

**MICHELLE LOUISE GUIMARÃES**

A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira

**Dissertação de Mestrado**

**Março de 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO  
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

**MICHELLE LOUISE GUIMARÃES**

A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no  
Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira

RIO DE JANEIRO  
2018

**MICHELLE LOUISE GUIMARÃES**

A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Comunicação, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha

RIO DE JANEIRO  
2018

## CIP - Catalogação na Publicação

G963v      Guimarães, Michelle Louise  
A vivência dos (meta)documentos do inconsciente:  
itinerários da organização do conhecimento no Museu  
de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de  
Nise da Silveira. / Michelle Louise Guimarães. --  
Rio de Janeiro, 2018.  
135 f.

Orientadora: GUSTAVO SILVA SALDANHA.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto  
Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia,  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação,  
2018.

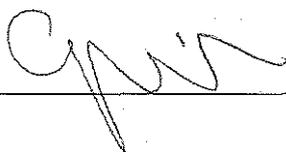
1. Museu de Imagens do Inconsciente. 2.  
Organização do Conhecimento. 3. Saúde Mental. 4.  
Arte. 5. Simbólico. I. SALDANHA, GUSTAVO SILVA,  
orient. II. Título.

**MICHELLE LOUISE GUIMARÃES**

A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira

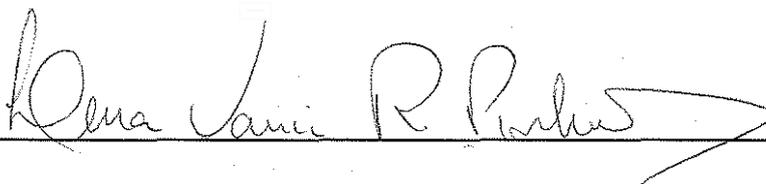
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Comunicação, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

**Aprovada em 01 de março de 2018**



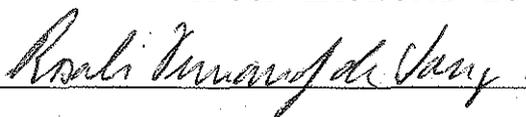
Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha (Orientador)

PPGCI – IBICT/UFRJ - ECO



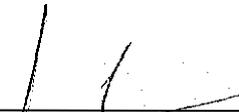
Prof. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro

PPGCI – IBICT/UFRJ - ECO



Prof. Dra. Rosali Fernandez de Souza

PPGCI – IBICT/UFRJ - ECO



Prof. Dra. Patricia Reinheimer

PPGCS – UFRRJ - ICHS

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha mãe e ao meu avô por todo afeto e apoio em minhas incursões acadêmicas, desde a graduação ao mestrado. Obrigada por acreditarem no meu potencial e meus sonhos. Agradeço também à minha avó (*in memoriam*), por ter me abrigado em seu amor incondicional, acreditando em meu potencial até o fim de sua vida.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela oportunidade em desenvolver e apresentar essa pesquisa como bolsista e ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) por expandir meus horizontes acadêmicos em um espaço no qual posso confiar.

Aos professores Arthur Bezerra, Gilda Olinto, Jacqueline Leta, Ivan Capeller, Marco Schneider, Marcos Dantas e Ricardo Pimenta pelas aulas inestimáveis, das quais retirei grande parte das referências teóricas que me possibilitaram alçar tamanho voo em minha dissertação. Se escrevo com as bases que tenho, é certo que o faço apoiada em todos vocês.

Às professoras Lena Vania e Rosali Fernandez pelas inspiradoras aulas e por aceitarem o convite de participação na banca examinadora. Mais que referências teóricas ou acadêmicas, são exemplos de vida cuja produção de conhecimento norteou a dissertação desde seu princípio.

À professora Patrícia Reinheimer pela atenção e disponibilidade de participar como integrante externa da banca.

Aos amigos do PPGCI pelos debates profícuos.

À Gladys Schincariol e à Priscilla Moret por terem me ajudado a elaborar o projeto de pesquisa e me recebido de braços abertos no Museu de Imagens do Inconsciente.

Ao Pedro Amorim pelo carinho e apoio. À Isabelle Nobre pelas conversas nas madrugadas, sempre estimulantes. Às companheiras de mestrado e amigas Bianca Lopes, Fernanda Valle, Marcia Quintslr e Monique Figueira que me acolheram nos momentos de dúvida e apreensão.

Ao meu querido amigo e orientador Gustavo Saldanha. Agradeço imensamente pela orientação e o incentivo às transformações de pensamento com rigor acadêmico.

A loucura se reveste de várias e infinitas formas; é possível que os estudiosos tenham podido reduzi-las em uma classificação, mas ao leigo ela se apresenta como as árvores, arbustos e lianas de uma floresta: é uma porção de cousas diferentes.

**(Lima Barreto)**

GUIMARÃES, Michelle Louise. A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2018.

## RESUMO

A pesquisa se propõe a identificar, descrever e discutir as construções teóricas e aplicadas da organização do conhecimento no contexto histórico-político do Museu de Imagens do Inconsciente (MII). O museu salvaguarda as produções – pinturas, esculturas, dentre outros trabalhos manuais – realizadas pelos clientes da Seção Terapêutica Ocupacional (STO). Ambos os espaços estão localizados no Instituto Municipal Nise da Silveira, um complexo hospitalar psiquiátrico, e relacionam-se, de modos distintos e complementares, com as obras. Elas são produzidas no tratamento terapêutico e suas expressões plásticas são analisadas pelos terapeutas da STO, visando constituir um mapa da psique dos clientes. O museu tem a função de organizar, preservar e comunicar, por intermédio de exposições, este acervo entendido como fonte de conhecimento à variadas áreas. A presente pesquisa tem como objetivo geral investigar os processos de documentação e classificação das obras, analisando, em especial, estes dois espaços, suas confluências e diferenças no olhar sobre as obras. O entendimento da loucura é intimamente vinculado aos processos classificatórios regulados pelos regimes simbólicos que lhes conferem legitimidade no meio social. Discute-se o sentido de informação em saúde mental e seus possíveis vínculos com a Reforma Psiquiátrica Brasileira no contexto analisado. Em um segundo momento, investiga-se a escolha e o papel do Museu como ferramenta de salvaguarda, organização e comunicação do acervo, destacando o elo pendular entre os domínios artísticos e científicos. Os conceitos de dispositivo e os estudos de história da loucura de Michel Foucault, o conceito de vivência em Ludwig Wittgenstein, a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, o pensamento classificatório de Olga Pombo e desclassificação de Antonio García Gutiérrez ancoram a investigação. No plano metodológico, o corpus delineado para o estudo é composto por fontes bibliográficas e metadocumentais (ou seja, instrumentos de organização do conhecimento). A pesquisa, de ordem qualitativa, realiza a identificação e a descrição conceitual das obras de Nise da Silveira, “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das Imagens”, tal como analisa as linguagens documentárias e as ferramentas de representação descritiva presentes no Museu de Imagens do Inconsciente, a saber, álbuns, o guia de estudos *Benedito*, a sistemática de organização *Archive for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS), livros do tombo e ficha catalográfica. Como resultado, o legado de Nise da Silveira é destacado na organização do conhecimento produzido na instituição. Ao mesmo tempo, é notável o surgimento de novos caminhos, ainda incertos, a modificar – e aprimorar – as heranças antes deixadas pela psiquiatra alagoana ao museu que promoveu por tantos anos. As classificações propostas às obras ampliam o horizonte de perspectivas sobre os metadocumentos que organizam informações imagéticas, especialmente, as imagens compartilhadas no tempo histórico.

**Palavras-chave:** Museu de Imagens do Inconsciente. Organização do conhecimento. Saúde mental. Classificação. Simbólico. Ciência da Informação.

GUIMARÃES, Michelle Louise. A vivência dos (meta)documentos do inconsciente: itinerários da organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente a partir do olhar de Nise da Silveira. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2018.

### ABSTRACT

The research aims to identify, describe and discuss the theoretical and applied development of knowledge organization in the historical-political context of the Images of the Unconscious Museum (MII - Museu de Imagens do Inconsciente). The museum safeguards the productions – paintings, sculptures and other forms of manual artisanship – carried out by the clients of the Occupational Therapeutic Section (STO). Both spaces are located at the Municipal Institute Nise da Silveira, a psychiatric hospital complex, and relate, in distinct and complementary ways, to the aforementioned works. They are produced in the context of therapeutic treatment and their formal aspects are evaluated by the STO's staff therapists, aiming to outline a map of the clients' psyche. The museum carries out the purpose of organizing, preserving and displaying, through exhibitions, this collection of works understood as a source of knowledge to many fields of interest. The general goal of the present research is to investigate the processes of documentation and classification of such works, analyzing these two institutional spaces, as well as their confluences and differences as reflected upon each singular work. The very definition of madness is closely linked to the classificatory procedures regulated by the symbolic regimes that give them legitimacy in the social environment. We examine the idea of information in what concerns mental health and its possible links to the Brazilian Psychiatric Reform considered in this particular context. In a second moment, we investigate the assignment of the Museum as a safeguard institution as well as its role in the management and display of a particular collection of works, highlighting its role at the frontier between the artistic and the scientific domains. The concept of Dispositif and the historical studies on madness undertaken by Michel Foucault, the concept of experience in Ludwig Wittgenstein, Ernst Cassirer's philosophy of symbolic forms, as well as the classificatory thinking of Olga Pombo and García Gutiérrez's idea of declassification are some of the concepts that will guide our investigation. In the methodological domain, the corpus envisaged for our research is comprised by bibliographic and meta-documental sources (that is, tools with which one manages and files a certain piece of knowledge). As a qualitative research this one seeks to carry out the identification and conceptual description of both Nise da Silveira's works, "Images of the Unconscious" and "The World of Images", as well as to analyze the documentary languages and the tools of descriptive representation existent in the Images of the Unconscious Museum (MII), namely, albums, the Benedito study guide, the Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS), listing books and index cards. As a result, one may easily notice the influence of Nise da Silveira's legacy on the management of the institution's knowledge output. At the same time, one can also notice the remarkable emergence of new, and still uncertain, paths which seem to be unfolding – and shedding a new light on – the work the Brazilian psychiatrist once bequeathed to the museum she had promoted for so many years. The classifications here envisaged for the works seek to broaden the perspectives on the metadocuments responsible for managing image information, especially those images shared in our current historical moment.

