

PAULA BARROS DIAS

**ARTE, LOUCURA E CIÊNCIA NO BRASIL:
As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História das Ciências.

Orientador: Prof.^a Dr.^a NÍSIA TRINDADE LIMA

Rio de Janeiro
2003

D541a DIAS, Paula Barros

Arte, Loucura e Ciência no Brasil: as origens do Museu de
Imagens do Inconsciente / Paula Barros Dias. – Rio de Janeiro: 2003.
170f.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Casa
de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2003.

Bibliografia: f.157-170.

1. Psiquiatria-história. 2. Ciência-história. 3. Brasil. 4. Silveira,
Nise da. 5. Museu de Imagens do Inconsciente-história. 6. Psicanálise-
História. 7. Terapia ocupacional. I. Título.

CDD616.89

PAULA BARROS DIAS

**ARTE, LOUCURA E CIÊNCIA NO BRASIL:
As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História das Ciências.

Aprovada em novembro de 2003.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Nísia Trindade Lima (Orientadora)
Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz

Prof.^o Dr.^o Paulo Duarte de Carvalho Amarante (membro)
Escola Nacional de Saúde Pública / Fiocruz

Prof.^a Dr.^a Jane Russo (membro)
Instituto de Medicina Social / UERJ

Prof.^o Dr.^o Robert Wegner (suplente)
Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz

Rio de Janeiro
2003

À minha família carioca – tio Luiz Fernando, tia Magaly, Nanda, Manu, tia Márcia e tia Duchinha – que um dia carinhosamente apelidei de “Rio, lugar de afeto” e que hoje, na imensidão e encantamento que virou o Rio de Janeiro para mim, continuam neste lugar, fundamental na minha vida. Obrigada por me acolherem, me incentivarem e estarem sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

É chegado o momento mais esperado: finalização de um processo, instante de lembranças, oportunidade para agradecimentos e início de uma saudade.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação da Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz e à CAPES pela oportunidade de realização deste trabalho.

À Nísia, pelo zelo com que orientou este trabalho sabendo respeitar o meu tempo, assim como as minhas dificuldades e inseguranças. Aqui deixo registrada a minha sincera admiração pela sua postura profissional e segurança intelectual que muito me ajudou a transformar as fragilidades de uma pesquisa inicial em possíveis aliados durante a construção dessa dissertação.

Ao Robert, que se tornou um amigo, sempre disposto a discutir fontes, referências, argumentos. Sua ajuda e disponibilidade foi muito importante para mim durante esses dois anos. Obrigada.

Ao Paulo Amarante, incentivador desde o início, quando o mestrado ainda era um projeto mal delineado. O seu ponto de vista é sempre uma referência importante, assim como a sua presença. Obrigada pelas informações, críticas, anedotas e sugestões referentes ao tema que aqui propus desenvolver.

Agradeço a outros professores do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz que se fizeram presentes e trouxeram referências ou comentários que me foram valiosos: Cristiana Facchinetti, Flávio Edler, Gilberto Hochman, Jaime Benchimol, Lorelai Brilhante Kury, Luciana Sepúlveda Köptcke, Luiz Otávio Ferreira, Maria Rachel Fróes da Fonseca.

À Laurinda Maciel, pela empolgação e simpatia com que me recebeu e me ofereceu referências.

Aos colegas que se fizeram importantes durante esse processo. Entre eles, a minha amiga Fernanda.

Aos novos amigos cariocas: Flávia Mendes e Flávia Helena, incentivadoras e companheiras desde o início, Vanessa, Chico, Sandrinha, Gisele, Thalita, Mariana e Ana Maria.

Ao meu querido amigo Marcelinho, que se tornou tão importante, e me fez rir em momentos difíceis.

À Dora e ao Elomar, que me ofereceram um lar cheio de esperanças, orações, conforto e incentivo. Muito obrigada.

À Ora Meisel, amiga querida, literalmente pela “tomada de responsabilidade”. Obrigada pelo carinho e generosidade com os quais você se dispôs a me ajudar durante todo o processo e, principalmente, nesses últimos meses.

Ao Rodrigo, amor que encontrei aqui e espero que nunca mais se vá. Obrigada pelo seu companheirismo, pela sua disponibilidade em me ajudar e pela sua presença que se tornou essencial na minha vida.

Àqueles que deixei em Belo Horizonte e tanto fizeram falta por aqui. Entre eles, meu querido irmão, Matcho, exemplo de determinação e motivo de saudade.

Às amigas de toda vida – Lica, Daninha, Fefê e Kiki – por me amarem ao ponto de me deixar partir.

À Lili e a Bubu, que foram viver longe, e continuam tão perto...

Às minhas avós – Nana e Tereza - e suas orações.

À meu pai, Marinês, Marcinha e Mariana, cuja torcida me faz querer ser uma pessoa melhor.

Ao tio Jomar, exemplo do zelo que devemos ter com aqueles que amamos.

Ao professor Bruno Fróes dos Reis, quem primeiro me falou em Jung e me apresentou o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente.

À equipe do Museu de Imagens do Inconsciente – pelo acolhimento e disposição em fornecer material de pesquisa. Agradeço em especial ao diretor da instituição, Luiz Carlos Mello, que sempre me ajudou no que foi preciso.

A Deus.

“Estamos historicamente consagrados à história, à paciente construção de discursos sobre os discursos, à tarefa de ouvir o que já foi dito” (Foucault, 2001, p. XV).

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS, p. 09

RESUMO, p. 10

ABSTRACT, p. 11

1 INTRODUÇÃO, p. 12

2 ARTE, INCONSCIENTE E LOUCURA: A Aproximação entre arte e loucura e a emergência do discurso psicanalítico no Brasil, p. 18

2.1 FREUD, A PSICANÁLISE E O CONCEITO DE INCONSCIENTE, p. 20

2.2 O CONCEITO DE INCONSCIENTE COMO CRÍTICA À CIVILIZAÇÃO, p. 22

2.2.1 Surrealismo e Psicanálise, p. 23

2.2.2 Modernismo e a emergência do discurso psicanalítico no Brasil, p. 25

2.3 A OCUPAÇÃO TERAPÊUTICA NO ÂMBITO DA HISTÓRIA DA PSIQUIATRIA BRASILEIRA, p. 31

2.3.1 A utilização do trabalho como terapia: colônia de alienados e terapêutica ocupacional, p.33

2.3.2 Psicanálise e Ocupação Terapêutica, p. 41

2.3.3 Psicologia Analítica Junguiana e Ocupação Terapêutica: a originalidade de Nise da Silveira, p. 44

3 NISE DA SILVEIRA E A TERAPÊUTICA OCUPACIONAL EM ENGENHO DE DENTRO, p. 47

3.1 UMA ALAGOANA NO RIO DE JANEIRO: A TRAJETÓRIA DE NISE DA SILVEIRA, p. 49

3.2 A TERAPÊUTICA OCUPACIONAL EM ENGENHO DE DENTRO, p. 53

3.3 O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, p. 58

4. A PSIQUIATRIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1940, p. 62

4.1 PERIÓDICOS MÉDICOS, p. 64

4.2 O ENSINO E A ASSISTÊNCIA A ALIENADOS NO BRASIL, p. 67

4.2.1 O ensino de psiquiatria e a assistência a psicopatas em São Paulo, p. 68

4.2.2 O ensino psiquiátrico e a assistência a alienados no Rio de Janeiro, p. 71

4.3 AS TERAPÊUTICAS PSIQUIÁTRICAS, p. 73

4.3.1 O predomínio das terapêuticas biológicas em psiquiatria, p. 73

4.3.2 As psicoterapias, p. 88

4.4 A EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS ALIENADOS, p. 93

4.4.1 A Exposição de Arte Psicopatológica no I Congresso Internacional de Psiquiatria, p. 93

4.4.2 Nise da Silveira e Osório Cesar, p. 98

5 O APOIO DE ARTISTAS E CRÍTICOS DE ARTE NAS ORIGENS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, p. 104

5.1 ALMIR MAVIGNIER, CO-FUNDADOR DO ATELIÊ DE PINTURA DA STO, p. 106

5.2 REALISMO X ABSTRACIONISMO: A ARTE BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1940, p. 111

5.3 A PRESENÇA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA, p. 115

5.4 ABRAHAM PALATNIK, ARTISTA PLÁSTICO, p. 120

5.5 AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DA STO, p. 123

5.5.1 I Mostra do CPN: A Exposição de Alienados de 1947, p. 123

5.5.2 A Exposição de 1949: 9 Artistas de Engenho de Dentro, p. 132

5.6 OS LOUCOS-ARTISTAS DE ENGENHO DE DENTRO, p. 150

6 CONCLUSÃO, p. 154

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p. 157

7.1 OBRAS CITADAS, p. 157

7.2 OBRAS CONSULTADAS, p. 169

LISTA DE SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ANL	Aliança Nacional Libertadora
CPN	Centro Psiquiátrico Nacional
CPP-II	Centro Psiquiátrico Pedro II
ECT	Eletroconvulsoterapia
HNA	Hospício Nacional de Alienados
HOG	Hospital Odilon Galotti
HP	Hospital Pedro II
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MII	Museu de Imagens do Inconsciente
PC	Partido Comunista
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
STO	Seção de Terapêutica Ocupacional
STOR	Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação

RESUMO

O Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado em 20 de maio de 1952 em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, sob a justificativa de ser uma evolução natural dos trabalhos realizados nos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, sob a direção da psiquiatra Nise da Silveira desde 1946. Nesse sentido, é possível falar em um processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente que não se limita a data de sua inauguração oficial em 1952. Esta pesquisa visa apreender a história da transformação desses ateliês em um museu, situando-a em um contexto dinâmico onde se encontram os movimentos sociais, a arte e a ciência. Utilizando a metodologia de contextos inter-relacionados – o discursivo, o intelectual e o comunicacional - este trabalho constrói mais uma história sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente, buscando apreender o significado dessa experiência no momento em que ela estava sendo construída, ou seja entre os anos de 1946 e 1952. A emergência do discurso psicanalítico no Brasil na primeira metade do século XX possibilitou que a idéia do inconsciente manifestado nas expressões artísticas fosse incorporada tanto no meio artístico quanto no científico. Esse contexto propiciou o aparecimento, nos anos 40, das idéias de Nise da Silveira sobre a ocupação terapêutica e a expressão artística dos alienados em uma época em que a terapêutica ocupacional era um método periférico àqueles habitualmente empregados pela psiquiatria brasileira, visto que o discurso orgânico-mecanicista e os métodos biológicos de tratamento das doenças mentais eram hegemônicos. Se a ciência psiquiátrica daquela época não estava tão interessada nas práticas desenvolvidas nos ateliês de pintura e modelagem de uma modesta Seção de Terapêutica Ocupacional, Nise da Silveira encontrou em alguns artistas e críticos de arte um apoio fundamental para a divulgação do trabalho que estava sendo desenvolvido em Engenho de Dentro. Portanto, a arte brasileira ocupou o lugar, primeiramente destinado à ciência, de incentivar e respaldar a expressão artística dos alienados de Engenho de Dentro, principalmente no que se refere à repercussão das primeiras exposições da Seção de Terapêutica Ocupacional, em 1947 e 1949. O impacto dessas primeiras exposições no meio artístico e cultural, alicerçado pela surpresa diante da constatação de que os loucos faziam verdadeiras obras de arte, e a ampla repercussão nos jornais da época foram fatores preponderantes para a divulgação dessa prática que unia arte, loucura e psiquiatria em fins da década de 1940 no Brasil. Tudo isso constrói um contexto dinâmico e propício para o desenvolvimento dos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional. Dessa forma, a busca pelo significado dessa experiência que aproximou arte, loucura e ciência no Brasil em fins da década de 1940, acaba construindo uma narrativa sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente inserido em uma história da psiquiatria brasileira que foi enriquecida por outras visões, tal como a artística, estando, por isso mesmo, influenciada por uma história cultural muito mais ampla.

História da Psiquiatria no Brasil, Museu de Imagens do Inconsciente, Terapêutica Ocupacional, Expressão Artística de Alienados.

ABSTRACT

The Museum of Images of the Unconscious was established in May 20th, 1952, in Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, under the justification of being a natural evolution of the works carried through in the workshops of painting and modeling of the Section of Occupational Therapeutic of the National Psychiatric Center, under the direction of psychiatrist Nise da Silveira since 1946. In this sense, it is possible to talk in a process of creation of the Museum of Images of the Unconscious that is not limited by the date of its official inauguration in 1952. This research aims at to apprehend the history of the transformation of this workshops in a museum, pointing out it in a dynamic context where if they find the social movements, the art and science. Using the methodology of interrelated contexts - the discursive, the intellectual and the comunicational - this work constructs a history about the origins of the Museum of Images of the Unconscious, aiming to apprehend the meaning of this experience at the moment where it was being constructed, it means, between 1946 and 1952. The emergency of the psicanalistic discourse in Brazil in the first half of century XX made possible that the revealed idea of the unconscious in the artistic expressions was incorporated in the artistic as in the scientific medium. This context propitiated the emerging, in years 40, of the Nise da Silveira ideas on the therapeutical occupation and the artistic expression of the mentally ill at a time where occupational therapeutic was a peripheral method to habitually ones used by Brazilian psychiatry, since the organic-mechanist discourse and the biological methods of treatment of the insanities were hegemonic. If the psychiatric science of that age was not so interested in the practices developed in the workshops of painting and modeling of a modest Section of Occupational Therapy, Nise da Silveira found in some artists and critics of art a basic support for the spreading of the work that was being developed in Engenho de Dentro. Therefore, the Brazilian art occupied the place, first destined to science, to stimulate and to endorse the artistic expression of the mentally ill of Engenho de Dentro, mainly what relates to the repercussion of the first expositions of the Section of Occupational Therapy, in 1947 and 1949. The impact of these first expositions in the artistic and cultural media, based in the surprise, face to the fact of that the insane people made really works of art, and the ample repercussion in periodicals of the age had been preponderant factors for the spreading of this practices that joined art, madness and psychiatry in ends of the decade of 40 in Brazil. All of this constructs a dynamic and propitious context for the development of the workshops of painting and modeling of the Section of Occupational Therapy in the National Psychiatric Center. Thus, the search for the meaning of this experience that approached art, madness and science in Brazil at the ends of the decade of 1940, results at constructing a narrative on the origins it Museum of Images of the Unconscious inserted in a history of the Brazilian psychiatry that it was enriched by other visions, such as the artistic one, being, therefore, influenced for a cultural history much more ample.

History of Psychiatry in Brazil, Museum of Images of the Unconscious, Occupational Therapeutic, Artistic Expression of Mentally Ills.

1. INTRODUÇÃO

Desde o primeiro momento que ouvi falar no Museu de Imagens do Inconsciente, o trabalho desenvolvido nessa instituição pela psiquiatra Nise da Silveira despertou a minha admiração. Aos poucos, o que era admiração foi se transformando em encantamento, influenciando na minha escolha do tema para esta dissertação de mestrado.

No entanto, logo percebi que Nise da Silveira era uma personagem importante na história da psiquiatria brasileira, mas que isso não a eximia de críticas severas quanto a sua ação tutelar no âmbito das práticas terapêuticas e discursivas sobre a loucura. Se por um lado seu nome era associado à liberdade, sendo aclamada e reverenciada como “a psiquiatra que tratou a loucura com afeto” ou que se rebelou contra uma psiquiatria despersonalizante, conferindo legitimidade ao universo interior dos esquizofrênicos; por outro lado, era lembrada a posição defensiva de Nise da Silveira diante das primeiras tentativas de se acabar com a instituição manicomial. Entre essas críticas, encontrava-se o fato da maioria dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional que se destacaram como artistas por intermédio da Seção de Terapêutica Ocupacional, dirigida por Nise da Silveira, terem permanecido internados até a morte.

A coexistência de críticas e exaltações à Nise da Silveira abriu a possibilidade de desconstrução do mito em torno de uma personagem consagrada na história da psiquiatria brasileira. Mas este não era o meu interesse e, por isso, optei por um estudo cujo objeto seria o Museu de Imagens do Inconsciente. Mesmo assim, esse tema abarcava tanto o meu encantamento e admiração quanto as minhas dúvidas e críticas. Diante da nova empreitada, a minha oscilação foi evidente: análise crítica ou reconhecimento da instituição?

A História das Ciências me forneceu um aparato para pensar em outras possibilidades de estudar um tema que me era tão caro, sem, no entanto, continuar apenas repetindo os discursos de reconhecimento que já conhecia. A partir do contato com os estudos sociais e históricos das ciências percebi que as modificações introduzidas por atores em suas realizações podiam ser vistas como caminhos não previamente definidos quando foram tentados. Seria, então, necessário apreender o significado da experiência no momento em que ela estava se constituindo, dispensando julgamentos feitos posteriormente e, por isso mesmo, influenciados por um olhar anacrônico. Foi então que, em meio as várias possibilidades de recorte do tema, optei por um estudo sobre o processo de construção de uma experiência de terapêutica ocupacional na psiquiatria brasileira que daria origem a um museu, o Museu de Imagens do Inconsciente.

O Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado em 20 de maio de 1952 em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, como uma extensão natural dos trabalhos realizados nos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, sob a direção da psiquiatra Nise da Silveira desde 1946. Nesse sentido, a singular história da transformação desses ateliês em um museu está intrinsecamente vinculada à figura de Nise da Silveira.

O Museu de Imagens do Inconsciente muitas vezes foi chamado de “*o museu da doutora Nise*”, fato que aponta para uma relação de interdependência entre a psiquiatra e a instituição que ela ajudou a construir. Por isso, a maioria das narrativas sobre o surgimento do Museu de Imagens do Inconsciente se apóia fundamentalmente na versão disseminada por Nise da Silveira, hoje uma personagem consagrada da história da psiquiatria brasileira e reconhecida nacionalmente como a “*psiquiatra rebelde*” que revolucionou a pesquisa e o tratamento da doença mental ao utilizar a arte como legítimo recurso terapêutico. Dessa forma, é atribuído um pioneirismo incontestado ao trabalho iniciado por Nise da Silveira na segunda metade da década de 1940.

Longe de questionar o pioneirismo dessa experiência ou a versão consagrada sobre a criação dos ateliês e sua transformação em um “museu vivo”, este trabalho constrói uma narrativa sobre o processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente, buscando entender como foi que uma experiência iniciada em um setor de terapêutica ocupacional, aproximando arte, loucura e ciência se transformou em um museu. Para melhor compreender

esse processo, com os “olhos da época”, optei por uma contextualização do Museu de Imagens do Inconsciente no momento em que a experiência estava se constituindo.

Incorporei ao meu trabalho a metodologia de análise sugerida por Carvalho (1998), em seu estudo denominado *André Rebouças e a construção do Brasil*, para evitar cair em uma contextualização histórica estável e sem dinamismo. Essa autora sugere uma visão matizada do que seja contexto, baseando-se na compreensão dos cenários histórico-sociais como uma construção fundamentada em relatos. Nesse sentido, aponta as seguintes dimensões do contexto passíveis de análise: o discursivo, o intelectual e o comunicacional.

O contexto discursivo e o intelectual se referem a dinâmica das obras de Nise da Silveira, escritas ou publicadas nas décadas de 40 e 50, e sua relação com as demais idéias em circulação nesse período sobre arte, loucura, inconsciente e terapêuticas psiquiátricas. O contexto comunicacional, *do qual participam diferentes enunciados socialmente sancionados e recursos midiáticos diversos* (Carvalho, 1998, p. 15), diz respeito as influências dos movimentos culturais nas reflexões propostas por Nise da Silveira naquele momento. Essa metodologia de contextos inter-relacionados garantiu a contextualização dinâmica do processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente.

Devido à minha admiração pelo trabalho de Nise da Silveira tive dificuldades de separar o argumento que aqui construí e os argumentos defendidos pela própria Nise da Silveira, principalmente porque a utilizo como personagem e também como autora. A tensão historiográfica surgida ante essa dificuldade será apontada algumas vezes no corpo do texto na tentativa de matizar essas diferenças.

No correr da pesquisa pude tomar conhecimento de outras experiências na psiquiatria brasileira que utilizavam a arte como meio diagnóstico e de compreensão das doenças mentais antes da década de 40. Osório Cesar, psiquiatra do Hospital de Juqueri, em São Paulo, publicou o seu primeiro livro sobre a expressão artística dos alienados em 1929. Mas desde 1923, ainda como estudante interno daquela instituição, Osório Cesar já se interessava naquilo que poderia significar as artes dos alienados.

Diante dessa constatação, busquei entender os motivos pelos quais a experiência conduzida por Nise da Silveira, em Engenho de Dentro, se destacou mais que o trabalho de Osório Cesar, no Juqueri, a ponto de ser atribuída àquela o pioneirismo na história da psiquiatria brasileira. As primeiras hipóteses que levantei enfatizavam o mérito e o empenho

peçoal de Nise da Silveira, associados, quem sabe, a uma boa dose de sorte. Mas também seria preciso que a experiência se desenvolvesse em um momento propício. Foi então que passei a buscar por outras influências, além da personalidade e mérito pessoal de Nise da Silveira, que dessem conta de explicar essa diferença no destaque bastante distinto dado a cada uma dessas experiências que envolviam a expressão artística dos alienados.

Logo atentei para a influência do que poderíamos chamar de “ambiente cultural”, principalmente no que se refere a emergência do discurso psicanalítico no Brasil e sua apropriação no meio psiquiátrico e no meio artístico. A idéia que o inconsciente poderia ser revelado por intermédio das imagens configuradas na expressão plástica aproximou artistas e críticos de arte dos ateliês da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, o apoio de artistas e críticos de arte foi destacado como fundamental para a divulgação das práticas desenvolvidas em Engenho de Dentro nos meios culturais. Esse fato também me permitiu pensar no que significava o deslocamento na ênfase terapêutica de uma experiência psiquiátrica, que via nas imagens do inconsciente um meio de compreensão e tratamento das psicoses, para a apreciação estética de algumas obras produzidas por internos do hospital psiquiátrico. De acordo com esses pontos de vista, uma trajetória de sucesso poderia ser explicada por um encontro peculiar entre personalidade, cultura e circunstâncias.

No entanto, é necessário dizer desde já que esta foi uma visão escolhida em meio a tantas outras que poderiam ter acompanhado a minha análise. Este trabalho não pretendeu esgotar todas as abordagens possíveis do tema, muito menos abordar todos os fatores que poderiam ser considerados fundamentais no processo de origem do Museu de Imagens do Inconsciente no âmbito da história da psiquiatria brasileira.

Em suma, este trabalho constrói mais uma história sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente, buscando apreender o significado dessa experiência no momento em que ela estava sendo construída, ou seja entre os anos de 1946 e 1952. Nesse sentido, esta dissertação encontra-se sobre quatro capítulos, onde os argumentos seguintes foram desenvolvidos.

No primeiro capítulo, proponho uma aproximação entre arte, loucura e ciência psiquiátrica por intermédio da emergência do discurso psicanalítico no Brasil na primeira metade do século XX. A psicanálise possui um papel fundamental nesse processo visto que

sua apropriação possibilitou que a idéia do inconsciente manifestado nas expressões artísticas fosse incorporada tanto no meio artístico quanto no científico. Esse contexto propicia o aparecimento, nos anos 40, das idéias de Nise da Silveira sobre a ocupação terapêutica e a expressão artística dos alienados.

No segundo capítulo, apresento a trajetória de Nise da Silveira, o início da terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro e o desenvolvimento dessa experiência psiquiátrica culminando na criação do Museu de Imagens do Inconsciente. A versão apresentada é bastante conhecida, sendo baseada fundamentalmente no relato de Nise da Silveira, que foi construído alguns anos depois da experiência ter alcançado sucesso, e nas narrativas produzidas por seus biógrafos e por admiradores do trabalho da psiquiatra. De acordo com essa visão, os trabalhos coordenados por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional eram periféricos aos métodos empregados pela psiquiatria brasileira na década de 1940.

Para averiguar tal afirmação, no terceiro capítulo, faço uma contextualização da terapêutica ocupacional e da expressão artística dos alienados em meio as outras práticas terapêuticas utilizadas pelos psiquiatras no Brasil. Através de uma análise quantitativa e qualitativa dos discursos veiculados pelos principais periódicos médicos e psiquiátricos dos anos 30 e 40, foi constatada a preponderância do discurso orgânico-mecanicista e dos métodos biológicos de tratamento, notadamente as convulsoterapias e as psicocirurgias. Essa constatação apontou para uma nova questão: como foi que as práticas desenvolvidas nos ateliês de uma modesta Seção de Terapêutica Ocupacional se destacaram sem o apoio ou interesse da ciência psiquiátrica?

O quarto capítulo, está fundamentado sobre a hipótese que a arte brasileira ocupou o lugar, primeiramente destinado à ciência, de incentivar e respaldar a expressão artística dos alienados de Engenho de Dentro. Nesse sentido, foram destacados como fundamentais para a divulgação do trabalho desenvolvido por Nise da Silveira em Engenho de Dentro o apoio de alguns artistas e críticos de arte e o impacto das primeiras exposições da Seção de Terapêutica Ocupacional. Por exemplo, o pintor Almir Mavignier e o crítico Mário Pedrosa foram considerados personagens importantes na construção dessa experiência, visto que circulavam pelos ateliês de pintura e modelagem da STO entre 1946 e 1952. A ampla repercussão dessas primeiras exposições, veiculada pelos jornais da época, e a surpresa diante da constatação de que os loucos faziam verdadeiras obras de arte, foram considerados fatores preponderantes

para a divulgação da prática que unia arte, loucura e psiquiatria no Centro Psiquiátrico Nacional.

Dessa forma, a busca pelo significado de uma experiência que aproximou arte, loucura e ciência no Brasil em fins da década de 1940, constrói uma narrativa sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente inserido em uma história da psiquiatria brasileira enriquecida por outras visões, tais como aquelas vindas do meio artístico. É justamente no encontro da história da psiquiatria com outras visões, que está a contribuição do presente trabalho, abrindo a possibilidade de se pensar a importância de uma experiência de terapêutica psiquiátrica com referências que não se esgotam nesse campo disciplinar. Por isso, esta dissertação pode ser considerada uma pequena contribuição à história da psiquiatria no Brasil inserida e influenciada por uma história cultural muito mais ampla.

2. ARTE, INCONSCIENTE E LOUCURA

A aproximação entre arte e loucura e a emergência do discurso psicanalítico no Brasil.

A 18 de dezembro de 1949 o jornal *Diário Carioca* publicou uma crônica, do crítico de arte Antonio Bento, denominada *A Arte e o Inconsciente*, onde o crítico fazia considerações a respeito da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* que se realizava, naquele momento, no Rio de Janeiro. Antes, porém, de comentar a própria exposição, Antonio Bento afirmava que a reviravolta filosófica que se operou nos domínios do conhecimento com o advento da psicanálise foi responsável pela valorização do irracional nos domínios da Arte. E isso resultou também na valorização do trabalho artístico irracional. Suas palavras são mais esclarecedoras:

Já se sabe a importância do papel que o inconsciente representa na arte moderna. Aliás, isso não acontece apenas nos domínios da literatura e das artes plásticas. Na filosofia como nas concepções políticas, as forças irresistíveis do inconsciente derrubaram a razão de seu pedestal. O apreço dado, nesta primeira metade do século, às doutrinas de Freud veio demonstrar que a ciência hoje já não acredita no mito do homem governado pela razão. Aliás, na filosofia esse movimento não é novo. Possui raízes antigas, tendo começado a ampliar-se depois de Schopenhauer e Nietzsche. (...)

Essa verificação é talvez a maior contribuição dos tempos modernos à cultura, que deverá, possivelmente, se orientar para um humanismo irracionalista, em oposição ao humanismo da Renascença, glorificador incondicional da suposta grandeza e dos poderes onipotentes da razão.

Era natural, diante disso, que na arte moderna dominassem também as forças do irracional. E foi isso exatamente o que aconteceu. Daí, o interesse que os críticos e os artistas mais conscientes dos

problemas estéticos emprestam aos desenhos das crianças e dos alienados. (Bento, 18/12/1949)

Esta declaração de Antonio Bento faz uma introdução daquilo que irei abordar neste capítulo, cujo objetivo é fazer uma apresentação geral da aproximação entre a arte e a loucura que, no século XX, sofreu grande influência da idéia de inconsciente, conceito proposto pela psicanálise. A idéia que o inconsciente pode ser revelado através da manifestação artística será aqui focalizada de duas formas inter-relacionadas: de um lado, os artistas se referindo à loucura e de outro, os loucos se expressando por meio da arte. A aproximação entre arte e loucura será, então, analisada considerando-se a apropriação do conceito de inconsciente, postulado por Freud na virada do século XIX para o século XX, e utilizado por intelectuais, médicos e artistas ambientados na cultura ocidental.

A idéia do inconsciente na *Viena-fin-de-siècle* conquistou alguns admiradores e atraiu seguidores para a psicanálise que nascia. Entre os interessados encontramos tanto artistas ligados ao movimento surrealista, como é o caso de André Breton, na França, quanto médicos psiquiatras, como aconteceu com Eugen Bleuler e Carl Gustav Jung, na Suíça. No Brasil, as idéias psicanalíticas tiveram dupla inserção - na arte e na ciência - por intermédio do movimento modernista e do saber psiquiátrico. Tal peculiaridade da cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX sugere a possibilidade de se construir uma pequena história da psiquiatria beneficiada pelos diálogos entre a história das ciências e o pensamento social no Brasil.

Em suma, a emergência do discurso psicanalítico e a apropriação do conceito de inconsciente, e particularmente a sua oportuna adaptação no Brasil, constituem um meio para a aproximação entre arte, loucura e psiquiatria. É a partir desse contexto dinâmico que iremos encontrar, posteriormente, já nos anos 40, as idéias de Nise da Silveira sobre a ocupação terapêutica e a expressão artística dos alienados, fundamentais para a síntese proposta por esta psiquiatra na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, e, portanto, para o surgimento do Museu de Imagens do Inconsciente.

2.1 FREUD, A PSICANÁLISE E O CONCEITO DE INCONSCIENTE

Schorske (1988) apontou o nascimento da psicanálise na *Interpretação dos Sonhos*, curiosamente publicada em 1899 com a data de 1900. Segundo sua análise no livro *Viena-fim-de-siècle*, a psicanálise seria uma teoria a-histórica do homem e da sociedade visto que originada em plena crise da política liberal vienense, e sem a isso se referir, *reduzia o passado e o presente político a um estatuto epifenômico em relação ao conflito originário pai e filho* (Schorske, 1988, p. 199). Para esse autor, *foi a frustração política onipresente na Viena-fim-de-siècle que estimulou a descoberta do homem psicológico hoje onipresente* (ibid., p.26). Esse deslocamento na compreensão dos males que afligem a humanidade *do domínio público e sociológico para o privado e psicológico* não aconteceu somente por intermédio da psicanálise (ibid., p.19). O problema da natureza do indivíduo em uma sociedade em desintegração era central para a *intelligentsia fin-de-siècle* de Viena e, portanto, também o fora para Freud. Assim, de acordo com Schorske (1988), o contexto apropriado para o surgimento de uma teoria que tornaria suportável um mundo político a girar fora de órbita e sem controle foi a cultura liberal de uma Viena fragilizada, propiciando dessa maneira a passagem do homem racional para o homem psicológico ¹.

Se fosse preciso concentrar em uma palavra a inovação proposta por Freud seria incontestavelmente na palavra inconsciente (Laplanche e Pontalis, 1992, p.236). A idéia de inconsciente, como um adjetivo, precedeu a Freud. No século XIX, inconsciente era um termo apropriado para exprimir um conjunto de conteúdos não presentes no campo da consciência (ibiden). Pierre Janet (1859-1947), discípulo de Charcot ², e em parte discordando do mestre,

¹ É interessante comparar este ponto de vista com o argumento defendido por Michel Foucault no livro *Doença Mental e Psicologia*, sobre o aparecimento do *homo psychologicus*. Para Foucault, *o homem só tornou-se uma espécie psicologizável a partir do momento em que sua relação com a loucura permitiu uma psicologia, quer dizer a partir do momento em que sua relação com a loucura foi definida pela dimensão exterior da exclusão e do castigo, e pela dimensão interior da hipoteca moral e da culpa. Situando a loucura em relação a estes dois eixos fundamentais, o homem do começo do século XIX tornava possível uma tomada sobre a loucura e através dela uma psicologia geral* (Foucault, 1984, p.84). Segundo a perspectiva foucaultiana, após a entrada da loucura na região da exclusão, a partir da Grande Interação em meados do século XVII, a loucura desaparece do horizonte social e entra num tempo de silêncio no qual é despojada de sua linguagem, não lhe sendo mais possível falar de si mesma. Essa impossibilidade ocorre *até Freud que, pioneiro, reabriu a possibilidade para a razão e a desrazão de comunicar no perigo de uma linguagem comum, sempre prestes a romper-se e a desfazer-se no inacessível* (ibiden, p. 80).

² Jean Martin Charcot (1825-1893), neurologista e neuropatologista responsável pelo cuidado de pacientes da Salpêtrière e professor na Sorbonne, foi o primeiro médico a reconhecer a histeria como doença distinta e a

desenvolveu a teoria de que as manifestações da histeria dependiam de certas idéias inconscientes que ele denominou ‘idéias fixas’ (Os pensadores - Freud, 1978, p.VI).

Contudo, se o adjetivo inconsciente precedeu à psicanálise, a noção de inconsciente como um substantivo, ou seja um sistema, um lugar psíquico, foi formulada por Freud em diferentes textos. Segundo Laplanche e Pontalis (1992, p. 93), a teoria psicanalítica se constituiu recusando definir o campo do psiquismo pela consciência, tal como pretendiam determinadas tendências da psicologia na época. Não que Freud desconsiderasse a consciência como um fenômeno essencial, mas, na sua concepção, a mente possuía uma porção submersa, imperiosa, capaz de interferir nas vontades, nos pensamentos e nas ações conscientes dos homens. E até então esta região permanecia desconhecida e inexplorada³.

A teoria psicanalítica estudou o inconsciente sobre o ponto de vista tópico⁴. Nesse sentido, o inconsciente significa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico, mais conhecida como a primeira tópica⁵. Este ponto de vista apareceu quando, na *Interpretação dos Sonhos*, Freud distinguiu os três sistemas que compunham o aparelho psíquico: o inconsciente, o pré-consciente e a consciência (Laplanche e Pontalis, 1992, p. 505). Por isso muitos autores reconhecem esse livro como o marco para o surgimento da psicanálise.

Laplanche e Pontalis (1992, p. 237), afirmam que o sonho foi o caminho por excelência da “descoberta” do inconsciente. Argumento defendido pelo próprio Freud, em 1909, por ocasião das suas conferências na Clark University, Massachusetts, quando afirmou que *a interpretação dos sonhos era na realidade a estrada real para o conhecimento do*

empregar um método puramente psicológico – o hipnotismo – para tratar suas pacientes provocando-lhes paralisias hísticas artificialmente (Os Pensadores – Freud, 1978, p.VI). Segundo Thomas Szasz (1974, p. 31), Charcot foi o responsável pelo estabelecimento da histeria como doença medicamente legítima.

³ Segundo Hall e Lindzey (1984, p. 23), na primeira concepção de Freud sobre a mente esta poderia ser comparada com uma montanha de gelo flutuante, em que a parte que se vê na superfície representa a região da consciência, enquanto uma porção submersa muito maior representa a região inconsciente. No vasto domínio do inconsciente se encontram os impulsos, as paixões, as idéias e os sentimentos reprimidos – um imenso subterrâneo de forças vitais e invisíveis que exercem um controle imperioso sobre os pensamentos e ações conscientes do homem

⁴ Segundo Laplanche e Pontalis (1992, p. 236), o termo tópica significa um *ponto de vista que supõe uma diferenciação do aparelho psíquico em certo número de sistemas dotados de características ou funções diferentes (...), o que permite considerá-los metaforicamente como lugares* (ibid., p. 505).

⁵ No vocabulário psicanalítico fala-se correntemente em duas tópicas freudianas: a primeira, cuja distinção é feita entre o inconsciente, o pré-consciente e a consciência; e a segunda tópica que distingue o aparelho psíquico em três instâncias – o id, o ego e o superego. Para os objetivos desta dissertação não será necessário aprofundarmos

inconsciente, a base mais segura da psicanálise (Freud, 1978, p. 20). Este argumento teria implicações importantes sobre as imagens do inconsciente e sua manifestação nas obras de arte.

Seja qual for o ponto de vista escolhido para estudar o aparelho psíquico, o que nos interessa, para os fins desse capítulo, é que a psicanálise desde os seus primórdios, salientou que o inconsciente exercia um papel fundamental na mente e no comportamento humano visto que era o fundo de toda a vida psíquica, contendo tudo o que fora mantido à margem da consciência. O inconsciente era visto como algo que dizia muito sobre o sujeito, muito mais que a própria consciência. Nesse sentido, a construção do conceito de inconsciente e sua teorização por Sigmund Freud constituíram um grande marco para a psiquiatria, fornecendo uma base psicológica para a compreensão e tratamento das doenças mentais. Além do mais, a emergência da psicanálise era justificativa suficiente para que as motivações inconscientes da vida psíquica fossem desveladas.

De fato, o encantamento com a psicanálise marcou o chamado mundo ocidental no decorrer do século XX (Russo, 2002, p. 8). A repercussão das idéias psicanalíticas, sua apropriação e adaptação por adeptos e simpatizantes se fez em muitas áreas e em muitos países. Utilizando a idéia da apropriação do conceito de inconsciente irei me deter neste capítulo basicamente em duas dessas possibilidades: o inconsciente manifestado por meio da expressão artística e o inconsciente como crítica à civilização e à racionalização como figuras da modernidade.

2.2 O CONCEITO DE INCONSCIENTE COMO CRÍTICA À CIVILIZAÇÃO

Birman (2001) apontou a invenção da psicanálise e do conceito de inconsciente na qualidade de uma crítica do modernismo emergente na modernidade. Para esse autor, a modernidade esteve fundamentada em um projeto antropológico e antropocêntrico, onde a racionalidade científica possuía um importante papel na definição do homem. Ora, se a modernidade representou o auto-centramento do sujeito no eu e na consciência, o modernismo significou a inversão dos eixos que norteavam a modernidade: por um lado, a razão e o eu

nessas discussões. Não sendo este um trabalho especificamente sobre a psicanálise, me contento por hora apenas em apontar essa mudança na teoria freudiana sobre o aparelho psíquico.

foram questionados por um movimento de suspeita da consciência, e por outro o sujeito, influenciado por forças que perpassam a sua individualidade e regulam as suas relações com os outros, passou a ser definido em um mundo em constante transformação.

Segundo Birman (2001), Nietzsche, Marx e Freud foram os profetas que anunciaram essa ruptura que se realizou com o modernismo. Resumidamente, a contribuição de Freud nesse sentido foi descrever o eu estando numa encruzilhada de forças provenientes do inconsciente. Portanto, a psicanálise seria uma produção do modernismo como *consciência crítica da modernidade e até mesmo a sua auto-consciência* (Birman, 2001, p. 119).

Sob essa perspectiva é possível circunscrever a proposição do conceito de inconsciente e o advento da psicanálise por meio dos rastros deixados pela crítica do modernismo às figuras da modernidade. E é isso o que farei logo a seguir, ao analisar a relação das vanguardas artísticas e a busca pelo moderno, e mais especificamente na maneira como a psicanálise foi apropriada pelo movimento surrealista, de André Breton, e pelo modernismo brasileiro.

2.2.1 Surrealismo e Psicanálise

Segundo Briony Fer (1998, p. 171), desde o início o Surrealismo foi um movimento heterogêneo formado por pintores, escritores, poetas e fotógrafos que produziam trabalhos bastante diferentes entre si. É possível que nem mesmo nas pinturas surrealistas seja encontrada uma unidade de estilo, o que não impede de encontrarmos semelhanças na produção surrealista que possam conferir um padrão ao movimento como um todo. Nesse sentido, *a produção surrealista pode ser considerada um campo de representação em constante mudança, que usava frequentemente a diferença para gerar significados* (Fer, 1998, p.171). O que tinham em comum era o efeito de desorientar as expectativas habituais. Tomando como exemplo a arte ‘alucinatória’ de Salvador Dali pode-se perceber que o efeito desejado era o de revelar o inconsciente na representação e de desfazer as concepções reinantes de ordem e realidade (ibidem, p. 172 e 200).

Todavia é fato que os surrealistas não queriam somente questionar a realidade, mas também questionar a forma pela qual esta realidade era normalmente representada (ibid.). De posse de um desejo de chocar e de levar a realidade ao descrédito, os surrealistas se opunham à visão dominante, valorizando tudo aquilo *que o industrial e o racional tentaram suprimir*

(ibid., p. 223). Nada improvável, então, que este movimento enxergasse nas idéias de Freud e de Marx *meios para criticar a ordem social existente e a cultura dominante, vista por eles como repressiva* (ibid., p. 180). Foi assim que os surrealistas se apropriaram de vários temas propostos por Freud: Édipo, os mecanismos envolvidos no processo do sonho, a sexualidade e, obviamente, o inconsciente.

De acordo com Briony Fer (1998, p. 182), *Freud e a psicanálise representaram uma espécie de impulso histórico no sentimento de revolta dos surrealistas*. Freud oferecia um modelo de compreensão do psiquismo onde existia algo na sua profundidade a ser revelado. E, através desse modelo explicativo seria possível aos surrealistas revelar o que fora e ainda estava sendo reprimido pela sociedade e assim *explorar o conteúdo 'latente' mais do que o conteúdo 'manifesto' de sua época* (ibid.). Dessa forma, a psicanálise dos surrealistas⁶ era um meio de transgredir as fronteiras estabelecidas da representação e lançar um olhar para o subterrâneo da modernidade.

Mas o que jazia oculto no subterrâneo da modernidade? As manifestações surrealistas chamavam atenção para tudo que havia sido reprimido pela modernidade: o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental, entre outros (ibid., p. 176 e 177).

A noção de inconsciente permaneceu cara aos surrealistas. Ao desafiarem a lógica da mente racional, sugeriam a expressão de um outro tipo de lógica, mais profunda, a lógica do inconsciente. É possível percebermos todo um esforço dos surrealistas de trabalhar sobre o ponto de vista do inconsciente – o inconsciente como oposto da civilização e da racionalização excessiva, o inconsciente como lugar da não-razão. E, por isso, o inconsciente foi considerado o lugar privilegiado da loucura.

No primeiro manifesto surrealista de 1924, André Breton definia o Surrealismo como *um estado de completa perturbação mental* (Breton, 1924 apud Fer, 1998, p. 173). A aproximação e – por que não dizer – exaltação da loucura era axiomática. Celebrando o conceito proposto por Freud, os surrealistas tentavam falar da loucura a partir da própria loucura e não sob o ponto de vista da razão (ibid., p. 176), vislumbrando na loucura a possibilidade de libertação do controle opressivo, tanto psíquico quanto social, a que estavam submetidos aqueles que se encontravam na normalidade. Em suma, a singularidade com que

⁶ Destaco a expressão psicanálise dos surrealistas porque há uma distinção, assim como em outros casos de apropriação do discurso psicanalítico, entre as idéias de Freud e o modo como essas idéias foram apropriadas.

as idéias e temas psicanalíticos foram apropriados pelo movimento surrealista, mais especificamente o conceito de inconsciente, permitiu uma aproximação da arte com a loucura. Os artistas desse movimento, interessados na ótica do inconsciente, acabaram por celebrar a loucura nas suas manifestações.

2.2.2 Modernismo e a emergência do discurso psicanalítico no Brasil.

Apesar da disparidade entre a sociedade brasileira e a européia, a idéia de inconsciente também tornou-se referência para muitos intelectuais do país. Em sua maioria representantes da elite brasileira culta e letrada, foram os artistas e intelectuais ligados ao movimento modernista e os médicos, especializados ou não em psiquiatria, que iniciaram um diálogo sobre as idéias de Freud e se aprofundaram nas teorias psicanalíticas, divulgando-as ou mesmo utilizando *a técnica analítica em épocas em que não havia, no Brasil, psicanalistas formados e formadores* (Perestrello, 1988, p. 151). Os precursores da psicanálise no Brasil são, nos dizeres de Marialzira Perestrello (1988), *aqueles que iniciaram a divulgação ou prática da psicanálise até 1937, quando a Dr.^a Adelheid Koch, psicanalista qualificada pela Associação Psicanalítica Internacional, iniciou em São Paulo as primeiras análises denominadas didáticas* (ibid., p. 155).

Muitos são os trabalhos que analisam como foi apropriado o discurso psicanalítico no Brasil (Facchinetti, 2000 e 2002; Perestrello, 1988; Ponte, 1999; Russo, 2002). E nenhum deles acentua qualquer impropriedade das idéias psicanalíticas no sentido de facilitar, ou mesmo de orientar, um movimento de aproximação da arte com a loucura.

Segundo Carlos Fidelis da Ponte (1999, p.11), são numerosas as referências sobre a aplicação das idéias de Freud em áreas como as da medicina, do direito, da educação, da literatura e das artes plásticas no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930. No entanto, irei me deter aqui na repercussão das idéias psicanalíticas entre os modernistas, enfatizando a idéia de recomposição, ou seja de um padrão particular de adaptação da psicanálise pelos integrantes do movimento modernista brasileiro.

Situar um movimento de arte é sempre bastante discutível e, no caso do Modernismo, cujas preocupações estéticas transcendem e são consequências de uma preocupação central com a identidade cultural brasileira, isso não ocorre de forma diferente. Em alguns trabalhos

sobre o movimento modernista no Brasil o ano de 1917 é considerado um ano inaugural (Amaral, 2002; Inglésias, 2002; Moraes, 1988; Zílio, 1980). Em torno da artista plástica Anita Malfatti, severamente criticada por Monteiro Lobato por ocasião da mostra de suas pinturas naquele ano, formou-se um grupo interessado em defender a estética moderna como alguma coisa de natural ou de adequado ao país. Nesse grupo inicial, que iria se estender após a famosa Semana de 22, encontramos os seguintes nomes: John Graz, Antônio Gomide, Regina Gomide Graz, Oswaldo Goeldi, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia (Amaral, 2002). A resposta de Oswald de Andrade ao discurso de Monteiro Lobato - que denunciava a paranóia e a mistificação na obra da pintora – ressaltava a propriedade da obra de Malfatti dotada de uma qualidade essencial na linguagem moderna – a atualidade, ou seja o fato de manifestar com seu temperamento e inteligência a época presente (Moraes, 1988, p. 223).

No entanto, outras questões, além da atualidade ou a serviço desta, também orientariam os modernistas. Em geral, as vanguardas que eclodiram no início do século XX, tanto na Europa quanto nos demais países chamados periféricos, buscavam entender o que seria o moderno e se posicionar diante da exigência de modernização. Com os participantes do movimento modernista brasileiro isso não ocorreu de maneira diferente. Passou-se então a discutir o que era moderno e o que era o Brasil dentro do moderno e a trazer essas discussões para a sociedade brasileira.

Essas não eram questões que só interessavam aos modernistas. Também a intelectualidade da época se posicionou diante desses assuntos, vendo no problema da modernidade o lugar onde imbricavam outros temas, tais como a identidade nacional, a tradição e os destinos de uma nação até então condenada pelas explicações importadas da Europa sobre a sua miscigenação racial e o seu clima tropical. No âmbito de um contexto cultural, os principais temas dos intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século XX giravam em torno da idéia de raça, identidade nacional e a construção de um Brasil a salvo do determinismo genético-racial que havia sido extraído de um modelo de civilização europeu⁷.

⁷ A mistura de raças que originou o povo brasileiro e o clima tropical predominante no país, foram vistos por muitos anos como causas de formação de uma nação híbrida, indolente, indisciplinada e preguiçosa. Ou seja, a miscigenação racial ocorrida nos trópicos era a causa da degeneração do povo brasileiro.

