

Do asilo ao museu: as primeiras exposições das coleções da loucura no Brasil¹

From the asylum to the museum: early exhibitions of Brazilian's collections of madness

Eurípedes Gomes da Cruz Junior *

Resumo: A produção espontânea de desenhos, pinturas e objetos feitos por pacientes internados em hospitais psiquiátricos atraiu a atenção de psiquiatras e artistas. Muitos desses profissionais passaram a colecionar esses trabalhos, dando início a diversas coleções. Se inicialmente essas obras eram consideradas documentos médicos, muitas delas foram admiradas pelas suas qualidades estéticas e receberam o estatuto de obra de arte. Algumas dessas coleções deram origem a museus. O presente texto pretende dar a conhecer as primeiras exposições da coleção organizada por Nise da Silveira e que veio a constituir o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Ver-se-á como uma conjunção de fatores catalisou o processo de musealização, antecipando-o àquele das congêneres europeias.

Palavras-chave: Coleções da loucura. Exposições. Museologia.

Abstract: The spontaneous production of drawings, paintings and objects made by patients in psychiatric hospitals attracted the attention of psychiatrists and artists who started to collect them, originating several collections. Initially these works were considered medical documents; soon, many of them were admired for their aesthetic quality and received the status of work of art. Some of these collections turned into museums. The present text analyzes how this process occurred in Brazil, following the steps of the collection organized by Nise da Silveira which originated the Museum of Images from the Unconscious. It will be seen how a conjunction of factors catalyzed the process of musealization, anticipating similar processes in European collections.

Key-words: Collections of madness. Exhibitions. Museology.

1. Introdução

É difícil precisar quando e onde começou o colecionismo de produções plásticas nos asilos psiquiátricos; os primeiros registros existentes referem-se ao fato de que os médicos do Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, conservavam nos

¹ A primeira vez que encontrei o termo “coleções da loucura” foi no artigo de Luis Artur Costa publicado em 2005 na Revista Episteme n. 20, intitulado *As Coleções da Loucura e Seus Espaços: do esquadramento nosográfico ao acervo de imagens*. Passei a utilizar o termo para nominar as coleções de obras onde predominam aquelas criadas nos hospitais psiquiátricos.

* Graduado em Música/Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996). Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST (PPG-PMUS). Doutor em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAst, com a tese “Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura”, que recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2016. Museólogo do Museu Nacional de Belas Artes - IBRAM/MinC desde 2010, onde é responsável pela Seção de Esculturas. E-mail: Euripedes.Junior@museus.gov.br.

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 XIX pelo Dr. Benjamim Rush, médico conhecido como pai da psiquiatria norte-americana, foi na Europa que essas coleções proliferaram. Em seu *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1801), Pinel faz as primeiras referências de que se tem notícia sobre a produção plástica espontânea daqueles considerados doentes mentais (DOUGLAS, 1995). No final do Séc. XIX 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 (PRINZHORN, 1972 [1922], p. 2).

A trajetória que conduziu esse gênero de coleção aos museus inicia-se com as primeiras exposições no interior dos próprios hospitais, como a realizada em 1900 no Bethlem Hospital de Londres (MOJANA, 2003). Essa exposição influenciou a criação da primeira coleção reunindo obras criadas por pacientes psiquiátricos que se autodenominou como museu: em 1905, 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 um museu para abrigar coleções do gênero não mais cessará, como aquele manifestado pelo Dr. Pailhas, do asilo de Albi (França), que em 1908 fala de “projeto de um museu ou de uma seção de museu reservada à produção artística dos alienados, onde se reuniria também trabalhos de tatuadores e desenhistas de muros” (HULAK, 1988, p. 82). Em suas palavras,

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

A primeira coleção desse tipo de expressão que chega ao conhecimento do grande público foi aquela organizada na clínica psiquiátrica universitária de Heidelberg, Alemanha. Iniciada em 1890 com finalidades de estudo e pesquisa, foi no

período de 1919 a 1921, sob a direção do médico e crítico de arte Hans Prinzhorn (1886-1933) que a coleção alcançou fama internacional, especialmente após a publicação de seu livro *Bildnerei der Geisterkranken*², em 1922. Nesse livro, as obras de internados em hospitais psiquiátricos de vários lugares da Europa foram apresentadas de forma elegante, com uma excelente apresentação gráfica e uma abordagem mais estética e menos psiquiátrica. Artistas como Klee, Picasso, Max Ernst e Chagall estão entre aqueles que manifestaram admiração pelas obras desta coleção. Observe-se que a época era de interesse pelas produções plásticas que escapassem do modelo acadêmico destacando-se o primitivismo, o exotismo e as práticas plásticas infantis.