**Keywords:** Images of the Unconscious Museum. Knowledge Organization. Mental health. Classification. Symbolic. Information Science.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Pinel libertando das correntes os alienados de Bicêtre. Charles Muller. 1840 - 1850. Óleo sobre tela.</i> .....	36
Figura 2: A exposição <i>Arte Degenerada</i> visitada por Goebbels.....	38
Figura 3: Lúcio Noeman. Escultura em argila. Feita em momento anterior à lobotomia. s/d .....	78
Figura 4: Lúcio Noeman. Escultura em argila. Feita posteriormente à lobotomia. s/d .....	78
Figura 5: Isaac Liberato. 1956. Óleo Sobre Tela.....	79
Figura 6: Isaac Liberato. 1966. guache sobre cartolina. ....	79
Figura 7: Fernando Diniz, 05/02/1953, óleo sobre tela. ....	80
Figura 8: Fernando Diniz, 01/12/1953, óleo sobre tela.....	81
Figura 9: Fernando Diniz, 02/02/1955, óleo sobre tela.....	81
Figura 10: Fernando Diniz, 23/01/1981, óleo sobre tela.....	81
Figura 11: Carlos Pertuis. Década de 1950. Óleo sobre Cartão.....	82
Figura 12: Carlos Pertuis, 25/07/1958, óleo sobre tela.....	83
Figura 14: Adelina Gomes. 04/11/1959. Óleo sobre papel.....	84
Figura 13: Adelina Gomes. 18/01/1960. Óleo sobre papel. ....	84
Figura 15: Octávio Ignácio. 26/03/1971. Lápis de Cera e Grafite sobre papel .....	85

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ARAS	Archive for Research in Archetypal Symbolism
BCI	Biblioteconomia e Ciência da Informação
CAPS	Centro de Atenção Psicossocial
CI	Ciência da Informação
MII	Museu de Imagens do Inconsciente
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
OC	Organização do Conhecimento
STO	Seção Terapêutica Ocupacional
STOR	Seção Terapêutica Ocupacional e Reabilitação

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1	OBJETIVOS.....	21
1.1.1	Objetivo Geral.....	21
1.1.2	Objetivos específicos.....	21
<b>2</b>	<b>DA LOUCURA À ORDEM SOCIAL E SIMBÓLICA DOS (META)DOCUMENTOS DO INCONSCIENTE: UM REFERENCIAL TEÓRICO PARA O ESTUDO DA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE.....</b>	<b>22</b>
2.1	Apontamentos sobre o conceito de loucura.....	24
2.2	A classificação no saber psiquiátrico: diagnosticar a doença ou significar a experiência da loucura?.....	32
2.3	Dos engendramentos da memória à memória engendrada: a história e consolidação dos museus.....	44
2.4	Museus e Coleções da Loucura.....	49
2.5	Entre a Seção Terapêutica Ocupacional e o Museu de Imagens do Inconsciente: os usos sociais dos documentos.....	52
2.5.1	Informação, Política e Regime.....	56
2.5.2	Classificação e Desclassificação.....	59
2.5.3	Documento e produção simbólica da loucura.....	62
<b>3</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>72</b>
<b>4</b>	<b>APRESENTAÇÃO CONCEITUAL SOBRE OS LIVROS <i>IMAGENS DO INCONSCIENTE</i> E <i>O MUNDO DAS IMAGENS</i>.....</b>	<b>75</b>
<b>5</b>	<b>APRESENTAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO.....</b>	<b>86</b>
5.1	Álbuns.....	86
5.2	Benedito.....	87
5.3	Classificação ARAS.....	94
5.4	Livros do tombo e ficha catalográfica.....	101
<b>6</b>	<b>ANÁLISE E DISCUSSÃO DO <i>CORPUS</i> DOCUMENTAL.....</b>	<b>105</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>8</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>
<b>9</b>	<b>Anexo A – Reprodução do documento de classificação ARAS.....</b>	<b>121</b>
<b>10</b>	<b>Anexo B – Modelo de ficha catalográfica do MII.....</b>	<b>133</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante minha graduação em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto muitas dúvidas surgiram no tocante ao uso da informação no âmbito das instituições museológicas. Essas indagações foram direcionadas para o universo dos artefatos produzidos nos hospitais psiquiátricos.

Análogas às atividades dos arquivos e bibliotecas, as práticas dos museus são atravessadas constantemente pelas questões informacionais, porém com uma particularidade: os artefatos incorporados têm múltiplos suportes com naturezas díspares e ilimitadas. Qualquer objeto pode ser incorporado a um museu, caso sejam selecionadas informações que respaldam seu valor histórico, cultural, científico e artístico. O objeto é ressignificado como um documento<sup>1</sup>, em momento posterior, metadocumentos<sup>2</sup> são utilizados como ferramentas de registro e organização de suas informações.

No interior dos museus o termo musealizar diz respeito à valorização seletiva e à ressignificação cultural dos objetos expostos aos juízos e interesses da sociedade (CURY, 2005). Esse termo torna possível o desvelamento das disputas políticas e socioculturais que dispõem legitimidade para determinadas representações e identidades sociais, negando o mesmo a outras, por intermédio de ações de recuperação, preservação e comunicação de informações sobre os artefatos. Extrair informações intrínsecas (características físicas e morfológicas) e extrínsecas (contextos históricos, simbologias, dentre outros) às peças, com fins à classificação dos artefatos, é função da documentação museológica<sup>3</sup>. Através da classificação das peças, o documentalista (re)constrói um “universo particular” (FERREZ, 1991).

---

<sup>1</sup> “Documentos são artefatos sócio técnicos que se constituem em unidades discretas de registro e transferência mediada de mensagens - conjuntos de signos sistematizados” (MARCONDES, 2010, p. 14).

<sup>2</sup> “Metadocumentos são “documentos que se referem a outros documentos, como tesouros, esquemas de classificação, documentos secundários, terciários: bibliografias/bases de dados, relatórios de estado da arte” (MARCONDES, 2010, p.16)

<sup>3</sup> De acordo com Barbuy, “a Museologia, que vem sendo vista, entre nós, mais em seus aspectos de Comunicação, tem necessariamente, como um de seus campos, aquilo que estamos habituados a denominar “Documentação Museológica”, isto é, a organização da informação sobre os acervos de museus, como base para todos os demais trabalhos institucionais, bem como para tornar a informação acessível a pesquisadores e público externos. Deste modo, talvez não seja correto considerar a Museologia em seu todo como uma Ciência da Informação, mas é preciso incorporar ao conjunto dessas ciências o campo da Documentação Museológica, que, na realidade, ocupa boa parte das preocupações e dos trabalhos de profissionais de museus (2008, p.35)”.

Na Organização do Conhecimento, o conteúdo informacional intrínseco e extrínseco são denominados, respectivamente, como representação descritiva e representação temática. Com base na seleção de linguagens que se co-constituem entre usuários, artefatos e sistemas, essas representações são meios de recuperação de informação. Ainda que tenha uma finalidade didática à pesquisa, essa diferenciação entre o descritivo e o temático não é evidentemente identificável pelo usuário, pois este lida, de modo simultâneo, com informações intrínsecas e extrínsecas em recíproca e contínua associação (MAIMONE; SILVEIRA; TÁLAMO, 2011).

Na sala de exposição, todo objeto, juntamente com a divulgação das informações sobre ele, carrega o seu próprio atributo de artefato selecionado entre os demais, proporcionando resquícios para o reconhecimento do processo de seleção, as indagações sobre o que não está presente, os objetos esquecidos e informações não obtidas e / ou selecionadas.

Preservar e destruir, musealizar e não-musealizar, memorizar e esquecer formam pares bailarinos desenhando no tempo e no espaço uma coreografia esquisita, ao som de uma música que soa ora muito familiar, ora muito estranha. Não é fácil identificar quem puxa a dança. Os bailarinos frequentemente se confundem. Para além da metáfora, interessa compreender que preservar e destruir, musealizar e não- musealizar, memorizar e esquecer não constituem fim em si mesmos. Aliás, na acepção que conta para a presente reflexão, todos esses verbos são transitivos. De outro modo: excluindo os aspectos involuntários todas as ações de preservação, musealização e memorização estão ao serviço de determinados sujeitos, o que equivale a dizer que elas ocorrem como um ato de vontade, ou como um ato de poder (CHAGAS, 2005, n.p.).

Todavia, as peças não adentram um museu nulas de significados. A incorporação à instituição museológica traduz mais uma etapa da vivência social dos artefatos. Entende-se o conceito de vivência alicerçado aos conceitos de jogos de linguagem e forma de vida presentes na filosofia de Wittgenstein (1999). Em sua primeira fase filosófica, o autor defende uma relação direta entre a realidade e a linguagem, com esta somente exprimindo um mundo real já dado e unívoco. Adiante, em sua segunda fase, o filósofo altera radicalmente sua perspectiva. A linguagem não exprime a essência da realidade, e, sim, as variadas atividades da experiência humana, isto é, as formas de vida. “O termo ‘jogo de linguagem’ deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 35). O filósofo define alguns jogos de linguagem:

Imagine a multiplicidade dos jogos de linguagem por meio destes exemplos e outros: comandar e agir segundo comandos; descrever um objeto

conforme a aparência ou conforme medidas; produzir um objeto segundo uma descrição (desenho); relatar um acontecimento; conjecturar sobre o acontecimento; expor uma hipótese e prová-la; apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas; inventar uma história; ler; representar teatro; cantar uma cantiga de roda; resolver enigmas; fazer uma anedota; contar; resolver um exemplo de cálculo aplicado; traduzir de uma língua para outra; pedir, agradecer, maldizer, saudar, orar (WITTGENSTEIN, 1999, p. 35-26)

A noção de vivência surge para compreender as oscilações das linguagens com suas regras específicas (os jogos) a cada atividade social em seus determinados contextos. Para além dos estudos culturais dos objetos, essa perspectiva wittgensteiniana pode ser direcionada à produção de sentido, por intermédio da linguagem, do próprio objeto. As ressignificações constantes de um artefato expressam as disputas e acordos entre os produtores dos artefatos, as instituições e os usuários. O artefato, anteriormente a sua incorporação ao museu, transita em outros processos classificatórios que visam o uso do objeto no transcorrer do tempo histórico<sup>4</sup>. Informações são descobertas, produzidas, eliminadas, perdidas ou esquecidas pelos usos dinâmicos dos objetos.

No espaço museológico há uma aparente morte do objeto em relação à prática cotidiana. Este deslocamento faz com que seja possível descortinar os engendramentos das estruturas simbólicas que consolidam a função sociocultural do artefato. A perspectiva cageniana<sup>5</sup> sobre o conceito de silêncio para a música pode guiar o entendimento desta transição nos museus. O museu afasta-se da atmosfera sepulcral e tácita em respeito dogmático aos objetos que, no primeiro contato, pouco dizem ao público sobre o tempo presente, e adota um uso astuto do silêncio para apreender a diversidade de sentidos que os artefatos reverberam à sociedade – tal como o maestro que se silencia para escutar, em conjunto com seus espectadores, os sons do mundo.

Ainda assim, mesmo externamente aos museus, processos que revelam o objeto pelo seu peso simbólico são realizados pelos indivíduos em seus âmbitos particulares. A diferença é que, ao evidenciar o movimento ininterrupto da morte no tempo, e não a própria morte – a aura fúnebre que relega o papel do museu a um depósito de coisas velhas –, algumas

---

<sup>4</sup> Há obras de arte que são produzidas no intuito de pertencerem às exposições de museus ou das galerias de arte, porém, ainda assim, muitas obras que atualmente são valorizadas no interior de instituições museológicas, como expressões artísticas, não foram elaboradas com essa intenção no contexto original de produção.

<sup>5</sup> John Cage (1912-1992) foi um músico, compositor e escritor americano. Famoso pela obra 4'33". O tempo estimado no título da música refere-se ao tempo que os músicos ficam em silêncio ao apresentá-la. A ideia é fazer o espectador notar a quantidade rica e imprevisível de sons ao redor do concerto. Disponível em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0905.html>

instituições proporcionam espaços às reflexões e atividades que dão vigor ao movimento contínuo da vida. Deste modo, os substratos informacionais impulsionam as ações humanas: da organização e ressignificação da presente vida material à produção de novas materialidades e significados.

A multiplicidades de objetos potenciais à musealização e a vivência social dos documentos e metadocumentos em constante deslocamento de sentidos despertaram meu interesse sobre os papéis da informação nos processos museológicos. Neste sentido, a realização do estágio em nível superior no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS)<sup>6</sup> de Ouro Preto foi de suma importância, produzindo desafios teóricos e práticos, possíveis soluções e novos questionamentos.

