

ASPECTOS MUSEOLÓGICOS NA CONSTITUIÇÃO DAS COLEÇÕES DA LOUCURA

Eurípedes G. da Cruz Júnior*
Lena Vania Ribeiro Pinheiro**

RESUMO

Nos últimos cem anos as criações de indivíduos internados em hospitais psiquiátricos deram origem a coleções e museus em diversos lugares do mundo. Esse colecionismo deriva de uma visão romântica sobre as produções de indivíduos rotulados como loucos e por isso submetidos a um isolamento extremo. O artigo procura reunir, partindo da literatura disponível, as informações existentes sobre as práticas museológicas realizadas nessas coleções, evidenciando sua importância na legitimação desse tipo de produção. Entre essas coleções o Museu de Imagens do Inconsciente destaca-se como o maior representante desse gênero de acervo, e o trabalho congrega a evolução, ao longo de sua história, dos métodos de organização de seu acervo e das informações dele derivadas.

Palavras-chave: Coleções da Loucura. Museologia. Informação-Museus. Arte e Ciência

1 INTRODUÇÃO

Em 2003, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombou, por unanimidade de seus conselheiros, um conjunto de mais de 128 mil obras pertencentes ao Museu de Imagens do Inconsciente. Esta decisão acatou pleito da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, na época dirigida pelo pesquisador Humberto Franceschi (IPHAN, 2004)¹.

O fato de um conjunto de obras plásticas produzidas por indivíduos em sua maioria internados em um hospício público de um subúrbio do Rio de Janeiro, pela primeira vez fazer parte de uma lista oficial de patrimônio de uma agência governamental, demonstra a importância adquirida por esse tipo de acervo. O Museu de Imagens do Inconsciente é hoje a maior e mais diferenciada coleção do gênero, no mundo². O interesse por esta produção vem crescendo desde as primeiras iniciativas nesse sentido, que remontam há quase dois séculos.

* Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/Mast. Museu de Imagens do Inconsciente/Centro de Cultura Estudos e Pesquisas em Museologia e Patrimônio. E-mail: euripedes@museuimagensdoinconsciente.org.br

** Doutora em Comunicação e Cultura, UFRJ. IBICT. E-mail: lenavania@ibict.br

¹ Anteriormente o acervo já havia sido tombado em nível municipal.

² 355 mil obras, segundo informação da Direção do Museu.

2 AS ORIGENS DAS COLEÇÕES

O século XIX caracterizou-se pelos esforços de inserir a loucura no modelo médico, classificando formas clínicas e descrevendo-as minuciosamente (SILVEIRA, 1981, p. 104). A vigilância e o julgamento serão os personagens essenciais do asilo nesse século. (FOUCAULT, 1978, p. 482).

É no recinto do hospital psiquiátrico que se originam as coleções da loucura. Este é o lócus para onde confluem as experiências vivenciais dos excluídos da sociedade sob o estigma da loucura. É nesse quadro de segregação e isolamento que surgem, do interior do silêncio absoluto imposto pela psiquiatria, as imagens e formas plasmadas pelos ‘doentes mentais’. Os contextos culturais que cercaram o aparecimento dessa produção, sua instância como patrimônio, sua musealização, mostram médicos e/ou artistas como os dois principais atores no colecionismo de criações plásticas desses indivíduos marginalizados pela sociedade, isolados da vida mundana

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

Assim, o colecionismo dessas obras nasce sob os olhares dos médicos e dos artistas. Os primeiros, em busca de evidências diagnósticas; os segundos, fascinados pelo inusitado e pela singularidade que confere a essas obras uma certa ‘autenticidade’, definida “pela originalidade e pela individualidade irreduzível dos diferentes autores” (THÉVOZ, 1975, p. 9). Volmat (1956, p. 139) também afirma que a individualidade, a originalidade e o polimorfismo são as três noções que se depreende do ‘desenho psicótico’.

Esse movimento confina com o nascimento do individualismo moderno que, segundo Duarte (2004), nasce de um movimento de reação ao universalismo, cujas raízes estariam no pensamento romântico. O universalismo está fortemente ligado aos processos de criação (ou invenção) das identidades das nações modernas, especialmente a França e os Estados Unidos.

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

Mello (2000) assinala que “no final do séc. 18, as influências do romantismo abriram uma pequena fresta para uma visão mais favorável da loucura: o descobrimento da capacidade criativa dos indivíduos internados em asilos, através de suas produções expressivas”.

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

Segundo Foucault (1978, p. 510),

Aquilo que a loucura diz de si mesma é, (...) uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa e ameaçadora: uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade (...) uma verdade que é a retirada profunda da individualidade do homem (...)

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

3 ASPECTOS MUSEOLÓGICOS DAS COLEÇÕES DA LOUCURA

Consideremos algumas dessas coleções que adquiriram o estatuto de museus, seja através da autodenominação, seja através das práticas relativas à museologia: catalogação, museografia, exibição, pesquisa, conservação, restauração.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM) define o museu como

instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, as evidências materiais do humano e do seu ambiente” [...]. Além das instituições designadas como ‘museus’, consideram-se qualificados como museus [...] as instituições que conservam coleções [...] que realizem atividades de conservação, pesquisa, educação, treinamento, documentação e outras, relacionadas aos museus e à museologia.

Mesmo reconhecendo as limitações dessa definição, por ser ela “descritiva e funcional” (LOUREIRO, M., 2003 p. 12), e a despeito dessa limitação, consideramo-la suficiente para qualificar os acervos que serão estudados a seguir.

4 AS COLEÇÕES EUROPÉIAS

As primeiras coleções da loucura, com a denominação de museu, surgem no início do século XX. Em 1905, o médico suíço Auguste Marie abre na cidade francesa de Villejuif o Musée de la Folie (ANDRIOLO, 2006, p. 46; MOJANA, 2003, p. 11).

O Dr. Pailhas, do asilo de Albi (França), já em 1908 fala de um “projeto de um museu ou de uma seção de museu reservada à produção artística dos alienados, onde se reuniria também trabalhos de tatuadores e desenhistas de muros” (HULAK, 1988, p. 82, tradução nossa).

[...] um pequeno museu destinado a recolher toda produção de nossos doentes do asilo, entre aqueles que, tendo afinidades com a arte, seriam suscetíveis de trazer uma contribuição ao estudo de sua essência, de suas produções psíquicas, assim como sua evolução através dos anos (PAILHAS apud HULAK, 1988, p. 82, tradução nossa).