Em 1919, cartas enviadas pela clínica a asilos e sanatórios de vários países europeus solicitavam que pinturas e escritos fossem cedidos para serem disponibilizados em um “museu de arte patológica”; caso o interessado concordasse em ceder obras, aquelas com interesse artístico ou puramente psicológico seriam emolduradas e penduradas em uma sala de museu, enquanto as outras seriam arquivadas para ficar à disposição de pesquisadores. Salas de exposição planejadas seria a única solução satisfatória para tornar a coleção “tão acessível quanto exige o interesse geral”. Entretanto, em uma Europa enfraquecida economicamente pela Primeira Guerra Mundial, as tentativas de obter doações para seguir com a parte museográfica do projeto ficaram muito aquém do esperado. Prinzhorn deixou a clínica em 1921, e o projeto do museu nunca veio à luz.

As exposições da coleção começaram em 1921, na Galeria Zingler, de Frankfurt, mesmo local e ano em que foram apresentados os trabalhos de Paul Klee. Seguiram-se outras em Hannover e Leipzig. Em 1923, trabalhos da coleção integravam uma exposição no Museu de Belas Artes de Mannheim; em 1933, no Museu de Arte e História de Genebra, cumprindo depois um circuito de nove cidades alemãs, sempre com títulos tais como “A arte dos doentes mentais”. O percurso dessas exposições pode ser reconstituído a partir da grande ressonância que tiveram na imprensa.

Com a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra Mundial, a coleção caiu no esquecimento. Uma reorganização teve início nos anos 1970, e vinte anos depois a Universidade de Heidelberg destinou um espaço adequado para a guarda e exibição das obras (FIGURA 1).

² *Configuração de imagens nos doentes mentais*, tradução livre.



Figura 1 - Aspecto da galeria de exposições da Coleção Prinzhorn.
Foto do autor.

A penetração do livro de Prinzhorn nos meios culturais europeus foi enorme, especialmente na França. Sem dúvida isso serviu de inspiração para se criarem várias outras coleções, inclusive em espaços fora do hospital psiquiátrico; entre elas, a que se tornaria a mais conhecida de todas, a Coleção de Arte Bruta (CAB).

A noção de arte bruta (*art brut*) é descrita por seu criador, o artista francês Jean Dubuffet:

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

Apesar de não ser restrita a pacientes psiquiátricos, pois a CAB reúne obras de marginais de toda espécie – prisioneiros, moradores de rua, ermitões – o hospital psiquiátrico está na própria gênese da coleção, iniciada em 1945 quando Dubuffet realizou um périplo pelos hospitais psiquiátricos suíços.

A repercussão e influência dessa coleção no meio artístico e intelectual parisiense foi muito grande. Algumas exposições foram realizadas em galerias na França, mas com a eclosão da Segunda Guerra Mundial Dubuffet transferiu a coleção para os Estados Unidos, de onde só retornaria em 1962. Finalmente, em 1967, uma exposição contendo setecentas obras de 75 autores ocupou o Museu de Artes Decorativas em Paris.

Em 1976 a coleção encontrou pouso definitivo na cidade suíça de Lausanne, que adquiriu um edifício construído no século XVIII para abrigá-la, assumindo o compromisso de conservar e gerir o acervo bem e sua exposição pública permanente.

2. A experiência brasileira

No Brasil, a primeira referência sobre criações de pacientes psiquiátricos é a tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro escrita por Sylvio Moura. Intitulada *Manifestações artísticas nos alienados* (1923), foi motivada pela experiência do médico Ulysses Pernambucano no Hospital da Tamarineira do Recife, reconhecido como o pioneiro brasileiro na introdução de atividades expressivas no tratamento psiquiátrico (ANDRIOLO, 2006).

Mas a contribuição que aparece com destaque nos primórdios desse estudo no Brasil é a do médico Osório Cesar (1895–1979). Em 1924, Osório escreveu um artigo sobre a expressão artística dos alienados, título que daria ao seu livro publicado em 1929. A publicação, segundo ele, resultou de árduos esforços que duraram seis anos no hospital do Juquery, situado na periferia de São Paulo, na cidade hoje chamada Franco da Rocha. Assim como muitos médicos e artistas, Osório teve contato com o livro publicado por Hans Prinzhorn, que, como ele, também era músico e crítico de arte.

Embora manifestasse o desejo de constituir um museu, Osório não conseguiu fazê-lo, devido à dispersão das obras, resultado de muitas doações e venda de obras para manter a atividade artística em funcionamento no hospital.

Osório Cesar e Flávio de Carvalho (1899-1973) foram os responsáveis pela primeira exposição de obras de loucos de que se tem notícia no Brasil, realizada em 1933. A mostra fez parte do Mês dos Loucos e das Crianças, organizado por eles no Clube dos Artistas Modernos (CAM) de São Paulo. O CAM foi um importante local de agrupamento de artistas e intelectuais paulistas, um reduto de grandes experimentações e acontecimentos artísticos, culturais, sociais e boêmios.