O estágio no CAPS ocorreu entre 2014 e 2015. Entre as atividades voltadas à função terapêutica e a reinserção social dos usuários, encontra-se a arteterapia. Na primeira etapa, o estágio consistiu na prática de representação descritiva, a saber, elaboração de fichas de registro e, posteriormente, inserção de informações sobre as pinturas produzidas nas oficinas. No total, foram registradas cerca de 500 obras. A segunda etapa incluiu a higienização e o acondicionamento das gravuras que estavam em condições físicas mais graves por falta de métodos de preservação. Como etapa final, foi realizada uma exposição com as obras selecionadas.

Iniciar um projeto de documentação sem precedentes na instituição conferiu uma relevante carga experimental à tarefa. Os profissionais do CAPS<sup>7</sup> apresentavam interesse na utilização daquelas obras para além da sua função terapêutica, porém não sabiam exatamente qual uso poderia delas ser feito. As produções eram acumuladas no refeitório – único lugar disponível a ser usado como espaço de armazenamento – sem um propósito evidente.

---

<sup>6</sup> “Os CAPS são serviços de saúde municipais, abertos e comunitários, destinados a acolher pessoas com transtornos mentais severos e persistentes e estimular a integração social e familiar. Oferecem atendimento diário, realizando o acompanhamento clínico, médico e psicológico, visando em suas iniciativas de busca da autonomia, através do acesso ao trabalho, lazer, exercício dos direitos civis e fortalecimento dos laços familiares e comunitários”. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil. Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental: 15 anos depois de Caracas. OPAS. Brasília, novembro de 2005.

<sup>7</sup> O CAPS 1 atende pessoas de todas as faixas etárias que apresentam prioritariamente intenso sofrimento psíquico decorrente de transtornos mentais graves e persistentes, incluindo aqueles relacionados ao uso de substâncias psicoativas, e outras situações clínicas que impossibilitem estabelecer laços sociais e realizar projetos de vida. Indicado para municípios ou regiões de saúde com população acima de quinze mil habitantes”. Disponível em: <http://portalsaude.saude.gov.br/index.php/o-ministerio/principal/secretarias/803-sas-raiz/daet-raiz/saude-mental/12-saude-mental/12609-caps> Acesso em: 29 abr.2017.

Como musealizar e recuperar informações que valorizem essas produções associadas à saúde mental? Quais procedimentos adaptados da Museologia geram efeitos positivos e quais se mostram ineficazes às vivências dinâmicas desses objetos? Tais questões tornaram-se cada vez mais significativas no decorrer do estágio.

Um tema sensível demanda uma abordagem específica. No início, a influência dos tradicionais sistemas de informação em arte eram importantes referências<sup>8</sup>. Entretanto, as potencialidades do conjunto de obras, como o vínculo entre as emoções dos usuários e o conteúdo psicológico e imagético das produções, indicavam potencialidades de novas direções às práticas documentárias e a organização do conhecimento. Neste cenário, a visita técnica ao Museu de Imagens do Inconsciente (MII), no ano de 2014, cuja abordagem museológica original transformou-se em referência inestimável, proporcionou novos rumos ao trabalho empreendido durante o estágio, suscitando questões que dariam origem à presente dissertação.

Fundado em 20 de maio de 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente tem o objetivo de salvaguardar as obras dos clientes<sup>9</sup> – pinturas, esculturas, dentre outros – produzidas na Seção Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) do Instituto Municipal Nise da Silveira (antigo Centro Psiquiátrico Dom Pedro II).

De acordo com Silva (2006), em 1946, a psiquiatra Nise da Silveira assumiu a direção da STOR, sendo de vital importância para o desenvolvimento efetivo dessas atividades expressivas em detrimento dos métodos violentos da psiquiatria vigente. Uma de suas principais contribuições foi, no mesmo ano, a criação do ateliê de pintura, atuando juntamente com o artista Almir Mavignier. Em 1956, Nise inaugura também a Casa das Palmeiras, um ateliê psiquiátrico de caráter privado direcionado aos egressos de instituições psiquiátricas.

As produções realizadas no ateliê dão origem à exposições. As obras impressionaram diversos artistas e críticos de arte – como Mário Pedrosa, responsável juntamente com Leon

---

<sup>8</sup> Esses sistemas de informação em arte são influenciados pelas abordagens interpretativas e representativas da História da Arte e de acordo com Lindsay (1988) apud Pinheiro (1996), constituem-se, além de dados físicos como dimensões, técnica e material da obra, de análises sobre a personalidade do artista ou de um grupo de artistas e investigações sobre os estilos artísticos, iconografia e aspectos sociológicos que configuram o cenário de realização das obras (1996, p. 4).

<sup>9</sup> “Cliente” é o termo escolhido pela STO em referência às pessoas que recorrem aos seus serviços. A maioria dos clientes foram diagnosticados com esquizofrenia. Porém, os termos “usuário” e “paciente” são utilizados em outros espaços ou instituições de Saúde Mental. A dissertação optou em utilizar distintas palavras para designar os produtores de artefatos conforme os discursos variados da área: aqui se usou “cliente” em razão da opção institucional; a frente se usará as outras palavras em razão de contextos genéricos ou outros contextos específicos.

Degand pela exposição dessas obras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949 –, impulsionando a criação do museu (SILVA, 2006).

O MII tem coleções significativas para pesquisas sobre as transformações no âmbito da Psiquiatria, indo além ao proporcionar indícios para investigações de diversos domínios, como Artes, História, Psicologia, Sociologia, dentre outros. O museu tem um caráter fundamentalmente interdisciplinar e os artefatos encontram-se nestas “fronteiras interdisciplinares” entre os objetos científicos, as obras de arte e os registros da memória psiquiátrica. O acervo com mais de 350 mil obras é a maior coleção de obras realizadas por pacientes psiquiátricos no mundo – um acervo que não para de crescer, pois todas as produções terapêuticas contemporâneas produzidas na Seção Terapêutica Ocupacional (STO)<sup>10</sup> são incorporadas à instituição.

Conjuntos de variadas obras produzidas por usuários são encontradas em CAPS e outros serviços de saúde mental. Em 2014, quando apresentei o trabalho realizado em Ouro Preto no 4º Congresso Brasileiro de Saúde Mental, presenciei diversos profissionais que se deparam com os mesmos problemas: produções acumuladas em lugares inapropriados e sem usos objetivos. Contudo, muitos profissionais não optam pelo descarte, pois percebem o valor afetivo, mnemônico e social das produções.

Neste cenário, o Museu de Imagens do Inconsciente é uma instituição inovadora no Brasil, pois o acervo de produções realizadas por usuários é amplamente compreendido e tratado como fonte de conhecimento. Um conhecimento que nasce de um aspecto micro – o estudo específico de cada usuário – e de um aspecto macro, o entendimento sobre os modos pelos quais essas experiências de vida singulares tecem teias de significados que sugerem interpretações confluentes sobre as imagens. Essa nova perspectiva demanda uma outra forma de organização do conhecimento sobre o acervo. As práticas documentárias têm papéis basilares nesta reformulação, pois auxiliam em coadunar as atividades entre a STO e o MII.

A presente pesquisa também averigua, na análise das práticas documentárias, os possíveis vínculos ou rupturas com os ideais da Reforma Psiquiátrica Brasileira<sup>11</sup>. Alguns

---

<sup>10</sup> Embora o termo original seja “Seção Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR)” o espaço não mais atende por esse nome, uma vez que se subtraiu a palavra “Reabilitação” de sua denominação oficial. É hoje conhecido apenas como Seção Terapêutica Ocupacional (STO). A partir de agora, a expressão original será utilizada apenas no contexto histórico, ao referirmo-nos à Seção em seu período sob direção de Nise da Silveira

<sup>11</sup> No Brasil, a Reforma Psiquiátrica surge no final da década de 1970, a partir do contexto de redemocratização. De com uma elucidação proposta pela Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP), a Reforma é fundada “não apenas na crítica conjuntural ao subsistema nacional de saúde mental, mas também e principalmente, na crítica estrutural ao saber e às instituições psiquiátricas clássicas, no bojo de toda a movimentação político-social que caracteriza esta mesma conjuntura de redemocratização” (AMARANTE, 1995, p.91). Ainda assim, somente

efeitos são percebidos no que diz respeito ao papel da informação e da organização do conhecimento. Entre eles: o advento de modos menos excludentes de representação dos usuários através das exposições de suas obras; fortalecimento de pontes de comunicação entre o profissional da saúde e o usuário, por intermédio das informações obtidas nos estudos das imagens; e, em suma, a ampliação das possibilidades do uso da informação em saúde mental, fato que pode gerar aprofundamentos epistemológicos sobre o campo e a definição de saúde mental.

O estudo sobre esse acervo em relação às suas práticas documentárias, recorre à investigação dos mecanismos de representação e organização do conhecimento e investiga as potencialidades do uso da informação nesta zona de contato entre a instituição museológica e o hospital psiquiátrico. Por outro lado, também é investigado o alcance que as práticas documentárias podem ter e se, de fato, estão vinculadas à luta da reforma, ou se ainda têm determinados entraves associados à institucionalização dos saberes e da própria instituição “museu”, ainda que apresente uma abordagem mais inclusiva.

O caráter semiótico e estético das imagens é destacado como problema chave no projeto de pesquisa, principalmente pelo desconforto que esses atributos causam na suposta definição de informação na qualidade da exatidão e da objetividade. Dessa forma, questões de pesquisa são estabelecidas: como criar um sistema de documentação que alcance as informações do campo estético no domínio da imagem? A documentação museológica tem evidente afinidade com a memória escrita, em suas fichas de registros, inventários e catalogações, como traduzir, portanto, um acervo que tem em sua força inicial um atributo não meramente textualizável?

Essas indagações sobre as tensões e confluências entre o conhecimento estético e sensível e o conhecimento semântico, relacionado ao uso da razão, são habituais em museus de arte (LOUREIRO, 2008). Contudo, o estudo de caso adquire uma conotação diferente pela sua ajustada relação com o campo da saúde mental. Os limites entre arte e ciência ficam menos evidentes, denotando que as fronteiras entre essas áreas do conhecimento devem ser avaliadas pela intersecção de seus conteúdos.

O trabalho realizado por Nise da Silveira, em específico, o seu olhar sobre as práticas de organização do conhecimento, tem substancial destaque na pesquisa, pois estabeleceu as bases e objetivos principais da STO e do MII. Após sua morte, em 1999, o museu passa por

---

em 2001 seria promulgada a lei 10.216 que tem o intuito de estabelecer e preservar os direitos dos pacientes diagnosticados com alguma doença mental, entendidos, enfim como cidadãos. Mais informações:

mudanças que são destacadas no intuito de estabelecer possíveis comparações entre os períodos.

No contexto de reestruturação e revitalização em que o MII está inserido atualmente, a pesquisa pode se deslocar da contribuição apenas teórica para a elucidação prática aos possíveis caminhos de gestão, organização e comunicação da informação que a instituição elabora ou pretende elaborar e desenvolver futuramente. Porém, mais do que uma via de mão única, muitos questionamentos sobre as relações dinâmicas entre emissor e receptor, a natureza da informação, a documentação pela sua via simbólica, a classificação como redução ou visibilidade, dentre outros, são temas caros à organização do conhecimento. Neste sentido, o estudo de caso pode trazer importantes contribuições às respectivas áreas.

O Museu de Imagens do Inconsciente é tema de estudos em diversas áreas, principalmente nas Artes Visuais. Porém, há poucas pesquisas sobre organização do conhecimento sobre arte relacionada à saúde mental.