Segundo o prontuário de um paciente internado em Bremem, alguns de seus desenhos foram enviados para o “museu da clínica psiquiátrica universitária de Heidelberg”, embora um memorando da clínica, datado de 1908, considere apenas a existência de uma modesta “coleção de material didático” (BRAND, 1995, p. 14). Prinzhorn, dublê de médico e historiador de arte, convidado a fazer pesquisas nessa coleção, achou-a muito pequena para esse fim. Assim, em 1919, o diretor da clínica, Karl Williams, envia cartas a outros asilos e clínicas de vários países europeus pedindo que pinturas e escritos sejam emprestadas à clínica, a título temporário, para serem disponibilizados em um “museu de arte patológica”. No ano seguinte, outra carta explicava mais detalhadamente o projeto: caso o interessado concordasse em ceder obras, aquelas com interesse do ponto de vista artístico ou puramente psicológico seriam emolduradas e penduradas em uma sala de museu, enquanto as outras seriam arquivadas de maneira a ficarem sempre disponíveis ao estudo (BRAND, 1995, p. 15).

Se as informações sobre o museu organizado em Villejuif são poucas, as atividades museológicas da coleção-museu de Heidelberg estão bem documentadas. Pode-se saber que, após um inventário realizado em 1920 que dá conta de 4.500 obras, as preocupações financeiras para conservar e exibir as obras tomaram vulto. Numa Europa enfraquecida economicamente pela Primeira Guerra Mundial, Williams e Prinzhorn tentam obter doações para seguir com a parte museográfica do projeto. Salas de exposição planejadas seriam a única solução satisfatória para tornar a coleção “tão acessível quanto o interesse geral exige”. Os recursos conseguidos ficam muito abaixo do esperado, suficientes apenas para o pagamento da colocação de passe-partout e dos serviços de um moldureiro (BRAND, 1995, p. 16). A conservação das principais obras não segue as normas museológicas usuais, a utilização de material de má qualidade vai resultar em danos tais como o desaparecimento de

desenhos e textos dos versos dos suportes; a falta do registro da data da execução da obra ou de sua aquisição. Apenas a procedência e o diagnóstico são considerados. Anotações são feitas em letras de grandes proporções sobre textos escritos no verso das obras.

Alegando problemas pessoais, Prinzhorn deixa a clínica em 1921. O projeto do Museu, com suas salas de exposição, nunca veio à luz.

As exposições da coleção começam em 1921, na Galeria Zingler de Frankfurt, mesmo local e ano onde foram apresentados os trabalhos de Paul Klee. Seguem-se mostras em Hannover, Leipzig. Em 1923, trabalhos da coleção fazem parte de uma exposição no Museu de Belas Artes de Mannheim. Em 1929, a coleção chega a Paris; 1933, Genebra; depois um circuito de 9 cidades alemãs, sempre com títulos girando em torno de “A Arte dos Doentes Mentais” (BRAND, 1995, p. 33 e 34).

Com a ascensão do nacional socialismo começam a levantar-se vozes que procuram desqualificar a produção e seus criadores. Psiquiatras contestam Prinzhorn abertamente: com o crescimento da eugenia, do arianismo e do anti-semitismo essas obras passam a ser classificadas como “produções de idiotas”, de técnica grosseira, faltosas de espírito crítico, bizarras, de simbolismo confuso, contribuindo para “fazer cair a dignidade da humanidade ao nível mais baixo” (WEYGANDT apud BRAND, 1995, p. 36).

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

Inicia-se uma série de exposições na Alemanha e Áustria, comandadas por Joseph Goebbels, comparando depreciativamente o acervo de Heidelberg com obras de artistas da arte moderna como Cézanne, Van Gogh, Klee, Kandinski, Kokosha, Chagall e outros. Essas exposições tinham como título Arte Degenerada. Continham um enfoque preconceituoso em relação às duas manifestações, negando-lhes o valor artístico. Grande ironia, esta atitude do nazismo acabaria por comprovar que não há fronteiras entre os ditos normais e os loucos (MELLO, 2000, p. 2).

As exposições acontecem até o ano de 1941, e depois a coleção vai aos poucos ficando no esquecimento. No início dos anos 70, a coleção, já desfalcada de muitas obras, é encontrada por Inge Jádi dentro de um grande armário, as obras agrupadas por “casos”, dentro de pastas habitualmente utilizadas para prontuários médicos. Estavam contaminadas por traças, que foram erradicadas pela restauração (JÁDI, 1995, p. 56). Além das atividades de pesquisa e ação cultural, Jádi diz que assumiu também a tarefa da “catalogação científica, acondicionamento e conservação dos documentos e das obras”. De 1980 a 1985 a coleção

sofre um processo de restauração, patrocinado por uma empresa de automóveis alemã (JÁDI, 1985, p. 55).

“Cada medida destinada a prevenir uma destruição provoca outra”, diz ele. Mesmo o recurso das técnicas museográficas modernas - que garantem a melhor conservação possível, permitem múltiplas explorações do acervo apesar da extrema fragilidade das peças e fornecem um campo de atividade a diversos profissionais – irremediavelmente cortam algo da originalidade desses trabalhos, destruindo alguma coisa que lhes pertencia. (JÁDI, 1995, p. 55, tradução nossa)

O curador não aceita rotular a coleção:

A grande diversidade dos processos criativos envolvidos na coleção não nos permitem rotulá-la: ela compreende produções plásticas, escritos e músicas [...] Particularmente, é um erro acreditar, como acontece em certos círculos, que ela se trata de uma coleção de Arte Bruta, comparável aquela do Museu de Arte Bruta de Lausanne. (JÁDI, 1995, p. 46, tradução nossa)

A Coleção de Arte Bruta não reúne apenas desenhos feitos por pessoas internadas em hospitais psiquiátricos. Mas o hospital psiquiátrico está na própria gênese da coleção: no início de suas prospecções sobre a arte bruta o artista francês Jean Dubuffet visitou as coleções dos hospitais psiquiátricos suíços (1945). Ele ainda não pensava em organizar uma coleção, senão reunir documentos e monografias para a publicação de um trabalho (THÉVOZ, 1975 p. 52).

Entretanto, várias pessoas da França e de outros lugares se interessam pelo projeto e a coleção começa a tomar corpo. Organizando-se sob o nome de Compagnie de l’Art Brut, esta “sociedade de amigos” chegou a contar com 60 membros, tendo o pintor Slavko Kopac sido escolhido como curador da coleção. Uma exposição de 1949 apresenta um conjunto de 200 trabalhos de 63 autores, e seu catálogo é um manifesto de Dubuffet intitulado L’art brut préféré aux arts culturels (THÉVOZ, 1975 p. 53).

Porém, o local não apresentava condições para a conservação da coleção. Além disso, a falta de pessoal, as dificuldades financeiras e mesmo dissensões entre os participantes da Companhia levaram Dubuffet a extingui-la. Ele aceita o convite do pintor Alfonso Ossorio e a coleção é transferida para East Hampton, um local próximo de Nova York (THÉVOZ, 1975 p. 53).