Embora não se conheçam registros detalhados da exposição, sabemos que, além das obras da coleção do Hospital do Juqueri, também foram exibidos trabalhos de crianças estudantes da rede pública de São Paulo. Um extenso programa de dez conferências foi realizado, algumas com bastante repercussão na imprensa. Fato interessante era o horário inusitado da mostra, que ficava aberta das 17h até 1h da madrugada (FIGURA 2).



Figura 2 - Foto da exposição realizada no CAM em 1933, com obras de loucos e crianças.
Jornal do Estado, 31 de agosto de 1933.
Fonte: AMIM, 2012, P. 141

Osório Cesar organizou outras mostras, como a *I Exposição de arte do Hospital do Juqueri*, em 1948, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Em 1954 ele faria no mesmo local a exposição *Arte dos alienados*. Entretanto, a falta de documentos e a dispersão do conjunto de obras dificultam a recuperação de dados sobre esses importantes fatos da história das coleções da loucura no Brasil.

Apesar de grande parte da coleção ter se perdido ou ter sido comercializada, alguns desenhos do início foram doados em 1974 por Osório ao Masp³. Algumas obras foram encontradas num galpão do Hospital do Juqueri por um grupo de funcionários. Outras foram posteriormente localizadas, dispersas pelo complexo hospitalar. Em 1985 foi inaugurado o Museu Osório Cesar, reunindo um acervo de cinco mil obras, entre desenhos, pinturas, esculturas e gravuras.

3. Três exposições: asilo, galeria, museu

Em 1946, psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) e o artista Almir Mavignier (1925-2018) deram início ao ateliê de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional do

³ Em 2006 a página do Masp na internet assinalava: "A doação Osório Cesar, que faz parte da coleção [do Masp], é composta de 101 desenhos de autoria de alienados, realizados na Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital do Juqueri, que o doador, médico e psiquiatra dirigia." (CRUZ JR, 2009, p. 38). Em 2015, as obras foram integradas (e diluídas) na coleção Arte Brasileira, sinalizando uma mudança de estatuto (PEDROSA, 2015, p. 3).

Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro. As obras criadas nesse ateliê deram origem, em 1952, ao Museu de Imagens do Inconsciente, cuja coleção é considerada a maior do mundo no gênero, com cerca de 450 mil obras.

Neste texto vamos nos deter sobre o percurso inicial dessa coleção, a rápida valoração das obras e a mudança de estatuto de seus autores através de sucessivas exposições. Constituída de obras criadas dentro de um hospital público para doentes mentais, num subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, a coleção logo dialogou com o campo da arte e foi alçada às paredes dos museus de arte numa velocidade superior à da maioria de suas congêneres europeias. Os autores das obras logo foram reconhecidos e consagrados como artistas: seu impacto sobre os movimentos vanguardistas da época é assunto ainda para ser aprofundado.

Três meses após a abertura dos ateliês de pintura e modelagem no Engenho de Dentro, em 9 de setembro de 1946, Nise da Silveira já reunira material suficiente para uma exibição. Dois dias antes do Natal foi inaugurada, no Centro Psiquiátrico, a exposição de “pinturas de adultos e menores, e trabalhos manuais femininos como uma demonstração dos modernos métodos de tratamento das doenças mentais adotados naquele instituto” (EXPOSIÇÃO DE ARTE..., 1946, p. 7). As pinturas de “menores” eram resultado do trabalho da pesquisadora e educadora Helena Antipoff (1892-1974), que na época desenvolvia um trabalho patrocinado pelo Ministério da Educação e Saúde (MES)⁴.

Impressiona o sucesso dessa primeira mostra. O MES disponibilizou um ônibus que saía do Centro do Rio de Janeiro para o então distante subúrbio do Engenho de Dentro e, em vista da repercussão, promoveu, em fevereiro de 1947 a *Exposição de pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional* em sua sede, no Centro da cidade⁵. Esta última ocupou os dois lados dos corredores do salão de exposições, sendo um deles dedicado aos trabalhos das crianças, e o outro, ao dos adultos. A mostra contou com 245 trabalhos de quinze crianças e vinte adultos.

Essa exposição foi importantíssima para o percurso da arte dos loucos no Brasil. A presença do artista Almir Mavignier ao lado da carismática Nise da Silveira, o ineditismo da realização, a qualidade das obras, despertaram vivo interesse em psicólogos, críticos de arte, artistas e educadores, recebendo também intensa

⁴ Helena Antipoff introduziu a educação especial no Brasil, criando as primeiras Sociedades Pestalozzi. Segundo Almir Mavignier, o pintor Milton Dacosta era o responsável pelas aulas de arte promovidas com as crianças (AMIN, 2012).