O trabalho mais significativo, identificado até o momento para os fins específicos desta pesquisa, está voltado à Museologia. Eurípedes Gomes da Cruz Júnior, orientado pela professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro realizou pesquisas de mestrado (2009) e doutorado (2015) aprofundadas, respectivamente, sobre a coleção do Museu de Imagens do Inconsciente, e as coleções internacionais de loucura. As temáticas sobre informação e organização do conhecimento nestes contextos singulares são destacadas nos textos. O enfoque teórico-metodológico desenvolve-se em investigações conceituais, contextualizações sócio-históricas e análises empíricas e documentais. O acervo e a biblioteca do MII são estudados, juntamente com documentos do Arquivo Pessoal da Dra. Nise da Silveira. As coleções internacionais são analisadas com base no levantamento e análise de documentos, artigos, teses e dissertações.

Dados essas questões, o objetivo geral e os objetivos específicos desta pesquisa de dissertação são postos a seguir:

## **1. 1 Objetivos**

### **1. 1. 1 Objetivo Geral:**

Investigar e debater os modos de constituição e de desenvolvimento da experiência de organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente em conformidade à noção de vivência dos (meta)documentos do inconsciente, reconhecendo o papel de Nise da Silveira na prática de formação e organização do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

### **1. 1. 2 Objetivos específicos:**

- Identificar o papel da informação e da organização do conhecimento em saúde mental na obra de Nise da Silveira.
- Apurar os processos e produtos metainformacionais resultantes das práticas de organização do conhecimento realizadas no acervo;
- Investigar a escolha e importância da instituição “Museu” na preservação do acervo e na sua legitimação como forma de conhecimento.
- Analisar o conceito de informação em saúde mental com base no estudo de caso, particularmente no contexto de transformações oriundas da Reforma Psiquiátrica Brasileira.

Este trabalho consiste em uma investigação sobre o acervo do Museu de Imagens e do Inconsciente pela perspectiva da organização do conhecimento à luz do pensamento e da atuação de Nise da Silveira. As produções e os usos sociais de documentos que avaliam o conteúdo das imagens e as confluências e contrastes entre STO e MII são estudados para compreender o papel da informação em Saúde Mental, evidenciando o contexto de profundas transformações sociais e epistemológicas da área.

A redação da pesquisa foi organizada na seguinte ordem: referencial teórico, procedimentos metodológicos, levantamento e debate conceitual das obras de Nise da Silveira, análise e discussão dos instrumentos de organização do conhecimento, considerações finais e referências.

## 2 DA LOUCURA À ORDEM SOCIAL E SIMBÓLICA DOS (META)DOCUMENTOS DO INCONSCIENTE: UM REFERENCIAL TEÓRICO PARA O ESTUDO DA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

No esforço em reconhecer o cenário onde se encontram os documentos e os metadocumentos do objeto de estudo, inicialmente, em *Apontamentos sobre o conceito de loucura* apresentamos as condições históricas e sociosimbólicas que respaldam os conceitos e discursos (científicos, artísticos e religiosos) sobre a loucura e a figura do louco. Foucault (1975, 1997), Deleuze (1991), Cassirer (1994), Wittgenstein (1999) e Becker (2008), compõem as principais referências. A noção de dispositivo foucaultiano permite compreender os mecanismos de classificação e representação do sofrimento psíquico no decorrer histórico. O indivíduo como animal simbólico e a linguagem da loucura são temas destacados.

Em *A classificação no saber psiquiátrico: diagnosticar a doença ou significar a experiência da loucura?* é desenvolvido um percurso histórico sobre a classificação da loucura na psiquiatria moderna: do surgimento da clínica através do trabalho Pinel à luta pela Reforma Psiquiátrica influenciada pelas ideias de Franco Basaglia. Percebe-se duas tendências: uma pela busca por elementos que auxiliem no diagnóstico da doença “pura” e outra voltada à compreensão da experiência da loucura (AMARANTE, 1996; PESSOTTI, 2006).

O papel dos museus e da memória na comunicação da loucura é destacado em *Dos engendramentos da memória a memória engendrada: história e consolidação dos museus* (POMIAN, 2000; ASMANN, 2008; JULIÃO, 2006, COUTINHO, 1993; SCHEINER, 2012 ;CLIFFORD, 2016, ) e em *Museus e coleções da loucura*(GRAMARY, 2005; CRUZ JUNIOR; PINHEIRO, 2015). Nestes tópicos, investiga-se o conceito de memória em seu vínculo com a história dos museus, destacando, no segundo tópico, a apropriação e ressignificação da loucura pelas instituições museológicas.

Na etapa final desta seção, em *Entre a Seção Terapêutica Ocupacional e o Museu de Imagens do Inconsciente: os usos sociais dos documentos* é abordado, com mais particularidade, a produção dos documentos que perpassam a STO e MII. Através desta contextualização, destaca-se em subtópicos: as noções de política e regime de informação (GONZÁLEZ DE GÓMEZ; MORAES, 2007; FROHMANN, 1995; BRAMAN, 2004);

metainformações (GONZÁLEZ DE GÓMEZ; classificação (POMBO, 1988) e desclassificação (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2012) e por fim, o documento e a produção simbólica da loucura (OTLET, 1934; BRIET, 1951, ESCARPIT, 2010; MEYRIAT, 2010; LOPÉZ YEPES, 2001; BUCKLAND, 1991; FROHMANN, 2012, CASSIRER, 1994; WITTGEINSTEIN, 1996).

## 2.1 APONTAMENTOS SOBRE O CONCEITO DE LOUCURA

Howard Becker (2008) enuncia que os grupos sociais criam e impõem regras, ao passo que quem infringe leis e códigos morais é encarado como um *outsider*, isto é, um desviante. Em um primeiro momento, escreve o autor, parece simples apontar quem se desvia das ações esperadas pela sociedade. As dificuldades para tal apontamento têm início nas diferenças entre os grupos sociais e a forma como eles percebem e classificam seus diferentes sujeitos desviantes. A percepção sobre o desvio, bem como, os modos de domínio sobre o desviante, ganham novos contornos com o transcorrer do tempo. Tais mudanças enfatizam a necessidade de ir além da ideia de desvio como inerência. As variáveis circunstâncias e processos de julgamento são intimamente vinculadas à classificação do *outsider*. Contudo, alguns pontos confluem nessa procura por uma definição.

A concepção primária deriva da ideia sobre algo que se desvirtua em relação à média, estatisticamente a minoria perante a maioria. Entretanto, esse pensamento é insuficiente: pessoas ruivas, por exemplo, não são tão comuns em nosso país, mas categorizá-las ao lado de outros grupos sociais evidentemente julgados como desviantes é implausível. Outro atributo bastante utilizado para definir um desvio é a patologia – a presença de uma doença, em particular a doença mental. Esse destaque na questão da saúde mental tem origem na dificuldade em estabelecer critérios para definir o que constitui uma mente saudável. (BECKER, 2008).

Nos primórdios dos processos de determinação sobre o que deveria pertencer à classe doença, o item avaliado era um traço comum que perturbava o corpo humano em seus processos físico-químicos. A doença mental é adicionada a essa classe quando itens como sofrimento e incapacidade são identificados como novos critérios de avaliação. Com o tempo, porém, a psiquiatria denominou como doença tudo que violasse alguma regra social: diversos grupos que lutam por direitos, principalmente no tempo atual – como mulheres, homossexuais, bissexuais, pessoas transgênero –, já tiveram características de suas identidades vinculadas às doenças. Isto remete ao primeiro ponto exposto por Becker (2008)

e utilizado para compreender um *outsider*, a falha em obedecer às regras de um grupo. Portanto, esse específico ciclo de análise – estatístico, médico e a violação das regras – denuncia o fator central do desvio: sua elaboração e imposição pela sociedade.

Quero dizer, isto sim, que grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a “um infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008, p.29)

Isto não significa que o comportamento dos indivíduos diagnosticados com doença mental não tenha diferenças significativas em referência ao comportamento dos sujeitos não-diagnosticados. Significa que a elaboração dos conceitos de desviante, normalidade e patologia não se limita a algo inerente ao indivíduo que é unicamente observado e classificado. Esses conceitos não estão delimitados no sujeito, mas transbordam esses limites, sendo constituídos na relação dele com os outros sujeitos. Percebe-se, de fato, uma diferença no indivíduo – mas o agir sobre a diferença é atravessado por fatores sociais, influenciando, em muitos momentos, até mesmo a percepção sobre essa diferença.

Forma-se uma via de mão dupla, pois a reação da sociedade perante a diferença corrobora com os efeitos da doença mental: abandono, violência física e psicológica, falta de afeto, condições precárias de vida – a realidade externa hostil piora o sofrimento de quem é diagnosticado como um doente mental. A sociedade, ao participar da criação do conceito de loucura, enfrenta a reação do desviante, e, por conseguinte, o reagir retroalimenta outros mecanismos, elaborados pelos grupos sociais, de resistência à ideia de desvio como um estigma.

Esses mecanismos, como o estabelecimento dos hospitais psiquiátricos e práticas médicas, são dinâmicos e se transformam no tempo histórico. Michel Foucault (1975, 1997) discorre sobre as influências históricas e culturais que contornam o conceito de loucura e suas aplicações no tratamento de pacientes. “A doença mental só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal” (FOUCAULT, 1975, n.p). Segundo o autor, na Idade Média o louco era compreendido como um “possuído”: interpretar a loucura requeria significações religiosas e mágicas. Desde a medicina grega já se identificava certas relações entre a loucura e a patologia, porém, a ideia de suporte médico

adequado aos doentes inexistia. Somente no século XV, durante a Renascença, na Espanha e na Itália, surgiram as primeiras instituições dedicadas aos loucos.

Até meados do século XVII, os loucos eram, em certo nível, acolhidos pela sociedade. Há, por exemplo, referências à figura do louco célebre que escreve textos publicados como obras da loucura; posteriormente a esse período, o louco é renegado, excluído da sociedade. Os internatos não só passam a recebê-los, mas assim o fazem com qualquer sujeito desviante das regras morais e sociais vigentes (FOUCAULT, 1997).

As transformações sociais durante a Revolução Francesa reverberam nos regimes direcionados aos desviantes, destinando os internatos somente aos diagnosticados como doentes mentais. Neste período, o caráter médico das instituições adquire destaque. Foucault (1975, 1997) aponta, porém, que esse método médico é intimamente vinculado às precauções sociais da época. A intenção dos profissionais não era restrita aos tratamentos da doença e na tentativa de diminuir os possíveis sofrimentos causados aos pacientes, mas ocorria como um modo de julgamento do doente – um julgamento moral e repressivo.

No século XIX, esse regime torna-se cada vez mais violento, recorrendo a métodos, como ameaças e castigos aos internos. Essas metodologias são invasivas em termos psicológicos e físicos – o paciente é humilhado, suas palavras desconsideradas ou ridicularizadas pelos médicos e absorvidas nos laudos como indícios das psicoses. Seu corpo é submetido à técnicas médicas, como privações alimentares, banhos gelados, máquinas giratórias, sangrias e, no século XX, com as novas descobertas científicas, neurofisiológicas e neuroanatômicas, aos eletrochoques e a lobotomia. (FOUCAULT, 1975, 1997).

Durante a segunda metade do século XX, impulsionado pelo psiquiatra italiano Franco Basaglia, desponta um pensamento radicalmente crítico sobre as instituições psiquiátricas e seus tratamentos terapêuticos. O movimento pela Reforma Psiquiátrica é o resultado mais emblemático destas discussões. Seus objetivos são a luta antimanicomial, transformações profundas e libertárias no âmbito psiquiátrico, incluindo o fim de técnicas médicas agressivas e a elaboração e desenvolvimento de serviços para a reinserção social dos pacientes como cidadãos em seus incontestáveis direitos (AMARANTE, 1996).