Muitos letrados e cientistas, já no final do século XIX, envolveram-se na discussão em torno das causas da degeneração do povo brasileiro. Insatisfeitos com essa explicação genética definitiva, eles congregaram esforços para defender que a inferioridade brasileira não era inata, mas situacional. Nesse sentido, a medicina adquiriu um papel importante para retirar o país da eterna condenação à barbárie.

Para o movimento sanitaria da Primeira República, estudado por Lima e Hochman (1996), o problema do brasileiro era a doença e não exatamente a sua condição mestiça e o efeito climático dos trópicos. O Brasil estava doente e precisava ser saneado, sanado e modernizado. Também os médicos brasileiros especializados em sífilis, os sifilógrafos brasileiros, cujas idéias científicas foram estudadas por Carrara (1997), *contribuíram de modo significativo para a consolidação de um pensamento social de forte apelo nacionalista, que procurou valorizar o Brasil também pelo que possuía de não-europeu, deixando de atribuir as razões de todos os nossos males exclusivamente às heranças ameríndia e africana* (Carrara, 1997, p. 406). Construindo ao longo da década de 1920 uma sífilis genuinamente brasileira, os sifilógrafos produziram uma visão mais otimista do país, esforçando-se em situá-lo novamente na hierarquia das nações e atribuindo a si mesmos o papel de salvadores da raça e da nacionalidade (ibid.).

Trazendo implícita em suas análises sobre a nação e o povo brasileiro uma visão extremamente benevolente da ciência como o *anjo tutelar da sociedade*, como nos apontou Corrêa (2001), os intelectuais brasileiros das primeiras décadas do século XX, se viram diante da possibilidade de uma re-interpretação do Brasil, questionando, em muitos casos, a transposição de modelos europeus e propondo um olhar para os contrastes e o interior do país (Lima, 1999).

É nesse sentido que pode ser entendida a afirmação de Eduardo Jardim de Moraes (1988) para quem o conjunto de questões propostas pelo modernismo funcionava como referencial para todos os intelectuais da época. Para esse autor, era nítido, tanto para aqueles que adotavam uma postura modernizadora propondo a renovação no domínio da produção artística, como era o caso dos modernistas, quanto para aqueles que rejeitavam essa renovação artística, como aconteceu com Monteiro Lobato, que o que estava sempre presente na atenção dos intelectuais da época era a *apreciação deste bloco de questões em que se imbricavam modernidade, brasilidade, tradição e origens populares* (Moraes, 1988, p. 221).

Portanto, é no meio artístico e intelectual que surge, ambientado no contexto das idéias descrito acima, um movimento compromissado com o nacionalismo e interessado *em dar um novo alento a uma cultura que lhe parecia esclerosada* (Iglésias, 2002, p. 15) através da adoção do ponto de vista moderno e de uma postura modernizadora. Mas o que significava modernizar para os modernistas?

Segundo Moraes (op. cit.), modernizar era, em um primeiro momento, atualizar a produção cultural a um novo tempo, o tempo presente (ibid., p. 222). Contudo isso não significava romper com o passado. Pelo contrário, o modernismo significou muito mais uma continuidade, no sentido do progresso e da atualização, do que uma ruptura. É fato que os modernistas propuseram um afastamento das formas consagradas, consideradas inatuais, o que provocou confronto com as instituições culturais dominadas pela Academia, mas isso não significava que apregoavam a destruição de um passado. Em sentido oposto a idéia recorrente de que os mestres do passado deviam ceder seus lugares aos homens do presente, os seguidores modernistas descobriram justamente no passado artístico do país a conotação revolucionária que precisavam. Conotação esta muito mais no sentido de continuidade que de ruptura (ibid.). Isso não contradizia a perspectiva modernizadora, mas tratava de compreender o ingresso do Brasil no moderno *como uma passagem de um momento a outro. Não como ruptura, mas como evolução* (ibid., p. 224). E aquilo que obstaculizava essa evolução é que era considerado passadista, ou inadequado ao novo tempo. As palavras de Eduardo Jardim de Moraes são mais esclarecedoras:

Diferentemente do que ocorre em outros modernismos, onde a idéia de revolução ou de descrédito do passado se situa no centro das indagações, no caso brasileiro a modernização, vem caracterizada como atualização, onde não está afastado o compromisso com a tradição (ibid.).

Essa dimensão polêmica e construtiva do modernismo indica a dupla tarefa do movimento: de um lado *a preocupação em se acentuar o caráter inatual da ordem estética até então vigente* e daí a necessidade de *elaboração de uma nova postura estética adequada à vida moderna*, e por outro a importância da *incorporação da discussão cultural na ordem moderna* (ibid.). Desta feita, vemos no bojo do projeto modernista a construção de uma arte

genuinamente brasileira, pois entre as diversas propostas do movimento a principal era conferir uma identidade própria para a arte feita no país (Moraes, 1988; Amaral, 2002; Iglésias, 2002; Zílio, 1980). E para tanto foi preciso produzir linguagens artísticas que pudessem dar conta dessa dupla tarefa.

A resolução desse “conflito” foi buscar nas origens populares a fonte de inspiração para a brasilidade pretendida. A idéia de que era nas classes populares que se devia buscar os motivos da cultura nacional indicava *o compromisso do projeto modernista com a tradição* (Moraes, 1988, p. 221). Nesse sentido, a modernização da cultura só poderia ser viabilizada caso estivesse *assentada em tradições nacionais caracterizadas enquanto populares* (ibid.). Na busca pelo moderno, o modernismo brasileiro procurava por uma cultura e identidade próprias que representassem o brasileiro frente ao Outro europeu (Facchinetti, 2000, p. 131). A brasilidade modernista ainda colocava-se diante de um europeu universal, buscando exatamente uma síntese que dissesse respeito a singularidade de uma nação aos olhos desse Outro e dele mesmo em processo de constituição.

Essa breve apresentação do modernismo, longe de pretender esgotar as possibilidades de interpretação do movimento ou as muitas discussões que ele suscita, teve a intenção de facilitar a compreensão sobre o modo como a psicanálise foi apropriada por alguns modernistas.

Segundo Facchinetti (2000, p. 132), buscando o novo, o moderno, assim como o genuíno, o local e o popular, o modernismo em sua primeira fase⁸ desenvolveu de maneira crítica uma nova escrita que devia enunciar uma visão do brasileiro distinta da visão européia. A busca por uma nova estética, calcada em uma nova linguagem que se pretendia autêntica, tornou-se possível através de um movimento *de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens da renovação* (Bopp, 1977 apud Facchinetti, 2000, p. 133).

Mesmo tendo sofrido influências das vanguardas européias⁹, para Facchinetti (ibid.) *os modernistas traziam uma preocupação nova, que se refletia na reflexão e na pesquisa sobre a linguagem*. Ora, para essa autora, é justamente por meio da investigação cuidadosa da

⁸ A primeira fase do movimento modernista brasileiro, tal como apontada por Facchinetti (2000), compreende os anos de 1917 até meados da década de 30.

⁹ Alguns historiadores da arte apontam a presença de Blaise Cendrars no Brasil como uma espécie de ponte entre os surrealistas e o modernismo brasileiro. Além disso, como citou Amaral (2002), o surreal pode ser visto em

linguagem, que vai analisar minuciosamente o pensamento e a fala populares, que encontramos o centro do projeto revolucionário do modernismo.

É aí que encontramos a apropriação da psicanálise feita pelos modernistas: como um instrumento de crítica aos valores culturais que pretendiam ultrapassar e como um saber que legitimava a subversão, servindo pois de origem para a linguagem autêntica almejada (ibid.). Não apenas pelo novo vocabulário oferecido pela teoria psicanalítica, mas principalmente pela *possibilidade de expressar, como diz Mário de Andrade, aquilo que o (...) inconsciente grita*, (ibid., p. 134). Segundo Facchinetti (2000), foi desta maneira que a psicanálise, tal como foi apropriada pelos modernistas, serviu de base para a resolução da preocupação central deste movimento, buscando construir *um novo modo de apreensão artística em que o inconsciente e a pulsão seriam valorizados* (ibid.).

As idéias de Freud, assim como as de Marx e de Nietzsche, possibilitaram aos participantes do movimento modernista *pensar formas alternativas de civilização* (Facchinetti, 2002, p. 120). Os modernistas *passaram a levar em consideração o alto preço das exigências civilizatórias ocidentais para a sexualidade e para a singularidade, ao mesmo tempo em que denunciaram a fragilidade dos códigos de verdade fundamentados na ciência e na razão* (ibid.). Entre os conceitos freudianos que podiam servir de auxílio nessa crítica à civilização, o inconsciente aparece em destaque, tal como ocorrera na apropriação do conceito pelo movimento surrealista, pois servia perfeitamente *à proposta de libertar os mais diferentes recalques históricos, sociais, estéticos e étnicos do país* (ibid.).

Assim, o discurso subversivo do movimento modernista foi respaldado pela apropriação que fizeram da psicanálise e do conceito de inconsciente proposto por Freud um instrumento crítico que os auxiliava na construção do seu projeto. Paralelamente a esse discurso, existia outro não tão ligado à subversão e a crítica dos valores culturais e da civilização ocidental. Mais ligado à psiquiatria, e portanto à esfera do homem psicológico, o discurso psicanalítico apropriado pelos médicos trazia inovações na maneira de se compreender as neuroses e as doenças mentais. Também esta foi uma apropriação singular, vendo a possibilidade de estarem no inconsciente algumas das respostas que procuravam para

algumas obras de Tarsila - no caso "Veneza" (1923), "O Lago", "Sol Poente", "Floresta" e "Sono" - e de Ismael Nery, representante da 2ª geração modernista.

melhor entender o psiquismo, ou contendo alguma chave para que fosse proposto um novo método de tratamento das desordens mentais.

Nesse sentido, farei a seguir um breve esboço da ocupação terapêutica no âmbito da história da psiquiatria. O meu objetivo com isso é bastante simples: a idéia de que o inconsciente pode se manifestar por intermédio da expressão artística dos alienados é o ponto de chegada de um processo onde se encontram a psicanálise e a terapêutica ocupacional na história da psiquiatria brasileira. A interseção da ocupação terapêutica com a psicanálise representa a chave para entendermos como a atividade artística passou a ser vista como terapêutica e como os desenhos e pinturas dos loucos passaram a ser vistos como expressões do inconsciente.

2.3 A OCUPAÇÃO TERAPÊUTICA NO ÂMBITO DA HISTÓRIA DA PSIQUIATRIA BRASILEIRA.

Segundo Amarante (1982; 1994), o início da patologização do louco no Brasil coincide com o início do movimento alienista em 1830. A medicalização da loucura e sua transformação em doença mental aconteceu ao mesmo tempo em que o confinamento foi adotado como medida terapêutica. Até meados do século XIX não havia no Brasil um estabelecimento destinado ao cuidado e recolhimento dos alienados e desviantes. *Estes vagavam pelas ruas ou acabavam confinados, seja nas prisões, seja em enfermarias dos hospitais então existentes, sem qualquer assistência médica, vítimas de maus tratos e castigos corporais* (Russo, 2002, p.10).

Foi na década de 1830 que surgiram os primeiros protestos dos médicos contra tal situação. Embora os médicos passassem a condenar, desde essa época, as práticas de reclusão da loucura em espaços não medicalizados, seu alvo prioritário era *a reivindicação da criação de um hospício para a cidade*, pois a loucura que circulava pelas ruas podia ser perigosa (Engel, 2001, p. 127). José Clemente Pereira, provedor da Santa Casa de Misericórdia e uma das figuras mais importantes do cenário de então, iniciou uma campanha pública para a construção de um hospital destinado exclusivamente ao tratamento dos alienados (Russo, 2002; Engel, 2001). Essa campanha obteve sucesso em 1841, quando o decreto de fundação

do Hospício de Pedro Segundo foi promulgado, embora esta instituição só fosse inaugurada em dezembro de 1852, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro.

No entanto, *apesar de representar um marco importante no processo de construção da medicina mental no Brasil, o Hospício de Pedro II (...) caracterizar-se-ia como um espaço asilar precariamente medicalizado* (Engel, 2001, p. 127), pois estava subordinado à administração da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. Amarante (1982) também viu na criação do hospício um marco importante para a psiquiatria brasileira. Segundo esse autor,

o hospício delinea uma etapa na qual é definido um espaço de reclusão específico para a medicina mental exercitar a sua prática, a reclusão do louco, e um saber sobre a loucura. Embora a presença do médico seja, neste primeiro momento, fugaz, descontínua e auxiliar; embora o médico não tenha uma formação teórica que se pode caracterizar como sendo alienista, o hospício define o lugar da ação social sobre o louco, e o lugar da produção científica sobre a loucura. Isolar para conhecer; conhecer para intervir (Amarante, 1982, p.17) (grifo meu).

Os alienistas só viriam a controlar efetivamente o hospício após a Proclamação da República. Em 1890, o Hospício de Pedro II recebeu nova denominação: Hospício Nacional de Alienados (HNA). De acordo com Engel (2001, p. 129), a separação do HNA da Santa Casa, a criação da Assistência Médico-Legal de Alienados e a aprovação da primeira lei federal de assistência médico-legal aos alienados, já em 1903, são *marcos fundamentais no processo de construção da psiquiatria brasileira como campo de saber especializado e legitimamente reconhecido*. Nesse processo reformatório do primeiro asilo de loucos do país aparece, como um dos maiores esforços nesse sentido, a figura de José Carlos Teixeira Brandão (Russo, 2002).

Teixeira Brandão assumiu *a liderança no movimento alienista de reforma do hospício* (Amarante, 1982, p.19). E suas reivindicações naquele momento são evidências que confirmam que o primeiro hospício do país tinha sido construído à revelia do médico alienista. Assim como Foucault (2000) argumentou em *História da Loucura na Idade Clássica*: o hospício é o *a priori* histórico da percepção médica. Além disso, as tentativas de reformá-lo, passando-o a uma administração médica, não o retirou do lugar de exclusão. Ao contrário, *o hospício é o lugar da exclusão daquilo que se quer conhecer para melhor excluir* (Amarante,

1982, p. 27). Daí a crítica de Amarante, fundamentada em argumentos foucaultianos, pois *o primeiro corpo de conhecimento que a psiquiatria reivindica para si é, justamente, um saber sobre o asilo, e não sobre o louco e a loucura* (ibid.).

Em suma, no início da história da psiquiatria brasileira, vista por um ângulo de reformas e tentativas de reformulação, existiram dois movimentos: o primeiro clamando “aos loucos, o hospício”, assim definindo o lugar destinado pela sociedade a esse tipo de desviante, e o segundo bradando “ao hospício, somente os médicos”, o que garantiria a medicalização do espaço asilar necessário ao posterior desenvolvimento do saber psiquiátrico. É nesse segundo momento da história da psiquiatria que surge o sistema de colônias de alienados no Brasil.

2.3.1 A utilização do trabalho como terapia: colônia de alienados e terapêutica ocupacional.

De acordo com Amarante (1982, p. 43), as colônias de alienados surgiram *como a solução para todos os males do velho asilo fechado; como a modernização definitiva do modo de tratar a enfermidade mental*. Programada para ser um local ainda calcado no isolamento como prática terapêutica, as colônias que começaram a aparecer ainda no final do século XIX são lugares afastados dos grandes centros urbanos onde se podia praticar com excelência o tratamento moral e o trabalho terapêutico (ibid.). Mais importante que a reforma do hospício, considerou Amarante (1982, p.48), *o sistema de colônias é uma proposta em termos de aperfeiçoamento do asilo, e não uma oposição a ele*. Inserida dentro do movimento de medicalização do espaço asilar, as colônias possuíam uma tarefa maior: estender a tecnologia asilar psiquiátrica para além do hospício, *alcançando o próprio cotidiano das populações* (ibid.).

Nesse momento ainda se destacava o alienista Teixeira Brandão. À frente das reformulações na assistência psiquiátrica, Teixeira Brandão insistiu junto ao Governo para que edificasse um asilo-colônia. Suas justificativas não se reduziam aos aspectos terapêuticos das colônias, também considerando fundamentais os aspectos sociais e econômicos desse sistema (ibid., p.60). Ora, o trabalho dos alienados, enfatizado por esse sistema, cumpria primeiramente objetivos terapêuticos, visto que estava corroborado pelo tratamento moral. A prescrição do trabalho era vista como *o remédio universal para a cura de todas as moléstias mentais* (ibid., p. 64).

Muitos autores destacaram a importância do trabalho para o tratamento moral preconizado por Pinel e seus seguidores (Lopes, 1996 e 2001; Silveira, 1952 e 1966; Santos, 1962; Amarante, 1982). Nesse sentido, trabalho e terapia estão indissoluvelmente ligados na constituição da psiquiatria e, como veremos, na própria história da medicina mental.

A introdução do trabalho com objetivo terapêutico nos hospitais para alienados fez parte integrante da grande reforma proposta por Pinel em fins do século XVIII (Silveira, 1952, p.1). Os alienistas franceses, influenciados por Pinel, acreditavam que a alienação mental tinha sua origem em fatores predominantemente de ordem moral. Nesse caso, nada mais lógico que fossem combatidas por um tratamento moral, que tinha o trabalho e as atividades culturais entre as suas medidas terapêuticas (ibid.). Amarante (1982, p. 67) também corroborou esse vínculo do trabalho com os primórdios da psiquiatria, pois, para este autor, a indicação precisa do tratamento moral encontrava significado pleno na preceituação do trabalho terapêutico.

A reforma pineliana propagou-se pelo mundo todo e, como já vimos, alcançou o Brasil na primeira metade do século XIX. Com efeito, dois anos após a inauguração do Hospício de Pedro II, o seu diretor Dr. Manuel José Barbosa, instalava oficinas de sapataria, marcenaria, florista e de desfiar estôpa [sic], como setores de trabalho para os doentes mentais (Silveira, 1952, p. 1). Juliano Moreira, em sua *Notícia histórica sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil*, publicada originalmente em 1905, relatou que além de alfaiates e sapateiros também existiam músicos no Hospício de Pedro II. Foi então que José Clemente Pereira ordenou que lhes oferecessem instrumentos musicais *como meio de distração ou talvez de cura* (Moreira apud Amarante, 1982, p. VII). Mais tarde, no Hospício Nacional de Alienados, sob a direção de Juliano Moreira, construiu-se o Pavilhão Seabra, onde funcionavam diversas oficinas (Santos, 1962, p. 70).

Voltando às colônias, as vantagens econômicas da utilização do trabalho adquiria um valor ainda maior na medida em que diziam *respeito também à possibilidade de restituição dos enfermos à vida produtiva* (Amarante, 1982, p. 63). O trabalho era visto como *o elo que ligava o indivíduo ao meio externo, à realidade, a ponte para a vida social* (ibid.). Mas se na colônia o trabalho era empregado dentro dessa ótica, preparando o enfermo para retomar seu lugar no mercado de trabalho, abria-se então a possibilidade para que interno desse sistema

conservasse a esperança da liberdade real (ibid., p. 63-64). Ilusão de liberdade, segundo a crítica de Amarante (1982).

No entanto, essa valorização da ocupação terapêutica no tratamento das doenças mentais não se manteve constante na história da psiquiatria. De acordo com Nise da Silveira (1952, p.3), os fatos ocorridos na história da psiquiatria *demonstram que as subidas e quedas do método ocupacional acham-se em correlação com o valor que os psiquiatras da época atribuem ao elemento psicodinâmico na conceituação das psicoses, quer o aceitem ou não como fator etiológico suficiente*. Por isso é que o encontro entre trabalho e terapia pode ser tomado como um excelente exemplo de como *um método terapêutico pode ser compreendido diversamente, de acordo com a posição teórica de onde é encarado* (Silveira, 1966, p. 21)

Em meados do século XIX, uma outra visão do método terapêutico foi postulada pela teoria organicista. Inserida em um outro clima de opinião que se firmou na ciência médica – a de que cada função teria uma localização específica e portanto toda patologia teria um substrato anatômico - a psiquiatria ambicionou *orientar-se segundo as mesmas diretrizes que regiam os demais ramos da medicina* (Silveira, 1952, p. 2), indo buscar na anátomo-patologia um referencial tido como mais científico, que a teoria pineliana não lhe permitia alcançar. Entre os maiores psiquiatras da segunda metade do século XIX as explicações organicistas eram soberanas. A maioria compartilhava do ponto de vista que as causas das doenças mentais eram de natureza orgânica e não moral. Emil Kraepelin, cuja influência marcou decisivamente esse período, recorria à ocupação para se evitar o completo naufrágio psíquico do paciente. O trabalho apenas era indicado, de acordo com a teoria organicista de Kraepelin, para se deter a ruína mental do doente visto que a ociosidade agravava e apressava o processo de decadência característico das últimas fases da ‘demência precoce’ (Silveira, 1966, p. 21).

Segundo Nise da Silveira (1952, p. 2), nesse momento da história da psiquiatria, a ocupação terapêutica desempenha um papel bem mais modesto que no tempo de Pinel e Esquirol. Sendo *bem mais um apoio de restos de atividade mental que ainda não haviam afundado na demência que método terapêutico ativo* (ibid.). Portanto, as ocupações não adquiriram o papel de legítimos agentes curativos na terapêutica Kraepeliniana.

Amarante (1982, p.88) apontou que a busca por lesões orgânicas, *específicas para cada tipo de loucura*, representava *um novo momento da psiquiatria brasileira*. Iniciado ainda com Teixeira Brandão, que não possuía uma orientação ligada apenas à escola francesa, pois

oscilava entre as explicações orgânicas e morais, esse novo momento de hegemonia orgânica na orientação da psiquiatria brasileira vai se confirmar com Juliano Moreira, alguns anos depois.

Portanto, o sistema de colônias, iniciado em fins do século XIX com a criação da Colônia da Ilha do Governador, e atingindo o seu ápice em 1923 com a criação da Colônia de Alienados de Jacarepaguá, hoje Colônia Juliano Moreira, utilizava o trabalho enquanto forma de terapia tal como preconizado por Pinel e Esquirol e depois por Kraepelin.

Juliano Moreira tem sido considerado o responsável pelo ingresso da psiquiatria brasileira na era científica, devido à ligação que teve com a psiquiatria alemã. Segundo Perestrello (1988), já em 1899, Juliano Moreira se referia às idéias de Freud, então catedrático da Faculdade de Medicina da Bahia. Juliano Moreira havia ingressado nesta faculdade como professor substituto da Seção de Doenças Nervosas em 1896. Mas foi somente três anos depois que ele realizou uma conferência onde divulgava as idéias freudianas, sendo por isso também considerado um inovador (Venancio, 2001, p. 247-248). Juliano Moreira aparece aqui em uma posição em que se encontram concepções aparentemente díspares, pois ao mesmo tempo que divulgava as idéias psicanalíticas no Brasil, era adepto e difundia as idéias de Kraepelin.

O contato de Juliano Moreira com Emil Kraepelin ocorreu quando aquele foi a Europa para tratar-se de tuberculose. Lá estando, frequentou diversos cursos e laboratórios de doenças mentais e conheceu as principais clínicas psiquiátricas (Russo, 2002; Venancio, 2001). Na Alemanha, Kraepelin foi seu professor. Nessa época, de acordo com Russo (2002, p.13), Kraepelin desenvolvia *o mais moderno método de observação de diagnóstico dos alienados mentais* e a psiquiatria alemã, tendo o seu nome em destaque, vinha se impondo como uma alternativa científica ao retrógrado alienismo francês de Pinel e Esquirol (ibid.). A psiquiatria alemã, voltada para os laboratórios de anátomo-patologia, buscava encontrar organicamente as causas das enfermidades mentais (Russo, 2002, p. 14).

Aqui cabem alguns esclarecimentos sobre a ruptura ocorrida na história da psiquiatria brasileira após os estudos do jovem Juliano Moreira com Kraepelin, visto que o modelo teórico alemão chegou no Brasil sobretudo por intermédio de Juliano Moreira. Segundo Portocarrero (2002, p.33), *desde o momento de sua constituição, no século XIX, até o início do século XX, o saber psiquiátrico brasileiro seguiu a linha da escola francesa de Pinel,*

introduzida no Brasil principalmente por meio de textos de Esquirol, que serviram de modelo para a criação do nosso primeiro hospício, o Hospício de Pedro II. A partir de 1890, esse modelo começa a ser radicalmente contestado e substituído pela teoria de Kraepelin, traçando uma nova linha na história da psiquiatria. Essa passagem do século XIX para o XX é significativa para a história da psiquiatria no Brasil, pois nesse momento ocorreram *modificações radicais tanto no âmbito do saber como no da prática* (ibidem). A mudança na atitude dos alienista brasileiros pode ser vista através do destaque conferido a todo instante ao caráter científico do novo discurso psiquiátrico, *com o qual procuravam obter respaldo político para a implantação de um novo modelo psiquiátrico, sobretudo no que dizia respeito às formas de assistência* (ibid., p.35).

Juliano Moreira, apontado por Portocarrero (2002) como o responsável pela descontinuidade histórica da psiquiatria brasileira pelo fato de aderir às concepções organicistas da escola alemã, também estimulou a praxiterapia e algumas idéias psicanalíticas. Esta fusão pode parecer, em um primeiro momento, desconcertante. *Como é possível combinar o organicismo de Kraepelin com uma teoria eminentemente psicológica como a freudiana?* (Russo, 2002, p.14) E ainda valorizar ao mesmo tempo o elemento orgânico e o psicodinâmico na conceituação das doenças mentais, sendo este necessário a utilização do trabalho terapêutico?

Contudo, tal convivência de teorias aparentemente díspares não era tão estranha ao cenário brasileiro, principalmente a partir dos anos 30 quando várias teorias coexistiam na tentativa de curar e compreender as doenças mentais a despeito do predomínio de intervenções terapêuticas baseadas no organicismo¹⁰.

Portocarrero (2002) argumentou que Juliano Moreira acreditava ter resolvido a ambigüidade de sua posição quanto ao caráter físico ou moral da doença mental justamente pelo estreitamento da relação, que sua teoria oferecia, com a medicina clínica. *Essa relação se manifesta na incorporação de causas psicológicas e morais à etiologia orgânica da doença mental* (Portocarrero, 2002, p. 37). Dessa forma, as enfermidades mentais passaram a ser definidas a partir do início do século XX *segundo a interação do estado psicológico com as condições fisiológicas do indivíduo* (ibid., p.38), pois, de acordo com Kraepelin, para toda

¹⁰ Esse período será abordado no terceiro capítulo desta dissertação.

mudança no campo psíquico havia um distúrbio no campo somático correspondente (Kraepelin apud Portocarrero, 2002, p. 38).

Outra evidência de resolução dessa ambigüidade por intermédio da construção de uma psiquiatria físico-psicológica está na posição que Juliano Moreira adotou em 1903. Naquele ano, o psiquiatra tinha sido nomeado diretor do Hospício Nacional de Alienados e, passando a defender a reformulação da assistência psiquiátrica pública, abraçou a idéia de fusão da psiquiatria com a psicanálise. Esta foi admitida por ele como um método de diagnóstico e tratamento no HNA, quando reconheceu que *o objetivismo da clínica e o subjetivismo da psicanálise, conjugados, dão um 'optimun'* (Passos, 1975 apud Perestrello, 1988, p. 152).

A proposta do trabalho como método terapêutico foi influenciada por mudanças importantes na psiquiatria devido à emergência do discurso psicanalítico no meio médico. Sob a influência das idéias de Freud, Eugen Bleuler passou a estudar, de um modo totalmente diferente, o conceito de demência precoce proposto por Kraepelin. Bleuler mostrou que o diagnóstico de demência precoce, por ele denominada esquizofrenia, não significava evolução inexorável para a demência, um tipo específico de ruína da vida psíquica, nem implicava em um progressivo apagamento da afetividade (Silveira, 1966 e 1952; Santos, 1962). Isso porque *mesmo após longos anos de doença, a inteligência podia revelar-se intacta e muitas vezes reações afetivas intensíssimas irrompiam* (Silveira, 1952, p. 2).

Sob a influência das idéias psicanalíticas em voga, Bleuler percebeu que os sintomas possuíam um conteúdo muitas vezes determinado por complexos inconscientes. Distinguiu, então, dois tipos de sintomas na esquizofrenia: os fundamentais, de etiologia orgânica, e os acessórios, de etiologia psíquica. Daí abriu-se caminho para incontáveis investigações psicológicas¹¹.

A concepção bleuleriana de esquizofrenia aparentemente resolvia a querela entre os adeptos da escola francesa, baseada nas idéias de Pinel e Esquirol, e o modelo da escola alemã, que tinha em Kraepelin o seu grande nome. Para muitos, as idéias de Bleuler

¹¹ Entre elas encontra-se a pesquisa realizada por C. G. Jung sobre o conteúdo dos sintomas psicóticos, quando este ocupava o cargo de primeiro assistente no hospital Burgholzli, de Zurique, que na época estava sob a direção de Bleuler. Foram essas investigações que conduziram Jung à descoberta dos complexos afetivos (Silveira, 1997, p. 14).

provocavam grandes modificações na atitude do psiquiatra em relação ao doente, visto que este não era mais, por diagnóstico, um caso perdido (Silveira, 1952, p. 2). A apropriação que essa nova perspectiva fez da psicanálise e do conceito de inconsciente abria espaço para que novas terapêuticas fossem tentadas. Quanto ao uso do trabalho como meio de terapia, o novo conceito de esquizofrenia implicava numa retomada do método, não mais como mero suporte, mas como um meio terapêutico legítimo. É aí que encontramos Hermann Simon, entusiasta das idéias de Bleuler, que normalmente é apontado como o maior impulsionador da terapêutica ocupacional, sem contudo ter conferido ao seu método essa denominação (Silveira, 1952 e 1966; Santos, 1962; Cerqueira, 1964).

O trabalho de Hermann Simon passou a ser conhecido no Brasil somente depois da Primeira Guerra Mundial (Cerqueira, 1964, p.162). Contudo, desde 1905 ele praticava a ocupação terapêutica em um hospital de Warstein, Alemanha, e depois em Gutersloh, sendo também considerado o primeiro a construir uma concepção teórica sobre o tratamento ocupacional.

Naquela época, a clinoterapia, o repouso no leito, era um dos tratamentos mais em voga e por isso grandes quantidades de doentes eram deixados inativos na maioria dos hospitais (Silveira, 1952). Simon então decidiu demonstrar que *a clinoterapia descansava o corpo mas não a mente*, conduzindo *o vegetar corporal* a um *cemitério de espíritos* (Cerqueira, 1964, p. 162). Para ele o repouso na cama era *análogo ao de uma tumba*, acarretando a diminuição da atividade mental ou mesmo a longo prazo a abolição da atividade mental, levando à demência (ibid.).

Simon, que já havia declarado a afinidade de suas concepções com os conceitos psiquiátricos de Bleuler, entendia a vida como uma atividade incessante. E, se esta atividade básica da vida não fosse logicamente orientada, corria-se o risco de ser exteriorizada em condutas anômalas (Silveira, 1966, p. 23). Era, pois, necessário que o médico não enxergasse somente o patológico nas condutas dos enfermos, mas também a parte sadia e utilizável de sua personalidade. A *missão terapêutica* do médico consistia em *opor-se ao desenvolvimento do patológico* valendo-se de todos os recursos que dispusesse para alcançar tal objetivo (Cerqueira, 1962, p. 162). Nesse sentido, a terapêutica ocupacional assumia, nas mãos de Simon, o caráter de um método educativo, uma psicagogia nos dizeres de Nise da Silveira (1952) sobre o método ocupacional de Simon. A meta proposta por Simon era reeducar

combatendo os sintomas. Assim, cada atividade ocupacional era receitada como uma *terapia dirigida principalmente contra os sintomas psíquicos pela individualização do tratamento através de uma psicoterapia que se definia como uma educação dos doentes com o objetivo de restituir-lhe a vontade e o poder de auto-conduzir-se de um modo ordenado e útil* (Cerqueira, 1962, p.162 e 164).

Hermann Simon não denominou o seu método de terapêutica ocupacional. Preferiu chamá-lo de tratamento mais ativo ou tratamento hiper-ativo visto que o primeiro princípio dessa terapêutica era *uma luta decidida contra todas as manifestações patológicas, principalmente contra os sintomas psicógenos, e, de outra parte, estímulo intensivo dos elementos da personalidade que se conservassem válidos* (Silveira, 1966, p. 24).

Em suma, Simon admitiu que muitos sintomas da esquizofrenia eram de origem psíquica - os sintomas secundários descritos por Bleuler – *e que várias funções mentais permaneciam intactas durante o curso da doença* (Santos, 1962, p. 68). Daí apresentou um método de ocupação que tinha como objetivo se opor aos sintomas psicógenos e, ao mesmo tempo, fortalecer as funções conservadas (ibid.). É por isso que a terapêutica ocupacional a partir de Simon é vista como uma autêntica forma de psicoterapia.

Karl Schneider desenvolveu e aprofundou o método de tratamento ativo proposto por Simon (Silveira, 1952, p.4). Com ele a terapêutica ativa passou a ser utilizada também como um instrumento de pesquisa em suas *investigações sobre as leis do dinamismo psíquico* (Silveira, 1966, p. 25). As experiências realizadas por Schneider comprovaram que a terapêutica ativa era um método apropriado para ampliar, aprofundar e esclarecer em todos os sentidos os conhecimentos científicos da psiquiatria. A preocupação de Schneider consistiu em diferenciar a ação das atividades sobre as diversas funções psíquicas. Desse modo, ele chegou a estabelecer indicações de ocupações específicas para cada doença e para cada síndrome. De acordo com Nise da Silveira (1966), o trabalho de Schneider imprimiu um rigoroso caráter científico à prescrição de atividades como forma de terapia.

Outro autor de destaque que considerou a ocupação terapêutica como um verdadeiro método de tratamento foi Paul Sivadon. A terapêutica ocupacional de Sivadon não visava distrair o doente muito menos obter vantagens para a economia hospitalar. A ocupação de caráter terapêutico visava fornecer ao enfermo mental condições de adaptação ao mundo exterior utilizando para isso de suas capacidades existentes na ocasião e de seus níveis

funcionais que ainda se conservavam intactos. Num sentido mais amplo, a terapêutica ocupacional de Sivadon tinha como objetivo a reestruturação da personalidade enferma.

2.3.2 Psicanálise e Ocupação Terapêutica

Segundo Nise da Silveira (1966) o tratamento ocupacional de inspiração psicanalítica tem como objetivo promover sublimações. Freud situava o trabalho entre os melhores meios para promover deslocamentos da libido, que proporcionariam a satisfação de exigências instintivas através de atividades aceitas socialmente. O trabalho, portanto, seria uma atividade sublimatória.

A noção de sublimação foi postulada por Freud para explicar algumas atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontram sua força propulsora na pulsão sexual e, no entanto, visam a um objetivo não sexual. A criação artística, a investigação intelectual e as atividades normalmente valorizadas por uma dada sociedade são exemplos de atividades sublimativas (Laplanche e Pontalis, 1992, p.495).

Freud atribuía ao trabalho grande importância na economia libidinal, pois de acordo com suas palavras:

Nenhuma outra técnica de orientação vital submete o indivíduo tão fortemente à realidade como a execução do trabalho que, pelo menos, incorpora-o solidamente a uma parte da realidade, à comunidade humana. A possibilidade de deslocar para o trabalho profissional e para as relações humanas a ele vinculadas grande parte das componentes narcisistas, agressivas e mesmo eróticas da libido, confere àquelas atividades um valor que não é relegado a segundo plano, dado seu caráter imprescindível para afirmar e justificar a existência social (Freud apud Silveira, 1966, p. 29).

Para Nise da Silveira (1966), quando se admite que os sintomas das doenças mentais exprimem necessidades instintivas frustradas, que buscam satisfação por meios distorcidos, é necessário oferecer ao doente atividades cujo exercício provoca de algum modo a satisfação de tais necessidades, mas de uma maneira socialmente aceita. Nesse sentido, o conhecimento da dinâmica dos sintomas é imprescindível para a prescrição de ocupações cientificamente determinadas.

A psicanálise inclui nas suas indicações ocupacionais atividades que sejam adequadas à situação atual em que se encontra o doente. Por exemplo, num caso onde o doente encontra-se profundamente regredido planeja-se atividades que lhe proporcionem gratificação imediata através do próprio exercício (ibid., p. 30).

Portanto, a terapêutica ocupacional de base psicanalítica propõe atividades que possam vir a satisfazer as necessidades insaciadas, motivadoras da doença. É importante, então, que as atividades se desenvolvam no mesmo sentido dos sintomas - e não contra os sintomas, como preconizou Simon - *com a diferença fundamental de realizarem-se através de comportamentos construtivos e aceitos socialmente* (Silveira, 1966, p. 32).

A atividade artística poderia servir de via sublimatória, mas, para a psicanálise freudiana, a pintura servia mais como um meio de acesso ao inconsciente do que propriamente como uma atividade terapêutica. Em 1910, Freud publicou *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, ensaio onde aplicava os métodos clínicos da psicanálise para analisar a vida emotiva e a sexualidade de Leonardo da Vinci. Nesse estudo, Freud afirmou que a tela *Madona e o Menino com Sant'Ana*¹² resumia a história psicológica de Leonardo da Vinci. E com isso abriu a possibilidade de utilização da psicanálise com o objetivo de analisar os conteúdos latentes das manifestações artísticas de neuróticos e psicóticos. Assim como outros textos freudianos, *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* também chegou ao Brasil, servindo de exemplo para que alguns psiquiatras, considerados precursores da psicanálise no país, interpretassem as obras de arte de indivíduos mentalmente sãos ou de alienados.

Em 1932, Júlio Pires Porto-Carrero, então professor catedrático de Medicina Legal na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil e *considerado um dos maiores entusiastas e divulgadores da psicanálise no Brasil*, publicou o livro *A Psicologia Profunda ou Psicanálise* (Russo, 2001, p.303). No oitavo capítulo desse livro, intitulado *Psicanálise e Arte*, Porto-Carrero afirmava que não somente o sonho possuía um conteúdo latente e um conteúdo manifesto, todas as manifestações artísticas *eram aparências externas de fatos psíquicos internos; ao ponto de poder afirmar-se que a arte é a expressão simbolizada de conflitos íntimos, recalcados, inconscientes* (Porto-Carrero, 1934, p. 135). Por isso, uma obra de arte

¹² O título dessa composição em alemão, se traduzido literalmente, é *Sant'Ana e Dois Outros*. Também encontrei referências em que a tela era chamada *A Virgem, O Menino Jesus e Sant'Ana*.

podia ser sujeita a interpretação psicanalítica, tal como acontecia com a análise do conteúdo de um sonho. Segundo Porto-Carrero (ibid., p. 143), a arte servia ao artista para que este confessasse o inconfessável, para que fosse libertado *os impulsos que rugem no cárcere do inconsciente*.

Osório Cesar e Durval Marcondes, ambos também considerados precursores da psicanálise no Brasil, publicaram em 1927 um artigo intitulado *Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual*, onde interpretavam as obras de dois pacientes do Hospital de Juqueri por intermédio da teoria psicanalítica. Esses autores também utilizavam a idéia de que para se analisar uma obra de arte era preciso que fosse distinguido o conteúdo manifesto do conteúdo latente. O significado latente era aquilo que havia de privativo na obra do artista, só expressado simbolicamente. E, na maioria das vezes, essas deformações simbolicamente disfarçadas eram dotadas de secretos desejos e impulsos sexuais reprimidos na infância.

Em um estudo sobre *A Arte nos Loucos e Vanguardistas*, publicado em 1934, Osório Cesar escrevia:

Da mesma maneira que se estuda o pensamento simbólico no sonho também no artista que, segundo Freud, é um extrovertido próximo à neurose, o estudo analítico do simbolismo estético possui idêntico valor da interpretação onírica. Tanto é assim que Freud, num longo e curioso trabalho analítico sobre Leonardo da Vinci, conseguiu descobrir nos seus quadros, os anseios reprimidos de sua infância (Cesar, 1934, p. 52).

Essa citação de Osório Cesar sintetiza bem a maneira como a psicanálise enxergava a criação artística até os anos 40. Já nos anos 50 apareceram trabalhos de inspiração psicanalítica que tomavam posição diferente, reconhecendo o simplismo com que Freud tratou o fenômeno artístico, principalmente no estudo sobre Leonardo da Vinci.

Em suma, o interesse despertado pela produção plástica de psicóticos no âmbito da psiquiatria estava baseado na idéia psicanalítica de que por intermédio do desenho e da pintura se expressava o oculto, o não verbalizado, o inconsciente. Mas, apesar de atribuir ao desenho e a pintura a qualidade de meios de acesso ao mundo interno dos esquizofrênicos, a ocupação terapêutica de orientação psicanalítica não destacava a eficácia terapêutica do ato de pintar ou

desenhar. As manifestações artísticas dos alienados eram mais utilizadas para esclarecimentos diagnósticos e meios de compreensão do processo psicótico, que meios terapêuticos legítimos.

2.3.3 Psicologia Analítica Junguiana e Ocupação Terapêutica: a originalidade de Nise da Silveira.

Segundo Nise da Silveira (1966), não há na literatura jungueana estudos especiais sobre ocupação terapêutica. No entanto, o método proposto pela psicologia analítica de Jung *está intimamente impregnado de atividade* (ibid., p. 32), visto que se fundamenta sobre uma concepção extremamente dinâmica do psiquismo humano.

A aproximação de Nise da Silveira com a Psicologia Analítica é fundamental para entendermos a síntese de seu trabalho que pode ser objetivada na criação do Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952. Ainda preocupada com a fundamentação teórica e científica da prática que estava exercendo naquele momento, Nise da Silveira adicionou às suas concepções sobre terapêutica ocupacional o modelo jungueano de compreensão da psique humana e, mais especificamente, da esquizofrenia. Nesse sentido, suas palavras são mais esclarecedoras: *e parece-nos mesmo que a terapêutica ocupacional encontrará na psicologia analítica inspiração para um trabalho mais profundo e mais eficiente que em qualquer outra posição psicológica* (Silveira, 1966, p. 32).

Jung preferiu não especificar os métodos de tratamento das doenças mentais, mas, segundo Nise da Silveira, é certo que ele não depositava muita confiança nas possibilidades de sublimação de impulsos do inconsciente tal como a psicanálise defendia (ibid.). O psiquiatra suíço acreditava que a melhor maneira de lidar com esses impulsos oriundos do inconsciente era os expressando e os confrontando, para depois tentar integrá-los à consciência. Nesse processo, as imagens adquiriam um valor especial:

É princípio fundamental do método terapêutico jungueano que o indivíduo procure traduzir as emoções em imagens – isto é, procure encontrar as imagens que estão ocultas nas emoções. Dar forma objetiva as imagens subjetivas, às experiências internas é estar no caminho da cura. A apreensão de imagens, sua retirada da torrente avassaladora de conteúdos do inconsciente, permitirá que elas sejam despotencializadas de sua força desintegradora e que sejam confrontadas. Essa apreensão

de imagens poderá ser feita por intermédio de múltiplas atividades espontâneas: pintura, escultura, dança, bordados, figuras talhadas em madeira, etc. (Silveira, 1966, p. 34).

Jung destacava a importância do efeito do método que leva a representar plasticamente a própria situação psíquica. O uso do desenho e sobretudo da pintura para a expressão plástica das emoções permitiria ao paciente entrar em contato com as imagens do inconsciente. Para a psicologia analítica junguiana as imagens do inconsciente são expressões das experiências interiores do indivíduo que, mesmo aterrorizantes, devem ser objetivadas e enfrentadas por ele, visto que assim elas serão despotencializadas de sua carga energética.

O efeito do método que leva a representar plasticamente a própria situação psíquica deve-se, segundo C. G. Jung, ao fato de que impressões caóticas e aterrorizantes, uma vez objetivadas, são por isso como que dominadas magicamente, perdem a estranheza ameaçadora, tornando-se possível lidar com elas, entendê-las, depois de ficarem inofensivas, captadas no papel ou na tela (Silveira, 1962-63, p. 119).

Portanto, a psicologia jungueana ofereceu a Nise da Silveira um modelo original de compreensão da esquizofrenia. Esse novo modelo possibilitou que a psiquiatra brasileira encontrasse nas atividades expressivas da ocupação terapêutica um meio de acesso ao mundo interior dos doentes mentais, já destacado pela psicanálise, que ao mesmo tempo se configurava como um meio legítimo de terapia. Dessa forma, Nise da Silveira fez uma síntese, entre terapêutica ocupacional, psicanálise e psicologia analítica junguiana, na qual as imagens do inconsciente, plasmadas durante a expressão artística dos alienados, se constituíram como meio de compreensão e pesquisa do processo psicótico e como meio de tratamento das enfermidades mentais.

Em 1964, em estudo sobre o método ocupacional, Luiz Cerqueira apontou que Paul Sivadon, em 1952, introduziu *como legítima ocupação terapêutica as atividades sociais e artísticas, não mais se limitando às atividades motoras* (Cerqueira, 1964, p.167). Com isso a praxiterapia definitivamente passou a ser um tratamento sócio-psicológico e não apenas biológico (ibid.). No entanto, esse autor não estava atribuindo pioneirismo a Sivadon esquecendo-se da experiência coordenada por Nise da Silveira no Brasil. Pelo contrário, não só ele mas tantos outros autores atribuíram ao serviço de ocupação terapêutica do Centro

Psiquiátrico Nacional, dirigido por Nise da Silveira desde 1946, como a *mais fecunda experiência brasileira, o que lhe confere sem nenhuma dúvida um pioneirismo incontestado* (ibid.).

Mais do que questionar ou de afirmar originalidade da experiência coordenada por Nise da Silveira, busquei apresentar essa experiência como o ponto de interseção entre as idéias psicanalíticas apropriadas no Brasil, por um lado pelo discurso médico-psiquiátrico e por outro pelos modernistas, e a trajetória da terapêutica ocupacional no âmbito da história da psiquiatria. Aproveitando-se desse contexto dinâmico é que Nise da Silveira coloca em prática as suas idéias sobre ocupação terapêutica, onde a expressão artística dos alienados possui um destaque especial. Nesse sentido, o conceito de inconsciente e a teoria psicanalítica possuem um papel fundamental, sendo os responsáveis pela aproximação entre arte e loucura na primeira metade do século XX.

No entanto, se pensarmos que este contexto de idéias foi o mesmo para muitos psiquiatras, o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira destaca-se entre outras experiências que envolviam a arte como um recurso no tratamento das doenças mentais, como é o caso da atividade desenvolvida por Osório Cesar no Hospital Juqueri, em São Paulo, iniciado antes da década de 1940. Se o contexto psiquiátrico-psicanalítico era semelhante por que então essa diferença? Provavelmente existem outras explicações para dar conta da experiência dirigida por Nise da Silveira que culminou, em muito pouco tempo, na criação do Museu de Imagens do Inconsciente. Essa dissertação busca apreender alguns desses motivos na medida em que os enxerguei como fatores integrantes do processo de gênese do MII.

Em suma, a terapêutica ocupacional praticada por Nise da Silveira pode ser vista como o ponto de chegada de um processo muito mais amplo que se beneficiou do encontro entre psiquiatria, laborterapia, psicanálise e expressão artística dos alienados.

3. NISE DA SILVEIRA E A TERAPÊUTICA OCUPACIONAL **EM ENGENHO DE DENTRO.**

O Museu de Imagens do Inconsciente (MII) foi fundado em 20 de maio de 1952 no Centro Psiquiátrico Nacional (CPN) em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Alguns autores explicam que a instituição surgiu como uma extensão natural dos trabalhos realizados nos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) coordenada por Nise da Silveira desde 1946 (Melo, 2001; Gullar, 1996; Bezerra, 1995; Silveira, 1981, 1992 e 1994). Nesse mesmo sentido, Dionísio (2001) aponta um processo de gênese do MII que não se limita à data de sua inauguração oficial, em 1952, estendendo-se em um período muito mais amplo, que compreende desde os anos em que os ateliês foram criados até a formação de um centro de estudos e pesquisas sobre o processo psicótico. Portanto, de acordo com essas perspectivas, a singular história do Museu de Imagens do Inconsciente encontra-se intrinsecamente vinculada à história da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro.