⁵ Projeto de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy e Burle Marx, com base em ideias de Le Corbusier e mais conhecido como Palácio Capanema, a sede do MES inaugurou o Modernismo na arquitetura brasileira.

cobertura da imprensa. O crítico Antonio Bento, escrevendo no *Diário Carioca*, afirmou que a exposição tinha interesse não apenas científico, mas principalmente de ordem artística, demonstrando conhecimento do tema:

Costuma-se comparar, superficialmente ou com intenções pejorativas, os poetas e os pintores modernos aos malucos. A ideia é velha. Em Paris, há vários anos, já se chegou mesmo a fazer uma exposição de pinturas de loucos, com o objetivo de mostrar que os quadros apresentados eram muito parecidos com os dos expressionistas e surrealistas. Não tem, felizmente, essa finalidade a amostra do Centro Psiquiátrico Nacional. Visa apenas a cura de doentes, através da terapêutica eficaz do trabalho artístico. [...] A doutora Nise da Silveira, à frente desse Serviço, revelou invulgar capacidade de cientista realizando, ao mesmo tempo, uma obra de interesse artístico primordial. Nos desenhos e pinturas de loucos, surpreende-se o fenômeno artístico em toda a sua pureza, desligado de qualquer subordinação de ordem moral, o que constitui uma das reivindicações essenciais da escola surrealista (BENTO, 1947, p. 6).

Em linguagem mais popular, sob o título de “Arte de débeis mentais”, a coluna Artes Plásticas do *Diário da Noite* reproduzia o desenho de uma criança; abaixo, o texto ambíguo exaltava os benefícios terapêuticos, uma “insubstituível diversão para os enfermos em seus instantes de lucidez”. E alertava os leitores:

Embora não existam razões para tal, pessoas pouco escrupulosas de sua ignorância em sutilezas de arte, confundem essas obras com realizações de grandes artistas, dada a espontaneidade que as caracterizam, e lhes possa emprestar uma enganadora afinidade (ARTE DE..., 1947, p. 10).

Essa exposição iria trazer um aliado de fundamental importância para a história da coleção. Almir Mavignier narra que viu “um visitante acorrido diante de uma das obras de Raphael Domingues” e começou a conversar com ele⁶. Era o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), que manifestou imediatamente o desejo de conhecer o ateliê de Engenho de Dentro, maravilhado com os trabalhos que tinha diante de si (AMIN, 2012).

Aquela era uma época de grande efervescência nas artes plásticas brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro. Se São Paulo atraía os olhares nos anos 1920 e 1930 com a eclosão do movimento modernista, a presença no Rio de Janeiro de muitos artistas que haviam emigrado da Europa para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial⁷ firmou as bases de uma abertura para o desenvolvimento e debate de

⁶ Algumas obras estavam dispostas bem próximas ao solo, o que levou Mário Pedrosa a agachar-se para admirá-las.

⁷ Entre outros Tiziana Bonazzola, Axl Leskoschek e Árpád Szenes, este último professor de pintura de Almir Mavignier.

novas linguagens, agregando, para além do tema da formação de uma identidade nacional, a ênfase na metalinguagem da imagem, com a presença de abstracionistas, concretistas ou neoconcretistas. A atuação de críticos como Osório Cesar – pioneiro na discussão sobre a arte dos doentes mentais no Brasil –, Quirino da Silva, Tomás Santa Rosa, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Ruben Navarra, Antonio Bento e Mário Pedrosa potencializava a produção de textos e ideias em artigos nos jornais, catálogos e revistas culturais⁸.

A consistência teórica de Mário Pedrosa, recém-chegado do exílio na Europa imposto pela ditadura Vargas, influenciou o meio artístico brasileiro da época e facilitou o reconhecimento da coleção organizada por Nise da Silveira, ajudando a trazê-la para um plano de visibilidade notável. Demonstrando uma compreensão do significado daquela experiência e a intuição de sua futura importância, Pedrosa passou a esgrimir sem tréguas contra aqueles que procuravam negar ou minimizar a qualidade estética das obras da coleção. A admiração por esses artistas, especialmente Emygdio de Barros e Raphael Domingues, perdurou até o fim da vida do crítico. Num artigo memorável, publicado no *Correio da Manhã*, Pedrosa qualificava a exposição como “uma experiência de extraordinário valor tanto para os que se interessam pelos problemas da arte quanto para os interessados nas graves questões da psicopatologia”. Alguns trechos de seu artigo são lapidares:

O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios. Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. [...]

As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar.

Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte (PEDROSA, 1947, p.2).

Destacando a eficácia do método terapêutico, Pedrosa revoltava-se contra o emprego, por parte da mídia, de expressões como “exposições de malucos”.

A finalidade de uma cientista “de valor moral e profissional” como a dra. Nise da Silveira não é fazer exibição de extravagâncias de “doidos” e “malucos”, nem de exaltar o valor artístico dessas obras (embora muitas delas tenham de fato um autêntico interesse artístico); mas de educar também o público, de levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram “asilados”

⁸ Ferraz (2012, p. 80) aponta a guerra como um fator de aproximação entre intelectuais, artistas e educadores em torno de ideais democráticos e humanistas.

existem também como nós, têm os seus problemas, que não são muito diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros normais, têm o que dizer, até de que nos instruir. [...] Que, portanto, nós, homens de juízo, sabichões, doutores, jornalistas, políticos e ministros, tenhamos mais cautela e respeitemos os melindres e a vida interior dos que, mais delicados do que nós, se retiraram da “normalidade” para o isolamento e a solidão (PEDROSA, 1947, p.2, grifo do autor).