Após uma exposição na Galerie Cordier et Eckström em Nova York, a coleção volta a se enriquecer com novas aquisições. Segundo Thévoz (1975, p. 54) essas peças foram “adquiridas, achadas ou doadas” (grifo nosso). Em 1962, a coleção volta novamente a Paris, a Compagnie de l’Art Brut é reorganizada com uma centena de membros e Slavko Kopac é

reconduzido ao cargo de curador da coleção. Em 1967 acontece uma importante exposição no Museu de Artes Decorativas em Paris, onde são apresentados 700 trabalhos de 75 autores. Em 1971 é publicado o catálogo da coleção, dando conta de 4104 trabalhos de 133 autores. Mais de 1000 outros trabalhos, considerados “a meio-caminho entre a arte bruta e a arte cultural”, são classificadas como “coleções anexas” (THÉVOZ, 1975 p. 54).

Finalmente, em 1972, a coleção é cedida à cidade suíça de Lausanne, que se compromete com a conservação e a gestão do acervo e sua exposição pública permanente, em um local adquirido pela municipalidade, o Château de Beaulieu, um hotel construído no século XVIII, próximo ao centro da cidade, onde se encontra até hoje.

No mesmo ano em que se constituía a primeira Compagnie de l’Art Brut, o pintor inglês Edward Adamson abria o ateliê de pintura do Netherne Hospital, em Londres. Ele relata que, mesmo antes de iniciar as atividades do ateliê, encontrou vários indivíduos que desenhavam; como exemplo, reproduz os desenhos de um internado, feitos em papel higiênico com pontas de palitos de fósforos queimados à guisa de lápis. (Adamson, 1984, p. 10). Para alegrar o ambiente, Adamson pintou os corredores com cores fortes e pendurou neles mais de 70 obras de autores contemporâneos, doados pelos próprios artistas, como resultado de uma campanha da artista Julie Lawson, do Instituto de Arte Contemporânea (ADAMSON, 1984, p. 13).

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

Depois de 35 anos de trabalho no ateliê a aposentadoria compulsória chegou para Adamson. Logo após sua saída, a galeria construída por ele foi transformada num departamento de fisioterapia, e o destino da coleção de 60 mil trabalhos começou a ser questionado pelas autoridades hospitalares (Timlin, 1983, p. 68). Entretanto, a reputação internacional adquirida por Adamson e seu trabalho, resultaram na formação da associação beneficente “Adam’s Collection”, com o objetivo de preservar, ampliar e encontrar um espaço mais acessível e permanente para a coleção. Em setembro de 1983 é aberta ao público uma galeria próxima a Cambridge, sob os auspícios de uma das associadas, a Dra Miriam Rothschild. Segundo o psiquiatra canadense Dr. Sherwood Appleton, o objetivo seria organizar “não apenas um museu, mas um centro; um oásis onde qualquer um que sinta

necessidade possa pintar numa atmosfera de apoio que reflita a forma peculiar de cuidado de Adamson” (TIMLIM, 1983, p. 68, tradução nossa).

Um ano antes, em 1982, na França, um grupo de três pintores também resolve formar uma associação, que ocupasse o vazio deixado pela coleção da Arte Bruta. Como “uma Fênix que renasce das cinzas”, decidem “reorganizar e salvaguardar um patrimônio freqüentemente ameaçado, através da constituição de uma coleção pública” (Lomell et al, 1988, p. 6). Eles procuraram um nome que não fosse um rótulo marginalizante e a partir da sugestão fonética provocada pela palavra ‘art’, fizeram a associação que a transforma em L’Aracine (Lomel et al, 1988, p. 6). Encontraram na cidade de Neuilly-sur-Marne um local para a instalação de um Museu, que passa a funcionar “baseado mais na paixão de seus criadores e admiradores do que em bases administrativas” (DANCHIN, 1988, p. 14).

L’Aracine tende a ser, dentro do deserto afetivo da vida urbana, uma espécie de oásis onde os visitantes [...] vêm entrar em contato com trabalhos que fazem apelo não ao intelecto, como a maioria dos museus contemporâneos, mas ao instinto, e onde eles possam reencontrar uma simplicidade esquecida, uma emoção verdadeira, alimentar uma certa exigência secreta [...] (DANCHIN, 1988, p. 14, tradução nossa).

Segundo Duchein (1988, p. 5), a sede do L’Aracine não parece um museu. “Mais que um museu, um castelo, ou uma fundação, é um refúgio, um abrigo para o acolhimento. [...] Ela parece ter por natureza a vocação para salvação mais do que propriamente do espetáculo”.

Em 1986, ganhou da Direction des Musées de France o status de “musée contrôlé”. Segundo Trudel (1996, p. 303) isso garante ‘o valor científico da coleção, sua inalienabilidade, permitindo receber ajuda do Estado.

No Hospital Sainte-Anne de Paris, o Centre d’Etude de l’Expression é o responsável pela documentação e conservação de sua coleção de 60 mil obras. A existência dessa coleção está intimamente ligada à Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão, associação que “formou, em 1993, uma Seção de Patrimônio que se ocupa essencialmente de inventário, conservação e difusão por meio de exposições das obras que se produzem nos ateliês terapêuticos de arte na França. Também se espera, eventualmente, poder dispor de um espaço museal” (TRUDEL, 1996, p. 305).

5 AS COLEÇÕES BRASILEIRAS: OSÓRIO CÉSAR

No início de seu livro A expressão artística nos alienados, a título de advertência, Osório César relata que desde sua designação para o lugar de estudante interno do hospital de

Juquery, em 1923, já tinha idéia de “estudar a arte nos alienados, comparando-a com a dos primitivos e a das crianças”. Segundo ele esta idéia surgiu logo após o contato com o livro de Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken* (CÉSAR, 1929, p. xxi).

No começo, encontramos uma serie enorme de dificuldade: literatura escassa entre nós, falta de Museu artístico no Hospital e principalmente carência de sólido conhecimento da matéria que íamos estudar. [...] Depois de pacientemente organizado o Museu, com as peças e os trabalhos mais interessantes do Juquery, fomos procurar nas revistas médicas nacionais e estrangeiras e nos catálogos de livrarias, obras referentes ao nosso assunto (CÉSAR, 1929, p. xxi, grifo nosso).

Em seu livro Osório César transcreve a história psiquiátrica dos doentes, apresentando reproduções de algumas obras. Curiosamente, a maioria delas pertence não ao museu que afirma ter organizado, mas à “coleção do autor”.

Seu objetivo era fazer um estudo comparativo entre “o trabalho artístico dos primitivos e das crianças” (CÉSAR, 1929, p. xxi). Para conseguir o seu intento ele realizou pesquisas no então Museu Nacional do Rio de Janeiro, dirigido por Roquette Pinto:

Uma boa parte do material artístico que reproduzimos dos índios do Brasil e dos negros, devemos ao prof. Roquette Pinto, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que nos facilitou e orientou, com a bondade e a inteligência que lhes são inatas, durante o tempo de nossa estada no Rio, as ricas coleções do Museu (CÉSAR, 1929, p. xxii).