O Museu de Imagens do Inconsciente muitas vezes foi referido como “o museu da doutora Nise”, o que aponta para uma relação de interdependência entre a psiquiatra e a instituição. Essa relação também ficou em evidência nos trabalhos, acima referidos, sobre a trajetória de Nise da Silveira e a história do MII. Nesse sentido, Nise da Silveira e o Museu de Imagens do Inconsciente constituem um exemplo semelhante aos casos lembrados pelos atuais estudos em História das Ciências, onde o cientista se confunde com a instituição a que pertence e representa (Dias, 2002A). Nesses estudos sociais das ciências aponta-se a possibilidade de se abordar essa relação de interdependência entre a instituição científica e o

papel estruturante dos indivíduos orientados para suas carreiras como uma chave essencial para se compreender o conhecimento científico (Figueirôa, 2001). Considera-se, pois, as histórias de vida dos homens que produzem conhecimento como parte da própria história desse conhecimento e, dessa forma, fundamentais para se entender o próprio conhecimento científico.

As histórias de vida possuem, então, um papel relevante nesse ramo de pesquisa em História das Ciências na medida em que ampliam a compreensão das relações entre cientista e sociedade, assim como entre o conhecimento científico e o contexto histórico de produção, legitimação e veiculação da ciência.

Apesar da possibilidade de realizar um trabalho sobre essa relação privilegiada de interdependência que envolve Nise da Silveira e o Museu de Imagens do Inconsciente, essa não é a minha intenção nesse momento. Assim como também não pretendo fazer um estudo sobre Nise da Silveira enquanto uma personagem mitificada ou mesmo sobre a desconstrução do mito em torno de seu nome¹³.

No entanto, é certo que um estudo sobre as origens do MII envolva também a figura da psiquiatra, já que é impossível a construção de uma história desse museu sem se fazer menção ao nome Nise da Silveira (Dionísio, 2001, p. 31), visto que não se trata de um estudo exclusivo sobre a psiquiatra, mas sim de um trabalho sobre as origens do “museu da doutora Nise”.

Não tenho aqui a pretensão de descolar o MII da psiquiatra. Apenas aponto a tensão historiográfica que surge diante das dificuldades de se fazer essa separação entre a cientista e a instituição que ela pertence e representa. Aponto também os perigos de se trabalhar com uma figura mitificada da história da psiquiatria brasileira que, no meu entender, poderia significar a mera reprodução de discursos veiculados por uma história já bastante conhecida.

Na tentativa de fugir um pouco dessa personagem mitificada, neste capítulo, exponho primeiramente um esboço sobre a trajetória de vida de Nise da Silveira até o momento em que os ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional foram criados. Em seguida, continuo a apresentação sobre a constituição da terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro, destacando os principais fatos ocorridos entre 1946 e 1952. Dessa forma, teremos,

¹³ Por hora me contento em apontar a possibilidade de tais trabalhos, o que poderá ser realizado futuramente.

ao final do capítulo, uma visão sobre a transformação dos ateliês em um museu, ou seja, uma visão sobre o processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente.

3.1 UMA ALAGOANA NO RIO DE JANEIRO: A TRAJETÓRIA DE NISE DA SILVEIRA.

Nise Magalhães da Silveira nasceu em Maceió (AL) aos quinze dias do mês de fevereiro, em 1906. Filha única de Faustino Magalhães da Silveira e Maria Lídia da Silveira, um professor de matemática e uma pianista. A família Magalhães da Silveira era uma família importante em Alagoas, estando ligados à elite intelectual e política do Estado¹⁴. O irmão mais velho de Faustino Magalhães da Silveira tinha sido senador do Império; o outro irmão, José Magalhães, era um literato; Luís da Silveira, várias vezes foi eleito deputado (Escorel, 2000).

Faustino Magalhães da Silveira *era considerado pelos sobrinhos 'um sujeito fabuloso', um 'mestre em qualquer problema', o mais inteligente da família* (ibidem., p. 18). Professor de ofício, ele também escrevia para o *Jornal de Alagoas* e se metia em lutas políticas por solidariedade ao irmão, Luís Magalhães da Silveira¹⁵, dono daquele jornal (Silveira, 1996, p. 46).

Nise da Silveira possuía uma intensa admiração pelo pai, em suas palavras, *um Édipo caprichado*¹⁶. A sua escolha pela medicina não respeitou uma vocação médica, mas se deu justamente por intermédio dessa estreita ligação com seu pai. O professor Faustino da Silveira preparava um grupo de rapazes que já haviam se decidido pelo curso na Faculdade de Medicina da Bahia e, por influência desse grupo, sua única filha partiu *em bando* para Salvador (ibidem., p. 35).

Em 1921, ela se mudou para Salvador (BA), onde passou a frequentar as aulas do curso de medicina, sendo a única mulher em uma turma formada por cento e cinquenta e sete

¹⁴ Segundo Escorel (2000), ao longo dos anos a família Magalhães da Silveira foi perdendo a importância na sociedade alagoana à medida em que os filhos iam deixando a cidade.

¹⁵ Luís Magalhães da Silveira foi dono do *Jornal de Alagoas* (que depois foi vendido para Assis Chateaubriand e integrado à cadeia dos *Diários Associados*) e da *Gazeta de Alagoas* (hoje nas mãos da família Collor).

¹⁶ Entrevista exclusiva feita por Luiz Gonzaga Pereira Leal, professor da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 28 de julho de 1992, e publicada pela Revista *Psicologia: Ciência e Profissão*, cujo número e ano não consegui obter.

rapazes. Nessa época passou a viver com seu primo Mário Magalhães da Silveira¹⁷, que também era seu colega, mas a união somente seria oficializada 20 anos depois, durante a Segunda Guerra Mundial¹⁸ (Escorel, 2000).

Após seis anos de curso, Nise da Silveira formou-se, apresentando como tese de conclusão um ensaio sobre a criminalidade da mulher no Brasil, publicado em 1926 na Imprensa Oficial sob o título *Ensaio sobre a criminalidade das mulheres na Bahia* (Melo, 2001a). Um mês após a sua formatura seu pai morreu e sua vida mudou completamente. A época de mordomias havia acabado¹⁹. Sua mãe retornou para a casa dos pais e Nise da Silveira decidiu tomar um navio e ir morar na capital do país (Gullar, 1996; Silveira, 1996).

A alagoana Nise da Silveira chegou ao Rio de Janeiro em 1927, instalando-se em uma pensão no Catete. Ainda sem trabalhar e receosa que seu dinheiro acabasse, procurou um lugar mais barato para morar, transferindo-se para Santa Teresa, na rua do Curvelo (Escorel, 2000; Bezerra, 1995; Silveira, 1996). Nos arredores da nova residência, ela se encontrava com personagens importantes da história política e cultural do país: o poeta modernista Manuel Bandeira, o diplomata Ribeiro Couto, o líder comunista Otávio Brandão e sua mulher Laura, a família de Zoila Teixeira, entre outros (Bezerra, 1995).

De acordo com Escorel (2000, p.29), *Otávio Brandão foi o intelectual que maior influência exerceu sobre o pensamento dos comunistas brasileiros durante a primeira década de existência do partido, fundado em 1922. Ele era o verdadeiro mentor na compreensão do marxismo, na leitura correta dos textos, nas estratégias de luta. E foi por intermédio dessa aproximação com Otávio Brandão que Nise da Silveira leu Marx, frequentou algumas reuniões do PCB, e apoiou candidatos do Bloco Operário Camponês* (ibidem, p. 12). Muitos anos depois, em entrevista a Ferreira Gullar (1996), Nise da Silveira contou que a

¹⁷ Mário Magalhães da Silveira nasceu em 24 de abril de 1905, filho de José Magalhães e sobrinho de Faustino, sendo, portanto, primo-irmão de Nise da Silveira. Médico sanitário, Mário Magalhães destacou-se na história da saúde pública brasileira a partir de 1935. Para maiores informações ver o livro de Sarah Escorel, *Saúde Pública: utopia de Brasil*, publicado pela Relume-Dumará no ano 2000.

¹⁸ Segundo Escorel (2000), “*depois de quase vinte anos vivendo juntos Mário preocupou-se com a legalização da união porque em 1935 Nise tinha sido presa, cassada, perdera o emprego no hospital público e, portanto, não tinha estabilidade*” (p. 60).

¹⁹ Segundo Nise da Silveira, em entrevista a Ferreira Gullar, seu pai não era rico, ele era despreocupado. E ela tinha certos privilégios por ser filha única: *conta livre em livrarias, em casas de moda...* (Silveira, 1996, p. 35). Escorel (2000), também apontou algumas regalias proporcionadas por Faustino da Silveira a sua filha: *todos os*

intelectualidade carioca da época estava dividida em dois grupos: a direita, liderada por Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, e os grupos de esquerda que constituiriam a Aliança Nacional Libertadora, liderados por Castro Rebelo. E disse que definitivamente ela era simpatizante da esquerda (Silveira, 1996).

Em 1931, Nise da Silveira passou a frequentar a Clínica de Neurologia coordenada pelo professor Antônio Austregésilo, *psiquiatra e neurologista, considerado o fundador da Neurologia brasileira por ter sido o primeiro catedrático de clínica neurológica no Brasil* (Jabur, 2001, p. 66). Os estudos de Antônio Austregésilo não se restringiam apenas à neurologia e à psiquiatria, atravessando também os campos da criminologia, da psicanálise e da psicoterapia (ibidem). O encontro de Nise da Silveira com Antônio Austregésilo foi responsável pela sua aproximação e crescente interesse por essa ampla área de investigações, notadamente a Neurologia, a Psiquiatria e a Psicanálise.

É inegável a influência de Antônio Austregésilo na produção científica de Nise da Silveira desse momento, cujas publicações estavam mais ligadas a temas da neurologia do que propriamente à psiquiatria e à psicanálise. Isto pode ser visto pelos títulos dos artigos que encontrei: *Três Casos da Serie Wilsoniana* (1934), *Estado Mental dos Afásicos* (1944) e *Conceito Clínico da Serie Wilsoniana* (1945), este último em colaboração com o Antônio Austregésilo. Inclusive, foi o próprio professor Austregésilo que a inscreveu em 1933 no concurso público para médica psiquiatra da antiga Assistência a Psicopatas e Profilaxia. Após sua aprovação Nise da Silveira viveu alguns meses como psiquiatra e como moradora do hospital para alienados na Praia Vermelha (Bezerra, 1995; Melo, 2001a). Segundo Bezerra (1995), foi nesse momento que a luta de Nise da Silveira contra a psiquiatria se iniciou²⁰.

Após a Intentona Comunista de 1935, a psiquiatra alagoana foi presa pela ditadura de Getúlio Vargas, depois de uma denúncia feita por uma enfermeira do hospício da Praia Vermelha que achou suspeitas as leituras que a psiquiatra se dedicava e o fato desta possuir alguns livros de cunho socialista. Nise da Silveira, então, foi detida e levada para a Casa de

anos, nos últimos meses do ano, enquanto Nise esteve na faculdade, Faustino ia para Salvador ajudar a filha a passar de ano. Comentava-se em Maceió que o pai sabia mais de medicina do que a filha. (Escorel, 2000, p. 19).

²⁰ Uma questão que muito me intrigou, mas que não será contemplada nesta dissertação, diz respeito ao tipo de psiquiatria que Nise da Silveira praticava em 1933. Questão essa que poderá ser respondida num trabalho futuro.

Detenção na rua Frei Caneca, sendo depois transferida para a famosa *Sala 4*²¹ onde ficavam as mulheres prisioneiras do Pavilhão dos Primários²² (Silveira, 1996; Gullar, 1996; Bezerra, 1995; Melo, 2001a).

Durante o período em que esteve presa, Nise da Silveira encontrou conhecidos e fez novas amizades: Isnard Teixeira, Francisco Mangabeira Filho, Elisa Berger (Ewert), Olga Benário Prestes, Maria Werneck, Eneida²³, Carmen Ghioldi, Graciliano Ramos²⁴, entre outros.

Em 1937, Nise da Silveira foi libertada devido a *Macedada*, pois não havia nenhum processo vinculado a seu nome²⁵ (Silveira, 1996). Mas não voltou de imediato para o hospital da Praia Vermelha porque corria um boato que ela voltaria a ser presa. Evaristo de Moraes, seu advogado, dizia que ela seria presa e logo em seguida libertada. Mas Nise da Silveira resistiu em se apresentar, receosa que estava em ser novamente encarcerada.

Nos sete anos seguintes, ela passou em exílio em terras brasileiras. Pouco se sabe sobre esse período de sua vida, que compreende os anos de 1937 a 1944. Trata-se de um período obscuro na sua trajetória de vida, formando uma espécie de lacuna nas narrativas construídas sobre a sua vida. *Sabe-se apenas que foram sete anos de exílio, afastada do serviço público. Os primeiros anos passados no interior da Bahia, em cidade jamais revelada* (Bezerra, 1995, p. 155).

Segundo Escorel (2000, p.44), Nise da Silveira *foi levada para o interior da Bahia onde ficou escondida numa pensão, ajudada por uma ‘parenta de Francisco Mangabeira Filho, o Chiquito’, companheiro de prisão. (...) Do interior da Bahia viajou para Pernambuco e de lá para Alagoas.*

²¹ Sala 4, foi escrito por Maria Werneck, uma das companheiras de prisão de Nise da Silveira, e publicado pela Cesec.

²² O pavilhão dos primários foi muito bem retratado por Graciliano Ramos em suas *Memórias do Cárcere*.

²³ Eneida muito prestigiou o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira, a ponto de retratá-lo algumas vezes em sua coluna no jornal carioca Diário de Notícias. Em janeiro de 1957 ela dizia que a psiquiatra já era uma das mulheres mais importantes da atualidade no Brasil, convocando a todos não apenas para aplaudí-la, mas também para ver de perto as suas realizações no Centro Psiquiátrico Nacional (Diário de Notícias, 01/01/57).

²⁴ Após a morte de Graciliano Ramos, Nise da Silveira e outros personagens descritos pelo autor em suas *Memórias do Cárcere* concederam entrevistas a Darwin Brandão, publicada em 09 de janeiro de 1954 na Revista Manchete. Na parte que lhe coube, Nise da Silveira confirmou a sua amizade com o autor: “sim, Graciliano e eu fomos muito amigos. Era uma dessas especialíssimas, raras amizades nas quais as pessoas se comunicam de verdade, íntimo a íntimo.” Nessa entrevista ela também destacou que o romancista foi um companheiro ideal de prisão, pois muito a ajudou durante o período em que esteve encarcerada.

²⁵ Getúlio Vargas havia convidado Macedo Soares para ocupar o ministério da Justiça, mas este teria dito ao presidente que somente assumiria o Ministério caso fossem libertados todos os presos políticos sem condenação ou processo. Esse gesto ficou conhecido como a macedada.

Ausências, silêncios e omissões como as desse período turvo da vida de Nise da Silveira muito têm a dizer. Semelhante a uma *zona de sombra*, tal como apontada por Nara Britto (1995, p. 61) em seu estudo sobre o mito em torno de Oswaldo Cruz, onde boa parte daquilo que foi feito naquele momento específico ainda hoje não foi esclarecido, merecendo investigações futuras mais apuradas.

Após mais de sete anos afastada do Rio de Janeiro, em 1944 Nise da Silveira retornou ao serviço público, retomando suas atividades como psiquiatra no Centro Psiquiátrico Nacional (CPN), em Engenho de Dentro. Aconteceu que, após todos esses anos de afastamento, a psiquiatria que ela conhecia e praticava nos anos 30 não era mais a mesma em meados dos anos 40. Nise da Silveira assustou-se com a onda de violência associada a alguns métodos de tratamento das doenças mentais, tais como o eletrochoque, o coma insulínico e a lobotomia. E resolveu não seguir nessa mesma direção, optando pelo tratamento ocupacional como um método terapêutico não agressivo (Gullar, 1996; Melo, 2001a; Silveira, 1966).

3.2 A TERAPÊUTICA OCUPACIONAL EM ENGENHO DE DENTRO

Em meados da década de 1940, a terapêutica ocupacional não era uma novidade no Brasil. Segundo Nise da Silveira (1966, p. 38), na Colônia Juliano Moreira já *existia desde muito tempo um setor de praxiterapia*. Mas para os hospitais que compunham o Centro Psiquiátrico Nacional em 1944, a situação era a seguinte: muitos doentes eram ocupados em trabalhos braçais, serviços de limpeza das enfermarias e das instalações sanitárias, sendo que pequenas verbas eram destinadas para gratificá-los. Essas tarefas eram atribuídas aos pacientes de modo empírico, tendo em vista somente as vantagens para o hospital e seus empregados (ibid.).

De acordo com Nise da Silveira (1966, p. 38), *quem primeiro introduziu a terapêutica ocupacional no CPN foi o Dr. Fábio Sodré, em 1944, na seção Waldemar Schiller, do Hospital Pedro II (HP), que mais tarde viria a se chamar Hospital Odilon Galotti (HOG)*. Nise da Silveira foi colaboradora do psiquiatra Fábio Sodré nessa experiência, esforçando-se por continuá-la quando este foi transferido para outra unidade do centro hospitalar (ibid.).

Em maio de 1946, Paulo Elejalde, então diretor do CPN e conhecedor da experiência realizada no HP, convidou Nise da Silveira para organizar algumas atividades ocupacionais

para os “hóspedes do Centro”, sendo-lhe oferecida a verba destinada a remuneração de alguns internos que prestavam serviços à economia hospitalar (ibid.). Muitos anos depois, Nise da Silveira lembrava que desde o início havia ficado estabelecido que o setor de terapêutica ocupacional sob sua orientação *não visaria a produção de utilidades para o hospital, mas teria por meta encontrar atividades que servissem de meios individualizados de expressão* (Silveira, 1994, p. 13).

Os trabalhos que reconstroem a trajetória de vida de Nise da Silveira (Gullar, 1996; Melo, 2001; Bezerra, 1995) apontam a importância desse momento, pois para eles foi aí que iniciou a querela de Nise da Silveira com a psiquiatria tradicional. Nise da Silveira chamou de psiquiatria tradicional os trabalhos e métodos de tratamento mais utilizados pela psiquiatria brasileira naquele momento. Na sua visão, divulgada muito tempo depois do prestígio adquirido pela STO e pelo MII, os tratamentos da época eram de ênfase extremamente organicista, onde as explicações acerca das causas dos transtornos mentais e de comportamentos resultariam de distúrbios biológicos e endócrinos, desconsiderando as explicações psicogênicas ou deixando-as em um lugar secundário. Essas explicações, de base cartesiana, é que justificariam o uso do eletrochoque, do coma insulínico, das psicocirurgias e das quimioterapias²⁶ (Silveira, 1992).

Ao assumir a direção da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, Nise da Silveira introduziu um novo método de tratamento e compreensão da esquizofrenia através das atividades de expressão livre²⁷. De acordo com suas palavras, *a inovação consistiu exatamente em abrir para eles o caminho da expressão, da criatividade, da emoção de lidar com os diferentes materiais de trabalho* (Silveira, 1996, p.47). A inovação terapêutica, ali introduzida por Nise da Silveira, foi destacada por Bezerra (1995, p. 158) como *um mundo totalmente ignorado pelos médicos*²⁸.

Em trabalho retrospectivo sobre os *20 anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966)*, publicado em 1966 em um número especial da Revista Brasileira de Saúde Mental, Nise da Silveira aponta que o primeiro setor de atividade instalado, em maio

²⁶ Por hora, iremos aproveitar essa concepção sobre a psiquiatria mais utilizada na década de 1940, sem perder de vista que se trata da visão de Nise da Silveira. No próximo capítulo aprofundaremos melhor nas discussões a que a psiquiatria brasileira se dedicava nesse período no sentido de averiguar se esta afirmação está realmente correta.

²⁷ No documento de 1966, Nise da Silveira considera que todas as atividades ocupacionais eram expressivas.

de 1946, foi o de artes aplicadas, ou seja, trabalhos manuais femininos (bordados, crochet, tricô, tapeçaria, etc.). O ateliê de pintura foi aberto a 9 de setembro de 1946, ficando sob a responsabilidade de Almir Mavignier, hoje pintor reconhecido internacionalmente, mas que, na ocasião, era funcionário burocrático do Centro e apenas se iniciava na pintura (Silveira, 1966, p. 69). O ateliê de modelagem teve início em 1949 sob a supervisão do mesmo monitor do atelier de pintura. Aos poucos abriu-se espaço para as demais atividades ocupacionais, sendo que em 1961, já existiam 19 setores de atividades²⁹ (ibidem).

Dentre os diversos setores da STO adquiriram importância especial os ateliês de pintura e modelagem, *atividades expressivas por excelência* (Silveira, 1966, p. 41). A produção de pinturas espontâneas pelos frequentadores do ateliê manifestou-se em número incrivelmente abundante, sendo que muitas foram consideradas de alta qualidade estética. De acordo com Nise da Silveira (1994, p.13), mais que quaisquer outras atividades, a expressão livre através do desenho, pintura e modelagem *revelou-se de grande interesse científico por permitir menos difícil acesso ao mundo interno do esquizofrênico*. As imagens objetivadas nas configurações plásticas dos esquizofrênicos eram vistas como retratos da situação psíquica do enfermo mental, o que possibilitava estudos posteriores sobre o processo psicótico. Simultaneamente a essa compreensão sobre o mundo interno do paciente, as expressões plásticas revelaram-se também *como verdadeira modalidade de terapia* (ibidem). Nesse sentido, as palavras de Nise da Silveira, após 20 anos de história à frente da STO, são mais esclarecedoras:

Efetivamente, a pintura espontânea é não só meio utilíssimo para investigações no domínio da psicologia profunda, mas também se revela, ao mesmo tempo, verdadeiro meio terapêutico, do qual o doente se serve de modo instintivo como de um instrumento para reconstruir o seu mundo interno e reintegrar o mundo externo (Silveira, 1966, p. 41).

Segundo Nise da Silveira, a experiência nesses ateliês contrastava com o modelo ultrapassado de compreensão da esquizofrenia como um caso perdido, cuja evolução seguia para um quadro demencial irreversível e um definitivo apagamento da afetividade. Mesmo

²⁸ No próximo capítulo veremos se o mundo ignorado pelos médicos não era, na verdade, um mundo cuja importância não era destacada pelos psiquiatras da época.

ultrapassada, essa era a visão associada ao diagnóstico de esquizofrenia a que, segundo Nise da Silveira, estava acostumada a psiquiatria brasileira nos anos 40. Como era possível que esquizofrênicos crônicos, após longos anos de internação, manifestassem intensa exaltação da criatividade? Como era possível a existência de uma intensa atividade dentro desses ateliês, num contraste enorme com a reduzida atividade *quando não tinham mais nas mãos os seus pincéis* (Silveira, 1994, p. 13)?

De acordo com Gullar (1996, p. 20), *a produção naqueles ateliês surpreendeu não apenas pela grande quantidade (o que refletia o interesse dos pacientes por essas atividades) como pelo poder expressivo e mesmo artístico das obras*. Após três meses de funcionamento, já havia material suficiente nos ateliê de pintura para se organizar uma exposição. A primeira mostra das imagens aconteceu, ainda em 1946, dentro do próprio Centro Psiquiátrico Nacional. O interesse pela mostra foi tão grande que ela acabou sendo transferida para o edifício sede do Ministério da Educação, na cidade do Rio de Janeiro, em 1947. Essa primeira exposição constava de 245 pinturas de adultos e crianças e, segundo Dionísio (2001), gerou grande interesse na sociedade carioca, particularmente nos meios artísticos.

A transferência da exposição do CPN para o Ministério da Educação pode ser considerada como um momento importante, pois o que era uma atividade restrita ao ambiente hospitalar se tornou visível para o meio social. E, mais do que isso, essa atividade até então psiquiátrica despertou interesses diversos, passando a ser considerada também uma atividade artística devido ao valor estético que algumas obras da mostra eram dotadas.

Foi nessa época que o crítico de arte Mário Pedrosa aproximou-se de Nise da Silveira e da STO. Com o tempo, Mário Pedrosa tornou-se um dos principais incentivadores dos trabalhos desenvolvidos em Engenho de Dentro, envolvendo-se em debates sobre a qualidade artística das obras ali produzidas. Segundo ele, era inegável o componente estético encontrado nas pinturas de alguns esquizofrênicos, tais como Emydgio e Raphael Domingues, o que lhe levou a formular o conceito de *arte virgem*.

Em 1949, Mário Pedrosa levou Leon Dégand, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, para conhecer a STO. De acordo com Nise da Silveira (1994), Dégand ficara impressionado com a qualidade artística de muitos trabalhos dos internos do

²⁹ Costura, encadernação, marcenaria, cestaria, sapataria, jardinagem, pintura, modelagem, música, teatro, recreação, esportes, salão de beleza, escola, biblioteca, etc.

Centro Psiquiátrico Nacional, propondo, então, que se fizesse uma exposição no MAM ainda naquele ano. Ele próprio, contando com a colaboração de Mário Pedrosa, selecionou as obras que seriam expostas. Nise da Silveira ficou encarregada de fazer uma apresentação oficial para o catálogo da mostra *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Mesmo após o regresso de Leon Degand à Paris, a exposição foi mantida pelo diretor que o sucedeu, Lourival Gomes Machado, sendo inaugurada em 12 de outubro de 1949 no grande salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foram 179 trabalhos expostos, entre desenhos, pinturas e esculturas.

9 Artistas de Engenho de Dentro, na São Paulo de 1949, assim como a exposição de 1947 no Rio de Janeiro, obtiveram alta repercussão na imprensa da época (Dionísio, 2001; Silveira, 1994). Os jornais *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo* publicaram crônicas que noticiavam a novidade: os internos de Engenho de Dentro pintavam e modelavam e alguns, além de loucos, também eram artistas!

Assim, já no início da década de 1950, a Seção de Terapêutica Ocupacional dirigida por Nise da Silveira era sinônimo de um trabalho inovador, forjado através de um novo modelo de compreensão e tratamento para a psicose. No entanto, a regulamentação da STO só ocorreria em maio de 1954 por meio da ordem de serviço no. 3, assinada por Paulo Elejalde, então diretor do CPN. Em agosto de 1956, Humberto Matias da Costa assinou a ordem de serviço no. 16 que atualizava a regulamentação da STO. Somente em agosto de 1961 é que seria instituída a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) do Centro Psiquiátrico Nacional, por meio do decreto 51.169 assinado pelo presidente Jânio Quadros e pelo ministro da saúde Cattete Pinheiro (Silveira, 1966, p.39 e 49).

Como já foi dito, a atribuição de pioneirismo e inovação às origens do Museu de Imagens do Inconsciente acabou ofuscando o trabalho das outras terapêuticas no país que aproximavam arte e loucura naquele momento. No Brasil, desde o início do século XX já havia trabalhos que pretendiam entender a expressão artística dos alienados por intermédio do discurso psicanalítico emergente no país. Esse era o caso dos trabalhos de Osório Cesar no Hospital de Juqueri, em São Paulo, cujas idéias principais estão expostas no final do próximo capítulo, visto que estavam inseridas em meio a outros discursos e práticas da psiquiatria brasileira dos anos 40.

3.3 O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

Segundo Dionísio (2001, p. 33), antes das exposições de 1947 e 1949 não se havia cogitado a organização de um museu. Para esse autor, a idéia de se fundar um museu ia cada vez mais se concretizando à medida em que aumentava o número de divulgações dos trabalhos da STO. Essa idéia utilizarei como parte desta pesquisa sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente, principalmente quando for destacado o apoio de artistas e críticos de arte às práticas da STO e às obras ali produzidas pelos loucos-artistas, no último capítulo.

Nise da Silveira (1981, p.16) acrescenta outros motivos para se pensar na criação de um museu:

A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E, assim, foi inaugurado no dia 20 de maio de 1952 o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e de modelagem de uma modesta seção de terapêutica ocupacional.

Temos então duas perspectivas que se complementam: o museu surgindo para reunir e conversar adequadamente um abundante número de obras; e, aliado a isso, o impacto das primeiras exposições e o apoio da comunidade artística.

A grande quantidade de obras espontaneamente criadas por esquizofrênicos nos ateliês de pintura e de modelagem da STO começou a formar uma coleção, que crescia a cada dia, necessitando de cuidados especiais e um local apropriado para seu armazenamento, visto que além do valor artístico possuíam também importância científica para o estudo do processo psicótico (Dias, 2002b).

As expressões plásticas dos alienados de Engenho de Dentro adquiriram o status de objetos preciosos porque, dentro da concepção forjada por Nise da Silveira, as imagens do inconsciente plasmadas naquelas obras eram retratos do psiquismo, do mundo interno do esquizofrênico. Nesse sentido, as obras eram testemunhos do processo psicótico em curso, podendo este ser melhor estudado quando as imagens produzidas por um mesmo paciente

eram colocadas em série. Algumas obras também possuíam valor estético inegável, o que contribuía para que aumentasse o sentido de preciosidade em torno da coleção que se formava.

Inclusive, algumas obras receberam propostas de compra justamente por causa de sua valorização artística. Uma dessas propostas foi destacada por Nise da Silveira (1994, p. 15), muitos anos depois da instituição museal ter sido fundada, para explicar o motivo de sua resistência, muitas vezes criticada, em permitir que algumas obras produzidas na STO fossem vendidas ou doadas. Em 1949, durante a exposição 9 Artistas de Engenho de Dentro, em São Paulo, Cicillo Matarazzo havia gostado muito de um quadro de Emygdio, intitulado ‘Capela do Mayrink’, demonstrando interesse em adquiri-lo. Almir Mavignier telefonou várias vezes para Nise da Silveira dizendo que o quadro deveria ser oferecido a Cicillo Matarazzo, *pois era ele quem estava custeando a exposição*. Nise da Silveira negou. Matarazzo fazia ofertas cada vez maiores. A resposta seguinte foi suficiente para Matarazzo não mais insistir:

Aquele desenho significava um marco importante, sendo a primeira representação da realidade externa imediata feita por Emygdio. Foi desenhado em plena natureza, por ocasião de um passeio à floresta da Tijuca. (...) Emygdio sentiu-se atraído pela beleza do lugar e abandonou, ao menos por momentos, seu mundo onírico ou a evocação de paisagens ligadas a emoções da infância, temas até então constantes na sua pintura. Assim, a ‘Capela Mayrink’ ocupava posição especial na série de obras de Emygdio (Silveira, 1994, p. 16).

Além da valorização estética e científica, as obras produzidas nos ateliês de artes plásticas da STO, quando em exposição, divulgavam uma maneira de ver a loucura, o louco e o processo criativo bastante diferente da psiquiatria tradicional. Segundo Nise da Silveira (1981, p. 14), a maioria dos psiquiatras da época enxergavam as pinturas e os desenhos dos doentes mentais somente como reflexos de sintomas e de ruína psíquica. Por isso, desmereciam as imagens pintadas por esquizofrênicos, repetindo os chavões arte psicótica, arte psicopatológica. No entanto, era surpreendente que mesmo após longos anos de doença, a inteligência, a sensibilidade e a criatividade se conservassem intactas. E mais espantoso ainda era que, fazendo uso dessas capacidades, alguns esquizofrênicos produzissem imagens belas, dramáticas, sedutoras e harmoniosas.

O interesse científico e artístico despertado pelos desenhos, pinturas e esculturas realizadas espontaneamente por internos do Centro Psiquiátrico Nacional que freqüentavam os

ateliês de pintura e modelagem da STO coordenada por Nise da Silveira foi capital para que se pensasse na criação de um museu como um lugar adequado para armazenar, estudar e expor as imagens do inconsciente que constituíam a coleção que se formava (Dias, 2002b). Com efeito, sob essa perspectiva, o Museu de Imagens do Inconsciente surgiu como uma consequência natural dos trabalhos realizados nos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do CPN em Engenho de Dentro.

No entanto, o que foi exposto até agora foi constituído basicamente de relatos construídos muito tempo depois da experiência de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro ter se firmado e alcançado relativo sucesso. A perspectiva que aponte é formada por trabalhos que apresentam narrativas muito semelhantes sobre as origens do MII baseando-se fundamentalmente na própria trajetória de vida de Nise da Silveira para entender a originalidade do trabalho por ela iniciado e coordenado durante mais de 40 anos. Além disso, esses trabalhos privilegiam a narrativa construída e divulgada por Nise da Silveira, uma versão já bastante conhecida e consagrada na história da psiquiatria brasileira. Considero essa versão uma parte importante, mas não exclusiva, para compreendermos o processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente.

Acho importante esclarecer aqui que não estou menosprezando a importância desses estudos, nem muito menos discordando dessa perspectiva. Apenas acredito que essa história já conhecida representa uma parte que foi privilegiada de um processo mais amplo, cujas lacunas poderão ser preenchidas através de outros enfoques, como, por exemplo, um estudo que se inclua entre as abordagens contemporâneas em História da Ciências. Um trabalho inserido dentro de uma perspectiva histórica das ciências beneficia-se da idéia de visões triunfantes ou conspiratórias sobre a ciência e a medicina e de que as transformações dos enunciados e intenções dos atores em realizações específicas não faziam parte de um caminho previamente definido por esses personagens. Nesse sentido, esta dissertação é apenas mais uma das histórias possíveis sobre as origens do MII, sendo uma modesta contribuição à história da psiquiatria e dos saberes psicológicos no Brasil.

Visto essa perspectiva sobre a constituição da terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro e o desenvolvimento dos ateliês de pintura e modelagem da STO até a formação do MII tornou-se necessário contextualizar essa experiência na psiquiatria brasileira dos anos 40. De acordo com a narrativa de Nise da Silveira, a terapêutica ocupacional era um método

periférico aos trabalhos tradicionalmente propostos pela psiquiatria daquele momento. No sentido de averiguar essa informação, no próximo capítulo apresentei os principais métodos terapêuticos utilizados pela psiquiatria brasileira nos anos 40.

4. A PSIQUIATRIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1940

Em 1952, antes de destacar o que entendia por terapêutica ocupacional, Nise da Silveira, apontou a trajetória desse método de tratamento das doenças mentais e seus alternados momentos de prestígio, esquecimento ou indiferença entre os médicos³⁰. Como já foi dito no primeiro capítulo, naquele momento Nise da Silveira defendia que a maior ou menor aceitação do método ocupacional na história da psiquiatria poderia ser entendida de acordo com o valor que os psiquiatras da época conferiam ao elemento psicodinâmico na conceituação das psicoses (Silveira, 1952, p. 3). Aceito este argumento, bem demonstrado pela autora, resta perguntar qual o lugar que se encontrava o método ocupacional em meio às práticas psiquiátricas brasileiras na década de 1940.

A própria Nise da Silveira esclareceu que o serviço de terapêutica ocupacional coordenado por ela em Engenho de Dentro era periférico às práticas adotadas pela maioria dos psiquiatras brasileiros nos anos 40 e 50. Inclusive, em *O Mundo das Imagens*, livro escrito muitos anos depois da experiência iniciada em 1946 ter alcançado sucesso, Nise da Silveira (1992) situava a terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro como um método de tratamento não agressivo em meio a uma onda de tratamentos extremamente violentos utilizados pelo modelo médico, a que chamou tradicional, de orientação orgânico-mecanicista. Para Nise da Silveira foi devido à essa diferença no modo de tratamento das doenças mentais, corroborada por uma maneira distinta de compreender o processo psicótico, que a terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro encontrou em alguns momentos considerável resistência por parte dos médicos e psiquiatras. Mas, de acordo com o seu relato, a psiquiatra continuou

³⁰ SILVEIRA, Nise da. Considerações Teóricas e Práticas sobre Ocupação Terapêutica. *Revista Medicina, Cirurgia, Farmácia*, no. 194, jun. 1952.

seu trabalho posicionando-se criticamente em relação às práticas por ela chamadas tradicionais. Nesse sentido, a psiquiatra 'rebelde' defendia uma reformulação na psiquiatria brasileira:

Aquilo que se impõe é uma verdadeira mutação, tendo por princípio a abolição total dos métodos agressivos, do regime carcerário, e a mudança de atitude face ao indivíduo, que deixará de ser o paciente para adquirir a condição de pessoa, com direito a ser respeitada (Silveira, 1992, p. 14).

No entanto, não posso aceitar apenas essa versão dos fatos pois assim estaria repetindo aqui uma narrativa bastante conhecida ou mesmo influenciada pelo sucesso da experiência. Além disso, também tem o fato da inevitável desconfiança gerada por histórias perfeitas e consagradas, principalmente quando são baseadas em um relato especial, nesse caso o relato de Nise da Silveira. Um bom trabalho historiográfico não poderia aceitar antecipadamente as verdades divulgadas através de uma única fonte. É preciso buscar outros discursos e analisá-los, principalmente nesse caso, já que procuro entender como foi que os ateliês de pintura e de modelagem da STO, coordenados por Nise da Silveira, se transformaram no Museu de Imagens do Inconsciente, através de uma contextualização dinâmica da experiência no momento em que ela estava sendo construída.

Nesse sentido, este capítulo procura situar a terapêutica ocupacional entre as outras práticas exercidas pela psiquiatria brasileira nos anos 40. Para isso será necessário retornarmos um pouco até a década de 1930 devido à provável influência dos anos precedentes na conformação de práticas e discursos hegemônicos na psiquiatria brasileira. Isto significa dizer que foi preciso um certo tempo para que as teorias e práticas que aqui chegaram fossem desenvolvidas e adaptadas no país ao ponto de poderem ser consideradas dominantes.

Para finalizar irei situar os trabalhos sobre a expressão artística dos alienados nesse contexto. Apresentarei então as visões de Nise da Silveira e de Osório Cesar tentando apreender a maneira como esses trabalhos eram vistos pela psiquiatria brasileira no período em questão. Dessa forma, será possível vislumbrar o lugar que a expressão artística de alienados ocupava entre as idéias e práticas divulgadas pelos homens da ciência psiquiátrica.

4.1 PERIÓDICOS MÉDICOS

Iniciei minha busca pelas práticas terapêuticas mais utilizadas pela psiquiatria brasileira nos anos 30 e 40 procurando por trabalhos que já houvessem discorrido sobre o tema. Pouca coisa foi encontrada. Assim como acontece com os estudos sobre a história da saúde Pública no Brasil, também ocorre nos estudos sobre a história da psiquiatria: há uma lacuna na produção historiográfica recente sobre os anos que compreendem desde o início da década de 1930 até meados da década de 1950. Longe da pretensão de preencher essa lacuna, este capítulo é apenas uma contribuição nesse sentido. Por isso o tema aqui percorrido pode vir a ser mais profundamente analisado em uma pesquisa futura.

Entre os poucos trabalhos encontrados destaco os seguintes: *História da Psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*, de Jurandir Freire Costa, publicado como livro pela primeira vez em 1976; *Organização da Psiquiatria no Brasil*, escrito por Darcy de Mendonça Uchôa e publicado em 1981; *Pesquisa, Ensino e Assistência Psiquiátrica no Brasil*, dissertação de mestrado defendida por Eugenia Turenko Beça em 1981; *O Aspecto da Psiquiatria Biológica – uma revisão histórica*, artigo de Romildo Bueno publicado no Jornal Brasileiro de Psiquiatria em 1988; e *A Psiquiatria Brasileira nos anos de 1930 a 1950*, dissertação de mestrado de Maria de Fátima Martins Pereira defendida em 1992.

Esses trabalhos tiveram o importante papel de fornecer pontos de partida e de compreensão para clarear o contexto psiquiátrico que estava sendo procurado. De um modo geral, esses estudos apontam para a coexistência de três discursos psiquiátricos durante as décadas de 1930 e 1940 - o biológico, o psicológico e o preventivo-social, sendo o discurso biológico preponderante. Mesmo de posse desse esclarecimento ainda me restavam algumas perguntas iniciais: onde se encaixava a terapêutica ocupacional nesses discursos? Estaria mesmo na periferia como Nise da Silveira havia apontado? E arte dos alienados, como era vista pela psiquiatria eminentemente biológica?

Foi então que se tornou necessário procurar nos próprios textos psiquiátricos tais respostas. Optei pelos periódicos médicos correntes nos anos 30 e 40 visto que estes são apontados, por toda uma literatura especializada, como fontes que demonstram a estruturação do próprio campo profissional. Tarefa árdua essa devido à grande quantidade de obras a serem encontradas e consultadas em um período relativamente curto.

Beça (1981) listou a produção psiquiátrica no Brasil desde 1830 até 1980 ³¹. No período de 1931 a 1940, a autora destacou cerca de 22 periódicos distintos. Já nos anos de 1941 a 1950, esse número subiu para 48. Foi preciso delimitar os principais periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo, onde os psiquiatras costumavam publicar seus trabalhos com maior frequência, para depois poder averiguar quais as questões e temas mais levantados nessas publicações.

Uchôa (1981, p. 36-37) destacou que o *vigor da escola psiquiátrica do Rio de Janeiro* tornou-se evidente por intermédio dos sucessivos números do *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. Da mesma forma, a *pujança paulista* era revelada através dos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo* e das *Memórias do Hospital de Juqueri*. No entanto, foram as preciosas informações fornecidas pelo extenso trabalho de Beça³² (1981) que possibilitaram a minha escolha para análise neste capítulo pelo *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, cuja primeira publicação data de 1942 ainda como *Anais do Instituto de Psiquiatria da Faculdade de Medicina e Cirurgia da Universidade do Brasil* e pelos *Arquivos Brasileiros de Neurologia e Psiquiatria*, órgão oficial da Sociedade Brasileira de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal fundada em 1907. E entre os periódicos principais de São Paulo, foram destacados para análise os *Arquivos de Neuro-Psiquiatria* e os *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, sendo o primeiro uma publicação referente à Seção de Neuro-Psiquiatria da Associação Paulista de Medicina fundada em fins de 1930, e o segundo referente ao que se convencionou chamar de Escola de Juqueri, iniciada no início do século XX com Franco da Rocha, cuja primeira publicação surgiu somente em 1936, não estando necessariamente ligada às Faculdades de Medicina de São Paulo.

³¹ Os *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins* foi considerado por Beça (1981) o primeiro periódico médico que versava exclusivamente sobre temas psiquiátricos. Sua circulação iniciou em 1905.

³² Em seu trabalho Beça (1981) apresentou tabelas sobre a produção psiquiátrica no Brasil de 1830 a 1980. Desde 1830 os trabalhos acerca de temas psiquiátricos eram publicados em periódicos médicos, mas foi somente no século XX que os periódicos psiquiátricos apareceram. Provavelmente o aparecimento desses periódicos relacionam-se com uma necessidade trazida pelo ensino psiquiátrico que havia sido fundamentado em 1881. Entre as importantes informações que o trabalho de Beça (1981) fornece, a seguir destaco as que me foram mais preciosas: 1- um aumento considerável no número de publicações em torno de temas psiquiátricos nas décadas de 1930 e 1940; 2- a preponderância da produção no Rio de Janeiro e em São Paulo; 3- a produção carioca nos anos 30 e 40 foi maior que o dobro da produção paulista; 4- listas com os principais periódicos psiquiátricos brasileiros

Em geral, os métodos de tratamento mais divulgados e discutidos nos periódicos psiquiátricos acima destacados foram, em primeiro lugar, as chamadas terapias biológicas, onde estão incluídas as convulsoterapias, as psicocirurgias e as quimioterapias; e em segundo lugar a psicanálise. No *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* e nos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo* mais da metade dos artigos publicados nos anos 40 versavam sobre as terapêuticas biológicas. Essa mesma proporção não foi encontrada nos *Arquivos de Neuro-Psiquiatria* e nos *Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria*, mas em ambos as terapias biológicas também se destacaram mais que qualquer outra modalidade de tratamento das doenças mentais. É possível que essa diferença se justifique por serem esses últimos periódicos um local onde se discorria tanto sobre temas referentes à ciência psiquiátrica quanto sobre temas concernentes à neurologia.

Entre todos os periódicos médicos³³ e psiquiátricos consultados, foi encontrado apenas um artigo sobre terapêutica ocupacional no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* de 1951. Sobre a arte dos alienados foram encontradas apenas quatro referências, duas no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* e duas nos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*. Os quatro, no entanto, tinham ligações com a Exposição de Arte Psicopatológica ocorrida por ocasião do I Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Paris no ano de 1950.

Essa rápida análise quantitativa por si só já poderia revelar onde a terapêutica ocupacional se encontrava nos idos de 1930 até o início da década de 1950. É nítida a pouca importância atribuída ao método ocupacional pelos psiquiatras da época apenas pelo fato de pouco se dedicarem a escrever especificamente sobre o tema ou mesmo em associação a outras terapêuticas. Esse menosprezo ou indiferença ao método ocupacional contrasta bastante com a ênfase, e muitas vezes o entusiasmo, que envolvia os psiquiatras com relação aos métodos biológicos, notadamente a insulino-terapia, a eletroconvulsoterapia e as psicocirurgias.

No entanto, apenas essa análise quantitativa não forneceria subsídios suficientes para que fosse contextualizada a terapêutica ocupacional desenvolvida por Nise da Silveira em

de 1931 a 1940 e de 1941 a 1950; 5- os autores que constituíram frente de pesquisa, em termos da quantidade de artigos publicados, nos anos 30 e 40; 6- os principais temas abordados nesse período pelos periódicos.

³³ Antes de delimitar com quais periódicos exclusivamente psiquiátricos iria trabalhar, pesquisei também alguns periódicos médicos, entre eles os *Arquivos Brasileiros de Medicina* e a *Revista de Medicina, Cirurgia e*

Engenho de Dentro em meio aos métodos de tratamento utilizados pela psiquiatria brasileira nos anos de 1940. Tampouco seria possível que o mesmo fosse feito acerca da arte dos alienados. No sentido de um maior aprofundamento foram analisados alguns artigos encontrados no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, na revista *Medicina, Cirurgia, Farmácia*, nos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, nos *Arquivos Brasileiros de Medicina*, nos *Arquivos de Neuro-Psiquiatria* e nos *Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria*. Os textos foram escolhidos pelo título – se referente à terapêutica psiquiátrica – ou pelo autor, caso este fosse um personagem já destacado na história da psiquiatria brasileira.

4.2 O ENSINO E A ASSISTÊNCIA A ALIENADOS NO BRASIL.

Em 1942 José Pereyra Kaffer, médico e professor de Clínica Neurológica em Buenos Aires, publicou as suas impressões sobre o ensino e a assistência às doenças do sistema nervoso no Brasil, a saber a neurologia e a psiquiatria. Kaffer (1942, p. 50) apontou que até a data de sua visita ao país, por volta de 1941, existiam *uma só Universidade Nacional, com sede na cidade do Rio de Janeiro e três universidades estaduais*, nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. O Brasil também possuía outras *Faculdades ou Escolas de ensino superior, nacionais, estaduais e livres*, mas que não estavam agrupadas em universidades. Existiam, pois, no Rio de Janeiro, uma Faculdade de Medicina dentro da Universidade Nacional e uma na Faculdade Fluminense. Em São Paulo os estabelecimentos de ensino médico eram a Faculdade de Medicina da Universidade Estadual e a Escola Paulista de Medicina.

Nessa época a assistência psiquiátrica estava fundamentalmente ligada ao aprendizado médico. E a produção científica até os anos 50 estava ligada tanto às instituições assistenciais quanto à academia. Beça (1981) apontou Cunha Lopes, Henrique Roxo, Heitor Carrilho, Pacheco e Silva, Arthur Ramos, Ulisses Pernambucano, Antônio Austregésilo, Mário Yahn, Júlio Porto-Carrero, Darcy de Mendonça Uchôa, Alves Garcia e Maurício de Medeiros, entre

Farmácia. No entanto, entre os poucos artigos que versavam sobre temas psiquiátricos nenhum referia-se a terapêutica ocupacional e muito poucos sobre psicanálise.

outros, como os autores que constituíam a frente da pesquisa psiquiátrica nos anos 30 e 40, baseando-se no número de publicações de cada um.