E arremata: “O valor educacional da exposição é de primeira ordem; seu valor artístico também é imenso”.

Ao sublinhar o “valor educacional”, Pedrosa preconizava o inestimável processo de mudança de paradigmas em relação à loucura pelo qual a sociedade brasileira iria passar em decorrência das inúmeras exposições, cursos e publicações sobre a coleção e os temas que ela evocava⁹. Sua defesa do valor artístico de obras de autores como Raphael Domingues, Emygdio de Barros e Isaac Liberato levou-o a uma confrontação com a corrente que minimizava o valor estético ou a qualificação das produções como arte, reduzindo-as a meros produtos palatáveis do processo terapêutico. O representante máximo dessa corrente foi o crítico Quirino Campofiorito, com quem Pedrosa trocou uma sequência de artigos calorosos e de retórica afiada¹⁰.

Mavignier e Pedrosa tornaram-se amigos. A Associação dos Artistas Brasileiros promoveu, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), uma seleção da mostra apresentada no MES, feita segundo uma abordagem estética, aberta ao público em 24 de março de 1947. No encerramento, Mário Pedrosa apresentou a conferência “Arte, necessidade vital”, afirmando que a iniciação no “campo mágico” do “mundo encantado das formas” está ao alcance de todos.

Em maio do mesmo ano a exposição seguiria para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Quirino Campofiorito escreveu na coluna Artes Plásticas que a exposição “foi transferida do local primitivo para o MNBA, onde permanecerá franqueada ao público por mais uma quinzena” (*Diário da Noite*, 5 maio 1947). A

⁹ Para uma relação completa das exposições do MII até 2009, consultar: CRUZ JR, E. Gomes. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.

¹⁰ Para um panorama da fortuna crítica dessa época, indicamos a leitura do capítulo 4 de *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*, “Novos olhares, novas possibilidades: A fala da crítica na mídia de 1946 a 1951”, de Raquel Amim e Lucia Reily (Campinas, Komedi, 2012).

exibição foi também uma iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros e marca a primeira exposição de obras de loucos em um museu no Brasil¹¹.

O sucesso das duas primeiras mostras levou o crítico belga Leon Degand, diretor do então recém-criado MAM-SP, a promover a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, considerando a coleção uma

[...] importante contribuição para a arte moderna brasileira e sobre cujo alcance já se pronunciaram alguns dos melhores críticos do Rio e de São Paulo. No entanto, a avaliação definitiva desse conjunto de peças artísticas continua dependendo da opinião do público. Por isso, o Museu de Arte Moderna tomou para si a responsabilidade de promover a primeira exposição dos 9 Artistas de Engenho de Dentro (O Estado de São Paulo, 12 out. 1949, p. 14).

Mário Pedrosa assinava a curadoria da mostra, cujo catálogo é a primeira publicação da coleção. Nise da Silveira escreveu um texto em que demonstrava a consistência de seu ideário sobre a matéria:

O diretor do Museu de Arte Moderna de S. Paulo visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres aí internados. Talvez essa opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são comumente considerados seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (SILVEIRA, 1949 [s.p.]).

A dra. Nise chamava atenção em seu texto para as experiências imagéticas de místicos, artistas e poetas, alertando o leitor para a existência de similaridade entre as imagens apresentadas na exposição e “a estranheza inquietante que acompanha a manifestação de coisas conhecidas no passado, porém que jaziam ocultas”. Ela apresentava de maneira clara a vivência da loucura sem patologizá-la, numa linguagem simples, de fácil compreensão para o público leigo. Apontava a segregação social e expunha as ideias da psiquiatria tradicional, que frisavam o embotamento afetivo, a ruína da inteligência e a degeneração implacável.

Hoje está demonstrado que mesmo após longos anos de doença a inteligência pode conservar-se intacta e a sensibilidade vivíssima. E aqui estão para prova os nossos artistas: Emygdio, internado há 25

¹¹ No MNBA encontra-se registrada, na lista de exposições de 1947, uma mostra organizada pela Associação dos Artistas Brasileiros, de 2 a 12 de maio, o que confirma a informação de Quirino Campofiorito. Entretanto, nenhuma outra documentação referente à mesma – pedido formal, lista de obras, por exemplo – foi encontrada nos arquivos disponíveis do museu, ensejando uma pesquisa mais aprofundada na documentação administrativa.

anos. Raphael, doente desde os quinze anos, ambos sob o diagnóstico de esquizofrenia. [...]