Essa trajetória apresenta permanências e alterações no entendimento e uso da definição da loucura pela sociedade. O conceito de dispositivo na perspectiva foucaultiana oferece recursos para investigar minuciosamente esses processos.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições,

organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979 p.244).

O filósofo francês apresenta o conceito de dispositivo destacando seu caráter dinâmico e mutável às urgências e estratégias políticas de determinado momento histórico. O dispositivo se ajusta a um duplo processo: sobredeterminação funcional, processo que permite, através das relações de poder, ressonâncias ou contradições entre os dispositivos e o preenchimento estratégico, momento em que ocorre uma rearticulação e reajustamento desses elementos heterogêneos. Em relação ao conhecimento, o dispositivo tange a uma configuração do saber, estabelecendo um elo permanente: “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 1979 p.246).

Analisando o conceito de Foucault, Deleuze (1990) esquematiza uma imagem para explicar o dispositivo: uma espécie de novelo, composto por um emaranhado de linhas que seguem variadas direções, ora de aproximação, ora de distanciamento. “Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores” (DELEUZE, 1990, n.p).

Através de uma crise forma-se uma nova linha. Deleuze (1990) destaca que é preciso ficar atento não somente as linhas que compõem o dispositivo, mas as que o atravessam com base em três instâncias: poder, saber e subjetividade. Essas mudanças na concepção da loucura e do louco refletem essas linhas transversas— derivadas de instituições, leis, discursos, regras morais, proposições científicas e filosóficas, dentre outros – que podem compor o dispositivo como linhas de sedimentação ou linhas de fissura.

As primeiras dimensões do dispositivo destacadas são as curvas de visibilidade e curvas de enunciação. Em um primeiro momento, a distinção mais simples é que a primeira é identificada pela sua capacidade de fazer ver e a segunda pela inclinação a fazer falar. No tocante à loucura, há a experiência da visibilidade sobre o louco – a identificação de quem é o louco e de quem não é – pois “cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela” (DELEUZE, 1990, s,p). Inter-relacionado com o jogo entre o visível e o invisível e pertencente ao regime de enunciação, os discursos sobre a loucura

denotam as distintas perspectivas que comunicam os elementos da loucura em funções estéticas, políticas, científicas etc.

Linhas de força compõem a terceira dimensão do dispositivo. Essas linhas interceptam todas as outras, como setas que operacionalizam o ver e o dizer. Essa dimensão se relaciona diretamente com as relações de poder e do saber na sociedade e muitas práticas discursivas são influenciadas por elas. As linhas de subjetivação existem como um contraponto às linhas de força, pois indicam linhas de ruptura no interior dos dispositivos, uma linha de fuga que se desenvolve em “um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia” (DELEUZE, 1990 n.p).

Relacionando o conceito de Foucault (1997) com a história da loucura, nota-se que as transformações e continuidades sobre o entendimento da loucura no tempo histórico relevam as linhas dos dispositivos específicos. Na Idade Média, as linhas de força derivam da religião que creditava ao louco o dom da magia e do flagelo e a transcendência da possessão divina ou diabólica. Tais linhas são atravessadas pelo poder das instituições hospitalares, instrumentalizadas pelo saber científico. Essas rupturas oferecem formas de visibilidades e práticas discursivas sobre o louco. Algumas formas absorviam certa sabedoria, entendida como peculiar e produzida por eles, e outras excluíaam os desviantes da sociedade desprezando qualquer produção supostamente originada pela loucura.

Na metade do século XVII, há uma comparação entre os loucos e qualquer desviante moral e social, fazendo com que ambos sejam internados nos mesmos locais – as linhas de visibilidade, que conferem uma espécie de imagem do louco, não serviam a uma distinção rígida desses indivíduos; o elo visível entre eles era a incapacidade de incorporar o seu papel social na produção, acúmulo e circulação de riquezas (FOUCAULT, 1975). Contudo, há uma fissura nessa compreensão – posterior à Revolução Francesa – que separa esses sujeitos e estabelece outros meios de controle. Neste momento, destaca-se como uma linha aparentemente de ruptura pode ser incorporada em uma linha de força, pois “as produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se sob os poderes e os saberes de outro, em outras formas ainda por nascer” (DELEUZE, 1990, n.p).

A intenção original dos reformadores<sup>12</sup> da época era suprimir o internamento que representava um símbolo do antigo regime monárquico absolutista. Aos desviantes mais

---

<sup>12</sup> Salienta-se que a psiquiatria moderna já nasce como uma reforma, no caso do século XVIII, um viés reformista nos moldes dos revolucionários da França em detrimento do Hospital Geral criado pelo rei Luís XIV (AMARANTE, 1996).

pobres são oferecidos serviços externos em detrimento da internação. O internato é destinado exclusivamente aos considerados loucos e os saberes médicos são enaltecidos no tratamento desses doentes. Porém, a premissa social ainda tem aguda presença nessas instituições, acoplando julgamentos morais às técnicas médicas. O positivismo do século XIX influenciará diretamente as linhas de enunciação que celebram a razão, desconsiderando qualquer situação desorientada do eixo racional, como a loucura que, sem possibilidade de cura, é renegada à tentativas de apagamentos das emoções que propiciam às crises psicóticas (FOUCAULT, 1975, 1978). Em tempos mais recentes, a luta pela Reforma Psiquiátrica Brasileira configura-se como uma linha de ruptura sobre esses métodos de tratamento.

Nise da Silveira (1992) era atenta para posições contracorrentes. Antes mesmo dos debates sobre a reforma psiquiátrica italiana na década de 1970, a psiquiatra alagoana propôs, na década de 1940, novos métodos que visavam à despotencialização dos conteúdos psíquicos das crises através de meios terapêuticos como a pintura, escultura e o artesanato. Nise tem um olhar diferente e sensível em relação à loucura. Entende que o louco vai além do mero papel de paciente: é ainda um cidadão com direitos e potenciais criativos. Podemos argumentar que o conceito de desvio permanece, mas é configurado em um novo processo de entendimento sobre a loucura, transformando as práticas do hospital psiquiátrico.

Nise da Silveira revigorou a Seção Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, considerado como um espaço destinado somente a “distrair” os pacientes antes de sua chegada. Suas ideias eram visionárias, tratando de fazer da seção um campo de pesquisa, aberto a variados estudos. Entretanto, essa ideia encontrou fortes resistências por outros profissionais da instituição ainda arraigados nos tratamentos vigentes da época. Percebe-se uma luta interna à instituição para a escolha do melhor entendimento sobre o paciente e dos meios auxiliares para amenizar o sofrimento mental. Se os tradicionais profissionais da saúde desejavam que o desvio e suas fontes fossem liquidados e, na impossibilidade dessa ação, controlados e anestesiados, a psiquiatra defende que o conteúdo das crises psicóticas seja trazido à tona para seu possível enfraquecimento através dos processos de ressignificação das imagens, exercício semelhante aos processos artísticos (SILVEIRA, 1992).

A figura da psiquiatra também não é isenta de contradições e críticas. De acordo com Dias (2003), se Nise era lembrada como uma figura de emancipação e rebeldia frente à psiquiatria tradicional, por outro lado sua posição perante a luta pelo fim do manicômio não foi totalmente favorável. Há críticas “ao 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”

(DIAS, 2003, p.13). Ressalta-se, assim, que linhas de ruptura podem ser reconfiguradas em linhas de força.

Da história da loucura ao trabalho de Nise em seu elo com o museu, os embates no campo psiquiátrico denotam não somente conflitos epistemológicos, mas as condições sociosimbólicas que formulam o imaginário sobre a loucura e o louco. Ernst Cassirer (1994) identifica que além de atuar em um universo meramente físico, a humanidade atua no universo simbólico. A linguagem medeia a relação entre as pessoas e a realidade, porém esse contato nunca é completo e imediato. “A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo” (CASSIRER, 1994, p. 2).

Emoções, medos, anseios, ilusões, sonhos permeiam o encontro do sujeito com o mundo real. Esses sentimentos são transfigurados em imagens mentais que em seus universos particulares são autorreferentes, esmaecendo seus vínculos com a realidade. O cientista em sua busca pela verdade não consegue perfurar integralmente o véu da dimensão simbólica que reveste o real. Dessa forma, Cassirer (1994) afirma que o indivíduo mais do que um animal racional é um animal simbólico. Os modos de classificação dizem, portanto, mais do que sobre os sujeitos classificados: indicam os simbolismos que movem os fluxos de pensamentos da sociedade.

O longo percurso sobre o conceito de loucura no tempo histórico indica que a imagem do louco e da loucura são construídas não como meras observações racionais sobre o outro, mas revelando também a dimensão simbólica e dinâmica que oferece variados significados ao fenômeno. Esses processos de significação do sofrimento psíquico ressaltam os papéis que distintas linguagens (religiosa, científica, artística) conferem à experiência de vida dos classificados como loucos. Diversos grupos sociais simbolizam essas pessoas por intermédio de suas demandas teóricas, práticas, epistemológicas e políticas: se Phillipe Pinel compreendia que a desrazão do louco o impedia de conquistar um dos símbolos máximos da Revolução Francesa, a liberdade, Foucault, Deleuze e Guattari elegem a loucura como uma forma simbólica fundamental de crítica aos conceitos de verdade e razão, temas caros à filosofia. É bem verdade que no embate entre esses discursos, não raramente o protagonismo dos pacientes é sufocado pelas próprias forças políticas dos demais grupos sociais. Mas estes também podem ter seus mundos simbólicos, como em Antonin Artaud (2017), poeta e escritor que expressava criticamente sobre sua vivência.

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio. Em todo alienado existe um gênio não compreendido, cujas ideias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas e que somente pode encontrar no delírio uma fuga às opressões que a vida lhe preparou. (ARTAUD, 2017, p.25)

Retornando ao conceito de dispositivo, as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação, produzidas na subjetividade do escritor, permitem essa ruptura com as linhas de força que enaltecem o uso da razão pelo homem “saudável”. Artaud reflete e discursa sobre a loucura – neste trecho, em especial, no tocante à loucura do pintor Van Gogh –, ao mesmo tempo em que expressa suas emoções. A compreensão de suas obras por outros, estudiosos ou o público em geral, também remete a uma racionalização e significação sobre o seu conteúdo. Partindo dessas premissas, indaga-se: a loucura é um oposto da razão ou essa distinção também deriva das condições simbólicas que a desvalorizam/valorizam?

Foucault (2017) discorre sobre o que denomina como experiência trágica da loucura. Na Idade Média, o louco, em algum nível, tinha sua linguagem comunicada, pois tinha o poder de proferir verdades irreconciliáveis sobre a estranheza do mundo. Na Idade Moderna, com a loucura sendo relegada à categoria de desvio social e moral, o conteúdo de sua linguagem é interditado. Ainda que Sigmund Freud e Eugen Bleuler tenham se interessado pelos significados do sofrimento psíquico, suas análises ocorrem em torno de uma lógica médica.

Na Arte, a experiência trágica da loucura é revisitada pelos românticos. As produções artísticas dos loucos traduzem a linguagem da loucura. Contudo, Foucault (2017) aposta em caminho inverso: a loucura é a ausência de obra. O filósofo cria um aparente paradoxo: ao mesmo tempo que a obra de arte não traduz a loucura, ela é testemunha da interdição da linguagem do louco. A obra de arte não materializa a experiência da loucura, mas apresenta a loucura como símbolo da impossibilidade de uma real comunicação, em especial, a comunicação limitada à racionalização do mundo.