Paradoxalmente, Osório dispersou grande parte da coleção. Um desenho de Albino Brás, um dos principais artistas do Juquery, aparece reproduzido na página 91 do livro *Art Brut* de Michel Thévoz, como parte da coleção de Dubuffet no Museu de Arte Bruta de Lausanne. Segundo nos informou o diretor do MII Luiz Carlos Mello, em visita a uma exposição no hospital Sainte-Anne de Paris ele verificou a existência de obras doadas por Osório César àquela entidade, por ocasião do I Congresso Internacional de Psiquiatria de 1950, segundo informações obtidas no próprio hospital.

6 NISE DA SILVEIRA E O ATELIÊ DA SEÇÃO DE TERAPÊUTICA OCUPACIONAL

Na mesma época em que Dubuffet criava a *Compagnie de l'Art Brut* em Paris, Nise da Silveira e o artista Almir Mavignier organizavam o ateliê de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional, no distante subúrbio carioca do Engenho de Dentro.

A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E, assim,

foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e de modelagem de uma modesta seção de terapêutica ocupacional (SILVEIRA, 1981 p. 16).

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

Como resposta ao plano apresentado pela Dra. Nise da Silveira, o Presidente Jânio Quadros edita o Decreto 51.169, de 9 de agosto de 1961, que entre outras coisas institui o Museu de Imagens do Inconsciente. Quanto à organização do acervo, vale a pena transcrever o texto no qual ela se refere, pela primeira vez, a uma efetiva metodologia museológica.

Desde o início, desenhos e pinturas vêm sendo reunido, segundo seus autores, em ordem cronológica. Sentíamos porém, a necessidade de uma organização desse material que permitisse o estudo de temas, sem contudo desfazer a posição das peças dentro do contexto dos casos clínicos. Dra. Maria Stela Braga, assistente da seção de terapêutica ocupacional no período maio 1956 – dezembro 1958, fez as primeiras tentativas de organização do Museu. Em relatório de 1956 escrevíamos: ‘Dra. Maria Stela Braga tomou a iniciativa de organizar o nosso Museu, o que vale dizer, de inventar a organização de um museu de arte psicopatológica, pois a museologia mundial ainda não estabeleceu regras neste campo especializado’ (SILVEIRA, 1966, p. 100, aspas no original, grifo nosso).

Preocupada com a metodologia para catalogação das obras, Nise entra em contato com o Instituto C. G. Jung em Zurique, que lhe disponibiliza os dados referentes à sistemática de catalogação utilizada por eles em seu arquivo de imagens:

Esta sistemática é a mesma utilizada pelo Archiv for Research in Archetypal Symbolism (ARAS) de Nova York, realização da Bollingen Foundation. Portanto, desde que nos sejam proporcionadas indispensáveis condições de trabalho, poderá ser organizado no Rio de Janeiro um arquivo de imagens dentro do mesmo sistema adotado pelo Bild Archiv e pelo Aras, o que nos permitirá comunicarmo-nos com essas organizações usando uma linguagem comum (SILVEIRA, 1966, p. 101, grifo no original).

Citando como exemplo as bibliotecas e seus sistemas universais de catalogação, ela afirma que, no futuro, arquivos de imagens também serão estruturados segundo sistemas semelhantes, possibilitando aos pesquisadores “ter conhecimento das imagens concernentes aos temas que estejam investigando, seja qual for a procedência dessas imagens e seja qual for

o país onde se encontre o pesquisador” (SILVEIRA, 1966, p. 101). Isso 30 anos antes da internet!

O Museu foi admitido como membro do ICOM em 1973. Nesse período, a convite da Dra. Nise, a presidente e a secretária geral da AM-ICOM Brasil, respectivamente Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Maria Novaes, prestam colaboração no que diz respeito à organização técnica, inclusive com a realização de um curso de (re)ciclagem museológica para os funcionários do Museu em novembro de 1974 (SILVEIRA, 1980, p.24)³.

A ‘ciclagem museológica’ dos funcionários a que se referia Nise, constou da realização de um curso que abordava estudos sobre patrimônio cultural, preservação, museologia e museografia. Como parte prática, foram realizadas visitas a museus, com a posterior elaboração de relatórios e discussões sobre classificação e catalogação, com a implantação de um sistema de classificação em bases museológicas, além daquela já existente (ARAS) (CAMARGO-MORO, 1976, p. 44).

Nessa época, um acontecimento de grande importância para a sobrevivência do Museu foi a criação, em dezembro de 1974, da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. A partir daí a SAMII tem papel decisivo na revitalização do Museu através de um projeto que seria um divisor de águas na história da instituição: Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu, celebrado entre a SAMII e a FINEP (Silveira, 1980, p. 29). A contratação de uma equipe de bolsistas, técnicos e profissionais possibilitou a realização de seminários, cursos, exposições, documentários científicos; a organização de uma pequena biblioteca especializada e de uma imagoteca, com cromos, diapositivos e fotografias; o aperfeiçoamento do sistema de registro e indexação do acervo; a restauração da totalidade das obras em suporte de tela, e a parte mais danificada do acervo em papel (Silveira, 1980, p. 29). O treinamento da equipe para a conservação e pequenos reparos possibilitou mutirões que impediram o processo de degradação de milhares de obras importantes do acervo (SOCIEDADE....., [1983])

O Ministério da Saúde cedeu um prédio independente, que foi adaptado para suas novas funções: salas foram projetadas especialmente para receber as obras, e móveis de aço adquiridos para acondicioná-las. Até então, as obras eram guardadas precariamente em salas sem nenhuma segurança, e embora organizadas, não possuíam nenhuma proteção. Agora os

³ A experiência dessas profissionais do campo da museologia está descrita no artigo *Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived within a psychiatric hospital*, publicado em 1976 na Revista Museum, da UNESCO.

papéis foram empacotados ou acondicionados em caixas de papelão, e as telas dispostas em trainéis de telas de aço ou estantes modulares (SOCIEDADE AMIGOS... [1983])

A precariedade de determinados suportes até então utilizados – papéis de embrulho, jornais, formulários administrativos, bem como técnicas não apropriadas – óleo sobre papel – levaram a pesquisas e iniciativas não ortodoxas na área da conservação, segundo nos informou a conservadora Ingrid Beck, responsável pela conservação e restauração das obras do MII desde 1979. O Museu possui em seus arquivos ampla documentação dessa época, com fichas de conservação e fotografias do processo de restauração das obras.

7 PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO NO MII

A primeira forma de organização do acervo para consulta pública no Museu foi bastante criativa e eficaz. A Dra. Nise organizou álbuns de pinturas, geralmente contendo de 50 a 100 obras montadas sobre passepartout e encadernadas, inicialmente de maneira bastante rudimentar, segundo os materiais disponíveis. Apresentavam seqüências demonstrativas da reorganização psíquica do indivíduo no transcorrer temporal da atividade, ou narrações em imagens de sua história pessoal ou seus fragmentos, além de vivências internas e temas recorrentes na obra de um ou vários autores.