4.2.1 O ensino de psiquiatria e a assistência a psicopatas em São Paulo

A Faculdade de Medicina da Universidade Estadual de São Paulo foi fundada em meados da década de 1910 por Arnaldo Vieira de Carvalho. Nessa faculdade *a neurologia e a psiquiatria constituíram uma só matéria de ensino dada em uma só cadeira, até o ano de 1935*, sendo Franco da Rocha o primeiro professor de neuro-psiquiatria do curso de medicina oferecido pela Universidade Estadual de São Paulo (ibid., p. 57). Após a separação das cátedras, Enjolras Vampré tornou-se professor de Clínica Neurológica e Pacheco Silva foi nomeado por concurso, titular de Clínica Psiquiátrica (ibid.). Segundo Kaffer (1942), Vampré havia sido o criador da neurologia paulista, tal como Antônio Austregésilo o fora no Rio de Janeiro. Já Pacheco e Silva ocupava o cargo de professor catedrático de Clínica Psiquiátrica da Faculdade de Medicina da Universidade Estadual de São Paulo e da Escola Paulista de Medicina, uma instituição que havia sido fundada em 1933 como uma sociedade civil sem fins lucrativos através da doação de 31 médicos de São Paulo (ibid., p.59). Apesar dos elogios de Kaffer (1942) às instituições paulista de ensino médico, Uchôa (1981, p.35) apontou que a atividade psiquiátrica desenvolvida nessas instituições não tinha exercido uma influência marcante na psiquiatria brasileira. A contribuição maior tinha sido oferecida pela alta qualidade da produção científico-psiquiátrica da Escola de Juqueri, que fazia parte da assistência geral a psicopatas do Estado de São Paulo (ibid., p. 34).

A assistência psiquiátrica na década de 1940 em São Paulo era centralizada em um só órgão estadual – a Assistência Geral a Psicopatas do Estado de São Paulo. Este serviço central foi estabelecido em 1930 - antes desta data só existia o Hospital de Juqueri - e compreendia a Clínica Psiquiátrica, o Hospital das Perdizes e o Grupo Psiquiátrico de Juqueri, que por sua vez era integrado pelo Hospital Central, pelas Colônias e pelo Manicômio Judiciário (Kaffer, 1942, p. 61). Em geral, os enfermos mentais eram encaminhados para o Juqueri, se o caso fosse considerado para a internação. No Hospital Central eram *retidos os casos agudos, passando os crônicos e os paralíticos gerais para as colônias de Juqueri* (ibid., p. 61). Também para o Hospital das Perdizes, com 120 leitos, eram encaminhadas as doentes agudas.

E não havendo vaga neste estabelecimento, as doentes eram transferidas para o Hospital Central de Juqueri.

Segundo Kaffer (1942), o ingresso no Juqueri era feito mediante dois processos necessariamente ligados a um prévio exame no ambulatório da Clínica Psiquiátrica de São Paulo. Se o caso era considerado urgente, o doente era admitido sem formalidades. Mas sem a ‘Guia de Urgência’ era preciso fazer um requerimento para internação onde fosse acrescentado dois certificados de alienação mental que aconselhassem tal procedimento (ibid., p. 62).

Entre os psiquiatras paulistas ligados à Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo nos anos 40 destacaram-se alguns nomes de acordo com as atividades que desenvolviam³⁴. Mário Yahn e Osório Cesar foram citados devido a suas colaborações, no caso do primeiro, na área psiquiátrico-clínica e o segundo como médico especialista em anátomo-patologia. Mais adiante veremos as considerações de ambos a respeito da arte dos alienados.

Segundo Kaffer (1942, p. 63), a alta porcentagem de cura de esquizofrênicos era *atribuída pelo corpo médico de Juqueri aos modernos métodos de tratamento*, notadamente àqueles desenvolvidos por Sakel e por Von Meduna. Estes métodos são derivações das técnicas biológicas de choque e, de acordo com Uchôa (1981, p. 34), fizeram parte das terapêuticas mais utilizadas pelos psiquiatras para o tratamento das doenças mentais até pelo menos as décadas de 1950 e 1960. Além das técnicas biológicas de choque, esses métodos também compreendiam a malarioterapia, a leucotomia de Egas Moniz e a lobotomia de Freeman e Watts.

Contudo, a atividade científica da Escola de Juqueri não se restringiu ao uso intensivo dos métodos acima destacados. Os psiquiatras pertencentes a essa Escola também se dedicavam, nos dizeres de Uchôa (1981, p. 34), *as investigações clínicas e fisiopatológicas no campo das psicoses endo e exógenas, aos pavilhões especializados para tratamento da esquizofrenia, aos laboratórios de anatomia patológica e aos exames químicos,*

³⁴ Uchôa (1981, p. 35) citou os seguintes entre muitos envolvidos no movimento psiquiátrico paulista: Edgar Pinto Cesar, André Teixeira Lima, Anibal Silveira, Júlio de Andrade Silva Júnior, Philippe Aché, Mário Yahn, Osório Cesar, Paulo Pinto Pupo, Celso Pereira da Silva, Darcy de Mendonça Uchôa, Aluisio Mattos Pimenta, Afonso Sette Júnior e Antonio Carlos Barreto. Os três últimos destacaram-se na psicocirurgia.

particularmente do líquido cefalorraquidiano e as radiografias simples e de contraste do cérebro.

Todas essas atividades exercidas e consideradas científicas pelos psiquiatras de São Paulo nos anos 40 estavam orientadas de acordo com uma visão organomecanicista. Isto quer dizer que, apesar do contato que tiveram com as idéias psicanalíticas, cujas interpretações são essencialmente psicodinâmicas, os psiquiatras paulistas recorriam às explicações deterministas e organicistas para entender o psiquismo humano são ou doente. Deste modo, acreditavam que poderia ser encontrada uma explicação em um substrato anatômico para as doenças mentais. Não seria, pois, uma hipótese esdrúxula considerá-los herdeiros de uma tradição Kraepeliniana na psiquiatria brasileira. No entanto, estas interpretações ultrapassam o meu objetivo no momento. Por hora, me contento em apontar a existência de um ‘apelo’ orgânico na psiquiatria paulista. Veremos mais adiante que este fato não era restrito a São Paulo, pois também na capital federal os psiquiatras predominantemente se orientavam de acordo com a lógica que acompanhava essa onda de métodos biológicos extremamente violentos – a lógica organomecanicista.

No entanto, a Assistência a Psicopatas de São Paulo também possuía um setor de praxiterapia³⁵. Em 1940, o psiquiatra Pedro Nogueira foi designado por Carlos Sampaio Correia, então diretor da Colônia Juliano Moreira, para viajar até São Paulo e *observar o que de interessante poder-se-ia de lá aproveitar para os serviços de assistência a psicopatas no Rio de Janeiro, principalmente em relação às organizações praxiterápicas, higiênicas e de oficinas* (Nogueira, 1940, p. 75). O serviço de praxiterapia de Juqueri foi considerado por Nogueira (ibid., p. 80) ainda não suficientemente desenvolvido se comparado à organização geral do Hospital Colônia. Este serviço estava subdividido em três partes: a de laborterapia, onde aplicava-se mais a parte agropecuária; a de ergoterapia, onde o trabalho era *de feição industrial e de produção imediata, com o fim de atender às prementes necessidades internas e por isso ligada as oficinas de cerâmica, olaria, saboaria, sapataria, colchoaria, marcenaria, mecânica, tipografia, etc.*; e a de ludoterapia, onde os doentes eram *submetidos aos exercícios*

³⁵ É curioso constatar a coexistência de um serviço de praxiterapia no Juqueri em meio a práticas terapêuticas tão violentas, não pela lógica possivelmente diversa que distinguia as duas opções de tratamento das enfermidades mentais, mas pelo fato de nada ter sido encontrado, em termos de produção científica nos periódicos consultados, sobre este método de tratamento.

desportivos e as distrações gerais (ibid.). As partes de ergoterapia e de ludoterapia estavam sob a direção geral do engenheiro Ralph Pompeu de Camargo e a laborterapia estava sob a orientação dos médicos Leopoldino José dos Passos e Joaquim Silveira de Almeida Matos. Como síntese de suas observações, Nogueira (1940, p. 80-81) informava ao diretor da Colônia Juliano Moreira que nada havia lhe chamado a atenção com relação às organizações higiênicas em São Paulo, mas que na parte praxiterápica, muito tinham os cariocas a aprender e imitar os paulistas.

4.2.2 O ensino psiquiátrico e a assistência a alienados no Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, a cátedra de neurologia da Faculdade de Medicina foi criada em 1912, sendo designado como professor responsável, desde aquela época, Antônio Austregésilo (Kaffer, 1942, p.53). A produção científica de Austregésilo não se limitou aos problemas neurológicos, tais como *a origem parietal das afasias, as funções do tálamo, os processos carenciais* (Kaffer, 1942, p.53), estendendo-se também aos domínios da higiene mental, da psicanálise, da criminologia e da psicoterapia (Jabur, 2001, p.66). Considerado o fundador da Neurologia brasileira por ter sido o primeiro catedrático de clínica neurológica no país (ibid.), sua figura é mesmo emblemática na história da medicina e da psiquiatria no Brasil não apenas pela sua extensa produção em diversas áreas, mas também porque personifica a interface entre a neurologia e a psiquiatria³⁶.

Na Faculdade Fluminense de Medicina, o professor catedrático de psiquiatria era Heitor Carrilho que também presidia a Sociedade de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal e o Manicômio Judiciário.

³⁶ Em 1951, Alves Garcia explicava a diferença entre os campos neurológico e psiquiátrico para os alunos da Escola de Medicina e Cirurgia da Universidade do Brasil, a começar pela distinção entre os objetos de estudo. Nesta conferência, além da aproximação, ele também insinuou que a psiquiatria surgiu da neurologia. Em suas palavras, *a psiquiatra cuida da descrição, compreensão e tratamento das doenças mentais, isto é, das alterações das funções psíquicas, que em psicologia se estudam com os nomes de afetividade, atenção, percepção, memória, inteligência, personalidade. (...) A neurologia de que proveio, ocupa-se com as doenças dos sistema nervoso e que se manifestam através de alterações das funções nervosas, orgânicas* (Garcia, 1951, p. 186-7). Mas enquanto a neurologia limita-se ao estudo do órgão e suas variações funcionais fisiológicas, com alterações orgânicas, a psiquiatria estuda as funções psíquicas onde a localização cerebral só se pode supor aproximadamente (ibid.).

Henrique Roxo era o professor titular da cátedra de Clínica Psiquiátrica na Universidade do Brasil. A cátedra estava instalada dentro do Instituto de Psiquiatria recém construído onde eram ministradas as aulas teóricas e realizado o trabalho prático. Nesse instituto também funcionava um ambulatório da Liga Brasileira de Higiene Mental, a qual tinha Henrique Roxo como presidente, e a sede da Sociedade Brasileira de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal (Kaffer, 1942, p. 54). Colaboravam como docentes livres de Clínica Psiquiátrica Pernambuco Filho, Heitor Carrilho, Adauto Botelho, Jurandir Manfredini, Hernani Lopes, Carneiro Ayrosa, entre outros.

A figura de Henrique Roxo³⁷ é destacada em muitos estudos históricos devido ao domínio de sua ‘escola’ na psiquiatria do Rio de Janeiro durante os anos 30 até meados dos anos 40. Bueno (1988, p. 127), apontou a importância do livro escrito por Henrique Roxo em 1934, intitulado *Tratamento dos Nervosos e Psychopathas*, e sua influência sobre a terapêutica psiquiátrica no Brasil. De acordo com Bueno (1988, p. 129), *o que norteava a escolha terapêutica da escola de Roxo era a firme crença no localismo cerebral*, ou seja para cada sintoma corresponderia uma lesão cerebral ou, na ausência dessa, uma disfunção cerebral. O predomínio dessa orientação organicista no ensino e na assistência psiquiátrica do Rio de Janeiro, liderado por Henrique Roxo, iria até o final da 2ª Guerra Mundial quando o catedrático se aposentou. Seu sucessor foi Maurício de Medeiros, que o ocupou a cátedra de Clínica Psiquiátrica da Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil, tornando-se também um personagem de destaque na psiquiatria carioca daquele tempo.

A assistência psiquiátrica no Rio de Janeiro, então capital federal, também estava centralizada em um único órgão – o Serviço Nacional de Doenças Mentais (SNDM). Este serviço havia sido criado pelo governo federal pelo decreto-lei de 2 de abril de 1941, sendo composto por órgãos centrais e locais. Mas somente o decreto no. 17.185, assinado por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema no dia 18 de novembro de 1944, aprovou o regimento do SNDM do Departamento de Saúde do Ministério da Saúde (Uchôa, 1981, p. 38). Nesse decreto o SNDM tinha no centro as seções de administração e de cooperação e como órgãos locais o Centro Psiquiátrico Nacional (CPN), a Colônia Juliano Moreira (CJM) e o Manicômio Judiciário (MJ). Em 1944, o CPN compreendia o Bloco médico-cirúrgico, o Instituto de

³⁷ Beça (1981) apontou Henrique Roxo como um autor que estava na frente da pesquisa desde o início do século XX. Sendo que nos anos de 1920 e 1930 ele manteve-se em segundo lugar em números de publicações.

Psiquiatria, o Hospital Pedro II, o Hospital Gustavo Riedel, o Hospital Neuropsiquiátrico Infantil, o Hospital de Neurosífilis, entre outras unidades.

Assim como em São Paulo, na década de 1940 em todos os estabelecimentos psiquiátricos do Rio de Janeiro estavam em pleno auge os métodos de tratamento biológicos. A grande maioria dos casos de cura de esquizofrênicos era atribuída ao tratamento de choque pelo cardiazol e ou pela insulina (Kaffer, 1942, p. 56). A seguir faço uma apresentação dos métodos terapêuticos mais utilizados pela psiquiatria brasileira nos anos 40.

4.3 AS TERAPÊUTICAS PSIQUIÁTRICAS

A denominação terapêutica psiquiátrica é bastante ampla e, neste capítulo, compreende os principais métodos de tratamento utilizados pelos psiquiatras brasileiros entre os anos de 1930 e 1950. A seguir serão expostos os métodos e suas justificativas de aplicação tal como foram expostos e discutidos na produção científica dos periódicos. A descrição das terapêuticas psiquiátricas a seguir é conteúdo de alguns artigos publicados entre os anos 30 e 50 que tematizavam tanto sobre as terapias biológicas, quanto sobre as psicoterapias e a possibilidade de interação entre as duas.

4.3.1 O predomínio das terapêuticas biológicas em psiquiatria

Como vimos, a escola psiquiátrica liderada por Henrique Roxo estava em alta na capital federal nos anos 30 e 40. Aproveitarei, então, as terapêuticas sugeridas por este psiquiatra em seu livro de 1934, já citado anteriormente, para listar as principais formas de tratamento utilizadas até aquele momento.

Segundo Bueno (1981), Henrique Roxo propôs tratamentos diferenciados para os quatro grandes grupos diagnósticos na época: a confusão mental, a esquizofrenia, os estados maníacos e a melancolia. Para os dois primeiros, Henrique Roxo destacava os benefícios da opoterapia, ou seja aplicação dos mais variados extratos, como por exemplo o de mulungu (considerado o melhor dos calmantes), ou de alface, de lúpulo e de pimentão; da malarioterapia, da piritoterapia e da auto-hemoterapia (Bueno, 1988, p. 128). Outra indicação era *o tratamento pelo trabalho e pelas distrações* (Roxo, 1934 apud Bueno, 1988, p. 128).

Para o tratamento dos estados maníacos Henrique Roxo indicava os banhos prolongados, uma mistura de barbitúricos ou extrato fluido de mulungu. Já para o tratamento do estado oposto, a melancolia, o psiquiatra responsável pela cátedra de psiquiatria da Universidade do Brasil prescrevia o fluido de damiana ou extrato de coca e de ópio (ibid., p. 129).

Uma rápida análise pode dar a impressão de que a escola liderada por Henrique Roxo estava mais baseada em uma medicina popular, devido à intensa profusão de extratos e ervas que sua terapêutica propunha. Mas, para Bueno (1988), a habilidade de Roxo foi justamente utilizar-se da conhecida opoterapia à medida em que incorporava as mais recentes invenções da quimioterapia (ibid.). Ora, ao acompanhar as prescrições médicas feitas desde a época de Teixeira Brandão no Hospício Nacional de Alienados fica mais nítida a utilização simultânea de diversas formas terapêuticas por Henrique Roxo e seus seguidores.

Bueno (1988, p. 129) apontou que as primeiras prescrições no HNA registravam o uso de *bicarbonato de sódio, sulfato de magnésio, tintura de casca de laranja, purgativos variados, água de tilia, brometo de potássio, extrato de tebaína e xarope de meimendo*. Mas, para esse autor, a base da terapêutica psiquiátrica na virada do século XIX para o XX era constituída, em primeiro lugar, pelos laxativos, e pelos sedativos em segundo. No início da década de 1910, a tendência continuava com os purgativos, mas também iniciou-se a medicação pelos barbitúricos. Na década seguinte, associava-se fenobarbital, purgantes e extratos de alface e de mulungu. Nos anos 30, já sob o domínio da escola de Henrique Roxo no Rio de Janeiro, que iria se estender até meados da década de 1940, as terapêuticas utilizadas nos anos anteriores permaneceram. E paralelamente a elas apareceram novos métodos de tratamento biológicos: a injeção de cardiazol, a malarioterapia, a insulino-terapia e a eletroconvulsoterapia (ibid., p. 131). Também se fazia o uso de punção lombar, provavelmente para análise dos líquido céfalo raquidiano, e das leucotomias. Do final da 2^a Guerra Mundial até 1954, as discussões maiores centraram-se em tentativas de melhoria dos métodos biológicos e na associação destes com a quimioterapia existente, por exemplo a clorpromazina inventada por Laborit (ibid.).

Diante das prescrições acima descritas não seria equivocado reconhecer que até a década de 1950, a psiquiatria brasileira foi extremamente influenciada pela escola germânica, cuja base encontrava-se numa concepção orgânica e mecanicista das doenças mentais. Nada

improvável, então, que dominassem os métodos biológicos no tratamento de tais enfermidades.

As palavras de José Alves Garcia, docente livre de Clínica Psiquiátrica da Universidade do Brasil, na aula inaugural da Escola de Medicina e Cirurgia em 1951, consiste em uma outra evidência do predomínio dos métodos de terapêutica somática em psiquiatria. Nesta ocasião Alves Garcia (1951, p. 118-189) afirmava que a terapêutica psiquiátrica moderna se encarregava de *desfazer a divergência entre os partidários da psicogênese e da somatogênese dos distúrbios mentais*. As terapêuticas por choques atuavam desigualmente sobre as manifestações neuróticas e psicóticas, e isto fazia com que restasse um núcleo sintomático ou etiológico indiferente ou imodificado pela ação dos agentes orgânicos ou fisiológicos. Cabia então um complemento, a psicoterapia, que deveria ser indicada desde o início do tratamento. Suas palavras finais apontam a coexistência dos discursos psicológico e orgânico, mas destacam a hegemonia deste último:

Não, Senhores, não há diferença essencial entre a neurose e a psicose, entre os fatores psicogenéticos e fisiogenéticos, pois, em última análise, os dois grupos são orgânicos, organicíssimos, atuam num organismo, exprimem-se na personalidade que sofre (Garcia, 1951, p. 189).

A utilização da malarioterapia no tratamento das psicoses estava calcada na conveniência de algumas infecções para fins terapêuticos. Em 1934, o psiquiatra Waldemiro Pires discorria sobre o assunto em artigo publicado nos *Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria*. Segundo Pires (1934, p.1), *os autores antigos já haviam verificado a repercussão favorável de uma infecção febril nas perturbações mentais*, pois desde Hipócrates já se fazia uma correlação entre o efeito salutar que algumas doenças somáticas exerciam sobre certas psicoses. O aforisma de Hipócrates sobre epilepsia, *febris ascendens spamos solvet*, foi estendido para a suposição que as infecções, além de produzir estados psicóticos, também poderiam agir favoravelmente, até mesmo curando algumas síndromes mentais.

Pires (1934, p.1) apontou fatos na história da medicina psiquiátrica em que foi interpretado que a febre tifóide podia *provocar remissões duráveis em várias modalidades psiquiátricas*. Também a influenza e alguns casos graves de pneumonia haviam sido indicados como tratamento das moléstias mentais, pois considerava-se que essas patologias ocasionavam

sensíveis melhoras nas psicoses. No entanto, a influência era considerada benéfica enquanto as perturbações mentais fossem recentes, visto que nos casos mais antigos, já cronificados, as probabilidades de êxito eram nulas ou insignificantes (ibid., p.2).

A indicação da malarioterapia para a modificação do comportamento desajustado e da mente enferma sofreu influências à medida em que se faziam estudos sobre a influência desse método de tratamento. Chegou-se a restringir a sua indicação apenas para doenças sífilíticas do sistema nervoso (ibid., p. 3). É interessante destacar que tais estudos eram empíricos e por isso realizados através da aplicação do método em grupos de esquizofrênicos. Por exemplo, o estudo de Pires (1934) realizou-se com o tratamento de 12 casos de esquizofrenia pela malária, onde apenas 4 obtiveram remissão incompleta dos sintomas e 8 permaneceram imutáveis. Por intermédio desse estudo, Waldemiro Pires chegou a conclusão que a malarioterapia na esquizofrenia não era superior aos demais processos piretoterápicos, podendo nesse caso deixar de ser indicada em alguns casos de psicose (Pires, 1934, p. 4 e 6).

Em 1938, Adauto Botelho publicou o artigo “Cardiazoloterapia dos Esquizofrênicos” nos Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria, onde ressaltava primeiramente a eficácia terapêutica da insulino-terapia para o tratamento das psicoses antes de apresentar a ação do convulsivante cardiazol. Segundo Botelho (1938), o tratamento da esquizofrenia pelo choque insulínico havia sido idealizado por Manfred Sakel na Viena de 1933. A aplicação de insulina, via intravenosa ou intramuscular, almejava a indução do coma, cuja eficácia plena exigia de trinta a quarenta horas.

De acordo com a técnica de insulino-terapia, o doente deveria ser submetido a séries de 20 a 30 comas. Para a psiquiatria brasileira do final dos anos 30, essa técnica havia se revelado de grande sucesso na involução dos quadros, principalmente aqueles mais recentes, com menos de um ano de evolução. Esta terapêutica ficou conhecida como método de Sakel e foi profundamente utilizada no Brasil já nos anos. Em muitos trabalhos veiculados pelos periódicos da época, discutiam-se as vantagens do coma insulínico, faziam-se adaptações ao método ou propunha-se a associação da insulino-terapia a outros métodos de tratamento, tais como a eletroconvulsoterapia. Também se faziam comparações entre o tratamento da esquizofrenia pela insulina e pelo cardiazol, tal como o artigo de Ladislaus von Meduna e Bela Rohny publicado em 1939 nos *Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria*.

Segundo Nise da Silveira (1992, p. 12), a insulino-terapia era justificada por seus adeptos por causa do estado de profunda regressão fisiológica e psicológica alcançado através do coma insulínico. Dessa forma as funções psíquicas superiores do paciente eram ‘apagadas’ sendo em seguida possível uma reconstrução sadia da estrutura psíquica.

Em 1944, foi publicado nos *Archivos Brasileiros de Medicina* um resumo do artigo de Sandison e McGregor, de 1942, onde os autores faziam um relato após um ano de experiência na aplicação da insulina intravenosa no tratamento da esquizofrenia. Sandison e McGregor destacavam as vantagens da aplicação intravenosa quando comparada com a aplicação intramuscular, não apenas pela economia de insulina, mas principalmente por assegurar um restabelecimento rápido do coma, evitando assim os perigos do restabelecimento retardado ou do choque tardio.

Em 1953, José Leme Lopes lembrou que em 1941 a publicação do trabalho de Manfred Bleuler, filho de Eugen Bleuler, *e seus assistentes sobre os resultados tardios dos métodos somáticos na cura das esquizofrenias* colaborou para a instalação de uma onda de pessimismo nos domínios da terapêutica psiquiátrica³⁸ (Lopes, 1953, p. 405). Mesmo assim, o método de Sakel permaneceu sendo muito utilizado pela maioria dos psiquiatras brasileiros que justificavam a sua utilização, assim como a de qualquer outro método mais audacioso, da seguinte forma:

O grande contingente de esquizofrenicos [sic] em estabelecimentos psiquiátricos justificaria qualquer tentativa ousada da terapêutica para a esquizofrenia, terrível doença mental, que inutiliza a vida de indivíduos ainda jovens, levando-os para uma doença de evolução quasi [sic] sempre crônica (Botelho, 1938, p.69).

Alguns autores destacam que o choque hipoglicêmico inaugurou os chamados métodos biológicos de tratamento psiquiátrico. Passados 70 anos, e apesar de algumas intercorrências graves e da existência de efeitos colaterais, ainda hoje a insulino-terapia, ou método de Sakel, é um tratamento indicado para o primeiro surto da esquizofrenia, principalmente na sua forma diagnosticada como hebefrênica.

³⁸ Este trabalho de Manfred Bleuler não foi encontrado.

As chamadas convulsoterapias englobam aqueles procedimentos psiquiátricos em que era desejado produzir uma reação convulsivante no paciente. Nesse sentido, eram utilizados como recursos o cardiazol e o eletrochoque.

Na mesma época em que Sakel inventou a insulino-terapia, Ladislaus von Meduna criou, em Budapeste, um tratamento convulsivante para os esquizofrênicos que se baseava na suposição de um antagonismo biológico entre a esquizofrenia e a epilepsia. A justificativa de Meduna era que se fosse possível produzir ataques epiléticos em doentes esquizofrênicos, devido a esse antagonismo biológico, os ataques iriam modificar os processos clínicos e humorais do organismo, *tornando-o terreno desfavorável ao desenvolvimento da esquizofrenia e criando-se [sic] a possibilidade biológica da cura dessa doença* (Meduna apud Botelho, 1938, p.70)³⁹.

Segundo Botelho (1938), primeiramente Meduna recorreu à cânfora em altas doses, cujo efeito convulsivante já fora suficientemente estudado por Muskens. Suas primeiras experiências foram através da injeção de óleo canforado em cobaias. E em princípios de 1934 realizou tal procedimento com um esquizofrênico. No entanto, o emprego do óleo canforado era doloroso, fatigante, de efeito tardio e provocava náuseas e vômitos (Botelho, 1938, p.70).

De acordo com Botelho (1938), foi no cardiazol que Meduna encontrou um preparado capaz de produzir as crises convulsivas, mas com as seguintes vantagens: *ser mais estável, de rápida absorção, facilmente eliminável, solúvel na água e podendo ser introduzido por via venosa* (ibid.). A injeção do cardiazol podia ser feita intramuscularmente ou por via venosa, caso esta estivesse acessível. Mas a injeção intramuscular exigia quantidades bem maiores de cardiazol e seu período de latência variava de 5 a 30 minutos antes que do ataque convulsivo iniciasse (ibid., p.71).

Assim como acontecia pela insulino-terapia, o mecanismo de ação terapêutica pelo cardiazol conduzia a remissão dos sintomas apenas nos casos de esquizofrenia diagnosticados recentemente. Segundo o próprio Ladislaus von Meduna e sua colaboradora Bela Rohny

³⁹ Devido à falsa convicção de que a epilepsia e a esquizofrenia eram doenças incompatíveis, surgiu a concepção de que convulsões provocadas artificialmente poderiam ser úteis aos esquizofrênicos. Essa convicção surgiu de um erro de investigação de Meduna, que encontrou nos epiléticos um tecido glial mais espesso que o normal e nos esquizofrênicos um tecido glial mais rarefeito. Essa observação não foi confirmada posteriormente, mas prevaleceu durante muito tempo entre os psiquiatras. A aplicação feita pelo próprio Meduna do convulsígeno cardiazol provocou coincidentemente sensíveis melhoras nos esquizofrênicos, o que reforçou essa convicção.

(1939, p. 152), à medida que progredia o tempo de doença a perspectiva de remissão caía rapidamente.

A cardiazoloterapia se generalizou na prática psiquiátrica brasileira e era principalmente indicada nos casos agudos e recém admitidos para tratamento no serviço assistencial.

Adepto da convicção de Meduna sobre a incompatibilidade entre a esquizofrenia e a epilepsia, Ugo Cerletti, visitando um matadouro de porcos em Roma percebeu que, ao serem submetidos a choques elétricos, os animais apresentavam crises convulsivas antes de serem abatidos (Silveira, 1992, p.11). Diante dessa observação, Cerletti concluiu que também se poderia fazer o mesmo com o homem, submetendo-o a uma corrente elétrica transcerebral que fosse suficiente para provocar uma convulsão mas que não impusesse maiores prejuízos ou matasse o paciente. Assim, em 1938, Ugo Cerletti inventou um novo método, a eletroconvulsoterapia (ECT).

Também conhecido como eletrochoque, este método foi amplamente utilizado pela assistência psiquiátrica brasileira nos anos 40 e 50. Segundo apontam alguns autores (Garcia, 1951; Kaffer, 1942; Uchôa, 1981) a ECT provocou uma verdadeira “revolução terapêutica” na psiquiatria brasileira pois, foi com os benefícios trazidos por esse método que houve, pela primeira vez na história da psiquiatria, a alta maciça de doentes mentais⁴⁰. Até hoje, a ECT ainda é indicada no tratamento das catatonias e das depressões apáticas com grave risco de suicídio. Acho interessante novamente destacar aqui que foi uma falsa convicção que provocou uso das convulsoterapias pelos choques elétricos ou pelo choque cardiazólico. E que mesmo após a comprovação do erro na observação e hipótese de Meduna a utilização dos métodos convulsígenos continuou devido à provável melhora que alguns casos – poucos - apresentavam após serem submetidos a esse tipo de tratamento⁴¹.

⁴⁰ Essa afirmação, no entanto, entra em conflito com as informações contidas nos artigos a favor das psicocirurgias, visto que este método era geralmente indicado quando as outras terapêuticas biológicas não produziam os resultados esperados. E ,como veremos a seguir, as leucotomias e lobotomias foram bastante praticadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

⁴¹ Esse ‘comportamento’ da ciência psiquiátrica é curioso e as justificativas para a sua existência são um bom objeto de estudo. Por hora, apenas levanto a hipótese de que tal comportamento possa ser mantido por uma crença no progresso da ciência, um desejo de adoção do modelo médico para que o tratamento dos fenômenos psiquiátricos possa ser considerado científico e uma postura radical em torno do aforisma ‘os fins justificam os meios’.

Lysanias Marcelino da Silva, assistente de Clínica Psiquiátrica na Universidade do Brasil, destacou, em artigo publicado no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* de 1949, que *ao lado de inegáveis vantagens terapêuticas em certas crises psicóticas*, o método convulsoterápico pelo cardiazol e pelo eletrochoque também mostrava alguns inconvenientes (Silva, L., 1949, p.24). Fraturas, luxações, rupturas fibrilares dos músculos e dos tendões, hemorragias capilares, apneia prolongada, dores físicas eram algumas das intercorrências possíveis (ibid.). Mas, para esse autor, a principal intercorrência parecia ser o terror que tais métodos geravam nos pacientes: a consciência da crise convulsiva gerava uma angústia e um estado de pavor no doente ante à possibilidade de sua aplicação, que dificultava extremamente o prosseguir do tratamento (ibid.). É provável que tenha sido no sentido de diminuir essas dificuldades e inconvenientes que apareceram outros recursos, tais como narcóticos e sedativos, para auxiliar o tratamento convulsivante.

Em 1940 Bennet lançou mão do curare como auxiliar terapêutico na convulsoterapia (Silva, L.1949, p. 24).O objetivo era curarizar o indivíduo para somente depois desencadear a crise convulsiva, pois sendo o curare de ação mioneural, ou seja agindo de modo a interceptar a sinapse do nervo com o músculo, evitava os acidentes comuns nas convulsoterapias (fraturas, apneia, etc.). No entanto, conforme relatou Lysanias Marcelino da Silva, a curarização oferecia por um lado inúmeras vantagens à convulsoterapia, tais como a diminuição das queixas de dores pelos pacientes e da ocorrência dos inconvenientes provocados pelo método mas, por outro lado, o curare aumentava o pavor do paciente ao tratamento convulsoterápico devido à sensação desagradável que produzia (ibid., p.28).

Essa angústia experimentada pelo paciente foi objeto de análise psicanalítica por parte de Danilo Perestrello e Marialzira Perestrello em um trabalho apresentado à Sociedade de Neurologia e Psiquiatria de Buenos Aires em 1947, e publicado no ano seguinte na revista brasileira *Medicina, Cirurgia, Farmácia*. Segundo esses autores, além do mal estar e da angústia, alguns pacientes relatavam uma sensação de morte quando eram submetidos aos métodos de choque, *bem como o verdadeiro renascimento que experimentavam ao despertar* (Perestrello e Perestrello, 1948, p.459). Sendo assim, os autores, ambos psicanalistas, viram no estudo do despertar do choque uma possibilidade para se esclarecer melhor os mecanismos de ação da convulsoterapia, ou seja uma tentativa de explicação dos tratamentos de choque através do enfoque da psicanálise. Este estudo é um exemplo da interação entre os métodos

terapêuticos biológicos com a orientação psicodinâmica proposta pela teoria psicanalítica e, mais especificamente, da aproximação de teorias e explicações distintas sobre a gênese e desenvolvimento do processo psicótico.

Na visão de Danilo e Marialzira Perestrello (1948, p.460) o despertar das convulsoterapias ia da inconsciência completa à normalização da consciência, o que fazia com que o doente repetisse, de uma forma abreviada, *todas as etapas do desenvolvimento de sua vida extra-uterina, desde o momento da primeira respiração até a idade adulta*. Nesse caso, despertar seria renascer. Mas, além disso, outras interpretações eram cabíveis quando se estudava o despertar nas convulsoterapias. Para os autores cada paciente guardava um tipo de despertar mais ou menos constante no qual, muitas vezes, deixava ver seu conflito fundamental (ibid., p. 461). Por exemplo, *um rapaz esquizofrênico paranóide com intensa repressão de suas tendências homossexuais ao sair da crise, ainda em estado crepuscular, tomava a posição de prece maometana com francas alusões a um coito homossexual em que assumiria um papel passivo* (ibid., p. 462).

De acordo com Paulino Longo e colaboradores, em um artigo sobre os resultados clínicos da lobotomia pré-frontal publicado em 1949 nos *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, o tratamento cirúrgico das doenças mentais iniciou-se em 1935 quando o português Egas Moniz, juntamente com o cirurgião Almeida Lima e o psiquiatra Cid Sobral, empreendeu a técnica de secção das fibras que ligavam o lobo frontal ao tálamo em pacientes psicóticos (Longo et al., 1949, p.126). Todas as glórias atribuídas ao novo método foram destinadas ao professor de neurologia da Universidade de Lisboa, Antônio Caetano de Abreu Freire Egas Moniz.

Os estudos de Egas Moniz foram realizados no Hospital Santa Maria, na capital portuguesa. O primeiro estudo, a angiografia cerebral, permitiu a realização das primeiras psicocirurgias denominadas leucotomias pré-frontais. A angiografia era um método de estudo para tornar visíveis as veias do cérebro, depois de injetar na artéria carótida substâncias que se tornavam opacas ao raios X (Lemos, 2001, p.61). Dessa forma, Egas Moniz inventou um novo processo para o diagnóstico das afecções cerebrais e assim pode observar que certas psicoses envolviam padrões que se repetiam e suplantavam os processos psicológicos normais (ibid., p. 62). Inicialmente o novo método que permitia o aparecimento da anatomia radiológica das artérias mostrou-se igualmente valioso para o estudo anatomofisiológico da circulação cerebral do homem são ou doente (Akerman, 1950, p.482). Mas logo Egas Moniz concebeu a

idéia audaciosa que a interrupção das vias de associação dos lobos frontais poderia fazer cessar as perturbações mentais.

O resultado das primeiras intervenções cirúrgicas foi divulgado em junho de 1936 na monografia *Tentatives Operatoires dans le Traitement de Certaines Psychoses*, publicada em Paris, atraindo a atenção da maioria dos psiquiatras e neurocirurgiões do ocidente (Longo et al., 1949, p. 126). No Brasil o interesse dos psiquiatras pelo novo método seguiu os mesmos padrões. Já em agosto de 1936 foi realizada a primeira psicocirurgia no país pelo neurocirurgião do Hospital de Juqueri Aloysio Mattos Pimenta. Segundo Longo e col. (1949, p. 126), entre os quatro primeiros pacientes operados, *houve duas melhoras temporárias e uma remissão completa que posteriormente recidivou*. Mesmo com resultados desanimadores, o entusiasmo com a nova técnica continuou e conquistou adeptos em todo o país. Os entusiastas brasileiros escreviam artigos onde exaltavam a figura de Egas Moniz⁴², principalmente depois que o neurologista português ganhou o prêmio Nobel de Medicina⁴³, em 1949. Os psiquiatras brasileiros também descreviam suas próprias experiências com a utilização do método cirúrgico no tratamento das psicoses que, para eles, possuía uma *eficiência terapêutica comprovada* (ibid.).

A idéia de modificação dos sintomas psicóticos através de lesões cerebrais localizadas foi saudada por muitos médicos brasileiros que viam nessa intervenção cirúrgica um novo momento da medicina psiquiátrica, pois, conforme afirmou Abraham Akerman em 1950 na revista *Medicina, Cirurgia e Farmácia, pela primeira vez, cientificamente, no homem, procurava-se não somente corrigir o funcionamento do cérebro, mas transformá-lo* (Akerman, 1950, p.482). As leucotomias e lobotomias pré-frontais adquiriram, então, grande importância para a neurologia e para a psiquiatria, sendo aplicada amplamente como método de tratamento das desordens mentais, principalmente nos casos considerados incuráveis.

A técnica inicialmente proposta por Egas Moniz, denominada leucotomia pré-frontal, foi modificada por Freeman e Watts, nos Estados Unidos. A leucotomia de Egas Moniz destruía conexões de grupos celulares do lobo pré-frontal, considerados os responsáveis por

⁴² Egas Moniz foi chamado de sábio português, um homem de invulgar capacidade comprometido acima de tudo com a ciência (Garcia, 1949; Costa, D., 1949; Longo et al., 1949).

⁴³ Egas Moniz dividiu o Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina de 1949 com o suíço Walter Rudolf Hess. A indicação de Egas Moniz deveu-se a sua “descoberta” sobre o valor terapêutico da leucotomia em certas psicoses.

estados psíquicos mórbidos. Todavia, a lobotomia pré-frontal, proposta por Freeman e Watts em 1942, ampliava a psicocirurgia de Moniz para uma secção das fibras tálamo-frontais (Barreto, 1944, p.420). Além dessa outras modificações do método idealizado por Egas Moniz apareceram ainda na década de 1940: *a técnica de Poppen, a lobotomia transorbitária de Freeman, a leucotomia pré-frontal bilateral, a lobotomia parcial bilateral, a lobotomia unilateral de Scarff, a topectomia de Pool*, entre outros (Akerman, 1950, p.482).

A quantidade de artigos encontrados nos periódicos que pesquisei revela o quanto a técnica foi incentivada, disseminada e utilizada pelos psiquiatras brasileiros. Entre as terapêuticas biológicas mais utilizadas pela psiquiatria brasileira, as psicocirurgias ocupavam o terceiro lugar, precedidas apenas pela insulino-terapia e as convulsoterapias. Essa escala de preferência pelos métodos de choque, sejam eles insulínicos, cardiazólicos ou elétricos, em detrimento as lobotomias pode ser entendida da seguinte forma: a intervenção cirúrgica normalmente era indicada quando os outros métodos biológicos não alcançavam resultados. Por se tratar de uma terapêutica irreversível, na maioria das vezes as psicocirurgias eram indicadas para tratamento dos doentes crônicos, considerados incuráveis. Resta saber qual o critério era utilizado pelos psiquiatras do Rio de Janeiro e de São Paulo para determinar se um doente podia ou não se restabelecer. No entanto, devido aos limites dessa dissertação não me propus a encontrar esses critérios. A seguir exponho algumas explicações dadas pelos psiquiatras e neurocirurgiões brasileiros, principalmente na década de 40, a respeito das vantagens terapêuticas que encontravam na utilização do método proposto por Egas Moniz.

Em 1944, o cirurgião Antônio Carlos Barreto divulgava, nos *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, as vantagens terapêuticas da leucotomia de Egas Moniz junto aos *resultados obtidos nos primeiros 100 doentes que no Hospital de Juqueri foram submetidos a essa terapêutica* (Barreto, 1944, p.248). Nesse artigo, Barreto atestava a simplicidade e a inocuidade da intervenção e fazia agradecimentos a alguns médicos paulistas por lhe enviarem doentes. Entre os médicos citados, um agradecimento especial *ao Dr. Mário Yahn, sem dúvida alguma, um dos maiores entusiastas da psicocirurgia entre nós, a quem devemos constante estímulo* (ibid.)⁴⁴. Como resultado imediato Barreto citou a modificação dos sinais psíquicos,

⁴⁴ Destaquei a figura de Mário Yahn porque foi ele um dos psiquiatras responsáveis pela organização da parte que coube ao Hospital do Juqueri para integrar a coleção de arte psicopatológica brasileira que foi exposta no I Congresso Internacional de Psiquiatria, em 1950.

sendo que a apatia e a perda de iniciativa chamavam mais a atenção (ibid., p.251). Mas a intervenção era proposta no sentido que os resultados tardios revelassem que o sofrimento íntimo dos ansiosos e melancólicos fosse suprimido, que a agitação psicomotora fosse diminuída, que certos complexos psíquicos fossem minimizados. Dessa forma, Barreto acreditava que a intervenção cirúrgica estaria contribuindo para a diminuição de doentes crônicos internados nos hospitais psiquiátricos (ibid.).

No entanto, entre os 100 casos operados no Hospital de Juqueri, apenas 24 haviam sido influenciados pela operação, apresentando posterior remissão ou melhora dos sintomas. Os outros 75, mantiveram-se inalterados, e houve um caso de falecimento. Este resultado foi considerado bom pelo cirurgião Antônio Carlos Barreto já que *se tratava de doentes, na sua maioria, em estado de cronicidade e que já tinham sido considerados, todos, como incuráveis em virtude dos resultados negativos dos tratamentos pelo eletrochoque, cardiazol ou insulina* (ibid., p.252). Para finalizar, Barreto previa uma maior utilização da leucotomia devido a esse resultados particularmente satisfatórios, podendo ser considerado no futuro um *método de rotina para o tratamento dos doentes crônicos* (ibid.).

No ano seguinte Antônio Carlos Barreto escreveu sobre a lobotomia pré-frontal, comentando particularmente a técnica proposta por Freeman e Watts. Das quarenta e duas lobotomias realizadas por Barreto (1945) até aquele momento, nenhuma tivera qualquer tipo de intercorrência, muito menos registro de morte durante o ato cirúrgico ou no pós-operatório imediato. No entanto, os resultados esperados pelo autor não se revelaram tão magníficos quanto os resultados referidos por Freeman e Watts. A explicação oferecida pelo cirurgião do Hospital de Juqueri é no mínimo chocante aos olhos de hoje, mas é possível que fosse uma justificativa bastante convincente na época:

Iniciamos as lobotomias em outubro de 1943. Não obtivemos, em nossos operados, os brilhantes resultados referidos por Freeman e Watts, provavelmente em consequência do péssimo material que pudemos utilizar, todo ele constituído de casos crônicos, considerados incuráveis, já submetidos a outros tratamentos psiquiátricos tais como insulina, cardiazol e eletrochoque e, mesmo já operados pela técnica de Moniz, sem resultado algum (Barreto, 1945, p. 425).

Em 1948 Mário Yahn, Aloysio Mattos Pimenta e Afonso Sette Júnior, respectivamente psiquiatra, neurocirurgião e auxiliar de neurocirurgia do Hospital de Juqueri, divulgaram, pelos *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, os resultados que obtiveram ao *tentar a leucotomia, não exclusivamente na região frontal, mas também em outros lobos cerebrais* (Yahn et al., 1948, p. 225). A idéia consistia em *seccionar o feixe longitudinal superior para cortar as ligações entre o frontal e os outros lobos* (ibid.). Os autores explicaram a escolha da técnica empregada bem como a dos 22 casos operados devido a uma série de insucessos nas tentativas de tratamento anteriores. Dos 22 pacientes operados, 19 eram esquizofrênicos considerados em estado de cronicidade e os outros 3 portadores de diagnósticos distintos. Entre os 19 esquizofrênicos, apenas 2 obtiveram melhoras com a leucotomia parietal, o que significava uma percentagem de aproximadamente 10% de influenciados. Os resultados da leucotomia parietal mostraram-se inferiores *àqueles obtidos com qualquer leucotomia praticada no lobo frontal* (ibid., p.230), mesmo assim não foram considerados pelos autores de todo ineficientes no tratamento das psicoses (ibid., p. 231).

Outros artigos que expunham a experiência dos autores brasileiros com as técnicas psicocirúrgicas foram encontrados não só nos periódicos exclusivamente psiquiátricos mas também em periódicos médicos, como por exemplo o artigo de Barreto e colaboradores (1949) publicado na revista *Medicina, Cirurgia, Farmácia*. Não irei analisar o discurso de cada um desses artigos por serem discursos extremamente semelhantes, cujo padrão consistia na apresentação da técnica cirúrgica utilizada, realçando os efeitos terapêuticos que se poderia esperar do método, e os resultados do estudo propriamente dito, onde eram expostos as percentagens dos casos melhorados ou inalterados após a operação. Em todos os estudos as justificativas caíam no fato de serem utilizados doentes crônicos considerados incuráveis, mesmo naqueles em que os autores arriscaram fazer uma modificação da técnica de leucotomia pré-frontal, tal como foi relatado em Yahn et al. (1948).

Outra evidência da ampla repercussão e utilização das psicocirurgias no tratamento das desordens mentais durante os anos 40 e início dos anos 50 está nos artigos publicados no primeiro fascículo da revista *Progressos da Medicina*, editado pelo departamento científico da indústria química e farmacêutica Schering S/A, em 1952. A parte dessa revista dedicada à psiquiatria e à psicologia era composta por dezesseis pequenos artigos, sendo que, entre eles, sete se referiam especificamente às técnicas psicocirúrgicas, a saber a lobotomia pré-frontal, a

lobotomia transorbital, a lobotomia pré-frontal bi e unilateral, a topectomia, talamotomia, a leucotomia e a cordomotomia.

Em meio a esses trabalhos nitidamente entusiasmados com a aplicação dos métodos de tratamento biológico em psiquiatria e mais particularmente com as técnicas psicocirúrgicas, também existiam autores preocupados em estudar os efeitos das intervenções cirúrgicas não apenas na remissão dos sintomas psicóticos mas também sobre as atividades psíquicas do paciente em geral. Ora, se o que visavam as psicocirurgias era neutralizar os sintomas da doença pré-existente através das modificações na vida psíquica após o ato cirúrgico, era necessário que se avaliasse *até aonde se estenderiam tais modificações* (Silveira, 1955, p. 38). Por isso, apareceram estudos especificamente dedicados a medir e a analisar os efeitos terapêuticos das leucotomias e das lobotomias sobre a atividade criadora. Entre esses estudos encontrei um artigo de Nise da silveira, escrito em 1954, mas somente publicado em 1955 na revista *Medicina, Cirurgia, Farmácia*, sob o título *Contribuição ao Estudo dos Efeitos da Leucotomia sobre a Atividade Criadora*. Também encontrei um artigo de Cunningham Dax, intitulado *Effets Thérapeutiques des Lobotomies: l'opération de la leucotomie & l'activité créatrice en peinture*, publicado no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* em 1951. A análise desses artigos possibilitou enxergar posições não tão entusiasmadas de alguns psiquiatras. Mas mesmo essas posturas consideradas periféricas em relação às práticas psiquiátricas tradicionalmente empregadas naquele momento, também estavam orientadas para as terapêuticas biológicas em psiquiatria, seja apenas como discussão ou como crítica ao que se estava fazendo. O artigo publicado por Nise da Silveira demonstra que a psiquiatra estava envolvida nesse ambiente onde predominavam os métodos biológicos de tratamento das doenças mentais extremamente violentos.

