiquiatra franco-austriaco Bénédicte-Augustin Morel¹⁰ em seu trabalho *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*¹¹ (1857) a teoria gênio-loucura foi desenvolvida e largamente explanada pelo antropólogo, psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso. Seu livro *L'Uomo di Genio*¹², inicialmente publicado em 1864 com o título *Genio e Folia*¹³, 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 (fig.3).

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, 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.

¹⁰ 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.

¹¹ *Tratado das degenerescências físicas, intelectuais e morais da espécie humana.*

¹² *O Homem Genial.*

¹³ *Gênio e Loucura.*



Fig.3. Uma sala do Museu Lombroso no início do Séc. 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” (McGregor, 1989: 95).

Livre dos preconceitos do Romantismo que assombravam Lombroso, a preocupação inicial do médico Paul Simon (1837?-1889) 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 XVIII. 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 (1989) destaca que embora seja duvidoso um interesse terapêutico nas considerações sobre os desenhos, a abordagem de Simon 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: 108).

Estas abordagens diferentes caracterizam as duas linhagens da psiquiatria que Henri Ellenberger define como “dinâmica” e “não dinâmica”¹⁴. 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 deterioração¹⁵ (Ellenberger, 1970; MacGregor, 1989).

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

Um esteta da arte do insano

No início do século 20 proliferaram 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 uma nova abordagem estética para as produções plásticas dos alienados, adentrando o campo da arte, ampliando as discussões e análises para além do campo psiquiátrico.

A coleção reunida por Auguste Marie, que resultou no Musée de la Folie teve grande importância no desenvolvimento dos estudos sobre a arte produzida por indivíduos considerado loucos. Um conjunto de obras minimamente organizado e de fácil acesso permitiu a pesquisadores e estudiosos, muitos deles alunos do próprio Marie. As exposições da coleção em galerias parisienses em meados da década de 20 foram pioneiras e iriam influenciar fortemente o nascente movimento surrealista. Isso permitiu novas abordagens 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.

Entre os médicos do asilo de Villejuif estava Marcel Réja. “O estudo das produções artísticas dos alienados não é uma simples exibição de documentos pitorescos”. É com esta frase que 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.

Marcel Réja é o pseudônimo de Paul Meunier (1873-1957), dublê de médico psiquiatra e crítico de arte. 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 psiquiátrica¹⁶. 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).

Os pacientes e os trabalhos que aparecem como exemplos no livro de Réja eram na maioria já conhecidos entre os alienistas¹⁷, 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.

A primeira parte do livro de Réja 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ O termo ‘médico alienista’ foi utilizado nos países de língua latina antes da denominação ‘psiquiatra’.

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: 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 imane 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: 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: 13).

Réja já havia publicado em 1901 um artigo intitulado *L'art malade: desins de fous*¹⁸, num periódico bastante popular na época, *La Revue Universelle*. Segundo MacGregor (1989), a abertura do Musée de La Folie, 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), ele publicou uma série de artigos nos quais analisa a psicologia dos sonhos. Esses artigos demonstram seu apreço pela linguagem das imagens e sua 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*.

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: 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

¹⁸ *A arte doente: desenhos de loucos.*

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: 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” (RÉJA, 1907/2000: 22).

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.

A importância do Musée de La Folie para a produção de conhecimento e para o reconhecimento dessa face oculta da arte, no dizer do escritor Laurent Danchin, foi enorme. Embora falte documentação sobre sua estrutura e funcionamento, fica clara sua importância pelo material produzido que utiliza imagens sabidamente de seu acervo, como já foi visto, e pelo fato de que, como já citou Réja, o ambiente hospitalar nem sempre dispunha de técnicos e médicos com sensibilidade e atenção suficientes para detectar a importância do material plástico que existia em suas unidades, resultando na destruição e descarte de muitas coleções. Assim, os museus e as coleções constituídas formam o que restou desse testemunho imagético dessa experiência trágica que mescla a desorientação, a desestruturação, a fragmentação, a ruptura, o isolamento, a exclusão e o estigma.