As séries de imagens constituem a base de toda a organização do acervo principal do MII, que a equipe chama de ‘prioritário’. Dentro dessa classificação estão obras que foram objeto de estudos e pesquisas ou possuam relevância na história de vida de seus autores; ou ainda, aquelas citadas ou reproduzidas em documentários, filmes, publicações, ou que participaram de alguma das centenas de exposições já realizadas. Uma vez constituídas, essas séries recebem uma classificação, que pode obedecer ao assunto abordado pelo autor na série – por exemplo, Os cavalos de Octávio Ignácio⁴. ou ao tema estudado na série, geralmente composta de vários autores – por exemplo, Rituais ou Animais Fantásticos. Outras vezes podem representar assuntos que englobam outros assuntos, por exemplo – a Série da Japonesa, de Fernando Diniz, onde temas associados ao Japão e sua cultura são reunidos, tendo a figura da japonesa como elemento central. Uma mesma série pode apresentar-se em várias classificações. Como exemplo, esta última série citada (Série da Japonesa) encontra-se no âmbito de um tema de pesquisa, O afeto catalisador.

⁴ Esta série foi publicada com o mesmo título (FUNARTE, [1978]). O organizador e também autor das fotografias foi Humberto Franceschi, que depois veio a ser presidente da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (período 2002 – 2007).

Já citamos, anteriormente, como a Dra. Nise esperava um sistema de classificação das imagens que aceitasse o intercâmbio entre instituições afins, que permitisse aos bancos de imagens ‘conversar’ entre si. Para isso incluiu um campo na ficha de catalogação das obras do Museu destinado a classificá-las segundo o sistema utilizado na época pelo *Archiv for Research in Archetypal Symbolism - ARAS*. Esse sistema refere-se ao conteúdo simbólico das imagens, visto segundo uma leitura analítica. Seu idealizador, o Dr. Joseph L. Henderson, escreveu com Jung e outros o livro *O homem e seus símbolos*, publicação que tem por objetivo apresentar as idéias do mestre suíço de forma mais acessível ao público em geral.

O ARAS teve origem numa coleção constituída por Olga Froebe-Kapteyn, na Suíça, iniciada em 1933 (ARAS, 2008). Esta coleção reunia inicialmente reproduções originais desenhos, gravuras - de antigos artefatos simbólicos, que eram estudados em reuniões anuais, promovidas por ela num espaço denominado Sociedade Eranos. Essas reuniões apresentavam caráter interdisciplinar, no mesmo espírito daquelas que a Dra. Nise organizaria no Brasil posteriormente. Compareciam a estas reuniões cientistas, teólogos, filósofos, psicólogos, e historiadores tais como Heinrich Zimmer, C. Kerényi, Mircea Eliade, Erich Neumann, Gilles Quispel, Gershom Scholem, Henry Corbin, Adolf Portmann, Herbert Read, Max Knoll, Joseph Campbell, além do próprio C.G. Jung.

Em 1946 Olga Froebe-Kapteyn doou sua coleção para o Warburg Institute, em Londres, uma escola de estudos avançados em literatura, arte, pensamento europeu e conhecimentos derivados da antiguidade clássica. Hoje essa coleção pode ser encontrada nos arquivos daquele instituto, nomeada como Eranos Collection of Junguian Archetypes. (THE WARBURG INSTITUTE, 2008). Duas cópias fotográficas da coleção foram doadas: uma ao Instituto C.G. Jung de Zurique, onde Dra. Nise estudou, e outra à Bollingen Foundation de New York, que depois originou o ARAS.

O atual sistema de classificação do ARAS, além dos campos normalmente encontrados em um sistema dessa natureza inclui uma descrição detalhada da imagem acompanhada de seu contexto cultural, com o objetivo de esclarecer o significado do seu simbolismo, atribuído na época de sua origem. A imagem também é comentada de um ponto de vista arquetípico, buscando uma interpretação da psicologia moderna. Seguem-se a bibliografia e o(s) repositório(s) onde a imagem pode ser encontrada, além de um glossário dos termos técnicos utilizados no comentário.

Este sistema de organização preenche uma lacuna freqüente nos museus, onde, segundo Besser (1997), “a relação entre um objeto e outros objetos, pessoas ou teorias,

(geralmente um elemento chave para um catálogo de exposição) raramente aparece no sistema de gerenciamento da coleção”.

Não encontramos, no sítio do ARAS, nenhum vestígio ou referência ao antigo sistema. No MII, o grande volume do acervo para catalogação e a redução progressiva da equipe de pesquisa⁵, fez com que a partir da década de 90 este campo não fosse mais preenchido nas fichas de catalogação.

8 INFORMAÇÃO EM MUSEUS

As obras plásticas que constituem o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente situam-se no ambíguo território entre obras de arte e documentos científicos. São criadas no recinto de um ateliê com intenções claramente terapêuticas, e esse próprio ato de criação já faz parte do processo de musealização, o próprio fazer já é integrante do processo museal. Mas não se pode negar a presença ali de artistas, cujas produções são reconhecidas pela sua qualidade estética. Seria correto, considerar todas as 352 mil peças como obras de arte? E que todas as pessoas que freqüentaram os ateliês – centenas delas – podem ser consideradas artistas plásticos?

Trudel (1996, p. 306) nos traz a compreensão de que as obras criadas em ateliês terapêuticos “não são obrigatoriamente obras de arte, nem que todos os pacientes possuem real talento de artista. [...] Entretanto, as obras ali criadas podem ser consideradas – em um primeiro nível – como documentos médicos. Somente pelo processo de validação museal e pela colocação na vitrine obtêm o status de obras de arte reconhecido em nossa sociedade”.

Já o ex-curador do Museu de Arte Bruta, Michel Thévoz (CHEVILLION, 1991), afirma que a psiquiatria, a terapia, a saúde mental não são de sua competência, mas segundo o seu ponto de vista “a arte-terapia pode se justificar por um benefício terapêutico, mas não produz arte de maneira nenhuma. Do ponto de vista artístico a produção dos ateliês de arte-terapia é nula⁶ [...]”.

Esta polêmica não parece, até hoje, chegar a qualquer conclusão definitiva. Em carta a Jean Trudel (1996, p. 305), o Secretario Geral da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão escreve:

⁵ A falta de uma política de pessoal para o Museu, por parte das autoridades responsáveis, provocou a redução, por transferência, doença ou aposentadoria, de 18 funcionários em 2000 (ano em que a Prefeitura do Rio assume a administração da instituição) para apenas 9 em 2008. Fonte: Folhas de freqüência de pessoal, arquivo administrativo do Museu.

⁶ Em outro artigo, *L'Art thérapeutique ou l'avenir d'une illusion* Thévoz vai mais longe, afirmando que “a penetração no mercado de arte da expressão artística dos doentes mentais põe em dúvida o valor artístico e a terapêutica da terapia pela arte” (TRUDEL, 1996, p. 305).