Em seu estudo Nise da Silveira (1955) apresentou três casos de esquizofrênicos submetidos a lobotomia pré-frontal bilateral pela técnica de Poppen em 1949. Partindo das informações divulgadas por estudos anteriores sobre as consequências das psicocirurgias na atividade artística e criadora, Nise da Silveira analisou os trabalhos de escultura, pintura e desenho desses três pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional anteriores e posteriores à operação (Silveira, 1955, p.44). A justificativa exposta pela autora para a realização desse estudo foi que se um problema ainda se achava em etapas de tateamentos, toda contribuição

encontrava lugar⁴⁵. Sendo assim, o primeiro caso que examinou demonstrava queda completa da capacidade criadora após a realização da psicocirurgia. Este paciente, interno do CPN desde junho de 1947, havia produzido *obras de notável qualidade artística*, sendo que algumas tinham sido apresentadas na exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna em São Paulo, em outubro de 1949 (ibid., p.45). Após a lobotomia a expressão gráfica do paciente desenvolveu-se em sentido inverso, chegando à fase de *garatujas pobres e arítmicas, indicadoras de demência orgânica* (ibid., p.47). No segundo caso, também se constatou a diminuição da atividade criadora, mas não comparável ao ponto que chegou o caso anterior. E *no terceiro caso, depois de refletir alterações da capacidade de planejamento e da imagem do corpo, a pintura voltou ao nível pré-operatório e tornou-se mais desinibida* (ibid., p. 54).

Nesse artigo, Nise da Silveira não criticou diretamente a terapêutica proposta pelo método psicocirúrgico, nem concluiu nada além daquilo que suas análises empíricas lhe mostraram. O máximo que se permitiu escrever naquele momento foi que mesmo nos casos de leucotomias considerados felizes, pareciam *ocorrer certas alterações da personalidade* que estavam *fora do alvo terapêutico visado pelo método cirúrgico* (ibid., p.38). Contudo, ao finalizar apontou que o terceiro caso estudado, cuja atividade criadora não havia sido destruída ou abalada, foi o único que conseguiu ir viver fora do hospital enquanto que os outros dois permaneceram internados mesmo após todas as terapêuticas psiquiátricas biológicas terem sido tentadas⁴⁶ (ibid., p.54).

⁴⁵ No entanto, de acordo a versão mais atual onde se enfatiza a rebeldia de Nise da Silveira ante a psiquiatria tradicional, construída depois de relativo sucesso alcançado pela experiência por ela conduzida em Engenho de Dentro, é disseminada a seguinte informação: Nise da Silveira já não concordava com as práticas violentas em voga nos anos 40, quando no final de 1949 Lúcio, um dos expositores da mostra *9 Artistas de Engenho de Dentro*, em São Paulo, foi submetido a lobotomia, mesmo sob todos os seus protestos. A psiquiatra, então, em mais um ato de rebeldia, resolveu publicar o seu ponto de vista sobre os danos causados pela operação na capacidade artística e criadora do paciente. É interessante perceber as diferenças sutis entre esses discursos mais atual e o discurso de Nise da Silveira na década de 50. Ao analisar o artigo de 1955, tive a impressão que Nise da Silveira não se colocou exatamente fora dessa onda violenta. Não que ela empregasse ou se colocasse a favor da utilização dos choques, convulsões e lobotomias, mas, de qualquer maneira, Nise da Silveira discutiu os efeitos das lobotomia sobre a atividade criadora em 1955 sem fazer críticas severas ao método psicocirúrgico, tal como o fez em 1992 no primeiro e no segundo capítulos do livro *O Mundo das Imagens*.

⁴⁶ Na história de cada caso, apresentada por Nise da Silveira, os pacientes foram tratados primeiramente com cardiazol e eletrochoque (primeiro caso), insulina e eletrochoque (segundo caso) e insulina, eletrochoque e termogênio (terceiro caso) antes de serem submetidos à psicocirurgia do lobo pré-frontal. Além desses tratamentos biológicos, os pacientes também foram tratados através do método da ocupação terapêutica.

4.3.2 As psicoterapias

Diante da preponderância dos métodos biológicos na psiquiatria brasileira também existiam na década de 1940 outras terapêuticas que eram usadas como coadjuvantes no tratamento das doenças mentais. Sobre essas terapêuticas ‘periféricas’ encontrei poucos trabalhos nos periódicos consultados. Em geral os artigos encontrados versavam sobre a aplicação da narco-análise e da terapêutica ocupacional, mas também mencionavam o hipnotismo, as técnicas da psicanálise freudiana e da psicologia analítica junguiana como possibilidades complementares ao tratamento psiquiátrico.

Vou me restringir aqui a uma breve exposição do que seria a narco-análise, segundo o único trabalho encontrado, assim como o que diziam os dois trabalhos encontrados sobre a terapêutica ocupacional. Dessa forma, ficará ainda mais clara a posição ocupada pela terapêutica ocupacional enquanto método terapêutico das doenças mentais numa época dominada pela aplicação de métodos biológicos extremamente violentos.

Em 1948, Maurício de Medeiros publicou, junto com mais seis colaboradores, um artigo sobre uma das terapêuticas psiquiátricas que estava sendo utilizada no Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, naquela época sob sua direção. A narco-análise foi um termo forjado por Stephen Horsley, nos anos 30, para designar a ação de *todos os produtos farmacêuticos incluídos no grupo dos narcóticos, com o objetivo de vencer a resistência dos indivíduos, levando-os a revelar a verdade* (Medeiros et al., 1948, p.3). O emprego dessa técnica estava baseado em uma orientação psicodinâmica, visto que supunha existir algo a ser revelado pelo paciente. Mas era necessário lançar mão das drogas para que a resistência dos pacientes fosse vencida por meio de um afrouxamento da tensão psíquica, possibilitando a cura em um espaço de tempo mais curto do que pela psicoterapia ou psicanálise levada a efeito sem o uso da narcose leve ou profunda.

Segundo Medeiros e col. (1948, p.7), ao utilizar a técnica o médico objetivava induzir um estado crepuscular no indivíduo ou seja, *produzir uma obnubilação de consciência, com supressão de certas inibições, aumento aparente da memória e afloramento ao campo da consciência de complexos emocionais reprimidos* (ibid., p.7). Esse estado crepuscular induzido era tido como semelhante ao hipnotismo terapêutico, a diferença entre eles estava mais nos fatores que determinavam o aparecimento desse estado de relaxamento do domínio

consciente. O hipnotismo seria um estado crepuscular provocado pela sugestão e o estado crepuscular da narco-análise era induzido por narcóticos.

A teoria que fundamentava a prática da narco-análise envolvia tanto conceitos bioquímicos quanto conceitos psicodinâmicos. De acordo com Medeiros e col. (1948), o conceito bioquímico seria *para aquelas pessoas que, por um sem número de razões, eram sombrias, reticentes, inibidas, caladas, mas que, durante a narcose, conversavam espontaneamente, revelando ansiedade, conflitos ou lembranças penosas, às quais, consciente ou inconscientemente procuravam esconder* (ibid., p.10). O conceito psicodinâmico incorporava *os pontos de vista gerais de conflito, repressão e amnésia, com particular referência à sua modificação pela hipnose e análise* (ibid., p. 11).

Entre os dois artigos encontrados sobre ocupação terapêutica, um foi escrito por Nise da Silveira em 1948, sendo publicado apenas em 1952, na revista *Medicina, Cirurgia e Farmácia*. E o outro foi escrito por Raphael Quintanilha Júnior e publicado no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* em 1951.

Em seu artigo Nise da Silveira demonstrou querer legitimar cientificamente a terapêutica ocupacional como um método de tratamento ativo e não agressivo das doenças mentais. Percorrendo a trajetória do método junto à história da psiquiatria, Nise da Silveira citou os principais autores que impulsionaram a ocupação terapêutica no século XX e os princípios que cada um desenvolveu para fundamentar a sua teoria e a aplicação do método ocupacional. Por exemplo, a partir das modificações introduzidas pela concepção de Bleuler sobre a esquizofrenia, novas perspectivas foram abertas para as terapêuticas psiquiátricas e, no caso do tratamento ocupacional, *os trabalhos mecânicos, vazios de interesse, não podiam mais satisfazer. O novo conceito de esquizofrenia implicava na escolha de ocupações de acordo com a individualidade do paciente, tomados em consideração seus hábitos e suas preferências* (Silveira, 1952, p. 2-3).

Os princípios de Hermann Simon sobre o método ocupacional, como uma forma autêntica de psicoterapia imersa nos efeitos terapêuticos da atividade, também foram descritos por Nise da Silveira. Entre eles, a autora destacou a importância de iniciar as atividades logo que o paciente fosse internado e a escolha individualizada das ocupações mais adequadas a cada doente. De Schneider, a psiquiatra destacou o estabelecimento de indicações de atividades específicas para cada doença e para cada síndrome (ibid., p. 4). Quanto à

terapêutica ocupacional, sob o ponto de vista psicanalítico, Nise da Silveira ressaltou primeiramente a necessidade de se encontrar atividades aprovadas socialmente e que tivessem, ao mesmo tempo, correspondência com as tendências primárias do paciente insuficientemente sublimadas. Também era importante, de acordo com a orientação psicanalítica, que o doente escolhesse a ocupação que mais lhe agradasse. Além disso os autores citados por Nise da Silveira admitiam o trabalho e as recreações como oportunidades de expressão emocional (ibid., p.5).

Em linhas gerais, na concepção de Nise da Silveira, o tratamento ocupacional na esquizofrenia pretendia ligar o doente a atividades ressocializantes, criando centros de interesse no mundo real e captando a atenção do enfermo nesta direção. Nesse sentido, a psiquiatra defendeu que todo hospital psiquiátrico deveria ter o seu *serviço de ocupação terapêutica organizado como uma unidade* que funcionasse *estritamente articulada às demais unidades que entram no plano de tratamento dos doentes aí internados* (ibid., p.6).

Contudo, conforme a autora apontou, no Brasil, a ocupação terapêutica foi sempre preconizada para os doentes crônicos, tendo lugar principalmente nas colônias. E algumas tentativas de introduzir a atividade ocupacional no tratamento de agudos haviam sido julgadas absurdas, tal como ocorreu com a experiência de tratamento ocupacional no serviço de agudos coordenada por Fábio Sodré em 1944 e 1945 no Hospital Pedro II (ibid., p.8). Mas a experiência de ocupação terapêutica iniciada no CPN em 1946, sob a orientação da autora do artigo, deu-se no sentido de propor um *método de tratamento para estados psicóticos agudos* (ibid., p.9). Nise da Silveira admitiu modestamente que a terapêutica ocupacional estava longe de ter existência em Engenho de Dentro, mas já dava demonstrações, naquele momento, daquilo que poderia ser feito e do valor do método. Por isso, mesmo em etapa preliminar, a terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro vinha se impondo e conquistando adeptos⁴⁷(ibid.).

Tanto no Instituto de Psiquiatria quanto no Hospital Pedro II, unidades do Centro Psiquiátrico Nacional, foi adotada uma folha de receituário que indicava *as aptidões e interesses dos paciente, os sintomas as serem especialmente combatidos, as precauções que o*

⁴⁷ Nise da Silveira não especificou no artigo como foi que a terapêutica ocupacional se impôs em Engenho de Dentro e quais os adeptos foram conquistados pelo método. Essa lacuna salienta ainda mais a minha hipótese da

caso exigia, os objetivos terapêuticos e as atividades escolhidas. Para ingressar na pequena sala de ocupação terapêutica o paciente deveria trazer sua respectiva folha de receituário assinada pelo psiquiatra responsável (ibid.). A existência dessa folha de receituário poderia ser interpretada como um elo entre a psiquiatria praticada nas enfermarias do CPN e a psiquiatria praticada na STO do mesmo centro hospitalar. No entanto, Nise da Silveira apontou, ao finalizar o artigo, que ainda não tinha sido possível estabelecer a necessária articulação dos diversos setores de ocupação terapêutica que compunham a STO⁴⁸ com os hospitais do referido Centro. Diante dessa confiança, a especulação sobre um provável apoio de alguns psiquiatras do CPN às atividades ocupacionais, sugerido pela existência da folha de receituário, caiu novamente por terra.

Nise da Silveira terminou o artigo se referindo ao Curso Elementar de Ocupação Terapêutica, oferecido em 1948, para habilitar funcionários interessados em trabalhar à frente dos setores ocupacionais. Dos 44 alunos inscritos, 25 foram habilitados. Desta feita, todos os monitores da STO conheciam os princípios fundamentais da ocupação terapêutica. E isso representava, aos olhos da Nise da Silveira daquela época, o primeiro passo para que os hospitais psiquiátricos do CPN pudessem *obter do tratamento ocupacional os eficientes resultados que este método sempre proporciona quando corretamente aplicado* (ibid.).

O artigo de Raphael Quintanilha Júnior (1951) versava sobre a aplicação da terapêutica ocupacional em estabelecimentos destinados a menores transviados. Depois de uma breve apresentação sobre o fenômeno da infância abandonada e sua íntima relação com as condições climáticas, geográficas, econômicas, sociais e também raciais, o autor chegou ao problema enfrentado pelos reformatórios no sentido de recuperar socialmente os menores transviados. Conhecedor da experiência dirigida por Nise da Silveira em Engenho de Dentro e dos resultados que a terapêutica ocupacional havia proporcionado aos doentes mentais do CPN - que, para o autor, poderia ser visto através do sucesso alcançado pela exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, em São Paulo – Raphael Quintanilha Júnior afirmou ser incontestável os

importância conferida aos artistas e críticos de arte nesse processo de reconhecimento das práticas desenvolvidas na STO do CPN. Isso será discutido com maior profundidade no próximo capítulo.

⁴⁸ Nesse artigo escrito em 1948, mas publicado em 1952, Nise da Silveira apontou os seguintes setores de atividade que funcionavam na STO do CPN naquele momento: *oficinas de cestaria, sapataria, encadernação, trabalhos manuais femininos; escola mista, para alfabetização e aperfeiçoamento de conhecimentos; estúdio de pintura* que possuía uma *valiosa documentação de cerca de mil desenhos e pinturas*; pequeno campo esportivo.

benefícios trazidos pelo método ocupacional. Diante desse fato, ocorreu ao autor indagar se essa terapêutica *não poderia também ser aplicada nos estabelecimentos destinados à recuperação social de transviados, com maiores possibilidades de êxito* (Júnior, 1951, p.430).

Júnior traçou então um programa ocupacional para ser aplicado nos reformatórios com base na experiência de terapêutica ocupacional que acontecia em Engenho de Dentro desde 1946. As atividades ocupacionais indicadas pelo autor foram a ginástica e os jogos desportivos, o curso primário e complementar, a leitura, o cinema, o teatro de títeres e a música, todas elas, como vimos, haviam sido preconizadas e aplicadas por Nise da Silveira no CPN. Também os princípios fundamentais da ocupação terapêutica defendida por Raphael Quintanilha Júnior encontram correspondentes naqueles princípios apresentados por Nise da Silveira no artigo acima descrito.

Essa referência explícita de Raphael Quintanilha Júnior ao trabalho de Nise da Silveira aponta novamente para a idéia do pioneirismo deste na psiquiatria brasileira, principalmente pelo fato de ter sido iniciado em meados da década de 1940 quando, como vimos, dominavam os métodos de terapêutica biológicos.

No entanto, ainda nos resta uma última questão: como era vista a arte dos alienados pela psiquiatria brasileira nos anos 40? A resposta a essa pergunta foi encontrada em notas e artigos sobre o I Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em 1950 em Paris, onde aconteceu uma exposição de arte psicopatológica. Apesar das poucas referências encontradas, foram objeto de análise as notas que versavam sobre a preparação do congresso, desde 1948, e os artigos escritos por psiquiatras brasileiros para acompanhar a coleção enviada pelo país para compor a mostra em Paris. Também foram utilizados artigos e textos de Nise da Silveira e Osório Cesar sobre a expressão artística dos alienados, visto que a contextualização das idéias de ambos consiste numa espécie de derivação da pergunta sobre o lugar ocupado pela arte dos alienados na psiquiatria brasileira daquele momento.

Também se realizavam com freqüência sessões cinematográficas, teatros de bonecos, recitais artísticos de canto e piano e festas (Silveira, 1952, p. 9).

4.4 A EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS ALIENADOS

4.4.1 A Exposição de Arte Psicopatológica no I Congresso Internacional de Psiquiatria

De acordo com o noticiário sobre as reuniões preliminares de organização do Congresso Internacional de Psiquiatria, publicado pelo *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* em 1948, os temas preferidos para os debates que se realizariam em Paris no final de 1950 deveriam ser propostos pelos representantes de cada país em torno dos sete eixos de discussão: psicopatologia geral, psiquiatria clínica, anátomo-fisiologia psiquiátrica, terapêutica psiquiátrica biológica, psicoterapia, sociopsiquiatria e psiquiatria infantil. O comitê que representava o Brasil na organização do congresso era formado pelos psiquiatras Henrique Roxo, Maurício de Medeiros, Adauto Botelho e Pacheco e Silva, todos eles ligados ao Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil. Os temas sugeridos pelo comitê brasileiro evidenciavam seus interesses naquele momento, que também deviam representar os interesses da psiquiatria brasileira em geral. Assim, na lista dos temas propostos pelo Instituto de Psiquiatria constavam: as bases fisiológicas da personalidade, discussão do conceito exato de psicoses reacionais e situacionais, a possibilidade de uma classificação em psiquiatria para uso internacional, fisiopatologia do lobo pré-frontal, a experimentação animal em psiquiatria, os efeitos psicobiológicos da lobotomia, a curarização em convulsoterapia, o mecanismo bioquímico de convulsoterapia, narco-análise, situação atual do hipnotismo em terapêutica psiquiátrica, a relação entre antropologia cultural e psiquiatria, os objetivos fundamentais da higiene mental social, as personalidades psicopáticas em face da sociedade, entre outros.

Após o envio das sugestões, a comissão brasileira recebeu os assuntos escolhidos para cada uma das seções a partir de uma apuração prévia entre todas as outras sugestões remetidas pelas comissões nacionais de cada um dos países envolvidos na organização do I Congresso Internacional de Psiquiatria. Essa escolha de assuntos demonstra o quanto a psiquiatria brasileira estava em sintonia com a psiquiatria praticada no ocidente, visto que cinco temas propostos pela comissão brasileira foram incluídos para serem discutidos durante o congresso. Foram eles: psicoses reacionais e situacionais, experimentação animal em psiquiatria, efeitos psicobiológicos da lobotomia, narco-análise, as personalidades psicopáticas em face da sociedade.

Essa apresentação dos temas que seriam, e foram, discutidos durante o Congresso Internacional de Psiquiatria de 1950 visa mais uma vez ressaltar os temas e práticas psiquiátricos que mais interessavam aos médicos brasileiros no final da década de 40. Momento esse que coincide com o início da experiência de terapêutica ocupacional coordenada por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, Rio de Janeiro. Conforme a exposição acima, vê-se que nada acerca das ocupações terapêuticas foi mencionado, nem mesmo durante a organização prévia da seção sobre psicoterapias.

No entanto, a organização do evento planejava uma exposição de arte psicopatológica que aconteceria, simultaneamente às atividades do congresso, no Centro Psiquiátrico do Hospital Sta. Ana, também em Paris. Assim como ocorreu com as sugestões de temas para debates, cada país deveria enviar a sua contribuição para que esta exposição fosse organizada. As notas sobre a contribuição brasileira e os artigos de Mário Yahn e Osório Cesar sobre as obras que integraram a coleção enviada pelo país foram as únicas referências encontradas, nos periódicos consultados, sobre a expressão artística dos alienados. Só isso já atesta o lugar ocupado pela arte dos alienados na psiquiatria brasileira dos anos 40: a arte dos loucos era digna de nota, mas não ocupava uma posição de destaque. A pouca produção científica a respeito do tema demonstra que o interesse pela arte dos alienados estava restrito a alguns psiquiatras, notadamente Nise da Silveira e Osório Cesar. Esse fato também evidencia a própria configuração do campo psiquiátrico brasileiro naquele momento, constituído por práticas e discursos hegemônicos e outras terapêuticas periféricas.

A nota *Arte, Ciência e Cultura*, publicada no jornal *O Globo* de 1950⁴⁹ destacava a participação do Brasil na Exposição de Arte Psicopatológica levada pelo professor Maurício de Medeiros ao Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris. A contribuição brasileira consistia em desenhos, pinturas e esculturas do Centro Psiquiátrico Nacional, bem como de trabalhos artísticos feitos por doentes mentais da Colônia Juliano Moreira e também procedentes da Coleção Osório Cesar, no Hospital do Juqueri (O Globo, 1950).

Era provável que, pelo fato de ter acontecido em meio psiquiátrico, mesmo que este não fosse muito simpático à experiência de terapêutica ocupacional, essa exposição tivesse

⁴⁹ A data completa não foi conseguida. Essa notícia foi encontrada no arquivo, montado por Nise da Silveira, sobre as reportagens que envolviam seu nome e trabalho. Essa pasta pertence aos documentos preservados pelo Museu de Imagens do Inconsciente.

uma repercussão científica maior, sendo mais divulgada em periódicos e revistas médicas, especializadas ou não em psiquiatria. No entanto, foram encontradas poucas publicações nos periódicos médicos e psiquiátricos consultados que contemplassem exclusivamente a exposição de arte psicopatológica ou mesmo sobre a arte dos alienados.

A maior parte do material encontrado dizia respeito a organização geral do Congresso Internacional de Psiquiatria em Paris. No *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, periódico do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, desde 1948 já se divulgava as reuniões preliminares de organização do congresso. Porém, nos quatro números publicados entre 1948 e 1950 que noticiaram o congresso em Paris, apenas dois se dedicaram a escrever uma nota sobre a exposição de arte psicopatológica⁵⁰. Essas notas anunciavam que a exposição de arte psicopatológica iria se realizar no Centro Psiquiátrico do Hospital Sta. Ana, em Paris, sob a organização do *Dr. Parienté* (*Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 1949).

A nota de 1949 divulgava que *logo que o Prof. Maurício de Medeiros (do Instituto de Psiquiatria da U. B.) recebeu o convite para promover a representação brasileira, pôs-se em comunicação com o Centro Psiquiátrico Nacional (Engenho de Dentro) e com o Hospital Franco da Rocha (Juqueri) em São Paulo para organizar a contribuição brasileira àquela mostra internacional (ibid.). O diretor do Centro Psiquiátrico Nacional, Dr. Paulo Elejalde, havia concordado de imediato com a contribuição solicitada autorizando a Dr.^a Nise da Silveira a organizá-la. Era preciso que as obras dos doentes estivessem acompanhadas de resumo de dados clínicos e isso deveria ficar pronto para remessa três meses antes do Congresso (ibid.). A contribuição paulista havia ficado a cargo do Dr. Mário Yahn, incumbido de centralizá-la, contando com a colaboração do Dr. Osório Cesar que possuía uma admirável coleção de trabalhos artísticos de alienados, - assunto sobre o qual ele já havia escrito dois livros (ibid.).*

Após o I Congresso Internacional de Psiquiatria, Mário Yahn, um dos psiquiatras responsáveis pela organização da contribuição paulista, publicou a carta que escreveu como

⁵⁰ São eles: Exposição de Arte Patológica, publicado no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. Ano 1949, vol. 1, no. 6, p. 111 e Exposition D'Art Psychopathologique, no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. Ano 1950, vol. 1, no. 7, p. 170-171.

resposta ao médico Robert Volmat⁵¹, que ficara encarregado de estudar o material exposto durante o congresso. Em 1951, no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* Mário Yahn publicou a sua carta-resposta em francês, e nos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, publicou a mesma em português. O conteúdo dessa publicação demonstra a visão do autor sobre as manifestações artísticas dos doentes mentais. Sendo ele um psiquiatra do Hospital do Juqueri de conhecida reputação e também, como já foi visto anteriormente, um estimulador das psicocirurgias e dos métodos biológicos de tratamento em São Paulo, a sua visão pode ser tomada como exemplo da forma como a psiquiatria dominante nos anos 40 enxergava a arte dos alienados.

Ao responder as questões propostas por Robert Volmat em seu artigo, Mário Yahn (1951, p.23) abordou *problemas referentes à concepção da arte psicopatológica e à utilidade psicoterápicas das artes plásticas*. O Hospital de Juqueri havia contribuído com mais de trezentas obras enviadas para a exposição junto com um resumo da observação psiquiátrica dos trinta e cinco doentes que as haviam produzido. Segundo o autor, os trinta e cinco pacientes foram observados e submetidos a um minucioso estudo de caso. Depois foi investigado o estado mental de cada um durante o tempo em que estiveram trabalhando na seção de pintura do hospital, que havia sido fundada em 1949, numa sala improvisada, onde no passado praticava-se a balneoterapia. Entre os trinta e cinco pacientes, a maioria era composta de casos diagnosticados por esquizofrenia.

Os desenhos e pinturas produzidos pelos pacientes freqüentadores da seção de pintura do Hospital de Juqueri foram quase todos submetidos a associação livre (Yahn, 1951, p.28). Era solicitado ao paciente que fizesse todas as associações que sua produção plástica lhe sugeria, bem como os motivos pelos quais as obras haviam sido feitas. Mesmo através de tentativas como essa, foi *muito difícil estabelecer uma relação entre os fatos essenciais da moléstia, as imagens desenhadas pelos doentes e os fatos normais de sua vida pregressa* (ibid.).

Desta feita, Mário Yahn (1951) concluiu que os motivos inconscientes, tão evidentes nas manifestações oníricas, não mostravam-se com clareza nas produções artísticas dos

⁵¹ Robert Volmat publicou em 1956 o livro *L'Art Psychopathologique*. Provavelmente este livro é fruto das análises iniciadas por este psiquiatra após a exposição de arte psicopatológica no I Congresso Internacional de Psiquiatria em 1950.

alienados. No desenho e na pintura dos esquizofrênicos interferiam *fatos conscientes conservados de memória, planos preestabelecidos, paisagens que foram agradáveis, imitação de outros trabalhos vistos anteriormente* (ibid.)⁵². De acordo com o psiquiatra paulista, o que mais caracterizava as produções dos alienados era a maneira como os símbolos ou imagens eram combinados no trabalho plástico. Durante a realização da obra, o doente podia interferir na sucessão de símbolos que aparecia na tela, ao contrário do que ocorre na realização onírica, onde se é espectador dos sonhos. Com isso, o paciente demonstrava o desejo maior ou menor de obter apreço, de atingir um fim direto ou indireto através da associação dos elementos que compunham a sua obra.

Em suma, Mário Yahn (1951) estava reconhecendo que a aptidão artística podia se conservar por um longo tempo nos esquizofrênicos, mesmo que as aptidões sociais e intelectuais tivessem sido perdidas ou estivessem em processo de decadência. Contudo, afirmava que nas manifestações artísticas dos alienados os motivos inconscientes não eram tão evidentes, visto que motivos e fatos conscientes influenciavam muito a produção da obra.

Na visão exposta por Mário Yahn (1951, p.32), não existia uma arte essencialmente psicopatológica, mas era possível que o trabalho de arte de um alienado fosse reconhecido. Porém, esse reconhecimento nunca seria vislumbrado como a obra de gênio, visto que, na concepção do autor, a loucura ia *aos poucos delapidando o patrimônio psicológico do indivíduo*. Inclusive, segundo Yahn (1951), era fácil identificar o trabalho artístico de um esquizofrênico. Se fosse feita uma observação cuidadosa de uma série de trabalhos de um mesmo indivíduo seria possível reconhecer se ele era são ou doente, mesmo que no caso de um indivíduo normal imitando os trabalhos de alienados intencionalmente ou involuntariamente. Nesse sentido, a produção artística dos alienados era mais um dos seus sintomas, indicando, assim, o seu caráter e a sua personalidade.

De acordo com os argumentos defendidos por Mário Yahn, é possível perceber que a expressão artística dos alienados não era, de maneira nenhuma, exaltada enquanto produção artística propriamente dita. O psiquiatra não demonstrou ficar surpreso diante de obras possuidoras de valor estético. O interesse também não estava na revelação das motivações inconscientes através das imagens, mas sim na significação mórbida que as produções

⁵² Essas conclusões são bastante diferentes dos argumentos defendidos por Nise da Silveira e Osório Cesar, que veremos mais adiante.

poderiam dizer sobre a patologia diagnosticada no indivíduo. Essa visão simplista da manifestação artística dos alienados difere das visões divulgadas por Nise da Silveira e por Osório Cesar na mesma época.

4.4.2 Nise da Silveira e Osório Cesar

As idéias de Nise da Silveira acerca da manifestação artística dos alienados possuem alguns pontos em comum com as idéias de Osório Cesar. Isto sugere a existência de um intercâmbio entre os dois psiquiatras, que não pôde ser comprovada até o presente momento. Independente da existência de um diálogo entre Nise da Silveira e Osório Cesar, é possível fazer uma aproximação entre os argumentos defendidos por cada um dos autores, por meio da análise de seus principais textos sobre o assunto até o início da década de 50.

Osório Cesar iniciou seus estudos sobre a arte dos alienados quando ainda cursava medicina no início da década de 1920 (Ferraz, 1998). E foi nessa época, como estudante interno do Hospital Juqueri, que Osório Cesar encontrou semelhanças entre a arte dos alienados, a arte dos primitivos e a arte das crianças. As suas primeiras publicações atestam o seu interesse pela manifestação artística dos alienados: *A Arte Primitiva dos Alienados*, artigo de 1925, e *Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual*, escrito em colaboração com Durval Marcondes em 1927, e o livro *A Expressão Artística dos Alienados* de 1929. Apesar deste livro ter sido apontado por Ferraz (1998, p.12) como uma obra que se tornou referência obrigatória entre os intelectuais brasileiros nos anos 30, sendo inclusive elogiado por Freud, irei me deter mais acuradamente em outros trabalhos de Osório Cesar. São eles: *A Arte nos Loucos e Vanguardistas*, livro publicado pela primeira vez em 1934, *O Simbolismo Místico nos Alienados: um caso de misticismo gráfico num esquizofrênico paranóide*, artigo publicado em 1949, e *Contribution à L'étude de L'art chez les Aliénés*, artigo publicado em 1951.

As principais publicações de Nise da Silveira sobre a expressão artística dos alienados como prática dos ateliês de pintura e modelagem da STO datam de 1956 até a 1992⁵³, período posterior à fundação do Museu de Imagens do Inconsciente. Por estar interessada nas idéias

⁵³ Cf. Obras de Nise da Silveira citadas ou consultadas nas Referências Bibliográficas.

em circulação durante os anos que compreendem o que chamei de processo de gênese do MII, utilizei para análise apenas o texto *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Este ensaio foi escrito por Nise da Silveira para o catálogo da exposição das obras produzidas pelos internos do CPN no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949.

Tanto para Osório Cesar quanto para Nise da Silveira a inspiração artística vinha das mais profundas camadas do inconsciente. Este era a fonte da criação poética e pictural. Segundo Osório Cesar (1951, p. 54), a inspiração artística podia ser atribuída a uma espécie de visão interior do artista como se este estivesse sonhando acordado. A criação e inspiração no âmbito das artes possuía analogias com a formação dos sonhos ou de atos psíquicos subscientes para o psiquiatra paulista.

Nise da Silveira (1949) também apontou semelhanças entre a experiência vivida nos sonhos, nos delírios e nas manifestações artísticas. Para a psiquiatra do CPN, o inconsciente se manifestava nos sonhos usando a *velha língua das imagens tão mais antiga que a das palavras* (Silveira, 1996, p. 91). E os delírios, na sua concepção, eram prolongamentos dos sonhos na vigília, disfarçados pelo mesmo mecanismo psicológico de realização dos desejos (ibid., p. 92). Tanto os sonhos quanto os delírios eram produções da fantasia dos homens que mergulhavam não propositalmente em reinos imaginários. O mesmo acontecia com a atividade artística. Mas o artista, considerado por Nise da Silveira um ser extraordinário, fugia para esse mundo da fantasia e, ao retornar à realidade, trazia a dádiva de suas aventuras subjetivas, sentindo prazer em exibí-las.

É nítida a influência que as idéias freudianas tiveram sobre a leitura da atividade artística feita por Nise da Silveira. Osório Cesar também utilizou-se do referencial psicanalítico proposto por Freud para entender o artista e a obra de arte, mas, no seu caso, a influência das idéias de Freud parece ter sido muito maior.

De acordo com Osório Cesar, para Freud, o artista era originalmente um homem que fugia da realidade porque não podia se conformar com as imposições que esta lhe fazia. Na vida de fantasia o artista podia manter seus desejos eróticos e ambiciosos. E o seu talento especial estava justamente na capacidade de moldar essas fantasias em novas classes de valores de modo que fossem admitidas por todos (Cesar, 1934, p.24). Segundo o psiquiatra do Hospital de Juqueri, Freud tinha feito considerações admiráveis do ponto de vista psicológico acerca da atividade artística, pois, a partir das concepções freudianas, é que foi possível

verificar a profunda verdade que encerravam as obras dos artistas (ibid., p.25). As obras de arte, dentro desse ponto de vista, exprimiam os complexos subscientes ou inconscientes de seus autores, mas estes apareciam *mascarados no simbolismo da deformidade* (ibid.). Os desejos reprimidos dos artistas apareciam na produção artística por intermédio de símbolos ou temas diversos simbolicamente deformados e disfarçados.

Segundo Osório Cesar (1951, p. 55), os símbolos encontrados nas obras de arte podiam ser interpretados da mesma forma que em um sonho. A orientação psicanalítica adotada por ele, era derivada daquela proposta por Freud na *Interpretação dos Sonhos*, propondo que a obra de arte possuía um conteúdo latente e um conteúdo manifesto que devia ser analisado, visto que assim o íntimo alheio podia ser conhecido. As manifestações artísticas, por serem expressões do inconsciente, tinham muito a dizer sobre aquele que as criou. Mas, para Osório Cesar (1934 e 1951), o inconsciente revelado por intermédio dessas obras era composto fundamentalmente por conteúdos sexuais, e, na maioria das vezes, eram extremamente pessoais.

Nise da Silveira (1949), observou que, além da significação pessoal que podia ser atribuída a cada símbolo encontrado nas obras de arte, também podiam ser encontradas, nessas mesmas produções plásticas, *símbolos eternos da humanidade*. Esses símbolos, que se repetiam como se fossem padrões entre homens de diferentes partes do mundo, formavam a parte impessoal do inconsciente. Nesse caso, símbolos e arquétipos seriam os conteúdos do inconsciente coletivo proposto por Jung e adotado por Nise da Silveira logo que esta psiquiatra se deparou com as mandalas pintadas *por esquizofrênicos brasileiros completamente desconhecedores do símbolo religioso oriental* (Silveira, 1996, p. 94). De acordo com a psiquiatra do CPN, as pessoas que se debruçavam sobre si próprias estavam sujeitas a encontrar imagens dessa categoria – as imagens arquetípicas – *depositárias de inúmeras vivências individuais através de milênios* (ibid.). Dessa forma, era possível compreender as analogias entre as pinturas dos artistas que preferiam os modelos do reino da fantasia e do sonho e as pinturas daqueles indivíduos que fugiram para os reinos imaginários, devido ao conflito com o mundo exterior, mas lá se perderam (ibid., p.93).

Segundo Nise da Silveira (1949), era surpreendente o número de doentes mentais que buscavam expressão gráfica. Era freqüente encontrar manifestações pictóricas sobre as paredes

dos hospitais ou mesmo em pedaços de papel que lhes caia nas mãos. Esse fato também foi destacado por Osório Cesar:

Notam os psiquiatras, frequentemente, que uma parte dos alienados dos Hospitais se entregam espontaneamente a cogitações artísticas de toda a espécie: pintura, escultura, poesia e música (Cesar, 1934, p. 36).

Para Osório Cesar (1951), dois fatores explicariam a tendência dos alienados à manifestação artística. O primeiro seria interno, devido ao seu autismo, a sua psicose. O segundo, externo, seria uma reação ao ambiente restrito e ao isolamento do hospital, pois, para esse autor, uma maneira de ser livre era dar liberdade ao pensamento pelas exteriorizações plásticas. Nesse sentido, ao realizar trabalhos plásticos os doentes mentais inauguravam um mundo novo, fazendo com que as imagens e representações fossem adaptadas a sua maneira.

Já para Nise da Silveira (1996, p. 95), as explicações para se entender essa tendência curiosa podiam se encontradas no ponto de vista da psicopatologia genética, que admitia *ocorrerem nas psicoses processos regressivos que reconduziam o indivíduo a fases anteriores do seu próprio desenvolvimento ou mesmo da evolução da humanidade*. De acordo com esse ponto de vista, na doença mental o pensamento abstrato – que é uma aquisição mais recente da humanidade – cedia lugar ao pensamento concreto, isto é, *as idéias passavam a apresentar-se sob a forma de imagens* (ibid.), o que também que ocorria no sonho. Além disso, a linguagem verbal também ficava prejudicada. O doente, cujo pensamento fluía em imagens, iria se expressar reproduzindo essas imagens, projetando-as, mesmo que não tivesse qualquer intenção de se comunicar com as outras pessoas, sendo apenas impulsionado por *uma tendência fisiológica à exteriorização* (ibid.).

De acordo com Nise da Silveira (1949), era por intermédio dessa expressão emocional pelas imagens que a atividade artística podia adquirir o sentido de um verdadeiro processo curativo. Isso era motivo suficiente, na concepção da autora, para que se compreendesse a *importância da instalação de estúdios de pintura e de escultura nos hospitais psiquiátricos, tanto para meio de estudo de obscuros mecanismos psicopatológicos que se tornavam patentes nas produções plásticas, quanto pela função terapêutica de que a própria atividade artística muitas vezes se revestia* (Silveira, 1996, p. 96).

Outro ponto destacado por ambos psiquiatras dizia respeito à semelhança entre as pinturas de loucos e as pinturas dos artistas modernos. Essa semelhança foi utilizada por Osório Cesar (1934) para compreender a atividade artística em geral de acordo com uma visão psicanalítica. Nise da Silveira (1949) aproveitou essa conformidade para acentuar o fato considerado por ela fundamental: não havia limites rígidos entre a loucura e a normalidade. Alienados e sãos não eram fundamentalmente diferentes, pois os mais estranhos fenômenos encontrados nas doenças do espírito em nada diferiam qualitativamente de mecanismos que também podiam ser surpreendidos na vida psíquica normal. A diferença entre os chamados normais e os psicóticos poderia ser *apenas questão de grau, de permanência ou de transitoriedade em estados semelhantes* (ibid., p. 93).

Essa breve exposição sobre os argumentos defendidos por Nise da Silveira e Osório Cesar acerca da manifestação artística dos alienados não teve a pretensão de apontar todos os possíveis pontos em comum dos dois psiquiatras. Consistiu somente em um destaque dado às idéias concernentes a práticas periféricas dentro da ciência psiquiátrica no Brasil dos anos 40.

O fato de pouca coisa ter sido encontrada sobre o método de terapêutica ocupacional e a arte dos alienados contribui ainda mais para a atribuição de pioneirismo e originalidade ao trabalho desenvolvido por Nise da Silveira na STO do CPN em Engenho de Dentro. Ao mesmo tempo a falta de entusiasmo no meio médico para esse tipo de terapêutica das doenças mentais, estando convencidos das inegáveis vantagens das terapêuticas biológicas, sugere a existência de certas diferenças a serem enfrentadas dentro da instituição manicomial ou mesmo fora dela. Se a maioria dos psiquiatras brasileiros não estavam interessados na arte dos loucos, ou mesmo na arte psicopatológica, então resta perguntar como foi que uma prática periférica, que estava baseada no método de terapêutica ocupacional através da expressão artística dos alienados, sobreviveu em meio às diferenças e se destacou ao ponto de gerar frutos, tal como o Museu de Imagens do Inconsciente.

A minha hipótese é que se a ciência não dava muita importância para as práticas ocupacionais e a arte dos alienados, ao ponto de respaldar e apoiar a experiência que estava sendo construída na STO do CPN, a arte brasileira enxergou essa experiência “com bons olhos”. Bons o suficiente para oferecer todo o apoio que Nise da Silveira precisava para fazer com que a STO sobrevivesse em meio as práticas terapêuticas biológicas e que os ateliês de pintura e modelagem se desenvolvessem.

Nesse sentido, no próximo capítulo, irei analisar a repercussão que a experiência alcançou na época das primeiras exposições da STO destacando o apoio dado por artistas e críticos de arte já que, como vimos nesse capítulo, os psiquiatras e homens da ciência dos anos 40 não estavam tão interessados assim na expressão artística dos alienados.

5. O APOIO DE ARTISTAS E CRÍTICOS DE ARTE NAS ORIGENS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE.

A criação dos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, em 1946, por Nise da Silveira normalmente é apontada como inovadora, pioneira e periférica aos trabalhos tradicionalmente propostos pela psiquiatria vigente no Brasil nos anos 40. No entanto, como vimos nos capítulos anteriores, o interesse de artistas pela loucura já existia há muito tempo e a utilização das artes no âmbito da psiquiatria é visível já no final do século XIX⁵⁴.

Valero (2001) considerou pioneiros no uso das terapias expressivas no Brasil os trabalhos de Osório Cesar, em São Paulo, Ulisses Pernambucano, em Recife, e Nise da Silveira, no Rio de Janeiro. Contudo, apesar dos trabalhos de Ulisses Pernambucano e Osório César terem sido concomitantes ou mesmo anteriores à experiência coordenada por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, esta se destacou mais que as outras. Por que isso aconteceu? Existem motivos que transcendam as explicações que enfatizam a sensibilidade, a obstinação, a coragem e a rebeldia do caráter de Nise da Silveira?

⁵⁴ De acordo com Patrícia Villas-Boas Valero (2001), *as primeiras pesquisas da relação entre arte e psiquiatria foram realizadas por Max Simon, no final do século XIX* (Valero, 2001, p. 60). Segundo essa mesma autora, depois de Simon, vários outros autores, como Lombroso, Morselli, Dantas e Fursac, também se interessaram pela expressão artística dos doentes mentais, principalmente como método auxiliar no diagnóstico psiquiátrico. Em 1922, Prinzhorn publicou um estudo onde afirmava que *a estrutura interna às obras fornecia a chave para a apreensão da significação oculta da vida psíquica do esquizofrênico* (Ibidem, p.61). Por isso, essa mesma obra não deveria ser utilizada de forma diagnóstica ou como forma grosseira de estabelecer um paralelo entre arte e psicopatologia (Frayze-Pereira, 1995 apud Valero, 2001, p. 61). Em 1941, surgia nos Estados Unidos a sistematização de uma nova disciplina – a arteterapia – que tinha como nome de destaque Margareth Naumburg.

O argumento que desenvolvo nesse capítulo é que o apoio de alguns artistas e críticos de arte foi fundamental para divulgação do trabalho desenvolvido pela Seção de Terapêutica Ocupacional do CPN em outros meios para além da ciência psiquiátrica. Artistas, como por exemplo o pintor Almir Mavignier, e críticos de arte, como Mário Pedrosa, eram pessoas que também transitavam pelos ateliês da STO. E, por isso mesmo, são personagens importantes na construção dessa experiência e também na sua divulgação, como veremos mais adiante.

O impacto das primeiras exposições, alicerçado pela surpresa diante da constatação de que os loucos faziam arte, e sua ampla repercussão nos jornais da época são fatores preponderantes para a divulgação dessa prática que unia arte, loucura e psiquiatria. É provável que, sem o apoio da classe artística, tal divulgação não acontecesse, visto que nos meios psiquiátricos o clima era de desinteresse, de desprezo, ou mesmo de resistência, diante das práticas terapêuticas utilizadas na STO. Segundo Nise da Silveira, de um modo geral, a terapêutica ocupacional era vista pela psiquiatria dos anos 40 como um método subalterno, mera distração para os doentes que, na melhor das hipóteses, poderia contribuir para a renda hospitalar (Silveira, 1966, 1981, 1994; Ferrari, 2002). E, conforme vimos no capítulo anterior, a terapêutica ocupacional era uma prática periférica em comparação aos métodos terapêuticos mais empregados pelos psiquiatras da década de 1940.

É possível que a junção desses fatores “extra-psiquiátricos” tenha auxiliado na divulgação da importância daquilo que acontecia no ateliê de pintura da STO, tanto para a arte quanto para a ciência, mesmo que em meios científicos esse reconhecimento ainda estivesse longe de ocorrer.

Nesse capítulo serão abordadas, portanto, as visões de artistas e críticos de arte sobre a experiência de Engenho de Dentro que, a meu ver, muito contribuíram no processo de origem do Museu de Imagens do Inconsciente em 1952 e o seu reconhecimento como um centro de estudos e pesquisas sobre o processo psicótico nos anos posteriores.

Nesse sentido, recupero alguns fatos significativos da história da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional dando-lhes nova ênfase: o impacto das primeiras exposições da STO (em 1947, no Rio de Janeiro e em 1949, em São Paulo e no Rio de Janeiro), o apoio de artistas e críticos de arte e a polêmica discussão que surge nesse momento – os loucos podem fazer Arte? Essa pergunta sobre a possibilidade de loucos serem também artistas pode parecer, aos olhos de hoje, já ter sido respondida. Mas, como veremos, a

existência de loucos-artistas gerou naquela época um debate precioso em meios artísticos, pois envolvia questionamentos sobre as relações entre Arte, Razão e Inconsciente.

Como fontes primárias foram analisadas as notas e crônicas encontradas nos jornais da época em que ocorreram as primeiras exposições da STO no Brasil, desde 1946 até 1950: *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *O Globo*, *A Manhã*, *Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*.

5.1 ALMIR MAVIGNIER, CO-FUNDADOR DO ATELIÊ DE PINTURA DA STO⁵⁵

Almir Mavignier, hoje artista visual concretista reconhecido internacionalmente, nasceu em 1925 no Rio de Janeiro. Na década de 40 fez seus primeiros estudos de pintura com Arpad Szenès, Axel Leskoschek e Henrique Böese (Amaral,1977). Entre 1947 e 1948, integrou, junto com Abraham Palatnik e Ivan Serpa, o primeiro núcleo de artistas abstrato-concretos do Rio de Janeiro, influenciados pelo contato que tiveram com o crítico Mário Pedrosa. A essa época também trabalhou ao lado de Nise da Silveira no hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, onde estimulou a expressão artística dos doentes ali internados (Cocchiarale e Geiger, 1987). Como veremos, a apreciação de Almir Mavignier pela arte dos alienados de Engenho de Dentro foi de singular importância para a divulgação do trabalho realizado no atelier de pintura da STO do CPN.

Em 1979, ao redigir um histórico sobre o Museu de Imagens do Inconsciente que integraria a Coleção Museus Brasileiros proposta pela Funarte, Nise da Silveira lembrava a importância da colaboração de Almir Mavignier na primeira fase da vida do atelier de pintura da STO. A aproximação entre a psiquiatra e o pintor foi circunstancial: em 1946, Mavignier era apenas um jovem que se iniciava na pintura, sendo, na ocasião, um funcionário burocrático do Centro Psiquiátrico Nacional. Dessa forma, assim que o diretor do Centro, Paulo Elejalde, ficou sabendo da intenção de Nise da Silveira de instalar um ateliê de pintura entre as demais atividades de terapêutica ocupacional, *ele logo se lembrou do jovem pintor mal-adaptado a serviços burocráticos e transferiu-o* para a Seção de Terapêutica Ocupacional (Silveira, 1994,

⁵⁵ No catálogo da Exposição do Museu de Imagens do Inconsciente na Alemanha, em 1994, Almir Mavignier é apresentado como um pintor reconhecido mundialmente que, na década de 40, foi co-fundador dos ateliês de

p. 13). O ateliê de pintura da STO foi aberto no dia 9 de setembro de 1946, ficando, então, sob a responsabilidade de Almir Mavignier.