Seja a exposição agora apresentada uma mensagem de apelo nesse sentido, dirigida a todos que aqui vieram e participaram intimamente do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados (SILVEIRA, 1949 [s.p.])¹².

Essa fala da dra. Nise, ocupando o lugar geralmente destinado ao curador ou ao crítico de arte, expressando-se como uma pessoa da ciência, mas sem portar os cacoetes da linguagem de especialista, é possivelmente uma inovação sem precedente. Isso porque sucede-se ao texto a apresentação de reproduções de algumas obras, em página inteira, com legendas que se resumem ao nome do artista; não há biografias ou diagnósticos.

Ao contextualizar as obras, revelando ao público quem e como foram criadas, Nise da Silveira acrescentava uma dimensão ao discurso expositivo. A existência de um ambiente emoldurando a historicidade ontológica do objeto granjeou o respeito e a admiração pelos trabalhos expostos, revestindo-os de um discurso para além das subjetividades inerentes às fruições exclusivamente estéticas.

A exposição foi reapresentada no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro graças ao poeta Jorge de Lima, na ocasião vereador e presidente daquela Casa. Nessa ocasião, um artigo de Luiz Alberto Bahia previa o êxito da coleção:

Eles voltarão a expor porque o rico filão de matéria-prima para a arte, descoberto num humilde subúrbio de uma cidade latino-americana, ainda está à flor da terra reservando eldorados surpreendentes de que se falarão com insistência em línguas estranhas. [...] Emygdio continuará a espalhar beleza sobre a superfície de telas numerosas, Raphael, a deixar o seu traço puro e simples no papel virgem, Adelina, a sofrer de mãos sujas de barro agreste, a gestação de verdadeiras obras-primas de escultura (BAHIA, 1950, p. 8).

Em longo artigo ocupando página inteira da edição dominical do *Correio da Manhã*, numa coluna intitulada Inquéritos e Depoimentos, Bahia reclamava da falta de repercussão da mostra, afirmando que, não fosse aqui no Brasil, “terra imersa em mar de algodão, onde os mais fortes sons não encontram eco”, a experiência carioca teria provocado “acesos debates científicos, produzido ensaios eruditos e experiências análogas”. Após tecer elogios aos principais artistas da mostra, descrevendo-lhes o estilo e as qualidades estéticas, encerrava o texto com um parágrafo cujo título era “Por um Centro Cultural”.

¹² Apesar da clareza desse texto, ainda há quem afirme equivocadamente que a dra. Nise não reconhece o valor artístico das obras de seus pacientes.

Os trabalhos dos artistas de Engenho de Dentro irão constituir um Centro de Cultura ímpar no mundo inteiro, caso haja, de parte das autoridades do Ministério da Educação, a compreensão exata da importância da experiência que ali se processa não só do ponto de vista cultural; em que o renome do Brasil só tem a ganhar pelo lado humano e terapêutico (BAHIA, 1950, p. 8).

Amin (2012, p.140) destaca o “papel preponderante no desencadeamento de discursos elaborados por críticos de arte, intelectuais educadores e profissionais do campo da medicina sobre o fazer artístico naquele contexto”. E acrescenta: “O desdobramento disso foi a divulgação de uma iniciativa que extrapolou os limites físicos daquela instituição, no espaço e no tempo”.

4. Aspectos expográficos das primeiras mostras

As poucas fotos existentes das três primeiras exposições da coleção de Engenho de Dentro deixam entrever a trajetória de valoração dos objetos, subordinados ao espaço circundante e aos atributos que lhes são inerentes. Na primeira delas observa-se uma montagem simples e digna, em painéis ou cavaletes. Pequenas etiquetas aparecem ao lado do canto superior esquerdo do *passe-partout*. Não se veem textos ou títulos. Podemos também observar que as obras, fixadas de forma artesanal, estão dispostas em vários níveis, algumas delas apenas a alguns centímetros do chão (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4 - Aspectos da primeira exposição organizada por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, 1946.
Foto: Arquivo do MII.

A segunda exposição foi uma reedição da primeira, com um número maior de artistas e pequenas modificações. No arquivo pessoal de Nise da Silveira encontramos algumas listagens de obras dessas mostras nas quais os autores têm seus nomes escotomizados, representados por uma sequência alfabética de letras maiúsculas. Entretanto, anotações feitas ao lado dessas letras pela dra. Nise com o nome dos autores permite identificá-los.

Foto publicada num jornal carioca mostra um aspecto dessa segunda exposição. Apesar da imagem de má qualidade, é possível observar o título “Exposição de pintura” e um subtítulo ilegível. Note-se a disposição das obras, semelhante à primeira realizada no Engenho de Dentro, com peças em vários níveis, algumas bem próximas ao chão; desta vez, podemos observar a opção de colocar muitas delas de forma oblíqua ou enviesada (Figura 5).