Contudo, de acordo com Pereira Neto (1998), Derrida, ainda que elogie a contribuição de Foucault aos estudos sobre a loucura, questiona a impossibilidade de compreensão desse fenômeno, pois percebe uma contradição central em a *História da Loucura*: se é impossível traduzir e estruturar um pensamento sobre a loucura, que de fato diga algo autêntico sobre

ela, como o próprio Foucault refletiu e escreveu sobre tema, até mesmo evidenciando sua incomensurabilidade por uma ordem lógica?

Além disso, Derrida admite que, se quiséssemos ser os porta-vozes dos loucos, se quiséssemos escutar seu silêncio, como se dispôs Foucault, teríamos que utilizar, invariavelmente, a linguagem da ordem. Assim, o empreendimento de Foucault ficaria mais uma vez inviabilizado. No seu entender, não há como analisar algo sem se inserir em uma ordem explicativa qualquer. O silêncio, por exemplo, só pode ser compreendido numa linguagem (PEREIRA NETO, 1998, p. 640).

Wittgenstein (1999) em suas ideias de vivência, formas de vida e jogos de linguagem nos oferece um possível percurso ao entendimento da loucura. Contudo, essa perspectiva também induz a novos desafios. De que modo a loucura engendra uma vivência singular entre outras vivências que conduzem o cotidiano das pessoas validadas como “normais”? Em outros termos, como “explicar” a (im)possibilidade de uma “linguagem privada”, questão central para parte da obra wittgensteiniana? Quais são e como se formam os jogos de linguagem que tentam compreender o sofrimento psíquico? Como isso afeta a loucura, seja aquela vivenciada como experiência ou aquela formulada como conceito e circulada como discurso em suas configurações de poder e saber? Qual o liame desse processo de transfigurações – suas perdas e ganhos? A presente pesquisa tem ciência de que essas respostas não serão respondidas de forma integral, mas entende que investigar a organização das informações no Museu de Imagens do Inconsciente apresenta uma situação particular do entendimento da loucura, seus limites e potencialidades na produção de significados sobre a sofrimento psíquico.

O acervo salvaguardado pelo MII remete às dimensões simbólicas da loucura, dos classificados como loucos aos indivíduos ou grupos que classificam o fenômeno do sofrimento psíquico. A seguir é destacado o papel da informação nos processos classificatórios da psiquiatria em seu elo com a construção do imaginário sobre a loucura.

## **2. 2 A CLASSIFICAÇÃO NO SABER PSIQUIÁTRICO: DIAGNOSTICAR A DOENÇA OU SIGNIFICAR A EXPERIÊNCIA DA LOUCURA?**

De acordo com Scarcelli (2011), o período da ditadura militar, particularmente no final da década de sessenta, marca os primórdios da organização dos movimentos sociais pela reforma, e seu fortalecimento ocorre no período de abertura política do país, na década de oitenta – tendo como marco central a constituição do Movimento de Luta Antimanicomial

em 1987. Scarcelli lista os três grandes objetivos do movimento reformista, a partir dessa época: “construção de uma rede substitutiva aos manicômios, modificação da legislação psiquiátrica e desconstrução da cultura manicomial” (2011, p 20). No atual contexto, dilemas surgem ao campo da Saúde Mental; entre eles, a reinserção social dos ex-pacientes.

Na década de 1960, Erving Goffman (2001) dedicou-se a observar mais detalhadamente a vida do interno do hospital psiquiátrico, distinguindo duas fases: a fase de pré-paciente e a fase de internado. Há, para Goffman, dois tipos de pré-pacientes – os mais raros, que se internam por vontade própria, e os que são forçados ao internamento. No entanto, ambos passam por um processo semelhante que resulta em experiências e sensações de abandono, deslealdade e amargura<sup>13</sup>. Na internação, por meio de desvalorizações e humilhações, os profissionais do hospital limitam a autonomia da pessoa, levando a uma violenta destruição do eu. As palavras dos internados são irrelevantes. Nas avaliações médicas, toda sua experiência com a realidade é relegada a tentativas fracassadas de socialização, mentiras e delírios. São anotados os sintomas, as infelicidades do passado, os primeiros atos desviantes, comportamentos imorais, sexualmente pervertidos e impulsivos, o ato derradeiro que levou à internação, a reação na entrada ao hospital, além das respostas às perguntas restritas feitas pelos psiquiatras.

Goffman (2001) nota um processo de perda de identidade. A adaptação a um novo local: o hospital psiquiátrico que não apenas estabelece regras como destrói o “eu” do paciente. Esse contexto torna o dilema da readaptação social mais complexo. A saída da instituição à cidade adquire dificuldades que não podem ser sanadas somente pela mudança de local fechado a um espaço aberto. Ainda que a instituição promova tratamentos menos agressivos, o ex-interno tem que lidar com a incompreensão da sociedade acerca de suas experiências de vida.

Outrossim, as instituições hospitalares estão ampliando seus mecanismos de domínio. Em sua análise sobre o conceito foucaultiano de “sociedade disciplinar”, Deleuze (1992) afirma que todos os grandes meios de confinamento – escola, família, prisão, hospital e fábrica – estão em crise: “na crise do hospital, como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia e o atendimento a domicílio puderam, de início, marcar novas liberdades, mas

---

<sup>13</sup> Os motivos que levam alguém a ser internado ultrapassam a própria condição da doença, e muitas vezes, têm relação mais forte com outras condições: status socioeconômico, falta de controle pela família, até mesmo proximidade com algum hospital, dentre outros pormenores. Durante essa fase, percebe-se que o sujeito vai perdendo sua independência, pois as negociações sobre uma futura internação normalmente são mediadas entre uma terceira pessoa (algum familiar ou denunciante, por exemplo) e os administradores da instituição psiquiátrica (GOFFMAN, 2001)

também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos” (1992, p. 220). Há, pois, um regime vigente, “a nova medicina ‘sem médico e sem doente’, que resgata doentes potenciais e sujeitos a risco, que de modo algum demonstra um progresso em direção à individuação, como se diz, mas substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma maneira ‘dividual’ a ser controlada” (1990, p. 225).

Compondo uma crítica epistemológica, Paulo Amarante (1996) apresenta o conceito de desinstitucionalização, importante tema no trabalho de Franco Basaglia, realizando uma série de críticas sobre ações que não desconstroem a psiquiatria, apenas lhe conferem novos revestimentos em demandas meramente técnicas e administrativas. A psiquiatria preventiva, ainda que defenda a desospitalização, não modifica as estruturas que legitimam o saber psiquiátrico, pelo contrário, cria novos mecanismos de patologização do social ao ampliar o território regulador da psiquiatria para o campo extramuros. Por outro lado, críticos da reforma associam equivocadamente a ideia de desinstitucionalização ao abandono e desamparo dos pacientes.

O sentido primordial de desinstitucionalização, aponta Amarante (1996), denota reinventar epistemologicamente o campo do saber psiquiátrico, criticando a positividade absoluta da ciência moderna em sua racionalidade “causa-efeito”. O fenômeno que envolve o sofrimento psíquico é incomensurável em uma perspectiva única, seja ela física, psicológica ou social. Desse modo, é importante repensar a própria definição de doença mental, pois ainda que seja difícil findar com a institucionalização, pode-se trazer à tona suas contradições em sua função de simplificar as complexas experiências de vida dos sujeitos objetivados como doentes.

O louco, objetivado enquanto doente, no interior ou fora do manicômio, é também, e a um só tempo, produto e testemunha fidedigna da psiquiatria. Dessa fórmula, a negação da ciência psiquiátrica como ideologia inscreve o saber-fazer sobre a loucura e o processo saúde-enfermidade mental em um campo eminentemente ético, que resgata a dimensão da relação entre os homens, que problematiza a função social e política das tecnociências e dos técnicos, que devolve à loucura a possibilidade de uma dimensão plural. Além do mais, o psiquiatra e os técnicos da psiquiatria, enquanto socialmente reconhecidos como portadores de um saber sobre a loucura e os seres humanos, têm função ética singular ao renunciarem ao mandato social da exclusão, segregação e medicalização do sofrimento humano e das formas sociais da produção da anormalidade (AMARANTE, 1996, p. 99).

Os processos de definição da doença mental percorrem métodos classificatórios que têm como insumos a recuperação e representação de informações sobre os pacientes. Assim,

a presente pesquisa entende que as abordagens teóricas e pragmáticas da organização do conhecimento podem direcionar os desvelamentos sobre as estruturas simbólicas que alicerçam o saber psiquiátrico. A clínica surge no século XVIII como um espaço destinado a examinar de modo mais preciso o doente mental: analisar seu comportamento, discernir suas diferenças e classificá-lo.

Essas classificações não demonstram apenas observações científicas sobre as diferenças humanas, mas outorgam julgamentos morais que discriminam socialmente as pessoas reduzindo complexas experiências humanas a problemas causados pela doença mental. A Reforma Psiquiátrica potencializa debates sobre os modos de organizar e classificar as características das doenças. Os parênteses são retirados da palavra “doente” e deslocadas à palavra “doença”, um gesto de sinalizar a violência do termo e seu caráter ideológico (AMARANTE, 1996).

A operação “colocar entre parênteses” é, muitas vezes, entendida como negação da existência da doença, o que em momento algum é cogitado. Significa, tão somente, que a psiquiatria construiu conceitos de sintomas e doenças sobre fenômenos que, em última instância, lhe são absolutamente compreensíveis e que, portanto, cumprem papel meramente ideológico. Assim, a necessidade de colocar a doença entre parênteses significa negação, isto sim, da aceitação da elaboração teórica da psiquiatria em dar conta do fenômeno da loucura e da experiência do sofrimento; significa realizar uma operação prático-teórica de afastar as incrustações, as superestruturas, produzindo tanto no interior da instituição manicomial, em decorrência da condição do estar institucionalizado, quanto no mundo externo, em consequência da rotulação social que é fortemente autorizada pelo saber psiquiátrico. (AMARANTE, 1996, p. 80).

Na história da psiquiatria moderna há diversos exemplos do vínculo entre os processos classificatórios e a produção simbólica. Segundo Amarante (1996), na França revolucionária Phillipe Pinel fazia parte de um grupo denominado “Os Ideólogos”. Os seus participantes tinham influência empirista e sensualista de pensadores como Locke e Condillac e também na História Natural de Buffon. “A clínica nasce inspirada nessa tradição filosófica-nominalista, em que é fundamental a relação do ato perceptivo com a linguagem” (AMARANTE, 1996, p.4). Desse modo, a ordem apresentada na própria natureza deve ser observada, descrita e classificada. Essa esquematização é a base do marco teórico da psiquiatria moderna *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1908) escrito por Pinel.

Anteriormente ao trabalho desenvolvido por Pinel, o conhecimento filosófico se debruçava sobre o tema da loucura. Uma das principais contribuições do médico francês é

fazer a junção entre medicina e filosofia para investigar a loucura entendida como alienação mental. Cria-se as categorias de alienados e alienistas, médicos que se dedicavam ao tratamento dos loucos. Para essa classe médica que surgia, o alienado não tinha perdido integralmente a razão, contudo, dominado pelas paixões, sofria com o enfraquecimento de sua capacidade racional. Logo, é função do alienista redirecionar o paciente aos trilhos da razão. O tratamento tem um cunho moral: o comportamento deve ser observado, seus hábitos morais e intelectuais anotados quando se desviam dos padrões sociais (AMARANTE, 1996).

O principal vínculo entre o poder simbólico e o pensamento de Pinel está na relação com a ideia de liberdade, um dos principais lemas da Revolução Francesa. O sujeito era isolado da sociedade em um local destinado aos alienados porque ele não tinha a capacidade de exercer a liberdade de modo legítimo. Suas ações eram incontroláveis, pois estava sob efeito das paixões. Pinel reformula o hospital Bicêtre com a intenção de criar um espaço ideal ao tratamento dos alienados, a clínica (AMARANTE, 1996).