Mavignier, tomado de verdadeira paixão, dedicou-se com afinco ao novo trabalho. A tarefa inicial do monitor do ateliê consistia em descobrir, entre centenas de internados, aqueles interessados em trabalhar com pintura. Feito isso, ele passava a buscá-los diariamente nas enfermarias, levando-os para o ateliê de pintura, onde os acompanhava sem interferir em suas produções. Não havia, portanto, influência ou sugestões do monitor sobre a pintura dos psicóticos (Silveira, 1966 e 1994). Segundo o pintor, no único relato sobre a sua atuação junto a STO que conseguiu obter⁵⁶, *cada um se concentrava integralmente em seu trabalho, o que me permitiu atuar junto a eles como pintor e, não, como monitor vigilante* (Mavignier, 1994, p. 25). Para Nise da Silveira (1994, p. 13), o fato de Mavignier nunca ter pretendido influenciar os doentes que freqüentavam o ateliê atestava a sua *rara abertura de espírito*, assim como a admiração e o respeito com que tratava os habitantes do hospital.

Quase cinquenta anos depois, Almir Mavignier destacava o objetivo terapêutico do ateliê de pintura naqueles primeiros anos sob sua supervisão: *o conceito subjacente ao trabalho consistia em experimentar uma nova forma de terapia ocupacional, que servisse de modelo para outras instituições psiquiátricas. O objetivo era portanto terapia, e não arte* (Mavignier, 1994, p. 25). No entanto, para o pintor, o fato dos internados trabalharem regularmente em muito contribuiu para o crescente domínio da técnica pictórica por alguns deles. Dessa forma, mesmo sem nenhuma orientação teórica e sem nenhum conhecimento de obras de arte, foram ali realizadas pinturas cujas projeções de formas e símbolos do inconsciente possuíam um inegável valor do ponto de vista estético.

Mavignier atribuiu ao acaso a revelação de artistas como Arthur Amora, Emygdio de Barros, Fernando Diniz, Raphael Domingues, Adelina Gomes, Isaac Liberato e Carlos Pertuais. Afirmou, no texto de 1994, que o que mais o impressionava, naqueles primeiros anos de funcionamento do ateliê, não era o acaso que o permitia descobri-los nas enfermarias e pátios dos hospitais, mas o possível acaso de encobrir outras personalidades, que

pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

⁵⁶ MAVIGNIER, Almir. Museu de Imagens do Inconsciente. In: *Museu de Imagens do Inconsciente. Catálogo da Exposição Brasil – Confluência de Culturas*. Alemanha, 1994.

permaneceriam desconhecidas. Segundo ele, *essa frustração aumentava a obsessão da procura* (ibid.).

Nesse mesmo depoimento, quase meio século depois, ele apresentou alguns artistas cujas obras integram o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, e destaca com veemência: *o museu é a coleção* (ibid.). Em seguida, ao analisar a pintura de Arthur Amora, que teve uma breve passagem pelo CPN no final da década de 1940, Almir Mavignier apontou que as composições em branco e preto desse artista possuíam semelhanças com o caráter geométrico das obras do grupo de pintores auto-intitulados concretos que, entre 1949 e 1951, discutiam quem seriam os protagonistas do movimento concretista no Brasil.

Os anos de 1948 e 1949 assistiram ao surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo (Cocchiarale e Geiger, 1987; Amaral, 1977). O núcleo concretista carioca formou-se em torno de Mário Pedrosa, figura exponencial tanto no plano cultural como na esfera política, que, segundo Amaral (1987), inaugurou a crítica de arte contemporânea no Brasil. Entre os artistas influenciados por Mário Pedrosa estavam os jovens amigos Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Os três são apontados, pela literatura especializada, como o primeiro núcleo de artistas abstrato-concretos do Rio de Janeiro (Amaral, 1987 e 1977; Cocchiarale e Geiger, 1987; Gullar, 1999; Pedrosa, 1991).

Nise da Silveira (1994) afirmou que o entusiasmo de Mavignier pelos artistas de Engenho de Dentro, naqueles idos da década de 1940, chegou a contagiar seus amigos Ivan Serpa e Abraham Palatnik. De acordo a psiquiatra, os primeiros álbuns que ordenavam séries de desenhos e pinturas, produzidos no ateliê da STO do qual Mavignier era monitor, foram montados, em dias de domingo, pelos três jovens pintores, que mais tarde teriam nomes famosos nas artes brasileiras (Silveira, 1994, p. 14).

De posse desses álbuns e de um acervo que não cessava a cada dia de crescer, logo se pensou em fazer uma pequena exposição, dentro do próprio hospital, ainda em 1946. Devido ao número inesperado de visitas e de interesses suscitados, a mostra foi transferida, em princípios de 1947, para o salão do primeiro andar do Ministério da Educação. Inaugurada no dia 4 de fevereiro de 1947, a exposição das 245 pinturas dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional despertou intenso interesse entre os críticos de arte. Entre eles, Mário Pedrosa.

Almir Mavignier afirmou que conheceu Mário Pedrosa em 1947, nessa primeira exposição de alienados do CPN no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro⁵⁷ (Amaral, 1977, p. 177). Nise da Silveira também diria o mesmo em 1979: *a partir da exposição apresentada no Ministério da Educação, em fevereiro de 1947, Mário Pedrosa ficou freqüentando o atelier de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional, fascinado em acompanhar o desdobramento do processo criador na pintura de Emygdio e no desenho de Raphael* (Silveira, 1994, p. 14).

Antes, porém, de falar especificamente sobre Mário Pedrosa e sua influência como crítico de arte na divulgação dos trabalhos desenvolvidos em Engenho de Dentro, farei uma breve incursão pelo campo das artes brasileiras nas década de 1940 e início dos anos 50. Ver-se-á que, assim como as ciências, as artes também possuem as suas querelas e debates. A finalidade dessa breve apresentação vem no sentido de contextualizar e melhor compreender as discussões de artistas e críticos de arte em torno dos loucos-artistas que apareceram no cenário carioca e paulista durante as primeiras exposições da STO do CPN. Longe da pretensão de exibir todo um panorama sobre a arte brasileira, apenas me limitei a apontar os principais debates que surgiram no meio artístico nesse período.

Ainda sobre a influência de Almir Mavignier, este trabalhou na STO de 1946 até novembro de 1951, quando partiu para a Europa (Silveira, 1966). De acordo com Nise da Silveira, ele nunca deixou de admitir o quanto a sua experiência à frente do ateliê de pintura da STO havia contribuído para a sua formação de artista (ibidem, p. 69-70).

A influência, no entanto, parece ter sido recíproca. Mavignier possuía um forte vínculo com Raphael Domingues, internado que começou a frequentar o ateliê de pintura desde 1946, cujos desenhos lhe despertavam fascinação, respeito e dedicação. *Raphael encontrou apoio afetivo e estímulo em Almir Mavignier, sempre ao seu lado durante suas atividades, mas sem nunca pretender influenciá-lo* (Silveira, 1992, p. 32). Quando Mavignier partiu para a Europa, em novembro de 1951, a criatividade de Raphael entrou em declínio e ele nunca mais desenhava como antes (ibidem, p. 40).

⁵⁷ Depoimento em correspondência do artista à Aracy Amaral, em 1976 (Amaral, 1977, p.177).

Na visão de Mário Pedrosa, mais de trinta anos depois, por ocasião do lançamento do livro sobre o Museu de Imagens do Inconsciente⁵⁸, o ateliê de pintura da STO muito se beneficiou do monitor-artista Almir Mavignier. Segundo Pedrosa (1980, p.9), Mavignier não era como os outros monitores, *era, talvez, o único que, ao exercer sua função, exemplarmente instruído por Nise, carregava ainda consigo uma fé ardente e romântica, e que não transmitia a ninguém: a de que dentro da câmara escura daquele esquizofrênico havia um gênio*. Assim, o monitor agia como se tivesse uma missão extra *de oferecer a seus monitorados as melhores condições possíveis para que pudessem criar livremente, sem que nada, absolutamente nada, os impedisse* (ibiden.) (grifo do autor). Para Pedrosa (1980), foi assim que o ateliê de pintura foi se transformando em um ateliê vivo, onde os doentes transitavam *como se fosse a casa deles* (ibid.).

Almir Mavignier, enquanto monitor e artista apaixonado, teve, portanto, naqueles anos finais da década de 1940, a sua parcela de responsabilidade para que o ateliê de pintura, e também do de modelagem⁵⁹, se destacasse mais que os outros que compunham a Seção de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro. Além do acaso, ou melhor, das circunstâncias que permitiram a sua presença ali durante os primeiros cinco anos de funcionamento dos ateliês dedicados às atividades expressivas enfatizo também a sua dedicação pessoal e voracidade de artista para que pudesse contribuir no desenvolvimento das práticas terapêuticas utilizadas na STO e para que os loucos-artistas fossem revelados.

⁵⁸ FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro, 1980.

⁵⁹ O ateliê de modelagem da STO teve início em 1949, sob a supervisão do mesmo monitor do atelier de pintura – Almir Mavignier. E aquele ateliê permaneceu ligado ao ateliê de pintura até 1º de abril de 1955, quando ficou a cargo de outro monitor com formação específica em cerâmica (Silveira, 1966, p. 72). Para Nise da Silveira (1966), sobre a modelagem em terapia ocupacional pode-se dizer o mesmo que da pintura: são atividades

5.2 REALISMO X ABSTRACIONISMO: A ARTE BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1940

Os anos de 1940 assistiram a uma renovação das idéias correntes da arte e sua disseminação por todo o país, além do eixo RJ-SP ⁶⁰.

O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre 1948 e 1949, provocou reações contrárias entre os vários setores da produção artística brasileira (Cocchiarale e Geiger, 1987). Dentre os mais extremados opositores estavam os artistas remanescentes do Modernismo de 1922, como Di Cavalcanti e Portinari, sendo muitos deles defensores da arte enquanto expressão nítida de uma preocupação com a realidade social.

Para esse grupo de artistas e críticos de arte, liderado por Di Cavalcanti, deveria ser intrínseca às manifestações artísticas uma funcionalidade social imediata, refletindo, através de suas práticas, as preocupações políticas contemporâneas. Mário de Andrade, por exemplo, definia arte, nesse momento, como “uma expressão interessada da sociedade”, sendo, portanto, muito mais ampla e complexa que a pesquisa estética ⁶¹ (Amaral, 1987).

O abstracionismo que nascia nesse momento, apesar de ainda não ser uma tendência forte no conjunto da arte brasileira, devia ser atacado, anulado enquanto questão e principalmente devia ser impedida a sua propagação. O perigo ainda era considerado virtual e por isso o “combate” inicialmente foi indireto, tendo como alvo as matrizes internacionais que alimentavam as idéias dos jovens artistas brasileiros, tais como as referências a Kandinsky e Mondrian (Cocchiarale e Geiger, 1987).

Contudo, após a 2^a Guerra Mundial, surgiram duas tendências na arte brasileira: a realista, ligada ao realismo social, que propunha a arte a serviço de uma ideologia; e a expressionista, que caminhava em direção ao abstracionismo.

Com efeito, o grande debate do momento girava em torno da arte “pura” versus arte “interessada”. O confronto entre os defensores da arte comprometida com o social, muitos

expressivas por excelência que, ao objetivarem as imagens do inconsciente, tornam passíveis de trato as emoções ligadas a elas e/ou suas significações mais profundas.

⁶⁰ Em 1944, Juscelino Kubischek, então prefeito de Belo Horizonte, leva a capital mineira uma caravana de artistas plásticos para uma exposição de pintura moderna. Esse grande momento cultural em Minas culmina com a fixação de Guinard em Belo Horizonte.

deles adeptos do realismo, e aqueles interessados nas novas tendências abstracionistas, adeptos da arte “pura”, ou arte pela arte, culminaria nas primeiras Bienais de São Paulo, no início da década de 50.

No entanto, antes da I Bienal Internacional de São Paulo uma prévia dessa discussão sobre a integração social do artista teve espaço na exposição retrospectiva de Di Cavalcanti no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948. Di Cavalcanti, durante a conferência *Realismo x Abstracionismo* defendia o realismo diante da emergente ameaça do abstracionismo. A posição de Di Cavalcanti era que a produção do artista devia ser uma apologia ou uma crítica à sociedade, principalmente no sentido de participar da luta de seus semelhantes, ao invés de ficar recolhida a uma “*torre de marfim*” (Di Cavalcanti apud Amaral, 1987).

Outros também se manifestavam em prol de uma utilidade social da arte, tais como os críticos de arte Ibiapaba Martins e Fernando Pedreira. Preocupados com a manutenção de uma arte engajada numa problemática social, ambos a defendiam, em fins de 1940 e princípios da década de 50, diante das correntes abstracionistas que chegavam avassaladoras com a abertura de museus e início das Bienais em São Paulo (ibidem).

A crítica ao abstracionismo tinha como critério básico a realidade. O Abstracionismo era condenável justamente porque se afastava da realidade, porque não a representava. Para os adversários da nova tendência a abolição da ‘figura’ isolava o artista de uma visualidade reconhecível, e, o que era mais grave, da realidade social de seu povo (Cocchiarale e Geiger, 1987, p.11).

Todavia, a onda “abstrata”, “concreta” e “construtivista” continuava se expandindo e ganhando adeptos em toda a América do Sul. Segundo Mário Pedrosa (1987, p. 105), o abstracionismo daria seu estremecimento de penetração em 1948 através de duas exposições capitais: uma no Rio de Janeiro, de Alexandre Calder, e outra de Max Bill, em São Paulo, no MASP. A rigor, essas exposições influenciariam de maneiras distintas os artistas cariocas e os artistas paulistas, ocorrendo então um divisão nos grupos de acordo com as duas tendências do abstracionismo: uma de predominância intuitiva e relacionamento ambiental (que

⁶¹ De acordo com Aracy Amaral (1987), a concepção de pesquisa estética empregada por Mário de Andrade era que esta lidava apenas com formas, técnicas e representações de beleza.

caracterizaria o neoconcretismo carioca em fins dos anos 50) e outra fundada na matemática e no rigor desprovido de subjetivismos, característico do concretismo em São Paulo.

Segundo Cocchiarale e Geiger (1987, p. 11), apesar das críticas e dos constantes ataques que sofreram, os primeiros artistas abstratos do país eram *firmes defensores de seu projeto e convictos do caráter renovador de suas idéias*. Ao defender a abstração não estavam preocupados com essa dimensão social da realidade, mas com a conquista de um lugar para a sua produção na cultura visual do país (ibid., p. 12). Estavam mais interessados em romper com um passado bastante identificado com princípios formais dominantes na pintura brasileira.

Foi essa a oposição marcada pelo manifesto do Grupo Ruptura, núcleo do Concretismo paulista, lançado em 1952 no MAM de SP, contra todas as principais tendências da arte no país. De acordo com Cocchiarale e Geiger (1987), o grupo sentia-se como a primeira vanguarda brasileira e por isso enfatizavam que as artes plásticas eram por eles entendidas do ponto de vista plástico-formal e não a partir de questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo ou o realismo social (ibid., p. 13). O que o Abstracionismo colocava, pela primeira vez, e naqueles primeiros anos, era a autonomia entre arte e representação.

Portanto, é a partir de 1948 que os artistas politizados começaram a expor sistematicamente suas posições em defesa da arte interessada. De acordo com Amaral (1987), a polêmica do realismo versus abstracionismo foi conseqüência direta da politização do meio artístico, que por sua vez era decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do país após a queda de Vargas (Amaral, 1987, p. 229). Para essa autora, a defesa do realismo diante das tendências abstracionistas era um *reflexo da luta dos artistas comprometidos em confronto com a implantação das bienais*. Essa luta refletia a rejeição, por parte de um grupo de artistas, contra a descaracterização da arte através de injeções de informações externas. Em suma, era a *emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância de preponderância (...) a do nacionalismo versus internacionalismo*” (ibid., p. 230).

Em meio a esse clima de inquietação no meio artístico, é que foi fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Cicillo Matarazzo, em fins de 1948. No entanto, a inauguração oficial desse museu somente ocorreria em 8 de março de 1949 com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada pelo crítico francês Leon Dégand, que fora chamado por Matarazzo para ser o primeiro diretor do MAM de São Paulo (Cocchiarale e

Geiger, 1987, p. 20). Essa exposição recebeu duras críticas por parte dos realistas e adeptos do figurativismo, pois diziam eles que todas as obras expostas eram abstratas, não restando sequer uma única que representasse o outro pólo da exposição.

Às vésperas da implantação da I Bienal Internacional de São Paulo este era o clima presente no meio artístico brasileiro: o abstracionismo sendo encarado e julgado, por muitos artistas politizados, como uma forma de fuga do mundo exterior e os artistas abstratos sendo vistos como que desejando criar um mundo ilusório interior, livre dos conflitos que perturbavam o seu comodismo. Segundo Amaral (1987, p. 242-243) chegou-se mesmo a relacionar esse tipo de arte com a pintura de certos esquizofrênicos.

É nesse clima de inquietação e polêmicas que se inserem as primeiras exposições dos alienados da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, principalmente a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, inicialmente realizada no MAM-SP, a convite de Leon Dégand, em outubro de 1949.

Como veremos mais adiante, os críticos de arte que escreveram sobre os Artistas de Engenho de Dentro procediam, em sua maioria, da época do modernismo, como é o caso de Quirino da Silva, Sérgio Milliet e Flávio de Aquino. No Rio de Janeiro, o debate acerca da arte dos alienados se deu com mais veemência entre os críticos Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa, o primeiro negando e o último afirmando a qualidade estética das obras.

De acordo com Amaral (1987), Quirino Campofiorito manteve-se fiel, em toda a sua trajetória de artista e crítico de arte, a linha de preocupação social defendida pelos adeptos do realismo. E, conforme já foi dito, Mário Pedrosa, ligou-se à vanguarda abstracionista, da qual seria um grande incentivador. Então, o primeiro, obviamente, teria uma postura mais conservadora; o segundo, seria mais revolucionário. Será essa diferença suficiente para entendermos o conteúdo de suas críticas sobre as exposições de alienados que a STO realizou em fins dos anos 40?

Antes, porém, de me dedicar à análise da repercussão das primeiras exposições da STO e ao conteúdo dessas críticas, acho fundamental destacar e apresentar um pouco da história de Mário Pedrosa, não apenas pela sua importância enquanto personagem da história sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente, mas principalmente pela sua importância enquanto intelectual e crítico de arte no Brasil durante o século XX.

5.3 A PRESENÇA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA

O consagrado crítico e historiador de arte, também jornalista e professor - Mário Pedrosa - nasceu no dia 25 de abril de 1900 no Engenho Jussaral, distrito de Cruangi, Estado de Pernambuco. Em 1918, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, tornando-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1923. Durante sua faculdade, Mário Pedrosa interessou-se pelas questões sociais e pelo marxismo, sendo bastante influenciado pelo professor Castro Rebelo. Desde essa época passou a exercer intensa atividade política, filiando-se ao Partido Comunista em 1925.

Entre 1924 e 1926 foi jornalista do *Diário da Noite*, dirigido por Oswaldo Chateaubriand, em São Paulo, onde conviveu com Mário de Andrade e outros artistas do movimento modernista brasileiro.

Em 1927, Mário Pedrosa viajou para a Europa, a princípio enviado pelo PC para estudar na Escola Leninista, em Moscou. No entanto, sem condições de enfrentar o duro inverno soviético, ele permaneceu na Alemanha onde estudou filosofia, sociologia e estética na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim até 1929. Foi nessa época que tomou conhecimento da teoria da Gestalt, a psicologia da forma.

Por ocasião de uma viagem à Paris, em 1928, Mário Pedrosa conheceu alguns membros do grupo surrealista, ligando-se a este movimento. Quando ocorreu a ruptura de Stálin com Trostky, ele tomou partido deste último na luta contra o stalinismo, desistindo de vez da idéia de estudar em Moscou e desligando-se do Partido Comunista.

Quando retornou ao Brasil, em 1929, ligou-se aos simpatizantes trotskistas e à Juventude Comunista. Esses militantes intelectuais romperam com o PCB e formaram o grupo Bolchevique Lênin⁶². Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa voltou a trabalhar na imprensa, escrevendo para *O Jornal*, no Rio de Janeiro, e foi preso pela primeira vez.

Em 1933 Mário Pedrosa escreveu seu primeiro ensaio sobre artes plásticas: *As Tendências Sociais da Arte de Kaethe Kollwitz*, após sua palestra sobre a artista, realizada no

⁶² Essas informações foram retiradas do Catálogo da Exposição Mário Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão realizada em novembro e dezembro de 1991, no Rio de Janeiro, para homenageá-lo no décimo aniversário de sua morte.

Clube dos Artistas Modernos⁶³. Segundo Amaral (1987), com esta conferência Mário Pedrosa inaugurou um novo momento na crítica de arte do país. Sua análise de fundo sociológico, abriu mão do cunho até então descritivo das críticas no Brasil por um papel revolucionário da arte.

Em 1935 Mário Pedrosa casou-se com Mary Houston, uma amizade que havia se iniciado nas galerias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos anos de 1923. Na capital do país, ele continuava ligado à Aliança Nacional Libertadora (ANL) e a certos elementos do PCB. Ainda nesse ano, a polícia tentou prendê-lo, mas ele conseguiu fugir com a ajuda da sogra, começando *aí um período de grandes escapadas, no qual ele teve que viver na clandestinidade* (Pedroso e Vasquez, 1991, p. 56). Com o Estado Novo, em 1937, Mário Pedrosa foi novamente perseguido, fugindo para Paris com um passaporte falso, emprestado por um amigo. Quando retornou ao Brasil, em 1941, após passar por vários países latino-americanos e viver nos Estados Unidos por mais de dois anos, ele foi preso novamente. Com a ajuda de seu pai, Pedro Pedrosa, que interviu junto a polícia de Felinto Miller, ele foi libertado sob a condição de embarcar imediatamente para os Estados Unidos (ibidem.).

Em Nova Iorque, por intermédio da jornalista Niomar Muniz Sodré, Mário Pedrosa conheceu Paulo Bittencourt e passou a escrever para o jornal *Correio da Manhã*, iniciando uma colaboração que se prolongaria até 1951. Com a redemocratização de 1945, e a situação política parecendo mais calma, o crítico de arte retornou ao Brasil, passando a trabalhar naquele jornal carioca, onde criou a seção de Artes Plásticas.

Em 1947, Mário Pedrosa tomou conhecimento do trabalho desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, por ocasião da exposição dos trabalhos dos internos do referido centro, realizada no Ministério da Educação. Segundo Pedroso e Vasquez (1991, p.60), *Mário foi um dos primeiros a apoiar o trabalho da Dr.^a Nise da Silveira com os pacientes do serviço de terapia ocupacional do Hospital Pedro II*⁶⁴, que

⁶³ O Clube dos Artistas Modernos era o núcleo mais vibrátil a espelhar o espírito do meio cultural paulista (Amaral, 1987). A sua programação de 1933 incluía conferências de Tarsila do Amaral sobre a “*arte proletária na URSS*”, Osório César sobre a arte dos loucos, Mário Pedrosa, sobre a arte de Kaethe Kollwitz, Caio Prado Júnior sobre a União Soviética, além de Jorge Amado, Oswald de Andrade e outros.

⁶⁴ O antigo nome do Hospital Pedro II era Centro Psiquiátrico Nacional. Em 1911, foi criada a Colônia de Alienadas de Engenho de Dentro. Até os anos 40 essa instituição chamava-se Colônia de Psicopatas Mulheres de Engenho de Dentro. Com a transferência do Hospício Nacional de Alienados da Praia Vermelha para o Engenho de Dentro, em 1943, a instituição recebeu nova denominação – Centro Psiquiátrico Nacional. Alguns anos depois, em uma nova homenagem ao Imperador D. Pedro II - que havia inaugurado em 1852 o primeiro hospital

resultaria posteriormente na criação do Museu de Imagens do Inconsciente. No dia 31 de março de 1947, Mário Pedrosa proferiu conferência sobre a exposição dos alienados e as significações de suas composições no campo da arte no Salão da Associação Brasileira de Imprensa, durante o encerramento da segunda fase daquela exposição, que havia sido transferida do Ministério da Educação sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros (Pedroza, 1947, p. 18).

No ano de 1948, os jovens Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, que haviam conhecido Mário Pedrosa no ano anterior durante a exposição dos alienados do CPN, foram influenciados pelas idéias do crítico. Essas mesmas idéias fundamentaram a tese que Mário Pedrosa defendeu no ano seguinte, em 1949: “*Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*”, para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, onde tirou segundo lugar (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 104). Segundo Cocchiarale e Geiger (1987, p. 104), as idéias contidas nessa tese *tiveram uma importância muito grande para a difusão do movimento abstrato no Brasil.* E para Franklin Pedroso e Pedro Vasquez (1991, p. 60), na cronologia sobre a vida de Mário Pedrosa elaborada para uma exposição em sua homenagem, *este trabalho é uma espécie de síntese de seu pensamento crítico, que o transformou no primeiro e mais importante defensor da arte abstrata no Brasil, impulsionando a transformação das artes plásticas no país.*

Ainda no ano de 1948, foi criada a Associação Internacional de Críticos de Arte, da qual Mário Pedrosa passou a ser membro, sendo eleito seu vice-presidente em 1957 no Congresso de Nápoles, que o indicou para estudar as relações artísticas entre o Oriente e o Ocidente num projeto, patrocinado pela UNESCO.

Em 1949, Mário Pedrosa publicou uma coletânea de artigos escritos entre 1933 e 1948, sob o título de *Arte, necessidade vital.* Nesse mesmo ano organizou, junto com Almir Mavignier e Leon Dégand, e sob a orientação de Nise da Silveira, a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, a princípio instalada no MAM de São Paulo, e depois transferida para o Salão Nobre da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro (Pedroso e Vasquez, 1991, p. 61).

para alienados do país, o Hospício de Pedro II, que passou a se chamar Hospício Nacional de Alienados, em 1889, logo após a proclamação da República – o CPN recebeu o nome de Centro Psiquiátrico Pedro II (CPP-II). Este, por sua vez, recebeu nova denominação após a morte de Nise da Silveira em 1999. Em homenagem à psiquiatra, o CPP-II agora é Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira.

Foi nessa época que ele se envolveu nos debates sobre a estética das obras dos loucos-artistas de Engenho de Dentro com o também crítico, Quirino Campofiorito. Mário Pedrosa escrevia no *Correio da Manhã* e Quirino Campofiorito assinava a coluna de artes plásticas de *O Jornal*.

Em 1950 Mário foi candidato, derrotado, à deputado pelo Partido Socialista. Foi nesse ano, segundo Ferreira Gullar e o próprio Mário Pedrosa (1993), em artigo sobre o Museu de Imagens do Inconsciente por eles denominado de *museu da arte virgem*, que Mário Pedrosa cunhou a designação arte virgem *para definir as obras de Emygdio, Raphael, Diniz, Carlos e os demais pintores do Engenho de Dentro* (Gullar e Pedrosa, 1993, p. 29).

Nos anos seguintes Mário Pedrosa *participou como júri de várias mostras nacionais e internacionais, como nas Bienais de São Paulo de 1953, 1955, 1957 e 1961* (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 104). Em 1955 foi ele quem escreveu o texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, formada pelos artistas concretos do Rio de Janeiro, que mais para o final da década iriam fundar o movimento neoconcreto na cidade.

Nos anos que compreendem as décadas de 50 e 60, Mário Pedrosa continuou seu ativismo político, assim como o exercício de uma crítica de arte engajada no seu tempo. Também atuou como professor de História no Colégio Pedro II e de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. E nunca deixou sua atividade de jornalista, mesmo que não mais escrevesse periodicamente para os jornais.

Em 1970, *juntamente com mais oito companheiros, ele foi processado por difamar o Brasil no estrangeiro com denúncias de torturas* (Pedroso e Vasquez, 1991, p. 70), sendo obrigado novamente a se exilar. Seguiu para o Chile de Salvador Allende, onde organizou o *Museo de la Solidariedad*, assim denominado por ser composto de obras de arte moderna doadas por artistas e críticos do mundo todo. Intelectuais e artistas internacionais, ao ficarem sabendo da situação de Mário Pedrosa diante do governo brasileiro, encaminharam uma carta aberta ao Presidente da República, em 1970, responsabilizando o governo pela integridade física do crítico.

Mário Pedrosa só voltou ao Brasil definitivamente em 1977, quando o mandato da sua prisão preventiva já havia sido revogado. Quando o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro foi incendiado, em 1978, ele empenhou-se na reformulação do MAM em novas bases que englobariam cinco museus distintos mas interdependentes: o Museu do Índio, o Museu da Arte Virgem (Museu de Imagens do Inconsciente), o Museu do Negro, o Museu de

Artes Populares e o Museu de Arte Moderna (Pedroso e Vasquez, 1991, p. 74). Essa idéia de reformulação condiz com alguns dos temas levantados por Mário Pedrosa durante sua obra crítica, a saber: a problemática social, a defesa da arte moderna e da arte abstrata, a arte dos alienados e a arte das crianças (ibid., p. 3).

Em setembro de 1979, ele organizou a exposição de Fernando Diniz, paciente do Centro Psiquiátrico Pedro II, na galeria Sérgio Milliet, no Rio de Janeiro. Em outubro do mesmo ano, ele organizou a exposição do pintor e desenhista, Raphael Domingues, que também fora interno do CPP-II, numa homenagem póstuma ao artista esquizofrênico que acabara de falecer. Por essa época Mário Pedrosa foi contratado como consultor científico para o projeto de Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu de Imagens do Inconsciente.

Em 1980, aos oitenta anos de idade, comemorados sob diversas homenagens e manifestações públicas, Mário Pedrosa se empenhou na edição do livro *Museu de Imagens do Inconsciente*, publicado pela Fundação Nacional de Arte na Coleção Museus Brasileiros. Paralelamente a isso, deu o seu apoio à campanha de fundação do Partido dos Trabalhadores, que defendeu em um livro intitulado *Sobre o PT*. Mário Pedrosa morreu no dia 5 de novembro de 1981 no Rio de Janeiro.

Visto toda essa trajetória de vida comprometida com a produção, o desenvolvimento e as conseqüências das manifestações artísticas no meio histórico-cultural, é mais fácil entender a posição de muitos historiadores da arte que consideram Mário Pedrosa o maior crítico de arte brasileiro no século XX.

Mário Pedrosa posicionou-se marcadamente diante de questões bastante polemizadas em fins dos anos 40, devido à própria complexidade do debate que instigavam. É o caso, por exemplo, dos questionamentos acerca da extrema sensibilidade e capacidade artística de alguns alienados encerrados em locais tão tristes como os hospitais psiquiátricos; assim como da defesa da legitimidade de uma obra de arte não figurativa, ou seja abstrata, cujo conteúdo de sua forma não se encontraria na sua associação com formas da natureza, mas no caráter próprio da forma. Sua presença, enquanto crítico e intelectual respeitado, favoreceria a divulgação de manifestações artísticas incipientes, tais como a arte dos alienados e a arte abstrata. No caso da primeira, o apoio incondicional dado à Nise da Silveira, expresso desde muito cedo através daquilo que ele escreveu acerca das primeiras exposições da STO, dos artistas de Engenho de Dentro e da importância deste trabalho pioneiro tanto nas artes quanto

nas ciências, foi fundamental para a divulgação, o reconhecimento e mesmo a manutenção dos trabalhos realizados nos ateliês de pintura e modelagem da STO do CPN, que posteriormente viriam a integrar o Museu de Imagens do Inconsciente. Esse apoio, aqui considerado fundamental, será analisado à luz das reportagens que o crítico escreveu sobre as primeiras exposições da STO, publicadas no *Correio da Manhã* nos anos de 1947, 1949 e 1950⁶⁵.

Da mesma forma, a divulgação que fez sobre as mais recentes manifestações artísticas do mundo, impulsionou os artistas brasileiros a entrar em contato com as vanguardas. Esse apoio foi de crucial importância para a emergência da arte abstrata no Brasil em fins da década de 40 e para o desenvolvimento do concretismo e neoconcretismo brasileiros, já na década de 50 e 60. Em meio à vanguarda brasileira nos anos 50 encontramos outros dois personagens⁶⁶, que também circularam pelos ateliês da STO e pelo MII: Abraham Palatnik e Ferreira Gullar.

O poeta Ferreira Gullar, nascido em São Luís do Maranhão em 1930, chegou ao Rio de Janeiro em 1951, onde trabalhou em vários jornais e revistas. Participou do movimento de arte concreta entre 1955 e 1957, com o qual rompeu, fundando em 1959 o movimento de arte neoconcreta. Apesar de seu apoio irrestrito à psiquiatria praticada por Nise da Silveira, não iremos considerá-lo nessa dissertação porque Ferreira Gullar aproximou-se dos loucos-artistas de Engenho de Dentro quando o Museu de Imagens do Inconsciente já havia sido fundado. No entanto, não poderíamos deixar de destacar a sua importância, enquanto crítico de arte, jornalista, biógrafo e amigo de Nise da Silveira e do MII para a divulgação das práticas ali estabelecidas ou mesmo para manutenção da instituição nos períodos de maiores dificuldades.

5.4 ABRAHAM PALATNIK, ARTISTA PLÁSTICO

Abraham Palatnik nasceu em Natal (RN) em 1928. De 1943 a 1947, estudou pintura e história da arte nas escolas Hertzlia e Montefiori em Tel Aviv. Voltando ao Brasil, o jovem artista, amigo de Mavignier e Serpa, também foi influenciado pelas idéias de Mário Pedrosa

⁶⁵ Ao todo consegui encontrar 17 notas assinadas por Mário Pedrosa na seção de Artes Plásticas do *Correio da Manhã*: 5 referentes a exposição de 1947 e 12 sobre a exposição de 1949.

⁶⁶ Ivan Serpa também frequentou os ateliês da STO durante seus primeiros anos de funcionamento. No entanto, não consegui obter nenhum relato do artista sobre a sua experiência diante da arte dos alienados, ou mesmo sobre a psiquiatra Nise da Silveira, naqueles idos de 1940 e princípios de 1950.

sobre a natureza afetiva da forma na obra de arte. Esse período coincidiu com as suas freqüentes visitas ao ateliê de pintura da STO do CPN em Engenho de Dentro.

Muitos anos depois, Palatnik deu o seguinte testemunho sobre aqueles primeiros anos dos ateliês de pintura e modelagem da STO:

o primeiro contato que tive com os artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro ocorreu em 1948, por intermédio de Almir Mavignier, e teve para mim importante e surpreendente desdobramento. De um lado, recepção carinhosa da Dr.^a Nise da Silveira, apresentando-me os artistas e seus trabalhos, ao mesmo tempo que explicava o espírito e a filosofia de sua atuação; do outro, minha absoluta perplexidade diante daquilo que estava presenciando. Foi um impacto que demoliu minhas idéias e convicções em relação à arte. (Palatnik, 2001, p. 57).

Naquela época, o jovem de 20 anos de idade, considerava-se um artista consciente, coerente e seguro daquilo que fazia. Mas diante da *extraordinária riqueza e potencial criativo imerso nos subconscientes* (ibid.) e expressos nos trabalhos dos artistas de Engenho de Dentro, Palatnik passou a questionar profundamente as convicções que tinha. A partir daí, a confiança no que tinha aprendido e feito nos quatro anos anteriores começou a desmoronar. Pensava ele que a coerência estava com Diniz, Carlos, Emygdio; a poesia com Raphael, Isaac, pois nas obras desses loucos-artistas *fundiam-se imagens e linguagem. Os elementos determinantes da figura e da cor não obedeciam a critérios escolares de composição, sendo na verdade, regidos por códigos outros, relacionados às forças poderosas advindas do inconsciente* (ibid.).

Fascinado e desnorteado, como ele mesmo descreveu a sua situação naquele momento, pouco a pouco Abraham Palatnik foi *percebendo a importância de conhecer e compreender outros aspectos da forma e da percepção que não aquelas tradicionais, e através do precioso contato com Mário Pedrosa* ele concluiu que era na essência da forma que se armazenava o potencial para se atingir os sentidos, cabendo ao artista disciplinar a ordem e o caos (ibid.).

Foi a partir dessas constatações que Palatnik desencadeou pesquisas e experiências no campo da luz e do movimento que visavam resultados estéticos fora dos padrões usuais e das técnicas consagradas. Suas primeiras construções de objetos que integravam efeitos luminosos e cinéticos datam de 1949 (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 124). Mas foi somente em 1951, que Palatnik expôs seu primeiro aparelho cinecromático, por ocasião da I Bienal Internacional

de São Paulo. Segundo Mário Pedrosa (1951), Palatnik representou na I Bienal de SP a ponta extrema do movimento moderno, fazendo parte da vanguarda dos pioneiros da luz direta como meio plástico de expressão (Pedrosa, 1951, in Tribuna da Imprensa, apud Amaral, 1977, p. 170). Por ter sido um dos primeiros artistas a perceber as possibilidades da tecnologia aplicada à experiência estética, Palatnik figura hoje entre os pioneiros mundiais da arte cinética (Amaral, 1977, p. 168).

Quase cinquenta anos depois, Palatnik dizia-se ainda surpreender-se *com a eloquência dos princípios estéticos dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, e com a incontestável autenticidade e beleza de seus trabalhos* (Palatnik, op. cit. p. 57), principalmente porque aqueles artistas não estavam contaminados com tendências, influências, receitas e teorias. E a despeito de sua esquizofrenia, esses artistas estavam *livres para usar em sua obra aquela fantástica, poderosa e até então aprisionada riqueza de vivências e imagens, com seus símbolos e arquétipos, emergindo do inconsciente com força, superioridade e presença suficientes para suprir a necessidade vital de se comunicar* (ibid.).

Em entrevista publicada em 1987, Palatnik afirmou que os artistas concretos cariocas, apesar das posições rígidas a respeito do abstracionismo não-geométrico ou informal, conseguiram *conviver com os trabalhos de Engenho de Dentro*, o que em si já era suficiente para perceber que apesar de toda a rigidez dos movimentos que brotavam naquela época, muitos se alimentavam de coisas intuitivas (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 129). Já o grupo de artistas paulistas, adeptos do abstracionismo geométrico, tinha menos contato com os trabalhos dos loucos. É possível que essa diferença na proximidade das vanguardas abstratas com a arte dos alienados, entre os grupos do concretismo no Rio de Janeiro e em São Paulo, tenham a sua parcela de responsabilidade no apoio e divulgação dados ao trabalho desenvolvido por Nise da Silveira, em Engenho de Dentro, em comparação com a pequena divulgação e valorização às pesquisas de Osório Cesar, no Juqueri.

Mesmo assim, como era possível um movimento como o Concretismo, tão definido racionalmente, coexistir e até aprender com a arte que é fruto da explosão do inconsciente? Para Palatnik, a resposta estava primeiramente no interesse despertado pelo fenômeno. Além disso, muitos dos artistas concretos que entraram em contato com as idéias defendidas por Nise da Silveira passaram a entender que não havia muitas barreiras entre a insanidade e a normalidade, porque não existiam exatamente limites.

Abraham Palatnik resumiu da seguinte forma a influência que recebeu acerca de um dos principais questionamentos da época, onde se colocava em cheque as diferenças entre a loucura e a normalidade:

O sujeito dorme mas no entanto sonha também... O indivíduo fica agitado, nervoso, é um estado que foge um pouco da normalidade. O doente, por alguma necessidade, embarca para um outro mundo e não consegue voltar. A gente imagina muita coisa mas volta. Esses limites não são muito claros, de maneira que eu acho que cada um podia se julgar um pouco doido e um pouco normal. Tudo que pensávamos com rigidez se desmanchava perfeitamente ao observar que um doente mental tinha um mundo interior riquíssimo, profundo (Palatnik, 1987, p. 129-130).

Abraham Palatnik participou do Grupo Frente, núcleo do Concretismo carioca, entre 1953 e 1955. Além de artista plástico, ele também inventou diversas máquinas e dispositivos industriais, apresentando suas obras em exposições individuais e coletivas nos mais importantes centros de artistas construtivos do mundo (Cocchiarale e Geiger, 1987).

5.5 AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DA STO

5.5.1 I Mostra do CPN: A Exposição de Alienados de 1947

Como já foi dito, após 3 meses de funcionamento do ateliê de pintura da STO, já se encontravam no local uma grande quantidade de pinturas e desenhos espontaneamente criados por esquizofrênicos. Além da quantidade, outra coisa chamou a atenção de Nise da Silveira, Almir Mavignier e seus colaboradores, Ivan Serpa e Abraham Palatnik: a alta qualidade de muitas pinturas, desenhos e trabalhos manuais. Como era possível que seres muitas vezes embrutecidos pela própria patologia (ou talvez pelo próprio tratamento a que eram submetidos) manifestassem intensa exaltação da criatividade imaginária em contraste com a atividade reduzida fora do ateliê? Essa e muitas outras questões apareceram logo no início das atividades de terapêutica ocupacional no ateliê de pintura. Foi então que surgiu a idéia de realizar uma pequena exposição na tentativa de entrar em contato com pessoas interessadas pelo problema que empolgava a psiquiatra e seus colaboradores (Silveira, 1981, p. 13 e 14) .

No dia 22 de dezembro de 1946 foi aberta no próprio CPN a 1ª Mostra dos trabalhos desenvolvidos no ateliê de pintura da STO. Apenas uma única nota sobre essa exposição foi encontrada. Sob o título *Os loucos são pintores futuristas*, a pequena reportagem do jornal *O Globo* parecia prever o intenso debate que se iniciaria em torno da arte dos alienados da STO do CPN nos próximos anos. A reportagem destacava a *curiosíssima exposição* de pinturas e desenhos no Hospital de Psicopatas do Engenho de Dentro que fazia revelações surpreendentes. Primeiramente porque *esse trabalho dos esquizofrênicos e dos débeis-mentais, segundo a Dr. Nise da Silveira, podiam ser considerados um método auxiliar de cura*. E depois, mas não menos importante, porque através da observação das obras produzidas por esses internos do centro hospitalar chegava-se a conclusão de que a alienação mental não matava no indivíduo o artista que com ele nasceu, ou até mesmo concorria para que esse artista despertasse. No final da nota se divulgava a notícia que a direção do hospital já se preparava para instalar a exposição no Ministério da Educação. E fazia uma previsão:

O grande público há de estacar surpreso, diante das telas e dos desenhos que a compõem e, mais que ele, os pintores impressionistas ou modernistas. Os seus colegas esquizofrênicos e débeis mentais os deixarão boquiabertos... (O Globo, s/ data)

Devido ao alto número de visitantes interessados, a mostra foi transferida para o edifício-sede do Ministério da Educação (RJ) no dia 04 de fevereiro de 1947. Segundo a versão disseminada por Nise da Silveira, quase quarenta anos depois, a exposição de 1947 suscitou grande interesse, principalmente entre os críticos de arte, que *mostraram-se surpreendentemente mais atentos ao fenômeno da produção plástica dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros* (Silveira, 1981, p. 14).

No sentido de apreender como foi a repercussão dessa 1ª exposição da STO irei trabalhar com os discursos veiculados pelos jornais da época, ficando atenta ao que foi divulgado, quais as principais opiniões e debates levantados, quais as visões disseminadas sobre a loucura e, portanto, como foi que a época recebeu a notícia de que as obras de alguns loucos possuíam qualidades semelhantes às composições de artistas plásticos consagrados pela crítica.

Ao todo foram encontradas vinte notas e artigos nos jornais cariocas de 1947 que contemplaram os dois meses da Exposição de Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional⁶⁷. Dentre os artigos, cinco foram assinados pelo crítico de arte Mário Pedrosa, na Seção de Artes Plásticas do *Correio da Manhã*, e quatro foram escritos por Quirino Campofiorito, para a Seção de Artes Plásticas do jornal *Diário da Noite*.

As primeiras notas sobre a exposição dos internados no Centro Psiquiátrico Nacional recém inaugurada divulgavam a seguinte notícia:

Instala-se, no Ministério da Educação, a exposição de pintura, desenho e trabalhos manuais de alienados recolhidos no Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro. A exposição está a cargo da competência da dr.^a Nise da Silveira, chefe da Divisão de Terapêutica Ocupacional, sendo orientador dos artistas doentes o sr. Almir Mavignier (Pedrosa, 04 de fevereiro de 1947).

A exposição contava ao todo com 245 composições, entre os quais se encontravam trabalhos manuais, pinturas e *desenhos de esquizofrênicos e débeis-mentais ao número de quinze crianças e vinte adultos* (ibidem).

A essa época Mário Pedrosa divulgava que Nise da Silveira e seus colaboradores recorriam à arte como *um meio de cura e auxílio aos menores mentalmente atrasados e aos esquizofrênicos adultos*, pois as atividades artísticas mesmo quando já não serviam para curar esses doentes podiam *ter um valor educativo extremamente precioso*, ao receberem uma ocupação em que se absorviam, ao descobrir-lhes *misteriosas vocações ou simplesmente* ao proporcionar-lhes *prazer na solidão agitada de suas vidas*. Portanto, a experiência em curso no hospital psiquiátrico, que era exposta ao público naquele momento, encerrava *lições de primeira importância não somente do ponto de vista simplesmente científico e médico, como do ponto de vista da criação artística em si mesma* (ibid.).

A maior parte dessas primeiras divulgações consistia em *elogios a orientação da doutora Nise da Silveira e ao tratamento por meio da arte desenvolvido pela psiquiatra em Engenho de Dentro* (O Jornal, 05/02/1947). Contudo, também houve quem se manifestasse ao contrário da corrente de exaltação em torno da exposição do CPN.

⁶⁷ Exposição de Alienados ou Exposição do CPN foram as chamadas mais utilizadas pelos jornais encontrados.

No jornal *A Notícia* do dia 5 de fevereiro, a mostra instalada no Ministério da Educação era chamada *Exposição dos Malucos*, num tom extremamente pejorativo. Esse jornal não criticava exatamente os motivos da exposição declarados oficialmente – *evidenciar determinados efeitos da arte como calmante* - mas aproveitava as semelhanças dos trabalhos apresentados, *confusos e de interpretação difícil*, para criticar as composições de *artistas plásticos que por aí andam soltos e louvados escandalosamente pela crítica*. Diziam não haver nenhuma diferença *entre a técnica e a substância das composições dos doidos e de muitos dos artistas modernos*. Afirmavam *que se não se avisasse o público de que o certame atual era de malucos, todo mundo acreditaria estar diante de frutos da escola que o antigo Ministério da Educação erigiu em padrão de beleza no Brasil*, onde, aliás, se gastou *rios de dinheiro*. No entanto, a arte no Hospício, apontavam, era de graça.... (*A Notícia*, 05/02/47).

Dois dias depois, Mário Pedrosa escrevia na sua coluna uma resposta a essas críticas, consideradas *uma forma de tratar o caso apenas para fazer humorismo barato, humorismo que revela muito mais ignorância e grosseria do que espírito*. Prosseguia dizendo que um vespertino de longa circulação, só se interessou em fazer sensação, misturando com piadas as semelhanças da arte dos loucos com a arte dos modernos. *O pior em tudo isso*, dizia Pedrosa, *é que há realmente, analogia e certa semelhança em uma e outra arte, como as há com as artes das crianças*. Essa semelhança apenas provaria que o repórter não sabia o que era arte, e por isso tomava *os nus e as estátuas convencionais dos acadêmicos como expressões artísticas*. Indignado, Mário Pedrosa se prestou a esclarecimentos acerca das artes em geral e, em especial, a arte dos alienados:

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. Daí a importância enorme, do ponto de vista psiquiátrico, para que se criem condições que permitam a esses meninos, que intelectualmente ainda não atingiram a uma certa média, estatisticamente dada como boa, se exprimem, externizem o que vai por dentro da sua pobre alma obscura, livremente, sem coação ou censura. O mesmo processo é válido para o adulto esquizofrênico ou maniaco-depressivo. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede

que essa imagens e sinais sejam além do mais harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de artes (Pedrosa, 07/02/47).

Essa defesa de Mário Pedrosa resume todo o argumento utilizado por Nise da Silveira, anos depois, para explicar a repercussão que tiveram as primeiras exposições da STO no processo de origem do Museu de Imagens do Inconsciente. Na minha opinião, além de belo e conciso, Mário Pedrosa deixou aí registrado a sua intensa admiração pelos loucos-artistas de Engenho de Dentro e o seu apoio ao trabalho dirigido por Nise da Silveira.