Nosso grande problema [...] é definir esta arte cuja finalidade não é realmente arte. Também não nos apropriamos do conceito de arte bruta, apesar de seu sucesso. O termo ‘arte terapêutica’ parece incompatível com a difusão desses documentos entre o grande público, dado que a terapia, por definição, pertence à ordem do íntimo e está preservada pelo sigilo médico. Nosso desejo é comunicar algo sobre a experiência humana aí contida, rompendo assim com o isolamento e a rejeição.

A própria proliferação de nomes, a persistência na tentativa de uma taxonomia que possa diferenciar as produções dos indivíduos à margem dos processos formais de criação, mostra a dificuldade em considerar essa produção, como querem alguns, exclusivamente como ‘arte’, sem a extensão de substantivos ou adjetivos.

O jornal New York Times (THE NEW YORK TIMES, 2008), apresentando a Outsider Art Fair 20087, expõe a questão:

Algumas pessoas acham que o rótulo “outsider artist” deveria ser retirado. O que importa se um artista é autodidata, deficiente mental ou louco, escreve Ken Johnson. A arte ‘outsider’ é boa pela mesma razão que a arte profissional: porque é atrativa visualmente, realizada de forma inventiva, imprevisivelmente imaginativa e apaixonante. Mas é difícil negar que os trabalhos de ‘outsider art’ mais intrigantes frequentemente parecem oriundos de um tipo alternativo de consciência – nelas as convenções sociais e intelectuais são menos predominantes, afinam-se mais com os impulsos visionários intuitivos e emocionais.

Por sua vez, o crítico de arte Frederico de Moraes (2003, p. 373) considera

Bispo do Rosário, como Fernando Diniz, Raphael, Emygdio, Carlos, Adelina, Isaac, são artistas, apesar da loucura⁸. Não se tornaram artistas porque eram loucos. A loucura é uma circunstância na vida/obra do artista [...]. Com isso quero dizer que não existe “arte louca” assim como não existe uma “loucura artística” [...]. O que existe é tão somente arte. Ou loucura.

Esta questão, difícil de responder, mostra também a impossibilidade de classificar o Museu de Imagens do Inconsciente como museu de arte ou museu de ciência, uma vez que os produtos de sua pesquisa estão no âmbito das ciências da saúde e das ciências humanas, e as obras de seu acervo são utilizadas tanto para interpretações de investigações científicas como artísticas.

“Não há, pois, compartimentos estanques entre os diferentes tipos de Museu, sendo, por vezes, bastante fluidas as fronteiras entre as suas coleções e domínios de atividade” (BRANGANÇA, 1988, p. 73). Trata-se de investigar as características dos sistemas de informação mais adequados a um acervo dessa natureza. E, neste caso, a definição dos objetos

⁷ Esta feira é um evento anual, realizado no bairro do Soho, em Nova York. Muitas instituições e galerias dedicadas à arte ‘fora das normas’ são ali apresentadas.

⁸ À exceção de Bispo do Rosário, todos os artistas citados pintaram nos ateliês do MII.

é importante, uma vez que as informações contidas nos mesmos, provenientes de diferentes campos, estão sujeitas a diferentes éticas e representações.

Vimos que Trudel⁹ considera a musealização como validadora do status de obra de arte. Este processo é entendido como o “conjunto de ações caracterizadas pela separação/deslocamento do contexto original e privação das funções de uso de alguns objetos, que passariam a desempenhar a função de documentos” (LOUREIRO, M., 2007). A autora demonstra que o conceito ‘criado’ ou ‘inventado’ de Arte delimita o processo de musealização dos objetos nesse campo, em dois aspectos:

- 1) “obras de arte” criadas intencionalmente por profissionais reconhecidos como artistas para que sejam experimentadas de um modo propriamente estético;
- 2) objetos criados fora do contexto moderno-ocidental para exercerem funções as mais diversas, mas que são, entretanto, reconhecidos como “obras de arte” e apreciados por suas qualidades estéticas e valores formais. (LOUREIRO M., 2003, p.18)

A autora ressalta que, no primeiro caso, existe uma forte cumplicidade entre o ato de musealização e o estatuto de obra de arte, enquanto o segundo desmonta o processo tradicional de musealização. Embora não se possa dizer que a criação nos ateliês do Museu esteja fora do contexto moderno-ocidental, reconhecemos que ambas as possibilidades se fazem presentes nesse caso, ou seja, as criações são executadas para também exercer funções diversas daquelas estabelecidas pelo campo da arte.

A própria denominação Museu de Imagens do Inconsciente reporta a uma virtualidade (imaginário, vivências internas) que se manifesta (atualiza) no real através das imagens plasmadas nos ateliês. Este fato aproxima o MII dos museus de ciência, que frequentemente lidam com acontecimentos e eventos inacessíveis à percepção humana e onde determinados objetos “só podem ser transportados por meio de imagens ou modelos (cartas celestes, mapas, globos) e fragmentos” (LOUREIRO M., 2007). Assim como as expedições naturalistas para a formação de coleções gerou uma enorme produção de imagens, a introspecção psíquica traz para o mundo externo visões de um território afastado de nossas consciências. Assim, temos na contemporaneidade referências e fragmentos de outros espaços, tempos e significados (LOUREIRO, M. 2007).

É nesse processo de musealização que vão se constituir as informações institucionalizadas, ou seja, o grupo de dados que, lembremos, sempre vai estar contaminado por alguma parcela de arbitrariedade, e virá a luz nos procedimentos de comunicação –

⁹ Op. Cit.

exposições, catálogos, bancos de dados. A informação em museus abrange os espaços da exposição, das bibliotecas, arquivos e bases de dados (LIMA; COSTA, 2007, p. 4). É no cruzamento da Museologia e da Ciência da Informação que está situada:

É do processo de identificação descritiva a que são submetidas variadas coleções, elementos e espaços, tanto sob o aspecto formal como da relação contextual agregando numerosas fontes de referência, que se originam os catálogos dos acervos museológicos. A Documentação Museológica (...), sistema de recuperação da informação - é o território comum para o processo de interseção dos dois domínios do conhecimento. (LIMA; COSTA, 2007, p.8).

Se o objeto museal que impõe-se aqui são obras plásticas, é mister relacionar a informação em arte – independentemente da discussão acima referida e sem desprezar os conteúdos informacionais derivados da análise desse mesmo objeto sob o ponto de vista da pesquisa científica em uma área da saúde.

“‘Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação,’ objeto de estudo e trabalho pertinente a museólogos, em museus de Arte” (PINHEIRO, 2000 e 2008, p. 10).