No Brasil, a abertura dos ateliês de pintura e modelagem do Centro Psiquiátrico Nacional em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro pela médica Nise da Silveira, tendo ao seu lado o artista Almir Mavignier, representa um marco quando o assunto é o trinômio arte+loucura+conhecimento.

A utilização de atividades expressivas na terapêutica dos internados do hospício deriva da recusa, por parte de Nise da Silveira em aceitar as práticas terapêuticas existentes na década de 40. O resultado foi uma coleção que impressionou a médica pela quantidade, qualidade e conteúdo das obras produzidas. Em 1952 ela funda o Museu de Imagens do Inconsciente, cuja trajetória elevou-o à condição de maior coleção do mundo no gênero, com mais de 350 mil obras. Dois anos após a criação do museu a doutora entra em contato com C. G. Jung, acontecimento que introduz no Brasil a psicologia analítica junguiana. Esse contato teve como motivação o estudo de imagens do acervo do MII; o interesse do mestre suíço, levou-o a convidar a Dra. Nise para organizar, no âmbito do II Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Zurique (1957) a exposição “A Esquizofrenia em Imagens”.

A mostra é um marco na história do museu, adotando uma linguagem expositiva que mantém-se até hoje: a junção de aspectos artísticos e científicos à procura de uma leitura que produza sentidos no estudo de séries de imagens, possibilitando o acesso à dinâmica de processos psíquicos subjacentes à cons-

ciência. A partir daí a Dra. Nise da Silveira vai incorporando outras disciplinas no desenvolvimento de um estudo comparativo que, com uma forte influência das ideias de Jung vai ampliar-se atingindo o ponto mais alto na produção de conhecimento utilizando uma coleção desse gênero, até então.

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. Amplamente demonstrado nos livros que escreveu 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: 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: 334)¹⁹.

O desenvolvimento das pesquisas na coleção produzida nos ateliês terapêuticos instituídos por Nise da Silveira começou pelo estudo dos efeitos da lobotomia sobre a atividade criadora, um clássico sobre o assunto (Silveira, 1955)²⁰. 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 afirmou 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

¹⁹ Não por acaso, *Arqueologia da Psique* foi o tema de uma de suas últimas pesquisas, que originou uma grande exposição e um documentário com o mesmo título.

²⁰ 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)

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.

Transcendendo o campo do saber médico a relevância desses saberes, das práticas que os produziram e 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 símbolos que podem ser acompanhados através da história da humanidade, é um fato notável que faz do MII uma experiência única.

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”²¹. Essa nova concepção vem desconstruir a noção de uma ‘normalidade’ unidimensional que desde o século XVII vem recebendo o título de racionalismo. No acervo do MII encontramos 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 (*apud* 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.

²¹ 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”.

Conclusão

Foi visto aqui a importância de algumas coleções de obras de indivíduos rotulados como loucos, musealizadas para a geração e desenvolvimento de várias áreas do conhecimento. Omitimos aqui, por ultrapassar o recorte de um artigo, as discussões e produções da área artística propriamente dita, além de outras discussões envolvendo a ética na exposição e a utilização desses acervos na educação.

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. Essa “face oculta da arte contemporânea”, como nomeada por Danchin, é cada vez mais assimilada pela sociedade atual, tendo em vista as suas inserções multidisciplinares, fruto de conhecimentos gerados em áreas as mais diversas.

A história dessas coleções mostra a força desses acervos enquanto elementos transformadores na sociedade. No Brasil, a contribuição das exposições do Museu de Imagens do Inconsciente para a modificação dos paradigmas de estigma e exclusão social em relação à loucura e seus portadores foi de grande importância. Ela 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 (Lei nº 10.216 de 6 de abril de 2001). 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, clínica criada pela Dra. Nise onde ela utilizou em escala reduzida os mesmo princípios que adotou no grande hospício, foi uma inspiração para as novas unidades de atendimento ambulatorial e territorializado preconizados pela Reforma. Vários profissionais que exerceram grande importância na implantação desse sistema tiveram passagens pela Casa das Palmeiras e pelo Museu de Imagens do Inconsciente.