Além da explícita defesa, Mário Pedrosa prosseguiu enfatizando que essas atividades artísticas possuíam um valor terapêutico reconhecido devido aos efeitos calmantes ou curativos que produziam. Por isso, acrescentou que causava

tristeza ver em certos jornais expressões como “Exposição de Malucos”. (...) A finalidade de uma cientista da sensibilidade e do valor moral e profissional da dr.^a Nise da Silveira não é de fazer exibição de extravagâncias de “doidos” e “malucos”, nem de exaltar o valor artístico dessas obras (embora muitas delas tenham de fato um autêntico interesse artístico); mas de educar também o público. (...) Já é tempo que todos compreendam que os limites entre o normal e o ligeiramente anormal, entre o equilibrado e o pouco equilibrado é muito facilmente transposto. A psiquiatria moderna já nos ensinou que na esquizofrenia e na mania depressiva há muitos traços que encontramos freqüentemente nos tipos normais... (ibid.)

Cerca de quinze dias depois do início da exposição, as críticas positivas continuaram surgindo, assim como as pequenas notas de divulgação. Para o *Diário da Noite*, Quirino Campofiorito escrevia sobre a *interessantíssima Exposição do Centro Psiquiátrico*. Destacava a figura de Nise da Silveira, que ali expunha o resultado do seu trabalho à frente daquela instituição. A mostra foi divulgada por Campofiorito possuindo um imenso interesse não só científico como também artístico. Inclusive, ele destacava *as belíssimas peças* presentes na mostra (Campofiorito, 20/02/1947). É interessante destacar essa postura de Quirino Campofiorito, visto que ela não condiz com a posição que o crítico tomou, cerca de dois depois, diante da intensa exaltação às qualidades artísticas das obras dos internos do CPN, por parte de outros críticos de arte, por ocasião da exposição de 1949.

Ainda sobre a exposição de 1947, Campofiorito ressaltava que *para os enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional a prática do desenho e da pintura não se faz no sentido da criação artística*, constituindo num extravasamento das insatisfações que lhes atormentam a mentalidade afetada. A prática a que os enfermos eram submetidos visava a cura ou *a disciplina da vida reclusa*. Além disso, também nessa mesma crítica, Quirino Campofiorito citava o nome de Osório Cesar, *notável psiquiatra do Hospital de Juqueri*, em São Paulo, cujos *excelentes livros*, e as surpreendentes pinturas e desenhos que serviam para ilustrar a obras de sua autoria, já os colocavam a par do tema sobre a expressão artística nos alienados (ibid.).

No mesmo dia e também no dia seguinte, alguns jornais divulgavam que a referida exposição vinha despertando vivo interesse não somente entre artistas e médicos, mas também entre educadores, razão pela qual o Centro Psiquiátrico Nacional iria promover a realização de *uma série de conferências sobre as manifestações artísticas dos alienados*, sendo a primeira proferida pelo *conhecido psiquiatra, Dr. Júlio Paternostro* (A Noite, 21/02/47). A palestra de Júlio Paternostro⁶⁸ se realizou no Auditório do Ministério da Educação, na Sexta-feira, dia 21, às 17 horas. Na ocasião, o psiquiatra discorreu *sobre a arte dos psicopatas* (ibid.) e *sobre os dois rumos da psiquiatria moderna, a organicista e a funcional, à luz dos trabalhos expostos pelo Centro Psiquiátrico* (Correio da Manhã, 20/02/47).

Leal Guimarães, no *Jornal do Brasil* de 23 de fevereiro de 1947, comentava a conferência do psiquiatra Júlio Paternostro no auditório do Ministério da Educação: *Dr. Paternostro passou em revista vários tipos de psicoses em que as tendências artísticas aparecem com caráter mais acentuado* (Guimarães, 23/02/47). Segundo o jornalista, a palestra proferida pelo psiquiatra encerrava a *Exposição de pinturas e desenhos promovidas pelo Centro Psiquiátrico Nacional, que bem merecia ter despertado interesse dos estudiosos da área* (ibid.).

Ainda no dia 23, Mário Pedrosa apresentava em sua coluna um retrato à óleo, *da autoria de um adulto esquizofrênico*. Dizia que o doente era um artista, *um caso típico de uma*

⁶⁸ No artigo intitulado *Estado Atual da Teoria e Práticas da Psicanálise*, publicado na revista *Medicina, Cirurgia, Farmácia*, no. 156, em abril de 1949, o autor Júlio Paternostro foi apresentado como psiquiatra e psicanalista. Essa foi a única referência que encontrei sobre esse personagem. Nada foi encontrado, em meios psiquiátricos, sobre essa palestra de Paternostro. Além disso, nada também foi encontrado em revistas médicas

personalidade artística que se prolonga pela doença a dentro, que usava na exposição o pseudônimo de Autin. O retrato publicado demonstrava que ele não havia perdido *seus meios técnicos nem sua capacidade de expressão com a doença. Ao contrário: talvez seus meios de expressão se tornaram mais densos, mais fortes, depois de mergulhado no ensimesmamento psicótico*. De tudo isso, uma coisa era certa para Pedrosa: o artista em Autin não havia sucumbido com a perda de sua razão consciente (Pedrosa, 23/02/1947).

No dia 24 de fevereiro, a Exposição foi transferida para a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), *sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros que fez uma seleção dos documentos mais interessantes do ponto de vista artístico* (Correio da Manhã, 01/04/47). Dessa forma, a exposição de alienados se prolongaria por mais um mês.

Para Rubem Navarra, em crônica intitulada *Pintura e Loucura* escrita para o *Diário de Notícias*, a notável exposição dos doentes do CPN trazia consigo assuntos que colocavam em pauta as mais graves meditações. Não estava *em jogo apenas uma pedagogia para anormais*, mas também *o tremendo problema das relações entre a arte e a razão*. Para ele, isso significava estar à beira do mistério. Mas, de um modo geral, esses desenhos provavam que a distância entre pessoas normais e anormais era menor do que se imaginava. Talvez o público não reconhecesse a diferença entre as pinturas dos loucos e as pinturas modernas, acaso houvessem sido misturadas propositadamente. *Na verdade*, para Navarra, *muito artista moderno da arte abstrata se orgulharia de assinar alguns daqueles trabalhos* (Navarra, 02/03/47). Portanto, ao mesmo tempo que a exposição do CPN evocava aos artistas modernos, ela também demonstrava que a faculdade artística sobrevivia ao naufrágio da razão, sendo-lhe anterior.

Nos dias 05, 07 e 10 de março, Quirino Campofiorito publicou crônicas no *Diário da Noite*, onde continuava ressaltando a importância da notável exposição do Centro Psiquiátrico Nacional, num segundo momento instalada na ABI. Por se tratar de uma exposição de desenhos e pinturas, Campofiorito defendia que o ponto de vista dominante deveria ser o científico, vindo a arte apenas estimular a pesquisa científica (Campofiorito, 05/03/47). *À luz da verdade científica*, esses trabalhos ora em exposição, *faziam revelações surpreendentes*. Mas também apreciados *pelo prisma artístico, não menos interessantes se tornaram esses*

e/ou psiquiátricas do período que abordassem as primeiras exposições da STO do CPN, o que não deixa de ser curioso pois os silêncios muito têm a dizer à História.

desenhos e pinturas cujos autores sofrem os mais tristes distúrbios mentais (Campofiorito, 10/03/47). No entanto, na visão do crítico de arte, *apesar de seu alcance científico, a repercussão científica deixou a desejar* (Campofiorito, 05/03/47).

No dia 1^o de abril de 1947, Mário Pedrosa publicava uma nota sobre o *Encerramento da Exposição do Centro Psiquiátrico Nacional*, ocorrido no dia anterior, onde fazia uma espécie de síntese daquilo que havia sido apresentado durante os dois meses em que a mostra esteve em cartaz. Segundo o crítico, *a exposição constituiu uma notável experiência para os interessados nos problemas da psiquiatria e da arte no Brasil*. Sendo que alguns dos documentos apresentados possuíam real valor tanto do ponto de vista científico como estético (Pedrosa, 01/04/47).

A Segunda fase da Exposição de Alienados do CPN foi encerrada com uma conferência de Mário Pedrosa, a convite da direção do Centro Psiquiátrico e da Associação dos Artistas Brasileiros. Cerca de uma semana depois, Paulo Mendes Campos escrevia uma crítica severa para o *Diário Carioca*, tendo como tema central a relação entre a arte a realidade. A crítica do autor não era dirigida propriamente à exposição do CPN – por ele destacada como muitíssimo interessante, mas sim à conferência de encerramento proferida por Mário Pedrosa e àquilo que este crítico havia utilizado para fundamentar o seu argumento *sobre a necessidade da arte*. No entanto, na visão de Paulo Mendes Campos, diante de todas aquelas explicações dadas por Pedrosa, não se havia chegado a conclusão nenhuma e, aqueles que assistiram à palestra teriam *se retirado com a impressão de que o artista é mais ou menos anormal e que a realidade do mundo não vale grande coisa* (Campos, 06/04/47).

A partir do conteúdo exposto nas críticas e notas sobre a Exposição de Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação, e, na sua segunda fase, na Associação Brasileira de Imprensa, pode ser afirmado que a mostra constituiu indubitavelmente fator de enorme interesse cultural. Tudo indica que houve uma reação de espanto e surpresa diante dos desenhos e pinturas dos alienados, principalmente diante das obras de provável valor estético. É possível que as repercussões nos jornais tenham vindo de encontro a questão principal levantada pela exposição: *seriam os loucos capazes de fazer arte?* Questão essa que tanto intrigava os meios artísticos quanto os meios científicos, mesmo que este não tenha se manifestado tal como aquele.

Apesar das diversas formas de se referir à exposição dos trabalhos realizados na Seção de Terapêutica Ocupacional do CPN - *exposição de loucos, malucos, doidos, débeis mentais, alienados, esquizofrênicos, doentes e internados* – a maioria das crônicas encontradas nos jornais de 1947, no Rio de Janeiro, foram positivas. Positivas porque destacavam tanto o valor artístico quanto o valor científico da exposição. Em algumas críticas também foram ressaltados os atributos educativos da mostra, vista como uma oportunidade para se discutir a tênue linha divisória entre a loucura e a normalidade.

Nesse mesmo sentido, houve também quem apontasse a semelhança entre a arte dos loucos e a arte de alguns artistas modernos considerados normais, tanto com a intenção de menosprezar a arte abstrata moderna quanto na intenção de melhor compreender o fenômeno artístico – tal como fez Mário Pedrosa (Pedrosa, 07/02/47 e 23/02/47). Inclusive, foram nessas primeiras divulgações que esse crítico de arte expressou todo o seu apoio e encantamento ao trabalho desenvolvido por Nise da Silveira no CPN, marcando o início de uma amizade e parceria entre os dois.

No entanto, se por um lado a exposição teve notável repercussão na classe artística – o que pode ser deduzido pela transferência da mostra do salão do Ministério da Educação para a Associação Brasileira de Imprensa, sob a proteção e o apoio da Associação dos Artistas Brasileiros – por outro, a repercussão científica deixou a desejar, conforme declarou Quirino Campofiorito na nota publicada em 05 de março do ano em questão. Segundo esse crítico, apesar do seu alcance científico, a exposição suscitou maiores interesses por parte da observação artística que aqueles trabalhos despertaram. Além desse ponto de vista, e no sentido de confirmá-lo, nada foi encontrado em revistas médicas e psiquiátricas que abordasse as primeiras exposições da STO do CPN ou mesmo que abordasse algum tema levantado por essa exposição ou em afinidade com a arte dos loucos. Esse silêncio não deixa de ser curioso e parece corroborar a idéia que no final da década de 1940 a maior parte da psiquiatria brasileira não estava muito interessada nos efeitos terapêuticos das ocupações, quiçá nos efeitos curativos da expressão artística dos alienados.

Portanto, de uma maneira geral, as críticas advindas principalmente dos meios artísticos e culturais, escritas nos primeiros meses de 1947, salientavam o valor terapêutico intrínseco às manifestações artísticas dos alienados, o valor estético atribuído a algumas das composições expostas e o valor educativo e científico da exposição como um todo.

5.5.2 A Exposição de 1949: 9 Artistas de Engenho de Dentro

Como vimos, a exposição de 1947 marcou a aproximação e o início do apoio de Mário Pedrosa ao trabalho coordenado por Nise da Silveira em Engenho de Dentro. Com isso ele passou a frequentar o ateliê de pintura da STO e, muitas vezes, chegava acompanhado de pessoas de seu *métier*. Segundo Nise da Silveira (1994), em fins de maio de 1949, Mário Pedrosa apareceu acompanhado por Leon Dégand, também crítico de arte e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que acabara de ser inaugurado. Dégand ficou tão impressionado com a qualidade artística de muitas das obras criadas no hospital psiquiátrico que propôs uma exposição no próprio museu que dirigia. Foi então que Leon Dégand e Mário Pedrosa se debruçaram sobre as diversas pinturas, esculturas e desenhos produzidos pelos internos do CPN que freqüentavam os ateliês de pintura e de modelagem da STO para escolherem aquelas que possuíam um maior valor do ponto de vista artístico. Não que o ponto de vista científico fosse desconsiderado, mas o interesse dos críticos de arte, ambos ligados às vanguardas artísticas, era, obviamente, a construção e a divulgação de olhar novo, não-convencional, sobre a Estética e as infinitas possibilidades de manifestações da arte moderna.

No entanto, Leon Degand precisou regressar à Paris em julho. O diretor que o sucedeu, Lourival Gomes Machado⁶⁹, manteve o compromisso de seu antecessor e a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* foi inaugurada no dia 12 de outubro de 1949 no MAM de São Paulo. Os loucos-artistas que participaram da mostra foram Lúcio, Kleber, José, Adelina, Vicente, Wilson, Emygdio, Carlos e Raphael.

Essa exposição teve grande repercussão na imprensa paulista, o que será visto nas análises à seguir. Foram encontradas apenas seis crônicas publicadas nos jornais da capital paulista que diziam respeito aos artistas de Engenho de Dentro e ao trabalho desenvolvido no Rio de Janeiro por Nise da Silveira. Sérgio Milliet registrou sua admiração pelos desenhos e pinturas dos loucos em duas críticas para o jornal *Estado de São Paulo*, intituladas “*Arte e Loucura*” e “*Uma Pesquisa*”, respectivamente nos dias 15 de outubro e 8 de novembro. Já

⁶⁹ Segundo Robert Wegner (2002, p.46), Lourival Gomes Machado foi professor de política na Faculdade de Filosofia da USP nos idos de 1956. Inclusive, foi ele que teve a idéia de chamar Sérgio Buarque de Holanda para

Quirino da Silva escreveu críticas severas à manifestação artística dos doentes mentais em seus artigos publicados no *Diário de São Paulo*. Desses artigos somente dois foram encontrados: um do dia 12 e outro do dia 30 de outubro. Além desses, ainda encontrei a apresentação do catálogo da exposição, escrito por Nise da Silveira, e publicado na íntegra no dia 13 de novembro pelo *Jornal de São Paulo*; e também uma nota “*Pela arte dos alienados*”, de autor desconhecido, publicada no dia 18 de outubro no *Estado de São Paulo*⁷⁰.

Quirino da Silva, no dia 12 de outubro de 1949, elogiava a direção do Museu de Arte Moderna por *incluir em seu programa de divulgação tudo quanto representasse um aspecto das manifestações artísticas contemporâneas*, como era o caso da mostra que se instalava em suas galerias – “*Nove Artistas de Engenho de Dentro*” – e também a homenagem ao pintor falecido Emílio Souza anunciada para breve. Segundo Quirino da Silva, ambas as exposições atendiam a *impulsos primitivistas*, que refletiam *recantos curiosos de liliputianos mundos, mundos para muitos propositadamente postos à margem*, mas que tomavam um certo interesse ao serem *fixados por essas almas bisonhas*. E depois desses mundos terem sido *vistos principalmente por olhos literários* passavam a assumir *grandes proporções*, subindo de nível a tal ponto que perdiam o seu *encanto primitivista*. Para o cronista tal exagero da crítica, na sua concepção um *exagero do exagero*, ele se indignava a repetir porque ao fazê-lo ele tiraria essas almas de suas doces cantigas – *cantigas que nada solicitam, absolutamente nada* – da sua simplicidade e da quietude que as coisas têm no seu estado original. Não caberia, pois, que se exaltasse o primitivismo de tais mundos sob o risco de perdê-lo. Além disso, de acordo com o crítico, mesmo que muito bem apuradas em nenhuma das obras seria encontrado *o alto sentido da criação artística*. E se fosse mesmo averiguado, chegaria-se a *dolorosa conclusão de que, a despeito disso, há nessas manifestações, mais dignidade que nas dos festejados pintores vistos comumente*. Quirino da Silva foi mais adiante: essas mostras seriam, portanto, *tristes atestados do baixo nível artístico* de que estariam servidos aqueles tempos. É por isso que perguntava *por que nos contentamos com tão pouco?* (Silva, Q., 12 de outubro de 1949).

ocupar a cátedra de História da Civilização Brasileira nessa mesma faculdade, substituindo, assim, Alfredo Ellis Júnior que se encontrava gravemente enfermo (Antônio Candido, 1992 apud Wegner, 2002, p.46).

⁷⁰ Essa nota foi encontrada em uma pasta-arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente, organizada por Nise da Silveira, que continha recortes de reportagens de jornais e revistas cujos temas enfocavam os internos do CPN, a STO, a própria psiquiatra e, algum tempo depois, o MII.

Três dias depois Sérgio Milliet, crítico de arte também procedente do movimento modernista, ao contrário de Quirino da Silva, ressaltava as qualidades artísticas das obras em exposição no MAM de São Paulo. Dizia ele que em geral as pessoas estavam acostumadas a ver os desenhos, pinturas e esculturas de loucos tal como viam as obras infantis, *atentando sobretudo para o valor psicológico*, capaz de fazer revelações importantes no sentido de orientar *a educação ou a terapêutica convenientes*. Dessa forma, o interesse social acabava por prejudicar o aspecto estético. Segundo Milliet, acontecia de aparecer em meio ao turbilhão de desenhos, pinturas e esculturas produzidos por loucos alguns cuja execução exigia que fossem encarados sob o ponto de vista estético e não somente sob o ponto de vista “*anestético*”, ou seja sociológicos, psicológicos, etc. E concluía que *nem toda arte infantil ou de alienados era esteticamente valiosa, embora fosse sempre “anesteticamente” importante* (Milliet, 15/10/1949).

Portanto, *entre os loucos, tão curiosos em suas manifestações gráficas pictóricas ou plásticas*, poderiam ser encontrados *verdadeiros artistas* que não seriam artistas por serem loucos, *mas apesar de loucos, e que por serem loucos e artistas gozavam de uma liberdade de expressão, e possuíam uma força emocional tão profunda e soluções de tal maneira perfeitas que alcançavam não raro a obra-prima*. Era assim que Sérgio Milliet via os trabalhos de Raphael, Emygdio, Carlos e Lúcio, na sua opinião, mais artistas que os outros cinco que também compunham o grupo de loucos-artistas de Engenho de Dentro (ibidem).

Na crônica “*Pela Arte dos Alienados*”, datada de 18 de outubro de 1949, divulgava-se que a *boa idéia de trazer a São Paulo os trabalhos plásticos dos artistas do Hospício de Engenho de Dentro* partiu de Almir Mavignier, jovem pintor do Rio de Janeiro, que colaborava na *seção de pintura do alienados*⁷¹. De acordo com a crítica de autoria desconhecida, realmente algumas das obras revelavam *uma qualidade excepcional*, merecendo uma divulgação maior no Museu de Arte Moderna. A nota prosseguia citando o trabalho do crítico de arte e especialista em desenhos de loucos, Osório Cesar, que a vários anos já reunia as obras dos alienados do Juqueri, em São Paulo. Numa exposição recente, esses trabalhos a que se ocupava Osório Cesar, haviam demonstrado precisamente o que faltava a coleção: *uma*

⁷¹ Essa informação não está de acordo com a visão divulgada por Nise da Silveira no Histórico sobre o Museu de Imagens do Inconsciente que ela escreveu trinta anos depois, em 1979, a propósito da feitura do livro sobre o MII da Coleção Museus Brasileiros.

homogeneidade de orientação e cuidado em torno de algum artista que se tivesse realçado. De acordo com essa crítica, os trabalhos do Juqueri, apesar de toda a boa vontade de Osório Cesar, deveriam *estar a cargo de um serviço especializado, como sucede com o Hospício de Engenho de Dentro. Os médicos do Juqueri precisariam ali formar qualquer coisa de semelhante* àquilo que estava sendo usado pelos *alienistas de Engenho de Dentro: um processo de estímulo aos loucos artistas*, um incentivo para que se aplicassem mais na pintura, no desenho ou na escultura (O Estado de São Paulo, 18/10/1949).

Outra motivo foi publicado na nota para explicar o destaque do *serviço de artes plásticas* prestado em Engenho de Dentro em comparação com o que acontecia no Juqueri:

Sem dúvida há quase sempre interesse na arte dos loucos. Quando não alcança um valor como arte, representa pelo menos um elemento para estudos psicopatológicos cuja importância os alienistas e os psicólogos conhecem largamente. Entretanto, se aparecem casos em que a revelação do inconsciente, através da arte, soma-se ao mérito artístico da obra, esses casos são dignos de uma atenção especial. Os médicos de Engenho de Dentro compreenderam isso também, e estão acompanhando mais de perto alguns artistas alienados que denunciam uma vocação artística verdadeiramente mais rara (ibid.)

Em outra crônica, publicada no dia 8 de novembro, Sérgio Milliet também fazia uma comparação entre os resultados alcançados pelo Hospício de Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, e pelo Hospício do Juqueri, em Franco da Rocha, município de São Paulo. Para o autor, a diferença estava na utilização do método ocupacional pelos médicos do Hospício de Engenho de Dentro, onde as atividades artísticas possuíam *um lugar proeminente na esperança de recuperação dos esquizofrênicos*. Infelizmente, continuava o crítico, ainda não havia se espalhado *pelos diversos hospícios do Brasil esse método ocupacional*, ou talvez não o tivessem levado ainda *a uma perfeição suficiente para que os resultados alcançassem os de Engenho de Dentro* (Milliet, 08/11/1949). Em suas palavras:

No Hospício de Franco da Rocha, pouco se fez nesse sentido e o que lá se obteve decorre mais da atividade espontânea dos doentes que de uma atividade provocada e orientada pela medicina. Daí serem os resultados apresentados de quando em vez, em comunicações técnicas, mais curiosos do ponto de vista psicológico que do ponto de vista estético (ibid.).

Seria possível que os esquizofrênicos observados pelo psiquiatra Osório Cesar produzissem obras de arte dignas das que conseguiam alguns doentes de Engenho de Dentro, caso tivessem diante de si um bom material de trabalho e, portanto, um serviço melhor organizado. Ao final da nota, porém, Sérgio Milliet informou que o hospício de Franco da Rocha havia criado a dois meses um serviço semelhante ao de Engenho de Dentro, onde à frente das atividades artísticas se encarregava a pintora Maria Leontina Franco. Então, seria esperar para assistir em breve os resultados da inovação (ibid.).

Em sua outra nota, de 30 de outubro de 1949, Quirino da Silva manteve o mesmo tom negativo da nota anterior. Nela o crítico dizia que a coleção apresentada na mostra 9 Artistas de Engenho de Dentro era composta por *desenhos, óleos, guaches e esculturas feitos por doentes mentais internados no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro*. Mas, de um modo geral, *as manifestações artísticas dos doentes mentais demonstravam a mesma espontaneidade superficial que as das crianças*. Um predomínio da infantilidade caracterizava os trabalhos dos doentes mentais. Para Quirino da Silva, não existia *na alma do doente mental o menor indício do alto sentido que envolve a idéia de arte*. E até se poderia falar num certo *academismo de loucos*, visto que o *trabalho de um se parecia extraordinariamente com o trabalho de todos os outros*. Entretanto, o crítico reconhecia que *a arte, ou antes, as manifestações pictóricas e escultóricas dos doentes mentais*, representavam para eles *um grande veículo de extravasamento de emoções e desejos fundamentalmente reprimidos*. E às vezes essas emoções e desejos eram derramados com tanta espontaneidade que chegavam *a abeirar-se da obra de arte*. Por isso, finalizava, era possível que a exposição que ora se realizava no Museu de Arte Moderna, mesmo devendo ser *considerada mais como objeto de estudos para psiquiatras do que como manifestação artística propriamente dita*, tivesse *alguns trabalhos que fariam inveja a um punhado de artistas plásticos já consagrados pela crítica fácil e em pleno gozo de suas faculdades mentais*. (Silva, Q., 30/10/1949)

A última nota encontrada foi a introdução do próprio catálogo da exposição, escrita por Nise da Silveira, e publicada literalmente no *Jornal de São Paulo* do dia 13 de novembro de 1949. Como já foi um texto analisado no capítulo anterior dessa dissertação, apenas lembro que ali Nise da Silveira destacava a surpresa de todos diante da possibilidade das manifestações plásticas dos loucos serem *comparáveis às criações de legítimos artistas*. Nise

da Silveira propunha que se examinassem de perto *se de fato loucos e normais são fundamentalmente diferentes*. Nesse sentido, a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* seria apenas mais uma prova de que era *apenas questão de grau, de permanência ou transitoriedade* que poderiam diferenciar normais de psicóticos (Silveira, 13/10/1949).

Portanto, de acordo com a imprensa paulista, a diferença entre os serviços coordenados por Nise da Silveira e Osório Cesar estaria nos próprios méritos artísticos dos alienados de Engenho de Dentro, assim como nas condições institucionais do CPN que garantia a manutenção de um serviço especializado na STO, além da própria visão da psiquiatra do Rio de Janeiro, para quem a arte era um meio de revelação do inconsciente e, por isso mesmo, era um meio de cura das doenças mentais e de investigação do processo psicótico.

O que pensava Osório Cesar a respeito dessas diferenças e comparações institucionais que levavam o seu nome aos jornais? Acho importante destacar a minha surpresa diante do fato de não ter sido encontrada qualquer manifestação da parte Osório Cesar sobre a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*. É sabido que Osório Cesar, além de psiquiatra, também exercia funções como crítico de arte, inclusive, escrevendo regularmente para quase todos os jornais de São Paulo desde 1929 até 1960 (Ferraz, 1998, p. 12). Além disso, também consegui evidências de um provável contato entre Osório Cesar e Nise da Silveira em São Paulo durante a exposição de 1949. Foi encontrada, na biblioteca do MII, uma separata de um artigo de Osório Cesar, intitulado *O Simbolismo Místico nos Alienados*, cuja capa continha a seguinte dedicatória escrita à mão: *Para Nise Silveira – amiga e companheira do coração – com um abraço do Osório Cesar. São Paulo, 31-X-1949*. Por que foi então que o psiquiatra e crítico de arte não se manifestou publicamente? Infelizmente essa pergunta não poderá ser aqui respondida, deixando uma lacuna a ser preenchida, quem sabe, em uma pesquisa futura.

Segundo Nise da Silveira (1994), a exposição apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi transferida para o salão nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, graças ao poeta Jorge de Lima, que na ocasião era vereador e presidente daquela câmara (Silveira, 1994, p. 16). A exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* foi inaugurada no dia 25 de novembro de 1949, sendo encerrada a 10 de janeiro de 1950. Novamente, o interesse do público e da imprensa superou todas as expectativas.

Foram encontradas vinte e oito notas nos jornais cariocas que cobriram o período da exposição. Dessas, doze são de autoria de Mário Pedrosa, nove de Quirino Campofiorito e as

outras sete de outros autores, tais como Jorge de Lima, Osório Borba, Flávio de Aquino, Antonio Bento e Yvonne Jean.

No dia 23 de novembro, Jorge de Lima assinava o texto *A Arte dos Alienados* no jornal carioca *A Manhã*. Não se referia especificamente aos artistas de Engenho de Dentro, mas fazia uma apologia à arte dos alienados em geral. De alguma forma, porém, Jorge de Lima ali iniciou uma discussão que se prolongaria nos próximos meses. Dizia reservar igualmente um bem querer ao pintor espanhol Picasso e a todos os alienados que pintavam, esculpiam ou escreviam poesias, pois, por via deles, o autor compreendia como a arte unia e unificava todos os homens, *mesmo esses nossos irmãos considerados alienados alheados, alheios à sociedade dos que se jactam de juízo perfeito*. Para o poeta Jorge de Lima não havia *nada de mais independente que a arte dos alienados*, visto que um estado de poesia tensa existia e circulava neles. E por não conseguirem manipular tais estados, viviam nesse *mundo riquíssimo ignorado por nós outros*. O autor também acrescentou nessa crônica uma reserva as explicações psicanalíticas a respeito dos artistas, pois Freud muito pouco sabia da pintura em si (Lima, J., 23/11/1949).

Dois dias depois, a 25 de novembro de 1949, o jornal *Correio da Manhã* divulgava a inauguração da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* na sala de honra da Câmara Municipal prevista para ser aberta ao grande público na segunda-feira, dia 28. Mas já no dia 25, às 15 horas, iniciaria a exposição para os críticos de arte, psicólogos, artistas e escritores interessados nessa manifestação de arte. Essa nota também divulgava que a exposição tinha sido recentemente apresentada em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, onde havia despertado intenso interesse. A apresentação dos mesmos trabalhos ao público carioca era justamente patrocinada por esse museu paulista, *que, superando todos os preconceitos, levou apenas em consideração o valor artístico dos trabalhos, sem encontrar embaraço no fato de seus autores serem internados de hospitais psiquiátricos* (Correio da Manhã, 25/11/1949).

Os jornais *Diário de Notícias* e *O Jornal*, do dia 26 de novembro, publicaram uma pequena nota onde divulgavam a inauguração da *exposição de pinturas, esculturas e desenhos dos artistas Emygdio, Raphael, Carlos, Kleber, Vicente, Lúcio, Adelina, José e Wilson, todos internados no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, conjunto hospitalar dirigido pelo Dr. Paulo Elejalde* (O Jornal, 26/11/1949; Diário de Notícias, 26/11/1949).

Ainda no mesmo dia, Osório Borba chamava a atenção para a abertura de *uma exposição de pintura e escultura das mais interessantes e sugestivas que se poderiam imaginar*. Tecia comentários sobre a terapêutica ocupacional, considerada *um método moderno de cura pela readaptação dos doentes através do trabalho*, ao mesmo tempo em que exaltava a *orientação da notável médica e grande mulher, da grande sensibilidade humana* que era Nise da Silveira. Para Osório Borba a exposição iria convencer a todos os entendidos de arte, assim como faria *desconfiar de sua 'sapiência'* aqueles *tolos irônicos* que desde cedo começassem com *as fáceis piadas sobre as supostas relações entre a arte 'modernista' e a insanidade mental*. O jornalista também salientou o interesse que essa mostra de arte possuía *tanto para médicos especialistas, quanto para os profissionais e estudiosos do serviço social (...) como para os artistas e amadores da pintura* (Borba, 26/11/1949).

Mário Pedrosa assinou a nota *Os Artistas de Engenho de Dentro*, no dia 27 de novembro, onde, pela divulgação positiva, confirmava o seu apoio à Nise da Silveira e aos artistas alienados do CPN. Para o crítico a exposição se tratava *com efeito de uma manifestação de arte da maior importância para o nosso país*, visto que os trabalhos que ali estavam apresentados possuíam todas as qualidades que caracterizavam as autênticas obras de arte. Também afirmou que a mostra que se instalava na Câmara Municipal – e que fora apresentada pela primeira vez no MAM de São Paulo sob a iniciativa de Sérgio Milliet e dos diretores daquele museu - era muito superior, em termos de arte, a outra que Nise da Silveira havia organizado no salão do Ministério da Educação, em 1947, pois o critério que presidia a exposição atual era rigorosamente artístico. Para Pedrosa, esses *homens de Engenho de Dentro, todos internados no Centro Psiquiátrico Nacional, sob a orientação inteligente e sóbria daquela psiquiatra e seus devotados assistentes*, constituíam um *grupo artístico à parte*. Isso demonstrava, na visão do crítico de arte, que *o fenômeno da criação artística era inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento*, e por isso mesmo se verificava *tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano* (Pedrosa, 27/11/1949).

Dois dias depois, Quirino Campofiorito assim se pronunciava quanto a mostra de trabalhos artísticos de *nove dos internados do Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro*: uma exposição que iria por certo *despertar merecido sucesso, dado o fato, sobretudo, de provocar uma análise realista de certos problemas da arte, e situá-los em seus devidos*

planos. Segundo Campofiorito, a exposição vinda do MAM de São Paulo havia alcançado ali um sucesso além de qualquer expectativa, principalmente entre os *literatos e alguns artistas duvidosos da segurança de suas personalidades*. O entusiasmo suscitado em São Paulo marcava como a grande utilidade da exposição o fato dela estabelecer *um paralelo oportuno entre o indivíduo são e o enfermo*. Ao público caberia advinhar todas as nuances entre estes dois extremos em que se podia situar um artista (Campofiorito, 29/11/1949).

Ora, para Campofiorito, a obra de arte devia *muito do seu valor, de sua expressão, ao conteúdo sensual que o indivíduo soubesse lhe imprimir*. Mas, além desses valores de sensibilidade, também devia existir um *esforço intelectual*, por parte do artista, *que lhe garantisse a comunicação humana, ou seja a indispensável mensagem social, sem a qual escapar-lhe-ia qualquer função no âmbito da produção racional*. Por essas razões, ao percorrer a exposição do CPN, Quirino Campofiorito tirou *conclusões excelentes sobre certas obsessões artísticas de indivíduos são, para quem a arte era apenas uma pesquisa de originalidades, um pretexto para escândalos sociais, pura e simplesmente uma exorbitância de liberdades intelectuais senão sensuais* (ibid.).

Em suma, esse crítico de arte aproveitava a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* para reafirmar a necessidade de se manter um compromisso entre a expressão artística e a realidade social, o que, obviamente, precisava contar com o exercício racional por parte do artista, cujas faculdades mentais se encontrassem em perfeito estado⁷². O crítico de arte Quirino Campofiorito iniciava, então, o debate sobre a existência de valores estéticos autênticos nas obras dos internos do CPN, defendendo, acima de tudo, a importância da razão para se fazer uma obra de arte que contivesse uma mensagem social intrínseca.

A 30 de novembro de 1949 foram publicadas duas notas que destacavam a qualidade artística dos trabalhos apresentados na exposição que ocorria na Câmara Municipal do Rio de Janeiro: *Nove Grandes Artistas*, assinada por Jorge de Lima, para o jornal *A Manhã* e outra, sob o título de *Uma Bela Exposição*, assinada por Yvonne Jean, para o *Correio da Manhã*. O primeiro parecia já estar respondendo à crítica de Quirino Campofiorito do dia anterior, principalmente ao enfatizar que não desejava saber *se determinada obra de arte provinha de gago, de preto, de pernetta, de louco ou de rico, de democrata ou de comunista*. Dizia mesmo

⁷² Como já foi dito anteriormente, segundo Aracy Amaral (1987), Quirino Campofiorito foi um artista e crítico de arte que manteve-se fiel, em toda a sua trajetória, a uma linha de preocupação social.

ser possível *julgar um quadro ou uma eventualidade sob prisma social, psicanalítico, existencialista ou qualquer outro*. Mas isso eram *outros duzentos mil réis...* Para Jorge de Lima, a arte podia surgir tanto no homem normal como em um homem alienado, porque ela nascia no inconsciente, no instinto que ambos possuíam, onde se dava a operação psíquica. Portanto, Jorge de Lima defendia nesse momento que a arte se processava da mesma maneira tanto na normalidade quanto na anormalidade (Lima, J., 30/11/1949).

Yvonne Jean escreveu que concordava com o crítico de arte do *Correio da Manhã*, Mário Pedrosa, sobre o fenômeno da criação artística ser inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento. Mas também concordou ser possível que a atmosfera ambiente influenciasse àqueles que sentiam necessidade de se exprimir pela arte. No entanto, *as criações artísticas daqueles que viviam no mundo aparte no Engenho de Dentro eram absolutamente paralelas às procuras da época*. Yvonne Jean ali glorificava o *belo trabalho da dr.^a Nise da Silveira que, com a terapêutica ocupacional, abria novos horizontes a muitos doentes mentais*, revelava talentos, transformava dias ociosos em dias com finalidade, e expunha ao público obras profundamente comoventes. Por isso acreditava não ser preciso se deter *em exames sobre uma maneira de expressão absolutamente de acordo com as tendências atuais*, visto que o fato de despertar emoções no público já bastava para comprovar que se tratavam de *verdadeiras obras de arte e não de uma exposição curiosa ou original* (Jean, 30/11/1949).

Contudo, Quirino Campofiorito não se daria por satisfeito. No dia 04 de dezembro ele prosseguia com suas críticas, cada vez mais vorazes, aos artistas de Engenho de Dentro. Justificou a severidade de suas críticas como uma reação ao exagero de certas atitudes de *valorizar na arte as expressões que decorriam de certos impulsos instintivos não refreados*, o que era *possível no louco por desequilíbrio mental*. Para o crítico estava errado pensar que ao louco, *por sua irresponsabilidade mental*, se devia acreditar *melhores possibilidades de criação artística*, ou que seu precário estado de saúde mental não lhe afetasse os sentimentos artísticos. Defendia Campofiorito que *o esquizofrênico não parecia possuir as melhores possibilidades de criação artística*. Por isso ele dizia não apreciar a *super estimação da fantasia do esquizofrênico no terreno da arte*, como estava acontecendo naqueles últimos dias, porque dessa forma implicaria aceitar a existência de genialidade em qualquer doente que

sofresse desse mal e que se dispusesse a desenhar, pintar ou modelar (Campofiorito, 04/12/1949).

No dia 8 de dezembro, Mário Pedrosa reafirmava a sua posição sem, no entanto, atacar diretamente as críticas de Campofiorito. Escreveu ele que a mostra tinha despertado o maior interesse por parte de numeroso público, constituído pelas mais diversas correntes, desde artistas e críticos, psiquiatras e pessoas cultas, crianças e homens do povo. Em geral, a expressão dominante era de espanto e admiração diante dos trabalhos dos 9 artistas internados no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro. Porém, para Pedrosa, muitos não compreendiam o que estavam vendo, devido a uma má educação excessivamente ligada a uma tradição racionalista, utilitária e intelectualista. Mário Pedrosa finalizou a nota prometendo escrever mais sobre essa experiência, cujas obras possuíam valor plástico autêntico, e que, na sua opinião, estava destinada a uma repercussão verdadeiramente mundial, pois nada do que se fazia nesse campo lá fora era superior ao que apresentavam *os humildes, os obscuros, os formidáveis artistas de Engenho de Dentro* (Pedrosa, 08/12/49).

Alguns dias depois Quirino Campofiorito retornava dizendo preferir que a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro* obtivesse *melhor curiosidade científica que artística*. Mas, *ao contrário do que seria justo esperar, andavam silenciosas as penas brilhantes* que poderiam *ressaltar o valor científico da terapêutica ocupacional* que tão bem refletia a exibição de trabalho dos nove internados daquele Centro. Porém, *as penas brilhantes da crítica de arte indígena não poupavam tinta e papel para elogiar os 'formidáveis artistas de Engenho de Dentro', 'criadores de obras de uma perfeição e beleza absolutas'*. Campofiorito aqui estava utilizando-se justamente das palavras de Mário Pedrosa que, para aquele crítico, aplaudia *sem restrições a expressão artística dos trabalhos de um grupo de infelizes débeis mentais (...) a quem a título terapêutico se permitia usar material de pintura, de desenho ou de modelagem* (Campofiorito, 11/12/1949).

Campofiorito também dizia não saber qual era *a impressão dos ilustres cientistas*, sob cujos cuidados se encontravam os nove expositores, a respeito do sucesso que alcançava a exposição devido as *proporções incomensuráveis* no elogio da crítica de arte. Mas achava ser muito provável que *os dignos orientadores do Centro Psiquiátrico Nacional* esperassem *resultados de ordem científica, em vez de brilhantismos artísticos*. Quirino Campofiorito esclareceu que a caturrice de sua crítica não ultrapassava o plano artístico e que, por isso,

continuava admirando o trabalho do *Dr. Paulo Elejalde e da Dr.^a Nise da Silveira*. Para ele, o rigor de sua opinião *apenas se opunha ao exagero a que estava chegando a crítica de arte, cuja atitude refletia o pernicioso sectarismo que já existia no terreno artístico e para o que a exposição de '9 Artistas de Engenho de Dentro' estava servindo de simples pretexto* (ibid.).

A crônica assinada por Mário Pedrosa no dia 14 de dezembro foi uma resposta diretamente endereçada ao crítico Quirino Campofiorito, como podemos ver em suas palavras iniciais:

A exposição dos artistas de Engenho de Dentro tem inquietado muita gente. Em alguns essa inquietação vai até a hostilidade, inclusive às criaturas que ali expõem. O nosso colega Campofiorito em sucessivas crônicas vem representando essa corrente hostil, feita de preconceitos caducos quanto aos privilégios da nobre corporação dos artistas profissionais, tidos como 'normais'. Campofiorito recusa-se a aceitar os trabalhos expostos no salão da Câmara dos Vereadores. (...) No entanto, não o diz o porque. Limita-se a referir aos atestados de saúde daqueles homens, e os interpretando mal, sai dizendo que aquilo não é arte, pois quem já viu 'doido' ser artista? (Pedrosa, 14/12/1949)

Pedrosa continuou essa crônica-resposta explicando que todo o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira consistia precisamente em demonstrar a razão pela qual era possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. E que ela queria demonstrar que não havia razão para espanto com tal afirmação. Para Mário Pedrosa, era isso que a ciência dizia: *que loucos e normais não eram fundamentalmente diferentes*. Portanto, essa era a resposta da ciência que Campofiorito dizia procurar e que Mário Pedrosa apontava ali ⁷³. E finalizou dizendo que ainda considerava os nove internos do CPN como 'formidáveis artistas' e que preferia *ficar com Nise da Silveira, com Degand, com Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, para só falar na prata da casa, a ficar com a 'caturrice' e obscurantismo do colega* (ibid.).

No mesmo dia Quirino Campofiorito publicou outra nota atacando novamente aquilo que considerava um exagero injustificado por parte da crítica de arte que descobria valores excepcionais nas expressões artísticas dos enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional.

⁷³ No entanto, como vimos no primeiro capítulo, a psiquiatria brasileira nos anos 40 não estava tão interessada assim nessa discussão à luz dos efeitos curativos das atividades ocupacionais. Isso não invalida o argumento defendido por Mário Pedrosa, mas é importante esclarecermos que ele aceitava as premissas da psiquiatria praticada por Nise da Silveira, o que não necessariamente significava uma resposta da ciência psiquiátrica, mas sim de uma ciência periférica aos trabalhos tradicionalmente propostos no período em questão.

Reafirmava que não havia razão para se *sobrestimar o valor artístico dos trabalhos desses enfermos*, visto que eram conduzidos a *essa prática de misteres artísticos com finalidade curativa* (Campofiorito, 14/12/1949).

Para Campofiorito era sempre preciso lembrar que essa mostra possuía um valor maior, de ordem científica, que estava sendo esquecido devido ao volume demasiado de sua propaganda artística. E *se alguns artistas são produziam coisas que a esses trabalhos se assemelhavam* era preciso considerar que nesse fato residia a *debilidade dessas obras*. Para ele o artista não era *um trabalhador inconsciente, sem saber porque nem para que, como um tolo, sem consciência da sociedade em que vive, nem tampouco criatura capaz de aceitar o ridículo entre os seus semelhantes* (ibid.).

Campofiorito terminou essa nota de uma maneira curiosa. Não destacou especificamente a amizade da cientista Nise da Silveira com alguns artistas e crítico de arte, como Almir Mavignier, Mário Pedrosa e Leon Dégand. Mas sugeriu esse contato ao tratar da posição puramente anárquica e não construtiva de Kandinsky e Paul Klee: *Um cientista que não tivesse amigos artistas poderia dizer muita coisa útil, para os jovens que andam às voltas com a 'ingenuidade' de Klee e Kandinski*⁷⁴. *Continuaremos* (ibid.).

No dia 17 de dezembro, ou seja três dias depois, Campofiorito retornou, conforme havia prometido. Nessa nota, sob o título de *Esquizofrenia e Crítica*, ele respondia a nota anterior de Mário Pedrosa, do dia 14 de dezembro. Campofiorito dizia que seu ilustre colega havia se enfurecido com as suas notas sobre a exposição dos enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional, publicadas em *O Jornal*, onde ele expressava o seu desacordo ao exagero com que Pedrosa e outros críticos de arte apreciavam os trabalhos dos enfermos do CPN. Em decorrência disso, ele também denunciava *o perigo que constituía o menosprezo pela correta compostura do artista na sociedade e pela sua dignidade profissional*, o que só poderia levar a *uma lamentável confusão aos jovens e uma prevenção da sociedade contra a arte* (Campofiorito, 17/12/1949). Campofiorito esclareceu que jamais se opôs que *se chamasse de artistas a esses expositores*, apenas afirmou achar ridículo que os considerassem *'geniais', 'formidáveis' e outras classificações que*, a seu ver, escapavam *ao bom senso*. E prosseguiu

⁷⁴ Kandinski foi escrito dessa maneira por Campofiorito.

dizendo que a expressão *'quem já viu louco ser artista'* era *outra invenção inexplicável do crítico do 'Correio da Manhã'*, pois jamais diria *semelhante tolice* (ibid.).

Campofiorito se defendeu asseverando que nunca apelou *para psiquiatras em vista do confusionismo da crítica*, mas sim estranhou *que a exposição estivesse sendo esquecida por cientistas, que deveriam ser os grandes interessados no assunto, enquanto a elevada iniciativa do CPN parecia apenas entusiasmar desmesuradamente a curiosidade artística*. Portanto, não havia ele em nenhum momento se afastado do seu reduto, que era o da arte, e do qual não era leigo, e por isso havia *negado interesse artístico excepcional aos trabalhos dessa exposição* (ibid.).

Mais uma frase dessa nota de Campofiorito se tornou importante para esclarecer a sua posição frente à vanguarda abstracionista que se instalava no país:

Quanto ao sr. L. Degand, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, devemos dizer que o consideramos um mal agradecido, um vulgaríssimo negociante de quadros abstracionistas, cuja opinião artística nada vale conforme ficou demonstrado durante sua permanência no nosso país, sempre hospitaleiro para muita gente que não o merece. (ibid.)

A resposta de Mário Pedrosa veio no dia seguinte. E junto a ele mais outros dois críticos se pronunciaram: Antonio Bento, para o *Diário Carioca*, e Flávio de Aquino, no *Diário de Notícias*. Os três ressaltavam os valores artísticos presentes nas obras dos loucos-artistas de Engenho de Dentro e hostilizavam os comentários do crítico Quirino Campofiorito.

No dia 18 de dezembro, Mário Pedrosa escreveu que, ainda a propósito da mostra dos *Artistas de Engenho de Dentro*, Campofiorito vinha procurando consistentemente *menosprezar a expressão artística daqueles trabalhos*. Citando o crítico de *O Jornal*, Pedrosa afirmava que o colega *visava contestar a qualidade de 'artistas' daqueles 'enfermos'*. Só que agora, de acordo com Pedrosa, Quirino Campofiorito estava querendo se ajustar dizendo, *talvez da boca para fora*, que os expositores de Engenho de Dentro podiam ser artistas. *Excelente!* – exclamava Pedrosa com certa ironia ao continuar a sua resposta a Campofiorito. Mas não podia este, *ao dar um passo à frente no bom sentido*, acobertar-se da *opinião da Dr. Nise da Silveira*, pois para ela - defendia Pedrosa – *os 9 expositores de Engenho de Dentro eram todos artistas respeitáveis* (Pedrosa, 18/12/1949).