Segundo a autora, é nos anos 80 que tomam impulso as iniciativas de criação de sistemas de informação em museus de arte. Um dos reflexos desse impulso foi a criação, pelo ICOM, do Comitê Internacional de Documentação – CIDOC, que congrega cientistas da informação e da computação e tem trazido importante contribuição para os estudos nessa área. O Comitê produziu um modelo técnico-descritivo para catalogação, uma matriz proposta para a ficha catalográfica do objeto museológico: o International guidelines for museum object information que serve de base para grandes museus em todo o mundo (LIMA, 2003, p. 154).

Uma iniciativa pioneira foi o Getty Art History and Information Program – AHIP, da Getty Foundation. Em seu início reunia alguns dos maiores museus dos EUA, como o MOMA, o Metropolitan, o Guggenheim, a National Gallery of Art de Washington, com o objetivo de “fortalecer a presença, a qualidade e a acessibilidade de informação em arte cultura através da tecnologia computacional” (PINHEIRO, 2000; FINK, 1998). Por sua importância, o programa transformou-se no Getty Information Institute, desativado em 1998 após desenvolver uma série de ferramentas e padrões com os principais centros de pesquisa nas diversas áreas do patrimônio cultural. Na área dos museus destaca-se o Consortium for the Computer Interchange of Museum Information (CIMI), em parceria com o The Canadian Heritage Information Network e o Research Libraries Group. O objetivo do consórcio foi

desenvolver e testar aplicativos e formatos de intercâmbio como o protocolo Z39.50 e desenvolver padrões de metadados como o Dublin Core (FINK, 1999).

Um dos resultados do CIMI foi a publicação do Categories for the Description of Works of Art (CDWA), uma estrutura de dados com o objetivo de definir categorias de informação em obras de arte para acesso eletrônico. Esta ferramenta, construída com o auxílio de pesquisadores acadêmicos, curadores de museus, profissionais da informação, apresenta um padrão para a documentação de objetos de arte e reproduções que permite o intercâmbio de informações via internet e tem sido largamente adotada, inclusive em regiões como o Leste Europeu e a América Latina.

9 INFORMAÇÃO EM ARTE NO BRASIL

São muito frágeis os investimentos da museologia brasileira quando o assunto é museu como sistema ou fonte de informação, ou seja, intermediários entre documentos/objeto e usuários. Como resultado, temos a subutilização dos acervos enquanto fontes de pesquisa (FERREZ e BIANCHINI, 1987 p. xvi). O processo de automação das informações dos museus brasileiros encontra-se ainda numa fase onde o foco principal é sua utilização para identificação e controle internos, ainda sem acesso público via internet. Entretanto, a presença cada vez maior de pesquisadores e técnicos da Museologia e áreas afins têm aumentado a utilização dos acervos museológicos como fontes de pesquisa.

O Projeto Portinari foi a primeira iniciativa de automação de uma coleção em nosso país (PINHEIRO, 1996, p. 4), feita de forma independente pelo filho do artista. Em São Paulo, o Banco Itaú criou um banco de dados sobre a arte brasileira dos séculos XIX e XX, também fora do âmbito dos museus. Segundo Pinheiro, os projetos de automação surgem tardiamente no final dos anos 80, como o SIMBA - Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes e o Projeto Lygia Clark, no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este último, como o nome indica, cuidou apenas da coleção da artista, ou seja, uma pequena parcela do acervo total do museu. Mesclando Museologia, Ciência da Informação, Ciência da Computação, Biblioteconomia, Arquivística, Psicologia, Psiquiatria e História, o projeto teve importância não só pela preservação do conjunto da obra da artista, onde se cruzam a Arte e a terapia psicológica, ou pela automação do acervo através da produção de bancos de dados integrados entre si, mas sobretudo pelo impulso que deu para a constituição de linha de pesquisa sobre Informação em Arte. No IBICT – Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia essa linha “abrigou sobretudo museólogos, que

desenvolveram pesquisa de mestrado e doutorado de cunho fortemente interdisciplinar, nas interfaces das duas áreas, Ciência da Informação e Museologia” (PINHEIRO, 2008 p. 2).

Já o Sistema de Informações do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) foi concebido como sistema unificado de informação de todo o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Financiado pela Fundação Vitae, o projeto enfrentou dificuldades, em parte devido ao caráter heteróclito das coleções do Museu. O sistema foi instrumentalizado através do programa DONATO, cuja primeira versão não permitia sua utilização na Web. O desenvolvimento do software culminou em uma segunda versão que atende essa necessidade indispensável. Hoje, cerca de 36 museus brasileiros, entre os quais o Museu de Imagens do Inconsciente, adotam este sistema (FAPESP, 2007).

Não existe ainda no MII um projeto institucional desenhado para suprir as informações contextuais, para atender ao processo de elaboração e transmissão da informação que, segundo Lima (2003, p. 30), é operado tomando-se como fundamento “não só os acervos museológicos, mas também os bibliográficos pertinentes aos seus diversificados referentes técnicos”, aos quais acrescentaríamos ainda os acervos documentais e os iconográficos que lhes fazem paralelo.

Como outras referências em relação à automação de museus brasileiros, poderíamos citar o Museu do Folclore Edson Carneiro, do IPHAN, no qual as informações já estão automatizadas, constituindo bases de dados bibliográficos e de acervo museológico (Pinheiro, 1996, p. 5). No Museu do Índio, a base de dados disponibiliza on line as referências de todo o acervo do Museu, integrando a documentação bibliográfica (teses, periódicos, folhetos, livros e obras raras), a documentação arquivística (textual, cartográfica, digital, imagética e sonora) e a documentação museológica (MUSEU DO ÍNDIO/FUNAI, 2004).

Não realizamos uma pesquisa sobre o estado da arte da automação em museus brasileiros, limitando-nos a citar algumas experiências que constam na literatura disponível. O grande impulso que a área museológica tem recebido no Brasil, especialmente com a implementação de políticas públicas para o setor, com a abertura de linhas de fomento e a constituição de sistemas de museus nos municípios e estados, certamente está trazendo em seu bojo um avanço nessa importante área, fundamental para o desafio em que se constituem, hoje, as novas tecnologias.

10 CONCLUSÃO

O grande impacto que as coleções da loucura exerceram sobre as artes plásticas e seus movimentos nos últimos séculos vem sendo cada vez mais estudado. O contato de artistas

ligados aos movimentos do surrealismo e do dadaísmo na Europa, ou os vanguardistas cariocas nas décadas de 50 e 60 tem sido constante objeto de monografias. Por outro lado, a área da saúde mental tem sofrido grandes transformações nas formas de tratamento de indivíduos com problemas psíquicos, transformações que baseiam-se também numa mudança do imaginário social sobre a loucura, modificando paradigmas de estigma e preconceitos dos quais seus portadores são vítimas. Nesse sentido, essas coleções tem exercido um papel importante, ao demonstrar, através de uma perspectiva cultural, a existência de um universo criativo e original em seres muitas vezes considerados incapazes de ocupar um lugar na sociedade. Sem subestimar outras iniciativas nesse sentido, os fatos expostos neste artigo mostram como a museologia contribuiu decisivamente para preservar, organizar e difundir esses acervos e suas informações, além, é claro, de proporcionar fruição estética. No caso brasileiro, O Museu de Imagens do Inconsciente vai mais além, reunindo informação que alia arte e ciência, abrindo um campo de pesquisa cuja característica primordial é a interdisciplinaridade.