Esse momento é retratado por Charles Muller na pintura “Pinel libertando das correntes os alienados de Bicêtre” de 1793 que revela o teor simbólico que envolvia a psiquiatria da época. Um momento histórico em que os loucos são vistos como doentes que necessitam de tratamento adequado (figura 01).

Figura 1: Pinel libertando das correntes os alienados de Bicêtre. Charles Muller. 1840 - 1850. Óleo sobre tela.



Fonte: Wikimedia - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pinel\\_fait\\_enlever\\_les\\_fers\\_aux\\_ali%C3%A9n%C3%A9s\\_de\\_Bicetre-Charles-Louis\\_Mullet.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pinel_fait_enlever_les_fers_aux_ali%C3%A9n%C3%A9s_de_Bicetre-Charles-Louis_Mullet.jpg)

Bénédict Morel, além da observação de critérios sintomáticos, ressalta critérios etiológicos. Em *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce*

*humaine et des causes qui produisent ces variétés malades* (1857) o autor salienta a necessidade de encontrar as origens das doenças, afirmando que há um conjunto de degenerações que ocasionam a doença mental. A cura, tão evidenciada por Pinel, é colocada em xeque, pois Morel acreditava que a alienação mental é o último estágio da degeneração e, muitas vezes, incurável. Existiam variadas origens para a degeneração, como abuso de álcool, doenças congênitas, condições precárias de vida, afecção mórbida, mas sua principal característica era a hereditariedade. Desse modo, as heranças familiares eram avaliadas no diagnóstico, juntamente com os sintomas físicos (CAPONI, 2012)

O conceito de degeneração seria amplamente utilizado na construção de variados pensamentos discriminatórios, em especial os direcionados aos negros e indígenas, entendidos como raças inferiores. De acordo com Caires (2016), no final do século XIX, autores como Max Nordeau e Cesar Lombroso ampliaram a ideia de degeneração ao campo da produção cultural associando artistas e loucos. Deste modo, a produção artística também poderia ser fonte de informação sobre como funcionava os processos degenerativos da mente humana.

Talvez o estudo dessas peculiaridade da arte no insano, além de nos indicar uma nova fase dessa misteriosa doença, possa ser útil em estética, ou de alguma forma, à crítica de arte, por demonstrar que uma predileção exagerada por símbolos, por minúcias nos detalhes [...], as intrincadas inscrições, a excessiva proeminência dada a alguma cor (e é bem sabido que alguns de nossos mais destacados pintores incorrem neste pecado), a escolha de temas licenciosos, e mesmo um grau exagerado de originalidade sejam pontos que pertençam à patologia da arte (LOMBROSO apud CAIRES, 1891: 208)

A exposição “Arte Degenerada”, realizada na Alemanha Nazista, representa e esta associação negativa entre arte e loucura (figura 02).

Figura 2: A exposição “Arte Degenerada” visitada por Goebbels



Fonte: Wikipédia

[https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate\\_Art\\_Exhibition#/media/File:Ausstellung\\_entartete\\_kunst\\_1937.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_Art_Exhibition#/media/File:Ausstellung_entartete_kunst_1937.jpg)

As obras de pós-impressionistas, como Van Gogh e das vanguardas europeias, como Picasso, Matisse e Kandinsky, foram expostas juntamente às obras de pacientes psiquiátricos da coleção de Hans Prinzhorn. O intuito principal era mostrar e comparar as obras como imagens que testemunham a mente corrompida e debilitada de seus respectivos criadores (GRAMARY, 2005). Esses fatos e evoluções do termo demonstram os diversos significados concedidos à palavra degeneração através das demandas dos grupos sociais dominantes.

Ao investigar o desenvolvimento do conceito de loucura, Isaias Pessotti (2006) atenta que Emil Kraepelin não abandonará o conceito de degeneração ao estabelecer definitivamente a psiquiatria no campo médico. A nosologia adquire força no saber psiquiátrico, uma evolução da nosografia dos psiquiatras anteriores, formulando classificações que, em momento posterior, seriam as bases dos sistemas de diagnósticos como o “Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais” (DSM) e a “Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde” (CID). Kraepelin divide as doenças mentais em duas grandes categorias: psicose maníaco-depressivas e demência precoce. Seu trabalho fundamenta-se em uma perspectiva positivista, no qual “as diversas doenças psiquiátricas são evoluções de quadro sintomáticos” (PESSOTTI, 2006, p.114) e são somente sinais de algum defeito no organismo, sem um significado estabelecido pelas subjetividades das experiências dos pacientes.

Pessotti (2006) analisa a distinção entre estudos psiquiátricos focados no diagnóstico da doença aos moldes do organicismo, como o trabalho de Kraepelin, e os que propõem uma

busca pelo significado do sofrimento psíquico para quem o vivencia. Segundo o autor, a introdução do conceito de “Eu” na psicopatologia por Jules Cotard (1879), o livro “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência” (1889) de Henri Bergson, a fenomenologia de Husserl e a psicanálise influenciará essa segunda forma de compreensão da loucura. Ele aponta os textos freudianos sobre neurose e psicose como emblemáticos na formulação do conceito de “Eu”, particularmente desse “eu” em tensão com o Id (neurose) e em conflito e negação da realidade externa (psicose).

A subjetividade, antes rejeitada, adquire, no século XX, importância decisiva tanto na filosofia como nas jovens “ciências humanas”, notadamente na psicologia. O homem passa a ser visto como um “ser no mundo”, sujeito ou agente de processos afetivos; e não como um *locus* em que ocorrem doenças, ou como mero portador de distúrbios. Ele é uma pessoa dotada de autoconhecimento, valores, afetos, desejos, e que reage de forma normal ou incomum aos eventos da vida. Na verdade, o termo “subjetividade” é a designação genérica para o universo da experiência pessoal; implica processos cognitivos e afetivos, cujo estudo científico só então se iniciava (PESSOTTI, 2003, p. 115)

Em interpretação dos sonhos, Freud (2001) estabelece três categorias do aparelho mental: a consciência, o pré-consciente e o inconsciente. No consciente, ocorre a percepção da realidade imediata. O pré-consciente intermedia a consciência e o inconsciente. Nele encontram-se as memórias “instantâneas” facilmente recuperáveis, como nosso nome ou lembranças de fatos recentes. Por fim, o inconsciente é o principal conceito da abordagem freudiana. Seu conteúdo é formado por informações não acessíveis em um primeiro momento pela consciência. No inconsciente localiza-se nossos desejos reprimidos e é necessário a decifração de seus significados através dos sonhos, por exemplo. O sonho não apenas guarda esse conteúdo reprimido – é uma forma de realizá-lo inconscientemente.

Segundo Pessotti (2006), influenciado pelas ideias de Kraepelin e Freud, o psiquiatra Eugen Bleuler reformula o conceito de demência precoce no século XX, estabelecendo o termo “esquizofrenia”. Essa mudança fornece um novo enfoque conceitual. A cisão das funções psíquicas afeta as conexões lógicas, sintáticas, semânticas entre causa e efeito em detrimento da ideia de deterioração mental. O isolamento e os delírios do esquizofrênico são modos de lidar com esse embaralhamento de ideias, pensamentos e emoções. Para Bleuler “as alucinações, fantasias e ideias delirantes são recursos de compensação afetiva e não meras operações cerebrais defeituosas, como pensava Kraepelin: eles têm significado e expressam alguma carência ou desejo contrastado” (PESSOTTI, 2006, p.117).

Carl Jung (2000, 2008), um dos primeiros discípulos de Freud, irá apontar, no decorrer do desenvolvimento do seu próprio trabalho, para direções opostas ao seu mestre. Jung amplia a noção de inconsciente para a de inconsciente coletivo, uma herança de conteúdos psíquicos que são passados de geração a geração, como as imagens que são constantes no pensamento. Diverge também nas formas de lidar com os dilemas da vida psíquica. Enquanto Freud estabelece o conceito de sublimação, um modo de transfigurar os impulsos e repressões em atividades do cotidiano, Jung propõe mecanismos que tragam esses teores conflitivos à tona, apaziguando seus efeitos nocivos na consciência. Nise da Silveira, por sua vez, é substancialmente influenciada pela abordagem junguiana.

Em “Psicopatologia Geral”, Karl Jaspers (1985) salienta as dificuldades de acessar os conteúdos do inconsciente. A vida psíquica não poderia ser apreendida integralmente, mas através de “infraestruturas extraconscientes” situadas como um mecanismo explicativo. A psicopatologia pode investigar a consciência e o inconsciente através de comparação de imagens, mas essas representações não são capazes de mensurar os processos psíquicos. Não obstante, é importante reconhecer os limites das abordagens teóricas diante da objetivação da alma, conceito que ele analisa como sinônimo de consciência e inconsciente.

Jaspers (1985) assinala que alma não é um objeto, ainda que possamos senti-la através das ações e comportamentos dos indivíduos. Ele atenta para a importância das vivências como uma forma de experimentar a alma, mas entende que tais vivências são fenômenos. Ainda assim a alma pode ser representada. Sobre essa relação entre o materializável e o imaterializável da vida psíquica afirma:

Sem dúvida podemos tornar a alma objetiva através de imagens e comparações. De fato, porém, continuará sendo o horizonte que não se torna objeto, mas a partir do qual todos os fatos particulares objetivados se nos apresentam. Esclarecemos que a alma não é uma coisa e que já se falar em alma induz a erro de observação: 1º, a alma significa consciência, mas também, e sob determinadas perspectivas, até essencialmente, é o inconsciente. 2º, a alma não pode ser concebida como um objeto com propriedades, mas como ser no seu mundo, como uma totalidade de mundo interior e mundo ambiente. 3º, alma é um *vir-a-ser*, *desenvolvimento*, *diferenciação*, nada de definitivo e acabado (JASPERS, 1985, p.21)

Eugène Minkowski, em *La Schizophrénie* (1927), investiga as formas imagéticas vinculadas às produções dos esquizofrênicos. Para ele, o “geometrismo mórbido”, por exemplo, é uma tentativa de contato entre o esquizofrênico e a realidade, impedido pela perda dos conteúdos afetivos. “Desse modo, depois de séculos, o delírio, essência da loucura, já

não é a perda ou o extravio da razão: ele é a hegemonia da razão, liberta das conotações afetivas ou instintivas das ideias ou eventos – uma razão pura” (PESSOTTI, 2003, p.121).

Em *O Tempo Vivido* (2011), Minkowski critica a postura de médicos que tentam orientar o paciente em um sentido temporal exato e unívoco. Segundo o autor, há formas variáveis de estar no mundo e de se situar no tempo e espaço. Ele divide o aspecto temporal em dois tipos: o tempo assimilado e o tempo vivido. O primeiro refere-se a uma perspectiva mecânica, às horas e ponteiros do relógio, aos dias, meses e anos do calendário, regidos por normas e leis que estabelecem a duração do tempo. No segundo modo, as vivências singulares dos indivíduos fazem com que eles experimentem os efeitos do tempo de múltiplas formas, imensuráveis por mecanismos fixos. As emoções têm substancial importância para essa experimentação. O tédio, por exemplo, faz sentirmos que o tempo passou devagar, em outros momentos, temos a sensação de que o tempo passou rapidamente, em especial, em situações de felicidade ou prazer.