Visto isso, Mário Pedrosa apontou que a querela entre eles estava reduzida, na visão de Campofiorito, a uma questão de grau. De um lado estaria ele, Pedrosa, exagerando *o valor artístico dos homens de Engenho de Dentro*. Do outro, Campofiorito negando-lhes *o justo valor*. De qualquer forma, Pedrosa afirmou que preferia o seu *exagero aos comedimentos de conveniência*, pois a crítica de arte não podia *mais limitar-se ao mero subjetivismo de gostar ou não gostar* (ibid.).

Outra coisa foi apontada por Pedrosa: Campofiorito, sendo um professor muito criterioso, estava preocupado com a *confusão que a justa valorização dos artistas de Engenho de Dentro poderia causar à mocidade das escolas*. Mas essa preocupação não se justificava, visto que Engenho de Dentro era justamente *um antídoto ao mal sendo uma escola de sensibilidade*. Para Mário Pedrosa, *o mal terrível das academias era a morte da personalidade*. E a *lição dos criadores de Engenho de Dentro* aos escolares era para que estes confiassem em si mesmos e tivessem coragem de *atender aos apelos do que havia de mais íntimo e profundo em suas personalidades*. Nas obras dos artistas de Engenho de Dentro, podiam ser notadas inabilidades, rudimentarismo nos processos técnicos pois não haviam aprendido *truques para se chegar mais depressa ou mais habilmente a essa ou aquela solução*. Mas exatamente por não terem sabença acadêmica, não havia *lugares comuns nas suas obras*, sendo todas elas *marcadas por forte poder expressivo*. Por isso os artistas que estavam expondo na Câmara dos Vereadores não eram medíocres, insignificantes ou neutros, como *a imensa maioria dos pseudos artistas que expunham diariamente nos salões oficiais e não oficiais, independentemente de sua classificação em modernos ou clássicos* (ibid.).

Segundo Antonio Bento, após o apreço dado as doutrinas de Freud, *talvez a maior contribuição dos tempos modernos à cultura*, caía por terra *o mito do homem governado pela razão*. A cultura moderna deveria passar a se orientar *para um humanismo irracionalista, em oposição ao humanismo da Renascença*, que glorificava *a suposta grandeza e os poderes onipotentes da razão*. Era, portanto, natural que também na arte moderna *dominassem as forças do irracional*. Daí, *o interesse que os críticos e os artistas mais conscientes dos problemas estéticos* emprestavam aos desenhos das crianças e dos alienados (Bento, 18/12/1949).

No entanto, Antonio Bento dizia-se curioso com a postura de Quirino Campofiorito que, *embora ligado ao modernismo*, vinha negando *importância ou valor artístico aos*

desenhos e quadros dos enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional. Ora, para o cronista do Diário Carioca, o papel do todo-poderoso inconsciente era exatamente a maior força do trabalho artístico. E todos os críticos de arte da atualidade estavam mesmo profundamente interessados no papel do inconsciente na arte moderna, sendo esta essencialmente irracionalista como todas as manifestações da cultura do século XX (ibid.).

Flávio de Aquino, no *Diário de Notícias*, se posicionou nesse debate da seguinte forma: a exposição dos artistas de Engenho de Dentro permitia *uma infinidade de reflexões e de debates sobre a natureza e a razão de ser do fato artístico, das suas manifestações e do seu poder de sugestão e beleza que mesmo fora das condições normais se manifestava. Considerava, pois, os homens de Engenho de Dentro verdadeiros artistas, pois a loucura não lhes tolhia o poder da concepção, pelo contrário enriqueciam-na. E assim continuou, sem se referir especificamente a postura de Campofiorito:*

Em nome de quem poderíamos negar sumariamente o valor das obras dos artistas de Engenho de Dentro? (...) Dizem que um elogio à pintura do louco constitui um incentivo ao instinto e um mau exemplo para os alunos das nossas escolas de pintura. Se eles acham fácil atingir a arte de um Rafael tentem. Tornem-se artistas primeiro e loucos depois (Aquino, 18/12/1949).

Incansável, Campofiorito retornou alguns dias depois. Dizia que a sua opinião sobre a arte dos esquizofrênicos continuava a mesma: os desenhos e pinturas eram *mediócras demonstrações artísticas, trazendo a fraqueza das obras casuais, improvisações inconsistentes, sendo todas elas deficientes de condições de inteligência e razão que deveria marcar a criação artística (Campofiorito, 22/12/1949).*

Espantava-se, contudo, de ser o único a fazer tais restrições aos trabalhos apresentados na exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, quando muitos davam a essa mostra *o valor de uma excepcional exibição de obras de arte. Para Campofiorito, o que ali existia de excepcional era o resultado obtido com o definido tratamento terapêutico, que representava um humano benefício para essas infelizes criaturas. Portanto, a exposição do Centro Psiquiátrico Nacional poderia oferecer pretextos para observações de ordem científica capazes de favorecer a análise de determinados fenômenos psíquicos, mesmo que não fossem reconhecidos o valor artístico dos trabalhos ali realizados (ibid.)*

No dia 27 de dezembro, o *Correio da Manhã* publicava uma pequena nota dizendo que a exposição dos artistas de Engenho de Dentro continuava aberta após as festividades de Natal e que só seria encerrada no dia 8 de janeiro. A nota também divulgava o quanto a mostra havia despertado o *interesse nos círculos artísticos, tendo mesmo suscitado polêmicas entre os críticos de arte da cidade* (Correio da Manhã, 27/12/1949).

No mesmo dia, Quirino Campofiorito publicava aquela que seria a última de suas críticas à exposição do CPN de 1949. Reafirmando tudo aquilo que já havia dito, Campofiorito novamente atacou a *crítica de arte mais autorizada* assim como os organizadores da exposição do ponto de vista artístico (Campofiorito, 27/12/1949). Dizia não querer ofender os juízes que selecionaram os trabalhos expostos sob o critério absoluto da arte, mas que teimava em continuar a não concordar com aquela seleção. Para ele o critério que certamente havia orientado a esses juízes, tinha sido o de *exaltar um desvio artístico-estético muito do gosto de uma parte reduzida da crítica modernista* (ibid.) Esse comentário de Quirino Campofiorito demonstra exatamente aquilo que afirmamos, no início deste capítulo, sobre as querelas que fermentavam o meio artístico nos anos de 1940: o grande debate do momento girava em torno das concepções e manifestações da arte de acordo com os adeptos do realismo ou conforme os interessados nas novas tendências abstracionistas.

Em princípios de janeiro de 1950, Mário Pedrosa concluía que a discussão travada em torno da mostra do artistas de Engenho de Dentro apenas havia revelado, *mesmo contra a vontade de alguns*, o tremendo interesse por ela despertado. O que não era para menos, pois *o valor dos expositores como artistas era indiscutível* (Pedrosa, 10/01/1950).

Partia, então, para a análise de algumas obras de Emygdio, um daqueles loucos que também eram artistas. Afirmou que muitos que pela exposição passaram e contemplaram as obras desse expositor, *sem espírito prevenido, sem preconceitos e mesquinhasias*, haviam chegado a *um julgamento espontâneo e unânime*: tratava-se realmente de *verdadeiro pintor, dos maiores já surgidos no Brasil*. Pedrosa aproveitou o destaque de Emygdio para enfatizar a importância e, ao mesmo tempo, divulgar o encerramento da exposição 9 Artistas de Engenho de Dentro, no dia 10 de janeiro de 1950:

Hoje é o último dia dessa grande mostra, sem dúvida a de maior interesse de quantas já se fizeram no Brasil nesses últimos anos.

Aconselhamos aos que levam a sério os graves problemas da criação artística a não deixar que ela se feche sem travar conhecimento com as obras ali exibidas. Algumas delas ficarão (ibid.)

Visto toda essa seqüência de artigos sobre a exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, em sua primeira fase no MAM de São Paulo e, num segundo momento, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, é possível afirmar que a mostra de 1949 obteve enorme repercussão e despertou grande interesse em meios culturais, principalmente entre artistas e críticos de arte.

9 Artistas de Engenho de Dentro colocava questões tanto para a Arte quanto para a Ciência, à medida em que apresentava as composições dos alienados do CPN como verdadeiras obras de arte, algumas até comparáveis a criações de gênios. No entanto, como foi apontado por Quirino Campofiorito, a avassaladora repercussão artística contrastava com a baixa repercussão científica da exposição. Novamente as esperadas considerações da ciência deixavam a desejar, relembrando o ocorrido na exposição de 1947.

A grande maioria dos comentários a respeito dos *9 Artistas de Engenho de Dentro* vinha do meio artístico que, como vimos, passava por um período de transformações e debates em torno das vanguardas abstrato-concretas que chegavam ao país. As críticas negativas e positivas dirigidas a exposição de 1949 aproveitavam a presença ou não de qualidades artísticas nas obras dos internos do CPN para discutir o seu conceito de Arte e as inovações no campo artístico brasileiro. É o que nos revela a querela entre Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa, que para esse refletia o tremendo interesse despertado pela mostra e para aquele servia de pretexto para que o pernicioso sectarismo já existente nas Artes naquele momento tivesse lugar. Além disso, esse debate entre os críticos de arte do *Correio da Manhã* e *O Jornal* é outra evidência de que o interesse despertado pela mostra atingiu principalmente o meio artístico.

Já a maioria dos psiquiatras da época, como vimos no capítulo anterior, preferiam como temas para debate as contribuições das terapias biológicas para o tratamento das desordens mentais, não se preocupando tanto com o tipo de terapêutica utilizada por Nise da Silveira. Esse silêncio da psiquiatria com relação às exposições de 1947 e 1949 poderia atestar mais uma vez a falta de interesse pelo método ocupacional. Mas isso não significa dizer que outros psiquiatras brasileiros não tivessem interesse em responder a intrigante questão sobre a

capacidade artística dos loucos e sua aparente semelhança com a arte moderna. A carta-resposta do psiquiatra Mário Yahn para Robert Volmat, em 1951, confirma a existência de um certo interesse pela questão suscitada pela arte dos alienados, assim como as considerações do psiquiatra e psicanalista Júlio Paternostro, em 1947.

A arte dos alienados de Engenho de Dentro foi comparada por alguns críticos e cronistas com a arte dos modernos. Essa semelhança foi vista por uns como sinal de decadência das vanguardas, mas para outros o fato da arte dos alienados evocar aos artistas modernos poderia ser uma prova que a distância entre normais e anormais era menor do que até então se imaginava. Além disso, os desenhos e pinturas dos doentes mentais também atestavam que a faculdade artística sobrevivia à perda da razão e das habilidades sociais.

O que mais salta aos olhos é que a existência de loucos-artistas em Engenho de Dentro despertou no meio artístico um intenso debate onde se questionava se louco podia fazer arte e quais as implicações do reconhecimento do valor estético do trabalho de alguns alienados. E parece ter sido esse questionamento em torno dos loucos-artistas de Engenho de Dentro um primeiro passo no sentido de que a arte dos alienados pudesse ser vista no futuro como uma construção capaz de promover reconhecimento no campo social, como uma maneira de se enfrentar a discriminação social do louco e de se exigir um tratamento mais digno e mais humano.

5.6 OS LOUCOS-ARTISTAS DE ENGENHO DE DENTRO

Ao término das análises sobre as divulgações das primeiras exposições da STO é possível afirmar que tanto a mostra de 1947 quanto a mostra de 1949 obtiveram enorme repercussão junto à imprensa especializada em artes plásticas, despertando interesse em meios culturais. Apesar do interesse despertado pela mostra de alienados em 1947, tal exposição não alcançou o mesmo êxito da exposição de 1949, se comparadas as divulgações em torno de ambas apresentações da STO do CPN. O importante, porém, é destacar qual delas foi a mais importante, mas sim perceber, através daquilo que foi escrito sobre essas mostras, o processo de reconhecimento pelo qual passaram os loucos-artistas de Engenho de Dentro. A própria denominação de cada uma das exposições atesta esse processo: de uma mostra de alienados, em 1947, para uma exposição de artistas, em 1949. Nesse sentido, a exposição de 1947 seria

uma espécie de ensaio de uma experiência ainda não apurada, mas que já dava um sinal daquilo que estaria por vir.

A exposição de alienados do CPN, em 1947, possuía razões de ordem eminentemente científicas para acontecer, visto que buscou, em um primeiro momento, encontrar outros psiquiatras interessados na relação entre arte e loucura e nos efeitos curativos da atividade artística no tratamento dos alienados. Não encontrando, porém, a ressonância que se esperava no meio psiquiátrico, e, pelo contrário, encontrando essa ressonância no meio artístico, é provável que Nise da Silveira e seus colaboradores, entre eles Almir Mavignier, tenham se utilizado dessa aproximação entre a psiquiatria que era praticada na STO com a visão de arte de quem, no meio artístico, estivesse disposto a apoiar a terapêutica ocupacional e a expressão artística dos alienados em Engenho de Dentro. Desse modo, a visão de ciência divulgada pelos críticos que discorreram sobre as exposições da STO em 1947 e em 1949 foi bastante influenciada pelas idéias de Nise da Silveira, independente destas não serem dominantes no meio psiquiátrico.

Em algumas notas, foi destacada a importância do inconsciente no processo de criação artística, sendo a expressão artística um caminho para a revelação do inconsciente. Mas isso não queria dizer que todo louco, graças a exteriorização livre do inconsciente, fosse um artista. Alguns loucos eram artistas e outros não. Do mesmo modo acontecia com os considerados normais: uns conseguiam produzir obras dentro de padrões estéticos reconhecidos e outros não possuíam essa capacidade. E o fato dos loucos de Engenho de Dentro produzirem obras de arte reconhecidas por artistas e críticos de arte foi aproveitado por Nise da Silveira para divulgar o trabalho que ela coordenava no CPN, que se baseava em uma visão de loucura e de normalidade diferente daquela que fundamentava a maioria das práticas psiquiátricas empregadas na época.

Para Nise da Silveira (1949), a loucura e a normalidade não eram fundamentalmente diferentes, visto que a arte, a mais alta capacidade humana, podia acontecer tanto em indivíduos sãos quanto nos mentalmente enfermos. Essa era a visão da psiquiatra do CPN: as imagens do inconsciente podiam ser consideradas verdadeiras obras de arte, mas o fato de serem produzidas por doentes mentais causava surpresa pois, até então, a loucura era sinônimo de embrutecimento e absurdo. Essa visão foi apoiada e divulgada por alguns artistas e críticos de arte como o discurso científico. E isso levou para a sociedade um discurso sobre a loucura

excluída há tanto tempo das relações sociais e encerrada nos hospitais psiquiátricos que haviam surgido justamente para esse fim.

O apoio recebido dos artistas e críticos de arte também pode ser um fator que contribuiu para que a experiência coordenada por Nise da Silveira se destacasse mais que o trabalho de Osório Cesar em São Paulo. Mas, além disso, essa diferença também pode ser analisada pelas condições institucionais que cada um desses psiquiatras dispunha. Apesar de já se interessar pela arte dos loucos desde o início dos anos 20, Osório Cesar não obteve um ateliê de artes plásticas ou um espaço dentro do Hospital de Juqueri. Nessa instituição, um serviço especializado em torno da atividade artística dos loucos só foi criado no final da década de 40.

A presença de Mário Pedrosa entre aqueles que apoiavam os trabalhos desenvolvidos nos ateliês de pintura e modelagem da STO foi bastante importante. Esse crítico de arte, em um primeiro momento, afirmou que os loucos de Engenho de Dentro eram verdadeiros artistas. Já na exposição de 1949, Mário Pedrosa destacou que aqueles artistas loucos constituíam um grupo artístico à parte, chamando-os de pintores da arte virgem. Desse modo, com a exposição 9 Artistas de Engenho de Dentro despontavam nas artes brasileiras nove nomes simples de pessoas estigmatizadas por estarem inseridas em uma instituição total onde sofreram um progressivo “desculturamento” por participarem rotineiramente de processos em que o eu era mortificado (Goffman, 1974). Se esses artistas loucos eram vistos sob o ângulo da internação e da estigmatização, esse processo de mutilação do eu era um fator que os singularizava ao atribuir-lhes o rótulo de loucos. Nesse sentido, os loucos de Engenho de Dentro eram indivíduos estigmatizados e singularizados. Mas, no caso do grupo de loucos considerados artistas, e também à margem da sociedade, era constituído por indivíduos duplamente singularizados. Utilizando a idéia defendida por Carrara (1991) de singularização duplicada, é possível pensar nesse grupo de artistas de Engenho de Dentro à margem dos meios artísticos, tal como enfatizou Mário Pedrosa, como um grupo de indivíduos duplamente singularizados pelo fato de serem ao mesmo tempo loucos e artistas.

Esse grupo de loucos-artistas de Engenho de Dentro foi se constituindo no decorrer dos primeiros anos de funcionamento dos ateliês da STO. E o encontro das explicações do meio artístico com as explicações da ciência sugeridas por Nise da Silveira para esse fenômeno garantiu a divulgação das práticas utilizadas na STO do CPN como algo inovador. Além disso,

a existência desse grupo exigiu que algum cuidado fosse tomado em relação a esses artistas e suas produções, criando a necessidade de fundação de um centro cultural para a preservação dessa experiência, ainda não suficientemente reconhecida nos meios científicos, mas que, aos olhos de artistas e críticos de arte era valorizada. Sob essa perspectiva o Museu de Imagens do Inconsciente surgiu, então, devido à atribuição de autenticidade, beleza e importância pelos artistas e críticos de arte ao trabalho coordenado por Nise da Silveira que descobria verdadeiros artistas nos pátios da exclusão hospitalar.

Portanto, a meu ver, a existência de loucos-artistas é uma peculiaridade da instituição que muito contribuiu para a divulgação dos trabalhos desenvolvidos na STO do CPN. A dupla singularização que existe em ser louco e artista simultaneamente atraiu o olhar de artistas e críticos de arte, garantindo uma grande repercussão na imprensa e uma maior atenção do grande público. Esses fatores seriam fundamentais para que a idéia de fundar um museu surgisse e fosse aceita como uma alternativa viável para o desenvolvimento adequado dos ateliês de pintura e de modelagem de uma modesta seção de terapêutica ocupacional situada no hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

6. CONCLUSÃO

Este trabalho construiu uma narrativa sobre o processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente, buscando entender como foi que uma experiência iniciada em um setor de terapêutica ocupacional, em 1946, se transformou em um museu, em 1952. Até então a explicação para as origens do MII era que a instituição surgiu como uma evolução natural dos trabalhos desenvolvidos pela Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional. Essa explicação foi incorporada ao argumento dessa dissertação como parte de um processo mais amplo onde se encontram arte, ciência e cultura.

Ao optar por uma contextualização do Museu de Imagens do Inconsciente no momento em que a experiência estava se constituindo a minha intenção foi justamente pensar nas influências recebidas por Nise da Silveira do ambiente em que estava inserida. Nesse sentido, as idéias de Nise da Silveira foram analisadas em relação a outras idéias em circulação no Brasil até a década de 1950 sobre terapêuticas da loucura e atividade artística.

As idéias psicanalíticas, e principalmente o conceito de inconsciente proposto por Freud, tiveram um papel fundamental na aproximação entre arte, ciência e loucura. A emergência do discurso psicanalítico no Brasil na primeira metade do século XX, e sua apropriação nos meios científicos e artísticos, possibilitou a utilização da concepção que o inconsciente poderia ser revelado por intermédio das imagens configuradas na expressão plástica de artistas loucos ou sãos por Nise da Silveira na década de 40. A originalidade de Nise da Silveira foi justamente propor uma nova visão sobre a atividade artística dos alienados por meio de uma síntese das concepções psicanalíticas, das idéias junguianas e da ocupação terapêutica. É nesse sentido que afirmei, no primeiro capítulo, que a terapêutica ocupacional praticada por Nise da Silveira podia ser vista como o ponto de chegada de um processo muito

mais amplo que se beneficiou do encontro entre psiquiatria, laborterapia, psicanálise e expressão artística dos alienados.

Além de situar as idéias de Nise da Silveira em um ponto chegada propício para a constituição de terapêuticas da loucura, também procurei situar as terapêutica ocupacional de Engenho de Dentro em meio as outras formas de tratamento das enfermidades mentais no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 40. A maioria das práticas terapêuticas utilizadas pela psiquiatria brasileira daquela época era de orientação biológica e utilizava métodos extremamente violentos, tais como as psicocirurgias e as convulsoterapias. A terapêutica ocupacional era um método de terapia conhecido mas que, naquele momento, pouco interesse despertava nos psiquiatras brasileiros, podendo ser considerada uma prática periférica aos métodos mais disseminados e utilizados. O mesmo acontecia com a arte dos alienados, chamada de arte psicopatológica pela psiquiatria. Mas, se o ambiente psiquiátrico não era propício ao desenvolvimento de uma experiência baseada no método de terapêutica ocupacional através da expressão artística dos alienados, como foi que essa conseguiu sobreviver e se destacar?

Nise da Silveira encontrou o apoio que precisava junto ao meio artístico. As circunstâncias ajudaram, pois o jovem pintor Almir Mavignier era um funcionário burocrático do CPN mal-adaptado e foi transferido para a STO logo que esta foi fundada, em 1946. Seus amigos, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, também artistas plásticos iniciantes, passaram a frequentar o ateliê de pintura. A surpresa diante de algumas obras produzidas naquele ateliê foi inevitável: louco podia fazer arte? Começava, então, o entusiasmo de alguns artistas em torno das práticas desenvolvidas pela STO.

A repercussão das primeiras exposições da STO fomentou ainda mais o interesse de artistas e críticos de arte pela arte dos alienados de Engenho de Dentro, aproximando Mário Pedrosa dos ateliês de artes plásticas da STO. Esse crítico de arte teve um papel fundamental no destaque dado ao trabalho desenvolvido por Nise da Silveira. Desde o início, Mário Pedrosa encontrou valores estéticos nas obras de alguns internos do CPN e defendeu não somente a importância da experiência para a arte brasileira, mas também para a ciência.

Aos poucos foi se constituindo um grupo de loucos-artistas em Engenho de Dentro cercado do apoio dado pelo meio artístico. As produções plásticas desse grupo precisavam de um lugar adequado para serem armazenadas e expostas ao olhar público, surgindo a idéia de se

criar um museu. Foi assim que arte ocupou o lugar, primeiramente destinado à ciência, de incentivar e respaldar a expressão artística dos alienados de Engenho de Dentro e, nesse sentido, teve um papel fundamental para que os ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional se transformassem no Museu de Imagens do Inconsciente em 1952.

6. CONCLUSÃO

Este trabalho construiu uma narrativa sobre o processo de gênese do Museu de Imagens do Inconsciente, buscando entender como foi que uma experiência iniciada em um setor de terapêutica ocupacional, em 1946, se transformou em um museu, em 1952. Até então a explicação para as origens do MII era que a instituição surgiu como uma evolução natural dos trabalhos desenvolvidos pela Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional. Essa explicação foi incorporada ao argumento dessa dissertação como parte de um processo mais amplo onde se encontram arte, ciência e cultura.

Ao optar por uma contextualização do Museu de Imagens do Inconsciente no momento em que a experiência estava se constituindo a minha intenção foi justamente pensar nas influências recebidas por Nise da Silveira do ambiente em que estava inserida. Nesse sentido, as idéias de Nise da Silveira foram analisadas em relação a outras idéias em circulação no Brasil até a década de 1950 sobre terapêuticas da loucura e atividade artística. As idéias psicanalíticas, e principalmente o conceito de inconsciente proposto por Freud, tiveram um papel fundamental na aproximação entre arte, ciência e loucura. A emergência do discurso psicanalítico no Brasil na primeira metade do século XX, e sua apropriação nos meios científicos e artísticos, possibilitou a utilização da concepção que o inconsciente poderia ser revelado por intermédio das imagens configuradas na expressão plástica de artistas loucos ou são por Nise da Silveira na década de 40. A originalidade de Nise da Silveira foi justamente propor uma nova visão sobre a atividade artística dos alienados por meio de uma síntese das concepções psicanalíticas, das idéias junguianas e da ocupação terapêutica. É nesse sentido que afirmo, no primeiro capítulo, que a terapêutica ocupacional praticada por Nise da Silveira podia ser vista como o ponto de chegada de um processo muito

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1 OBRAS CITADAS

A EXPOSIÇÃO dos malucos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1947.

AKERMAN, Abraham. Egas Moniz. Medicina, Cirurgia, Farmácia, Rio de Janeiro, no. 175, p. 481-482, nov. 1950.

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. MEC – Funarte. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. 357p.

_____. *Arte Para Quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2ª ed.ver. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. As Artes Plásticas (1917-1930). In: ÁVILA (org.) *O Modernismo*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AMARANTE, Paulo. *Psiquiatria Social e Colônia de Alienados no Brasil (1830 – 1920)*. 1982. Dissertação (Mestrado em Medicina Social) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

AMARANTE, Paulo. Asilos, Alienados e Alienistas: pequena história da psiquiatria no Brasil. In: AMARANTE (org.) *Psiquiatria Social e Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. Cap.3, p. 73-81.

AQUINO, Flávio de. Nove Artistas de Engenho de Dentro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1949. Movimento Artístico, 5ª Seção, p. 3.

ARTE, Ciência e Cultura. O Globo, Rio de Janeiro, s/data, 1950.

ARTES Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1949. Artes Plásticas, p. 15.

ARTES Plásticas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1949. Artes Plásticas, p. 4.

AUSTREGESILO, A. e SILVEIRA, N. Conceito Clínico da Serie Wilsoniana. *Revista Cultura Médica*, nos. 7 e 8, p.327-338, Jan. – Fev. de 1945.

BAHIA, Luiz Alberto. Nove Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1950. Inquéritos e Depoimentos.

BARRETO, A. C. Leucotomia Pré-frontal a Egas Moniz: técnica, resultados imediatos e tardios em 100 casos. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, São Paulo, v. II, no. 3, p. 248-254, set. 1944.

BARRETO, A. C. Lobotomia Pré-frontal. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, São Paulo, v. III, no. 4, p. 420-427, dez. 1945.

BARRETO, A. C. et al. Lobotomia Pré-frontal na Epilepsia: resultados em 100 doentes operados. *Medicina, Cirurgia, Farmácia*, Rio de Janeiro, no. 154-155, fev.mar. 1949.

BEÇA, E. Turenko. *Pesquisa, Ensino e Assistência Psiquiátrica no Brasil*. 1981. Dissertação de mestrado – Instituto de Psiquiatria. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

BENTO, Antonio. A Arte e o Inconsciente. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1949. As Artes, p.6.

BEZERRA, Élvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BIRMAN, Joel. A Psicanálise e a crítica da Modernidade. In: HERZOG, Regina (org.) *A Psicanálise e o Pensamento Moderno*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p. 111-130.

BORBA, Osório. Três Assuntos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1949. 1ª Seção, p. 4.

BOTELHO, Adauto. Cardiazoloterapia dos esquizofrênicos. *Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria*, Rio de Janeiro, ano XXI, no. 3 e 4, p.69-75, mai-ago. 1938.

BRANDÃO, Darwin. Doze Personagens Falam de um Autor. *Revista Manchete*, no. 90, p. 24-27, jan. 1954.

BRITTO, Nara. *Oswaldo Cruz: a construção de um mito na ciência brasileira*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995. 110p.

BUENO, J. Romildo. O Aspecto da Psiquiatria Biológica – uma revisão histórica. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v.37, no. 1, p.127-132, jan.-fev. 1988.

CAMPOFIORITO, Quirino. Exposição do Centro Psiquiátrico, *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1947. Artes Plásticas.

_____. Desenho de Alienados. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1947. Artes Plásticas.

_____. Arte de Débeis Mentais. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1947. Artes Plásticas.

_____. Extravasamento e Penetração. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1947. Artes Plásticas.

_____. 9 Artistas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1949. Artes Plásticas, p. 9.

_____. Arte e Psiquiatria. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 dez.. 1949. Artes Plásticas, p. 7.

_____. Arte e Ciência. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 dez.. 1949. Artes Plásticas, p.11.

_____. Esquizofrenia e Arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 dez.. 1949. Artes Plásticas, p.7.

_____. Esquizofrenia e Crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 dez.. 1949. Artes Plásticas, p.7.

_____. A Arte dos Esquizofrênicos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 dez.. 1949. Artes Plásticas, p.9.

_____. Arte e Terapia. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 dez.. 1949. Artes Plásticas, p.9.

CAMPOS, Paulo Mendes. Arte e Realidade. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1947. Semana Literária.

CARRARA, Sérgio. Singularidade, Igualdade e Transcendência: um ensaio sobre o significado social do crime. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no. 16, ano 6, p.80-88, jul. 1991.

CARRARA, Sérgio. A Geopolítica Simbólica da Sífilis: um ensaio de antropologia histórica. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. III, no. 3, p. 391-408. nov. 1996 – fev. 1997.

CARVALHO, M. A. Rezende de. *O Quinto Século: André Rebouças e a construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ-UCAM, 1998.

CARVALHO, M. A. R. e LIMA, N. T. O Argumento Histórico das Análises de Saúde Coletiva. In: FLEURY (org.) *Saúde: Coletiva? Questionando a Onipotência do Social*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. p. 117-142.

CERQUEIRA, Luiz. Da praxiterapia à comunidade terapêutica. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 13, no. 2, p. 161-203, abr./jun. 1964.

CESAR, Osório. *A Expressão Artística nos Alienados: contribuição para o estudo dos símbolos nas artes*. São Paulo, 1929.

_____. *A arte nos Loucos e Vanguardistas*. Bibliotheca de Cultura Medico-Psychologica. Flores e Mano, Rio de Janeiro, 1934.

_____. O Simbolismo Místico nos Alienados. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, São Paulo, no. CXXIV, p. 47-72, 1949.

_____. Contribution à L'étude de L'art chez les Aliénés. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*. Vol. XVI, no. Único, p. 51-64, Jan. a dez., 1951.

_____. Os Místicos dos Hospícios. *Arquivos do Departamento de Assistência à Psicopatas do Estado de São Paulo*. Vol. XVII, no. Único, p.91-114, Jan-Dez-1952.

COCCHIARALE, F e GEIGER, A.B. *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 310p.

CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da Liberdade: A Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil*. 2^a. Edição. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

COSTA, D. Guilherme. Egas Moniz: How I came to perform prefrontal leucotomy. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 6, p. 104-105, 1949.

COSTA, J. Freire. *História da Psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. 2^a Edição. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976.

DIAS, Paula Barros. Nise da Silveira: uma mulher de seu tempo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA MEDICINA, VII. 2002, Ribeirão Preto (SP). *Jornal Brasileiro de História da Medicina*, Nov. 2002A, vol.5, Suplemento 1, p.28.

DIAS, Paula Barros. Arte, Loucura e Ciência: sobre as origens do Museu de Imagens do Inconsciente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA MEDICINA, VII. 2002, Ribeirão Preto (SP). *Jornal Brasileiro de História da Medicina*, Nov. 2002B, vol.5, Suplemento 1, p.23.

DIONISIO, Gustavo. Museu de Imagens do Inconsciente: considerações sobre a sua história. *Revista Psicologia Ciência e Profissão*, Ano 21, no. 3, p.30-35, 2001.

ENCERRAMENTO da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1947, Artes Plásticas.

ENEIDA. C.P.N. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 de jan. 1957.

ENGEL, M. Gouveia. Saberes e práticas psi: uma dimensão histórica. In: JACÓ-VILELA et al. (orgs.) *Clio-Psyché ontem: fazeres e dizeres psi na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Faperj, 2001, pt. 2, p.123-132.

ESCOREL, Sarah. *Saúde Pública: utopia de Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 2000. 172p.

EXPOSIÇÃO de desenhos e trabalhos manuais no Ministério da Educação. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1947.

EXPOSIÇÃO de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1947.

EXPOSIÇÃO dos artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1949. Artes Plásticas, p. 17.

EXPOSITION D'art Psychopathologique. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 7, p. 170-171, 1950.

FACCHINETTI, Cristiana. O Modernismo e os Primórdios da Psicanálise no Brasil. In: HERZOG, R. (org.) *A Psicanálise e o Pensamento Moderno*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p. 131-140.

FACCHINETTI, Cristiana. O Antropófago e Freud. In: _____ (org.) *Lições de Psicanálise 1: Sedução e Fetiche na Comunicação*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p.117-130.

FER, Briony. Surrealismo, Mito e Psicanálise. In: FER et al. *Realismo, Racionalismo e Surrealismo: a arte no entre guerras*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998. cap. 3. p. 171-249.

FERRARI, Ana Claudia. A Médica que tratou a loucura com afeto. *SCIENTIFIC AMERICAN Brasil*. Ano 1, no. 5, p. 26-28, outubro, 2002.

FERRAZ, M. H. C. de Toledo. Osório Cesar. Catálogo da Exposição Juquery: Encontros com a Arte. Franco da Rocha, São Paulo, Nov.-Dez., 1998. p.11-14.

FIGUEIRÔA, Sílvia. F. de M. Para pensar as vidas de nossos cientistas tropicais. In: HEIZER e VIDEIRA (orgs.) *Ciência, Civilização e Império nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001, p. 235-246.

FOUCAULT, Michel. *Doença Mental e Psicologia*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. 100p.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Olho d'água. Arte e loucura em exposição: a questão das leituras*. 1987. Tese (Doutorado em Psicologia Experimental) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1987.

FREUD, Sigmund. Cinco Lições de Psicanálise. In: OS PENSADORES. *Freud*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 3-36.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1970. v.XI, p. 55-124.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro, 1980.

GARCIA, J. A. “Confidências de um investigador científico”: Egas Moniz, Editora ática, Lisboa, 1949. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 6, p. 94-95, 1949.

GARCIA, J. Alves. As Tendências da Psiquiatria Moderna. *Medicina, Cirurgia, Farmácia*, Rio de Janeiro, no. 181, p. 179-189, mai. 1951.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 316p.

GUIMARÃES, Leal. Fatos e Nomes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1947.

GULLAR, F. e PEDROSA, M. O Museu da Arte Virgem. *Piracema: Revista de Arte e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte/ IBAC, Ano 1, no. 1, p.28-35, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. 98p.

HALL, C. e LINDZEY, G. A Teoria Psicanalítica de Freud. In: _____. *Teorias da Personalidade*. 3ª Edição. São Paulo: EPU, 1984. Vol. 1. Cap. 2. p. 23-53.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA (org.). *O Modernismo*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JABUR, Fábio. Antônio Rodrigues Lima Austregésilo (1876-1961). In: CAMPOS (org.). *Dicionário Biográfico da Psicologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Brasília, DF: CFP, 2001, pp. 66-68.

JEAN, Yvonne. Uma Bela Exposição. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1949. Presença de Mulher, p.16.

JUNIOR, Raphael Quintanilha. Terapêutica Ocupacional em sua aplicação em estabelecimentos destinados a menores transviados. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 12, p.423-435, 1951.

KAFFER, J. Pereyra. Impressões de uma viagem ao Brasil – o ensino e a assistência às doenças do sistema nervoso. *Archivos Brasileiros de Medicina*. Rio de Janeiro, ano XXXII, no. 2, p.47-64, fev. 1942.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. 2^a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 552p.

LEMOS, Paulo. *Prêmio Nobel de Medicina: da pesquisa à conquista*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

LIMA, Jorge de. A Arte dos Alienados. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de nov. 1949. p. 4.

LIMA, Jorge de. Nove Grandes Artistas. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de nov. 1949. p. 4.

LIMA, N. e HOCHAMAN, G. Condenado pela raça, absolvido pela medicina: o Brasil descoberto pelo movimento sanitarista da Primeira República. In: MAIO e SANTOS (orgs.) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1996, p. 23-40.

LIMA, Nísia T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan / IUPERJ-UCAM, 1999.

LONGO, P. W. et al. Lobotomia Pré-frontal: resultados clínicos em hospital privado. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, São Paulo, v. VII, no. 2, p. 126-140, jun.1949.

LOPES, J. Leme. Mueller, Max: Os Métodos de Terapêutica Somática em Psiquiatria. *Arquivos Brasileiros de Medicina*, Rio de Janeiro, ano XLIII, nos. 9-10, p. 404-405, set.-out. 1953.

LOPES, M. C. R. O encontro entre trabalho e terapia: uma reconstrução a partir da história da constituição do saber psiquiátrico. In: JACÓ-VILELA et al. (orgs.) *Clio-Psyché ontem: fazeres e dizeres psi na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Faperj, 2001, pt. 2, p.169-174.

LOPES, M. C. R. *Repensando o encontro entre trabalho e terapia*. 1996. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

MAVIGNIER, Almir. Museu de Imagens do Inconsciente. In: *Museu de Imagens do Inconsciente. Catálogo da Exposição Brasil – Confluência de Culturas*. Alemanha, 1994.

MEDEIROS, J. Adailson de. *Ulisses Pernambucano*. Rio de Janeiro: Imago, CFP, 2001. 128p.

MEDEIROS, Maurício et al. Terapêutica Psiquiátrica: narco-análise. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 5, p.3-78, 1948.

MEDUNA, L. e ROHNY, B. Experiências comparativas sobre o tratamento da esquizofrenia pela insulina e pelo cardiazol. *Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria*. Rio de Janeiro, ano XXII, no.3, p.151-160, mai-jun., 1939.

MEDUNA, Ladislaus von. Investigações relacionadas aos modernos métodos de tratamento da esquizofrenia. *Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria*. Rio de Janeiro, ano XXII, no.4, p.227-230, jul-ago., 1939.

MELO, Walter. Ulysses Pernambucano: o enamorado da liberdade. In: JACÓ-VILELA e RODRIGUES (orgs.). *Clio-Psyché: histórias da Psicologia no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, NAPE, 1999. p. 289-298.

MILLIET, Sérgio. Arte e Loucura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1949. p.6.

MILLIET, Sérgio. Uma Pesquisa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1949. Artes e Artistas, p.6.

MORAES, E. Jardim de. Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, no. 2, 1988, p. 220-238.

NEVES-MANTA. Prefácio. In: CESAR, Osório. *A arte nos Loucos e Vanguardistas*. Bibliotheca de Cultura Medico-Psychologica. Flores e Mano, Rio de Janeiro, 1934.

NAVARRA, Ruben. Pintura e Loucura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1947. Movimento Artístico, p. 2.

NO ministério da educação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1947.

NOGUEIRA, Pedro. Aspectos da Assistência a Psicopatas de São Paulo. *Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nos. 1 e 2, p.75-82, jan-abr. 1940.

NOTICIÁRIO Congresso Internacional de Psiquiatria em 1950. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 5, p. 234-238, 1948.

NOTICIÁRIO Congresso Internacional de Psiquiatria. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 6, p. 109-111, 1949.

NOTICIÁRIO Congresso Internacional de Psiquiatria. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. I, no. 7, p.163-167, 1950.

NOTÍCIAS Diversas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1949. As Artes, p. 6.

NOVE Artistas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1949. Artes Plásticas.

OS LOUCOS são pintores futuristas. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/ data.

OS PENSADORES. Freud (1956-1939): Vida e Obra. In: _____. *Freud*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. V-XVIII.

PALATNIK, Abraham. Abraham Palatnik. *Quaternio. Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung*. Homenagem Nise da Silveira. Rio de Janeiro, No. 8, p. 37, 2001.

_____. Entrevista Abraham Palatnik. In: COCCHIARALE e GEIGER (compiladores). *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.124-130.

PALESTRA sobre a pintura do centro psiquiátrico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1947.

PEDROSA, Mário. Introdução. In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro, 1980, p.9-11.

_____. Mestres da Arte Virgem. In: _____. *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. Organizado por Otilia Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996. p.85-94.

_____. Entrevista Mário Pedrosa. In: COCCHIARALE e GEIGER (compiladores). *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.104-108.

_____. Exposição de Alienados. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1947. Artes Plásticas.

_____. Ainda a Exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1947. Artes Plásticas, p.11.

_____. Autin. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1947. Artes Plásticas.

_____. Os Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. Artes Plásticas, p. 19.

_____. Exposição dos Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1949. Artes Plásticas, p. 19.

_____. Os Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1949. Artes Plásticas, p. 15.

_____. Os Artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1949. Artes Plásticas.

_____. Os Artistas de Engenho de Dentro - Emidio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1950. Artes Plásticas.

PEDROSO, F. e VASQUEZ, P. Cronologia da vida de Mário Pedrosa. *Catálogo da Exposição Mário Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1991, p. 49-79.

PEDROSO, Franklin. Ruptura e Inovação – A contribuição de Mário Pedrosa. *Catálogo da Exposição Mário Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1991, p.3-10.

PEDROZA, Raul. Arte e Loucura. *Revista Ilustração Brasileira*. p. 18-19, maio, 1947.

PELA arte dos alienados. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 out. 1949. Artes e Artistas.

PEREIRA, M. F. Martins. *A Psiquiatria Brasileira nos anos de 1930 a 1950*. 1992. Dissertação (Mestrado em Medicina Social) – Instituto de Medicina Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

PERESTRELLO, Marialzira. Primeiros Encontros com a Psicanálise. Os Precurssores no Brasil (1899-1937). In: FIGUEIRA, Sérvulo A. (org.) *Efeito Psi: A Influência da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 151-181.

PERESTRELLO, D. e PERESTRELLO, M. Os psicodinamismos no despertar da convulsoterapia. *Medicina, Cirurgia, Farmácia*. Rio de Janeiro, no. 148, p.459-462, ago. 1948.

PINTURA e psiquiatria. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 22 fev. 1947.

PIRES, Waldemiro. Malarioterapia nas psicoses não luéticas. *Arquivos Brasileiros de Neurologia e Psiquiatria*, Rio de Janeiro, ano XVII, n.1, jan-fev. 1934.

PONTE, Carlos Fidelis da. *Médicos, Psicanalistas e Loucos: uma contribuição à história da psicanálise no Brasil*. 1999. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 1999.

PORTO-CARRERO, Júlio Pires. Psicanálise e Arte. In: _____ *A Psicologia Profunda ou Psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1934, cap. VIII, p.133-148.

PORTOCARRERO, Vera. *Arquivos da Loucura: Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da psiquiatria*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2002. 152p.

PSIQUIATRIA e Psicologia. *Progressos da Medicina*, Departamento Científico da Indústria Química e Farmacêutica Schering S/A, v. I, p.187-212, 1952.

QUADROS e desenhos de loucos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1947.

REVISTA PSICOLOGIA CIÊNCIA E PROFISSÃO. *Uma mulher de muita vivência e que tem a idade das ilusões*. Entrevista: Nise da Silveira. 1992.

RUSSO, Jane. Júlio Pires Porto-Carrero (1887-1937). In: CAMPOS, R. H. de Freitas. *Dicionário Biográfico da Psicologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Brasília, DF: CFP, 2001. p. 303-305.

RUSSO, Jane. *O Mundo Psi no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 90p.

SANTOS, Oswaldo dos. Terapêutica Ocupacional. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. XI, nos. 1 e 2, p.67-91, 1962.

SANDISON e MCGREGOR. Um ano de experiência sobre a insulina intravenosa no tratamento da esquizofrenia pelo choque hipoglicêmico. *Archivos Brasileiros de Medicina*, Rio de Janeiro, ano XXXIV, nos. 1-2, p.53-54, jan-fev. 1944

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Quirino da. Pintores. *Diário de São Paulo*, 12 out. 1949. Artes Plásticas, p.5.

SILVA, Quirino da. Museu de Arte Moderna. *Diário de São Paulo*, 30 out. 1949. Artes Plásticas, p. 4.

SILVA, L. Marcelino da. O curare na convulsoterapia. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. Rio de Janeiro, v. I, no.6, p.24-28, 1949.

SILVEIRA, Nise. Estado Mental dos Afásicos. *Revista de Medicina, Cirurgia e Farmácia*, Rio de Janeiro, no. 101, p. 470-477, setembro de 1944.

_____. Contribuição aos Estudos dos Efeitos da Leucotomia sobre a Atividade Criadora. *Medicina, Cirurgia e Farmácia*, Rio de Janeiro, no.225, p. 38-54, jan. 1955.

_____. Considerações Teóricas e Práticas sobre Ocupação Terapêutica. *Revista Medicina, Cirurgia e Farmácia*, No. 194, p. 263-272, junho, 1952.

_____. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946 – 1966). *Revista Brasileira de Saúde Mental*. Rio de Janeiro, Vol. 12, número especial, p. 17-161, 1966.

_____. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. 346p.

- _____. *O Mundo das Imagens*. Editora Ática, 1992. 166p.
- _____. O Museu de Imagens do Inconsciente: Histórico. In: *Museu de Imagens do Inconsciente*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte/IBAC, UFRJ, 1994, p. 13-29.
- _____. 9 Artistas de Engenho de Dentro. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1949.
- _____. Uma Psiquiatra Rebelde. In: Gullar, F. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 31-53.
- _____. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992. 166p.
- SZASZ, Thomas. *O Mito da Doença Mental*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. 284p.
- UCHÔA, D. de Mendonça. *Organização da Psiquiatria no Brasil*. São Paulo: Sarvier, 1981.
- VALERO, P. Villas-Boas. É Preciso Levar o Delírio à Praça Pública: sofrimento psíquico, artes plásticas e inclusão social. 2001. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2001.
- VENANCIO, A. T. A. Juliano Moreira (1873-1933). In: CAMPOS (org.) *Dicionário Biográfico da Psicologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Brasília, DF: CFP, 2001, p.246-249.
- WEGNER, Robert. Modéstia, Perseverança e Boemia: Sérgio Buarque na Universidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, no. 149, p.43-54, abril-junho, 2002.
- YAHN, M. et al. Leucotomia Parietal. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, São Paulo, v. VI, no. 3, set. 1948.
- YAHN, Mário. Exposição de Arte Psicopatológica no I Congresso Internacional de Psiquiatria de Paris. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. XVI, no. Único, p. 23-32, jan-dez. 1952.
- YAHN, Mário. Réflexions sur L'art Psychopathologique. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 12, p. 460-466, 1951.
- ZÍLIO, Carlos. *Querelas do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, FUNARTE, 1980.

7.2 OBRAS CONSULTADAS

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. 424p.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 304p.

MELO, Walter. Nise da Silveira: psicologia e política unidas no mesmo momento cultural. In: _____. *A constelação dos mitos de morte/renascimento na perspectiva de C. G. Jung*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2000.

_____. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago Editora; Brasília, DF: CFP, 2001a. 164p.

_____. Nise da Silveira: a compreensão política das relações ou Tudo é sujo aos pés de um gato. In: JACÓ-VILELA et al. (orgs.) *Clio-Psyché – Ontem: fazeres e dizeres psi na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: FAPERJ, 2001b. p. 15-30.

REVISTA PSICOLOGIA CIÊNCIA E PROFISSÃO. *Biografia: Nise da Silveira*. Ano 22, no. 1, 2002.

SILVEIRA, Nise. Análise das Atividades Manuais em Desenho, Pintura, Gravação e Pirogravura. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*. Rio de Janeiro, p. 346-352, out-nov-dez, 1956.

SCHWARZ, Roberto. As Idéias Fora de Lugar. In: _____. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. cap 1. p. 11-31.

SILVEIRA, Nise et LE GALLAIS, Pierre. Experience D'Art Spontanée Chez Des Schizophrènes Dans Un Service De Thérapeutique Occupationelle. *Revista Brasileira de Saúde Mental*, Vol. 3, p. 105-114, dezembro, 1957.

SILVEIRA, Nise. C. G. Jung e a Psiquiatria. *Revista Brasileira de Saúde Mental*. Rio de Janeiro, Vol. 7, p. 115-124, 1962-63.

_____. No Reino das Mães: um caso de esquizofrenia estudado através da expressão plástica. *Revista Brasileira de Saúde Mental*. Rio de Janeiro, v. 9, p. 11- 19, 1966B.

_____. Perspectivas da Psicologia de C. G. Jung. *Revista Tempo Brasileiro*, nos. 21 e 22, p. 9-22, 1969.

_____. Herbert Head: em memória. *Quaternio. Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung*, no. 2, p. 5-16, 1970.

_____. A Esquizofrenia em Imagens. *Quaternio. Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung*, no. 3, p. 123-136, 1973.

_____. *Cartas a Spinoza*. 2^a. edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999. 108p.

_____. *Jung: vida e obra*. 18^a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. 174p.