ASPECTS OF THE CONSTITUTION OF THE MUSEUM COLLECTIONS OF MADNESS

ABSTRACT

In the last hundred years the creations of individuals admitted to psychiatric hospitals have resulted in collections and museums in various parts of the world. This hoarding stems from a romantic view on the production of individuals labeled as crazy and therefore subjected to extreme isolation. The article seeks to bring together, starting from the available literature, the existing information on the practices undertaken in these museum collections, highlighting its importance in legitimizing this kind of production. Among these collections the Museum of Images of the Unconscious stands out as the most representative of this type of collection, and work together on development over its history, methods of organizing their collections and the information derived from it.

Keywords: Collections of Madness. Museology. Information-Museums. Art and Science

REFERÊNCIAS

ARAS – The archive of research in archetypal symbolism. Sítio. Disponível em: <www.aras.org>. Acesso em: jan. 2008

ADAMSON, Edward; TIMLIN, John. **Art as Healing**. Londres: Weiser, 1984.

ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório César: leituras e escritos. **Psicologia: ciência e profissão**. Dic. 2003, vol.23, n.4, p.74-81. Disponível em: <<http://pepsic.bvs->

psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932003000400011&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: dez. 2007.

BESSER, Howard. **The Transformation of the museum and the way it's perceived**. Disponível em: <<http://www.gseis.ucla.edu/~howard/Papers/garmil-transform.html>>. Acesso em: dez. 2008.

BRAGANÇA, Gil. Museus de ciência preparação do futuro, memória do passado. **Revista de Cultura Científica**, Outubro de 1988, p. 72-89. Disponível em: <<http://zircon.dcsa.fct.unl.pt/dspace/bitstream/123456789/124/1/3-5.PDF>>. Acesso em: dez. 2008.

BRAND, Betina. **La collection d'œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu'en 1945**. La Beauté Insense. Catálogo da Exposição. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived in a psychiatric hospital**. Museum, Lausanne, vol. XXVIII, n° 1, p.35-42, 1976.

CESAR, Osório. **A expressão artística dos Alienados**. São Paulo: Gráfica do Hospital do Juquery, 1929.

CHEVILLION, Bernadette. **Entrevista com Michel Thevoz**. Synapse, Paris, n° 77, 1991, cópia reprográfica nos arquivos do Museu de Imagens do Inconsciente, sem indicação de números de páginas.

DUCHEIN, Paul. Sous les marronniers de l'esplanade.... In: L'Aracine. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988.

DUNCHIN, Laurent. De nouvelles racines pour un nouveau millénaire. In: L'Aracine. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19 n. 55. Rio de Janeiro: ANPOCS, 2004

FAPESP, 2007. **Khronopedia**. Disponível em: <<http://khronopedia-je.incubadora.fapesp.br/portal/enciclopedia/art/sistema-de-informacao-do-acervo-do-museu-nacional-de-belas-artes-simba>>. Acesso em: jan. 2009.

FERREZ, Helena D., BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 2v.

FINK, Eleanor E. The Getty Information Institute. A Retrospective. **D-Lib Magazine**, v. 5, mar. 1999. Disponível em: <<http://www.dlib.org/dlib/march99/fink/03fink.html>>. Acesso em: jan. 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1978

IPHAN Ofício 047/04-PRESI, de 28/4/04. **Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente**.

JÁDI, Inge. Approches. **La Beauté Insense**. Bruxelas: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995. Catálogo da Exposição

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber**. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)-Escola de Comunicação/UFRJ/IBICT, Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, Diana Farjalla Correia; COSTA, Igor Fernando Rodrigues da. **Ciência da Informação e Museologia: estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos - subsídio à linguagem**

documentária. In Proceedings ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO E PESQUISA DA INFORMAÇÃO - CIFORM, 7, Salvador, 2007, p. 1-14,. Disponível em: <<http://dici.ibict.br/archive/00001116/01/DianaLima.pdf>>. Acesso em: dez. 2008.

LOUREIRO, Maria Lúcia N. Matheus. Fragmentos, modelos, imagens: processos de musealização nos domínios da ciência. **DataGramZero** - Revista de Ciência da Informação - v.8, n.2 abr., 7. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr07/F_I_art.htm>. Acesso em: dez. 2008.

_____. **Museus de arte no ciberespaço**: uma abordagem conceitual. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)-Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia – IBICT. Rio de Janeiro, 2003.

MELLO, Luiz Carlos. **Flores do abismo**. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>>. Acesso em: dez. 2007.

MOJANA, Marina. **Outsider Art**: collezionismo e mercato. Outsider art in Itália. Arte irregolare nei luoghi della cura. Milão, SKIRA, 2003

MORAIS, Frederico de. **Para que serve a arte?** Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2003.

MUSEU do índio/FUNAI, 2004. Disponível em: <www.museudoindio.gov.br>. Acesso em: jan. 2008.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY & ART. CONFERÊNCIA ANUAL DA UNESCO/ICOFOM-LAM, Rio de Janeiro, maio 1996. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 8-14.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro (Org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: Arte, Museu e Imagem. v. 01. Brasília: IBICT, 2000.

_____. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação. **Revista Museologia e Patrimônio**, Ano 1, n. 1, p. 9-17. UNIRIO/MAST, 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/3/17>>. Acesso em: dez. 2008.

_____. **Ciência da Informação**: desdobramentos interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. FAPESP, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgci/editais/lenavanialeituras.pdf>>. Acesso em: jan. 2009.

SCHEINER, T. C. M. Museologia e Arte Uma Imprecisa Relação. In: XVIII Conferencia Anual do ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural/ICOFOM, 1996. v. 26. p. 268-290

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

_____. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional. **Revista Brasileira de Saúde Mental**, v. X. Sem indicação de local, 1966.

_____. **Museu de Imagens do Inconsciente**: histórico. In: Museu de Imagens do Inconsciente. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu. **Relatório Final de Atividades**. Rio de Janeiro, [1983]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente.

THE NEW YORK TIMES, 2008. **apresentação de slides**. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/slideshow/2008/01/24/arts/0125-OUTSIDER_2.html>. Acesso em: jan.
2008.

THE WARBURG INSTITUTE, THE 2008. Disponível em:
<<http://warburg.sas.ac.uk/photos/index/eranos.htm>>. Acesso em: dez. 2008.

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

TRUDEL, Jean. **Museos y Arte Fuera de las Normas**. In: Symposium Museology & Art.. Rio de Janeiro: ICOFOM LAM, 2006. p. 302-307. Preprint.

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