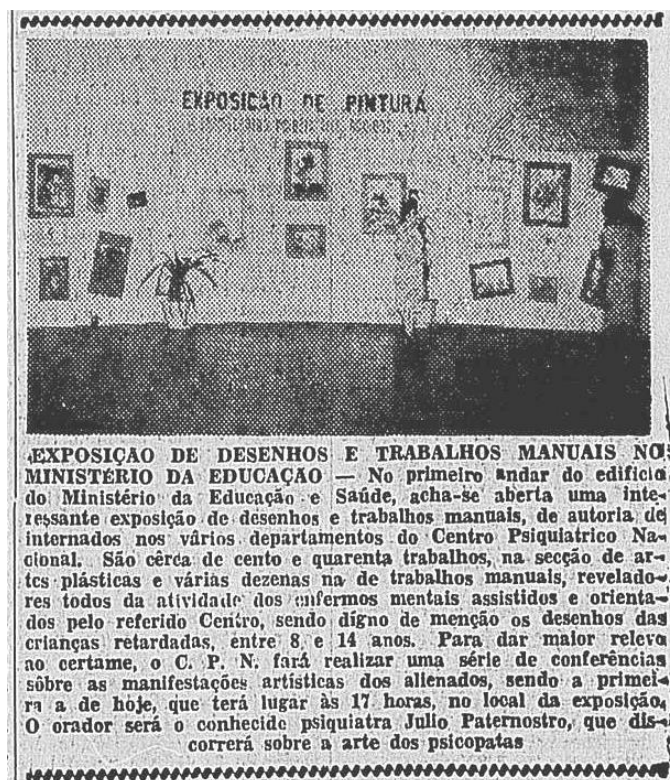


Figura 5 - Foto da exposição no Ministério da Educação e Saúde, publicada no jornal *A Noite* em 21 de fevereiro de 1947.

Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

A terceira exposição, no MAM-SP, apresenta uma expografia característica de museu de arte tradicional, utilizando painéis de madeira ou paredes falsas recobertas de tecido, numa montagem elegante, em que as obras estão dispostas apenas na altura do olhar. A inclusão de novos e importantes artistas como Carlos Pertuis e Lucio Noeman, este último com suas impressionantes esculturas, enriqueceu a mostra

esteticamente. Tudo acontece e está representado segundo os padrões museológicos da época. No catálogo aparecem pela primeira vez os autores identificados pelo prenome (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7 - Aspectos da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, no MAM-SP, 1949.

Foto: Arquivo do MII

As duas primeiras exposições seguem o esquema habitual das coleções hospitalares: apresentação dos pacientes segundo o diagnóstico e supressão do nome. A terceira, organizada no ambiente da arte, trata os pacientes como artistas desde o título da mostra. O próximo passo seria a internacionalização da coleção, que iria ocorrer nos eventos máximos da especialidade médica pertinente: os congressos internacionais de psiquiatria.

5. Conclusão

Assim como aconteceu com as coleções organizadas por Prinzhorn, na Alemanha e Jean Dubuffet, na França, a experiência de Nise da Silveira e do artista Almir Mavignier no Rio de Janeiro conheceu grande sucesso. Nos três casos, as produções plásticas de internados em hospitais psiquiátricos acabaram por alcançar o estatuto de *musealia*; *entretanto*, vale destacar as grandes diferenças.

Se o interesse dos artistas e o sucesso da publicação do livro de Prinzhorn alçou as obras da coleção alemã às paredes dos museus num curto espaço de tempo, esse brilho foi temporário, logo interrompido pela ascensão do nacional socialismo e dos acontecimentos que daí sobrevieram. Só na década de 1980 a coleção voltaria a despertar interesse, encontrando no final dos anos 1990 um local adequado para sua guarda e exibição.

No caso francês, dois anos após as primeiras prospecções, as obras da coleção já subiam às paredes da galeria René Drouin. Entretanto, passar-se-iam quase vinte anos para que chegassem, com pompa e circunstância, ao Museu de Artes Decorativas de Paris (1967). Sua guarda numa instituição museológica só acontece em 1972, quando, 26 anos após o início de sua organização, é acolhida pela cidade de Lausanne, na Suíça.

Já a coleção brasileira chega à galeria do Palácio Capanema, no Centro do Rio de Janeiro, apenas seis meses após seu início; após uma breve passagem pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1947, dois anos depois adentrou o espaço privilegiado do então recém-fundado Museu de Arte Moderna de São Paulo. Num fato inédito no mundo, em 6 anos a coleção tornar-se-ia o primeiro museu no mundo dedicado exclusivamente a esse tipo de produção.

A condensação temporal na experiência de Engenho de Dentro deve-se a uma conjuntura favorável. Diferentemente das outras coleções, cujas obras eram recolhidas aqui e ali, uma fonte diária de produção provocou um incessante crescimento do acervo, uma acumulação da qual a Dra. Nise retirava sua coleção de estudos e que apenas seis anos após ser criada já estaria abrigada em um museu; para cumprir esse mesmo percurso a coleção de Dubuffet levou trinta anos!