A interdisciplinaridade de seus estudos, traduzida na prática por uma abertura rara 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.

Arte bruta, arte fora-das-normas, *outsider art*, arte singular, arte psicopatológica – muitos nomes para uma só expressão. Quando surgiram as primeiras exposições, foram intensos os debates sobre a validação dessas obras produzidas à margem da sociedade como verdadeiras obras de arte. A aceitação generalizada dos conceitos de *art brut* e *outsider art* para designá-las praticamente superou essa discussão. A arte contemporânea, incorporando muitos dos aspectos desse tipo de produção plástica, superou em muitos aspectos os padrões tradicionais da Arte. Assim, os museus de arte se ampliam e abraçam outras vertentes diferentes das tradicionalmente adotadas.

O método Charles Chaplin idealizado por Nise da Silveira é uma virtualidade, uma utopia, mira que lança um caminho para um futuro não visível. 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, os museus de arte singular estão, na verdade, libertando nossas próprias vozes interiores.

Refêrencias

- 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.
- AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965. 1ª. Ed. 186 l.
- BELLAIGUE, M.; MENU, M. Une infinie transparence. *ICOFOM Studies Series*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 38-45, 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.
- 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.
- ELLENBERGER, Henri F. *El descubrimiento del inconsciente*. Madrid: Gredos, 1970.
- 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>. Acesso em: 13 fev. 2015.
- HESSON, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 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.
- JANEIRA, Ana Luísa. A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV-XVIII). *Episteme*. Porto Alegre, n. 20, p. 23-36, 2005.
- MacGREGOR, Charles Edward. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *O Ritmo da Vida*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- 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.villeneuedascq.fr/histoire_vda.html>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- MAROEVIC, Ivo. Art in Museology. In: *ICOFOM Studies Series*. Rio de Janeiro, n. 26, p.96-102, 1996.
- McCAN, Sarah. *Madmen and Poor Wretches: changing perceptions of madness in early nineteenth-century*. 2004. Tese (Bacharelato). Wittenberg University, Ohio, 2004.
- MELLO, Luiz Carlos. *Flores do abismo* (2000). Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- MOJANA, Marina. *Outsider art in Itália: arte irregolare nei luoghi della cura*. Milão: SKIRA, 2003.
- MORIN, Edgar. DVD. Coleção Grandes Educadores. Apresentação Edgar de Assis Carvalho. Participação Especial de Edgar Morin. São Paulo: PAULUS, 2006.

MUSEOUNITO. Museu di Antropologia Criminale Cesare Lombroso. Sítio. Disponível em <<http://www.museounito.it/lombroso/storia/default.html>> . Acesso em: 10 jun. 2014.

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^{ème} anée, v. 2, p. 195-198. Paris: Delarue, 1908.

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.

PRINZHORN, Hans. *Expressions de la Folie*. Paris: Gallimard, 1984.

RÉJA, Marcel. *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*. Paris: L'Harmattan, 2000. 1. ed. 1907.

Revista Lumen et Virtus, v. 2 n. 4, 2011. p. 33-48. Disponível em <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero4/PDF/DEBRET%20E%20OS%20FUNDAMENTOS%20DA%20AMBIGUIDADE%20NACIONAL.pdf> . Acesso em: 11 fev. 2016

SCHEINER, Tereza Cristina M. Museu e Arte: uma imprecisa relação. *ICOFOM Studies Series*. Rio de Janeiro, n° 26, p. 112-123, 1996.

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

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).

THÉVOZ, Michel. *L'Art Brut*. Genève: Albert Skira, 1975.

TRIPICCHIO, Adalberto; TRIPICCHIO, Ana Cecília. O Olhar de Capitu e a Patografia de Bento. *Revista Olhar*. [São Carlos], n.° 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.

VOLMAT, Robert. *L'Art Psychopathologique*. Paris: PUF, 1956.

Artigo recebido em março de 2016. Aprovado em maio de 2016