Outro facilitador foi a reunião dos criadores num só lugar. Entre os dois mil internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, surgiram ao mesmo tempo vários artistas de excepcional talento – Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Isaac

Liberato, Carlos Pertuis, Adelina Gomes –, no que Mello denominou “Renascença Brasileira”¹³.

A qualidade estética das obras e o engajamento da vanguarda artística carioca – críticos e artistas - criaram o ambiente favorável para que as obras de pacientes psiquiátricos, produzidas no âmbito de um espaço terapêutico, chegassem às galerias e logo subissem às paredes dos museus de arte brasileiros. Destaque-se nesse aspecto a participação intensa de Mário Pedrosa, quer nos escritos publicados na imprensa, quer na constante presença junto ao ateliê de pintura de Engenho de Dentro, sempre acompanhado de outros artistas e intelectuais, criou uma rede de apoio e admiração pelo trabalho de Nise da Silveira e pelas obras dos pintores do ateliê.

A participação favorável da crítica na imprensa, quase sempre exaltando as qualidades das obras e a pertinência do trabalho terapêutico ajudou a sedimentar um sentimento favorável na opinião pública. Essa constelação de fatos facilitaram a permanência e desenvolvimento da coleção, que viria a conquistar público expressivo em todas suas exposições, tornando-se a maior do gênero do mundo. Grande parte das obras foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2003, num reconhecimento de sua importância para a cultura brasileira e para a história desse colecionismo no mundo.

Referências

AMIN, Raquel Carneiro, e REILY, Lucia. Novos olhares, novas possibilidades: A fala da crítica na mídia de 1946 a 1951. In: REILY, Lúcia. (Org.). *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012. p. 139-168.

AMIN, Raquel Carneiro; REILY, Lucia. O “Mês das Crianças e dos Loucos”: um olhar sobre a exposição paulista de 1933. *ARS (São Paulo)*, Brasil, v. 11, n. 22, p. 123-142, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80659>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

AMIM, Raquel Carneiro. O “Mês das Crianças e dos Loucos”: reconstituição da exposição paulista de 1933. Dissertação (Mestrado em Artes). Orientadora: Lucia Helena Reily. UNICAMP. Campinas, 2009.

ANDRIOLO, Arley. A “psicologia da arte” no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicologia: ciência e profissão*. Brasília-DF, v. 23, n. 4, p. 74-81, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a11.pdf>>. Acesso em: fev. 2015.

ANDRIOLO, Arley. O método comparativo na origem da psicologia da arte. *Psicologia USP*. São Paulo, v. 2, n. 17, p. 43-57, 2006.

¹³ A afirmação consta de entrevista gravada, concedida ao autor em 10/2/2015. O curador e crítico Márcio Doctors também utiliza essa expressão para designar o conjunto de criadores reunidos no ateliê de Engenho de Dentro, em artigo sobre Fernando Diniz publicado no catálogo da exposição *Imagens do Inconsciente* realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, em 2005.

- ARTE DE DÉBEIS MENTAIS. *Diário da Noite*. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 10 mar. 1947. p. 10.
- BAHIA, Luiz Alberto. Nove Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 1 de jan. de 1950.
- BENTO, Antonio. A exposição do Centro Psiquiátrico. *Diário Carioca*. As Artes. Rio de Janeiro, p. 6, 12 fev. 1947.
- CRUZ JR, Eurípedes Gomes. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.
- DOUGLAS, Caroline. Inside Out. In: *La beauté insensée*. Catálogo de Exposição. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995.
- DUBUFFET, Jean; PETITJEAN, Michel; KOPAC, Slavko. *Prospectus e tous écrits suivants*, Tome I. Paris, Gallimard, 2001. p. 167-172.
- EXPOSIÇÃO DE ARTE E TRABALHOS DE ALIENADOS. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 dez. 1946, Segunda Seção, p. 7.
- HULAK, Fabienne. *La nudité de l'art*. Nice: Z'Éditions, 1994.
- McCAN, Sarah. *Madmen and Poor Wretches: changing perceptions of madness in early nineteenth-century*. 2004. Tese (Doutorado em Humanidades). Wittenberg University, Ohio, 2004.
- MOJANA, Marina. *Outsider art in Itália: arte irregolare nei luoghi della cura*. Milão: SKIRA, 2003.
- 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} année, v. 2, p. 195-198. Paris: Delarue, 1908.
- PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 fev. 1947, p.2.
- PRINZHORN, Hans. *Expressions de la Folie*. Paris: Gallimard, 1984.
- SILVEIRA, Nise. *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Catálogo de exposição. Museu de Arte Moderna. [São Paulo], 1949. Sem paginação.

Data de recebimento: 18.01.2019

Data de aceite: 12.07.2019