Ronald Laing (1978) tem forte influência de Minkowski na ideia de compreensão da vivência dos considerados loucos. Ele aponta as limitações dos vocabulários psiquiátricos: “os termos do atual vocabulário técnico referem-se ao homem isolado dos seus semelhantes e do mundo, isto é, como uma entidade não essencialmente “relacionada com” o outro e em um mundo, ou a aspectos falsamente substancializados dessa entidade isolada” (LAING, 1978, n.p). Nestes termos isolados, Laing destaca inclusive os conceitos da psicanálise, como “ego”, “superego” e “id”. Logo, é importante compreender a loucura através das relações que a configuram, denotando diversos pontos de vista ao fenômeno.

Aos moldes do segundo Wittgenstein, Laing (1978) faz uma analogia entre uma imagem que aparenta, de modo justaposto, ora o rosto em perfil de dois homens, ora um cálice, e as inúmeras formas de enxergar o sofrimento psíquico. Pode-se ver o ser humano como um organismo – as informações registradas, portanto derivam de análises estruturais, atômicas, celulares e moleculares – ou enxergá-lo como uma pessoa, repleta de experiências que transmitem emoções, temores, anseios, dentre outros sentimentos. Cada perspectiva contempla as intenções dos sujeitos ou grupos que avaliam o outro. Por considerar que a psiquiatria está saturada pelo primeiro ponto de vista, Laing propõe uma ciência da pessoa, influenciada pela fenomenologia existencial.

Tive um paciente cuja noção dos limites do seu próprio ser estendiam-se para além do nascimento e da morte: “de fato” e não apenas “em imaginação” ele afirmava não estar essencialmente ligado a um tempo ou um lugar. Não o considerei psicótico, nem pude provar que ele estava

errado, ainda que quisesse. Contudo, é de considerável importância prática saber perceber que o conceito e/ou experiência de um homem sobre o seu ser talvez seja muito diferente do nosso conceito ou experiência dessa pessoa. Em tais casos é preciso saber orientar-se como pessoa no esquema de coisas do outro em vez de vê-lo apenas como um objeto em nosso próprio mundo, isto é, dentro do sistema total de nossa própria escala de referências. É preciso saber efetuar esta reorientação sem pré-julgar quem está certo ou errado. Este talento é óbvio e indispensável pré-requisito no trabalho com os psicóticos (LAING, 1978, n.p)

Durante a segunda metade do século XX, segundo Pessotti (2006), essa valorização da busca pelos significados das subjetividades diminuiu com o desenvolvimento dos tratamentos farmacológicos. “Como resultado temos o casamento, por enquanto eufórico, entre uma florescente psiquiatria farmacológica, impropriamente designada como “biológica” (a nova versão do velho organicismo) e o manual diagnóstico, chamado DSM” (PESSOTTI, 2006, p.122). Nesta conjuntura, a psicanálise perde cada vez mais espaço no cenário internacional e nacional para as ciências cognitivas e as neurociências (BIRMAN, 2005).

Para Birman (2005) esse auge e decadência da psicanálise têm origem no vínculo entre seu fundador Freud e a modernidade. O autor assinala que o trabalho de Freud nasce como fruto dos anseios da modernidade e, em momento posterior, especialmente com o livro *Mal-estar na civilização* (1929), volta-se a uma perspectiva crítica aos tempos modernos. A terapia psicanalítica inicialmente surge como uma promessa de cura dos distúrbios psíquicos e o mal-estar dos indivíduos, seguindo os ditames da ciência moderna. A psicanálise freudiana almejava o patamar do discurso científico. Logo, poderia apaziguar os conflitos entre as pulsões e a civilização, dominando a força pulsional da natureza humana e promovendo o ideal moderno de liberdade.

A ruptura teórica de Freud ocorre quando ele atina para a impossibilidade de uma cura absoluta através dos métodos psicanalíticos. Essa fissura do pensamento freudiano é representada pela criação do conceito de pulsão de morte, uma vez que, “no que tange à espécie humana, a vida seria algo a ser conquistado, um vir-a-ser e um destino possível, mas não um valor instituído de maneira originária” (BIRMAN, 2005, p.213). Freud compreende, nesta nova fase, que para lidar com o desamparo da modernidade “não basta apenas produzir a vida como um bem, em contraposição à morte originária. É preciso ainda a reproduzir permanentemente, em toda a existência do sujeito. Daí, então, a ideia de gestão, para que o sujeito possa manter a vida enquanto possibilidade e um bem em aberto para si” (BIRMAN, 2005, p.213). Ainda assim, Birman (2005) atenta que a comunidade psicanalítica, nos tempos atuais, não parece compreender, de fato, a fase “trágica” de Freud, apostando em conexões

com o cognitivismo e a neurociência na tentativa de legitimar sua prática à comunidade científica.

Foucault (1979) critica a produção de verdade pela psicanálise. A relação de poder se mantém, ainda que aconteça fora do asilo. Na comunicação entre paciente e psicanalista, este último detém domínio sobre todas as fases da consulta. A própria ideia de transmissão de informações entre os dois ocorre de modo unilateral: está demarcado quem deve escutar e quem deve falar o quanto puder sobre sua vivência. Esse fato é significativo, pois os papéis tradicionais na comunicação apontam para um emissor ativo e dominante e um receptor mais passivo e subordinado ao emissor. Neste caso, a situação é inversa, contudo, conserva-se um diálogo restrito. Os movimentos que visam uma efetiva transformação da psiquiatria, como os influenciados pelas ideias de Laing e Basaglia, devem “transferir para o próprio doente o poder de produzir a sua loucura e a verdade de sua loucura ao invés de procurar reduzi-la a nada” (FOUCAULT, 1979, p.126).

De volta à noção de dispositivo, observa-se as linhas de ruptura e linhas de força que movem as aspirações dos grupos sociais e as curvas de visibilidade e enunciação que expressam/representam a loucura no decorrer histórico. Logo, entre a apreensão de informações que levem a cura ou tratamento da doença mental e a busca pelos significados da experiência da loucura, há a produção contínua de classificações e esquematizações sobre os indivíduos que a vivenciam. Há variadas fontes e modos de recuperação de informação: a análise comportamental, o exame dos aspectos físicos, a decifração do inconsciente, o diálogo com os pacientes e o estudo das imagens produzidas por eles. As formas de organizar as informações sobre a doença mental auxiliam na estruturação e validade dos discursos e suas respectivas instituições. Portanto, quais caminhos devem ser escolhidos para repensar a informação em Saúde Mental no ideal da desinstitucionalização?

Nota-se que além das classificações formuladas pelas instituições médicas, há também as representações dos próprios pacientes sobre suas vivências e anseios, tal como podemos averiguar nas produções dos clientes do Museu de Imagens do Inconsciente. Nise da Silveira (1992, 2015) tinha um estreito vínculo com a busca pelo significado da loucura. Autores apresentados, como Freud, Minkowski, Laing e especialmente Jung contribuíram com seu pensamento e metodologia aplicados no ateliê. Contudo, a escolha pela criação de um museu para salvaguardar e divulgar as produções como fontes de conhecimento é um fato particular da trajetória de Nise, expondo sua valorização da memória social sobre a loucura. Desse modo, torna-se necessário o entendimento do fenômeno “museu” e suas implicações aos processos classificatórios.

## **2. 3 DOS ENGENDRAMENTOS DA MEMÓRIA À MEMÓRIA ENGENDRADA: HISTÓRIA E CONSOLIDAÇÃO DOS MUSEUS**

De acordo com Pomian (2000), a memória tem como principal habilidade a preservação dos vestígios do passado. A capacidade de guardar vestígios não é um atributo somente humano, pois qualquer corpo pode reter resíduos do mundo – os antiquíssimos fósseis encontrados no planeta Terra são um exemplo. A diferença dos seres vivos é que eles podem reproduzir uma situação que no momento presente apresenta-se na forma fragmentária do passado. Essa reconstituição, contudo, é sempre inconclusiva, pois não há como reproduzir fatos transcorridos em sua integralidade. O que se preserva são ruínas, marcas, frações que concretizam perspectivas sobre os fatos que ocorreram, isto é, que evocam o passado de forma parcial. Ainda que seja o principal modo de reter as recordações, a imperfeição da memória faz surgir a necessidade de mecanismos mais resistentes para que essas lembranças possam ser transmitidas de indivíduo para indivíduo e de geração para geração.

Durante milênios, a tradição oral constitui-se como o sistema central de manutenção e disseminação da memória coletiva. Essa memória coletiva consiste na formação de sucessivas memórias individuais e seus vínculos com as demais recordações dos indivíduos pertencentes àquela sociedade, isto é, o compartilhamento de memórias em comum. Como salienta o autor, a oralidade promove a importância da linguagem nos processos mnemônicos:

Na prática, a arte da memória é uma arte da linguagem: ensina a conservar as narrativas e permite, pois, o indivíduo a tornar-se depositário de recordações daqueles a quem nunca conheceu porque morreram muitos antes do seu nascimento, e por sua vez, transmitir essas recordações aos seus descendentes (POMIAN, 2000, P. 509).

Com o surgimento das coleções – agrupamentos de objetos específicos ou variados – a memória coletiva adquire suportes mais perenes que a mente humana. As recordações se solidificam por meio de artefatos que são retirados de sua função habitual para serem preservados e expostos. Essa materialidade da memória permite a comparação da realidade atual com a realidade do passado. Atribui-se assim a qualidade de documentos ou monumentos a esses objetos que são utilizados para testemunhar o passado mediando suas relações com o presente (POMIAN, 2000).

De acordo com Pomian (2000), por sua vez, a invenção da escrita confere uma revolução à memória coletiva. Na tradição oral, a passagem do tempo é quase imperceptível. Quando uma recordação é apropriada por um narrador, este aproxima, quase de modo indistinguível, o passado e o presente. Nos documentos escritos é possível perceber nitidamente as marcas do tempo e da duração das coisas.

Nesta análise da materialidade e oralidade como modo de preservação da memória, Assmann (2008) divide dois processos distintos da transmissão de recordações: memória comunicativa e a memória cultural. A memória comunicativa não é institucional, ou seja, sua aprendizagem, transmissão e interpretação não ocorre por meio de instituições. Seu espaço é o cotidiano onde se transmite por laços afetivos, familiares, de grupos ou gerações, não formalizados e estabilizados pela materialização de simbolismos; seu alcance limitado é estipulado em oitenta anos ou três gerações, pois esse modo de compreensão da memória tem como referência um passado recente.

Por outro lado, a memória cultural necessita das instituições de preservação e reincorporação. Objetos externos, como os citados por Pomian, desempenham papel primordial na relação com a memória pessoal, acionando nossas lembranças. Em relação ao nível social, o entendimento da memória cultural predispõe compreender as tensões e fortalecimentos que a atravessam, evidenciando as estruturas de poder das instituições mnemônicas, como os museus. A autora destaca que diferentemente da memória comunicativa, a memória cultural pode ser preservada durante séculos ou milênios, sendo assim, associada ao passado remoto.

Há duas possibilidades para a origem do termo “museu”. A primeira refere-se ao templo das Musas. Na mitologia grega as Musas são filhas de Zeus com Mnemosine, deusa da memória. Cada entidade serve de inspiração a alguma produção artística ou científica. A partir dessa definição, surge o *Museum* da Grécia Antiga: espaços destinados a estudos sobre arte, literatura e ciência (JULIÃO, 2006).

Outro significado, também mitológico, aparece na história de Museu, filho de Orfeu. O poeta Orfeu foi morto pelas Erínias que espalharam seu corpo esfacelado pelo mundo. Compete a Museu, também poeta, recolher a poesia das coisas no intuito de reorganizar o espírito de seu pai (CURY, 2005). Essas variações na origem no termo denotam configurações ainda presentes na história dos museus: primeiramente, o museu como espaço dedicado à memória e ao conhecimento; em segundo lugar, o ato de selecionar, coletar e organizar as coisas do mundo a partir dos seus valores e significados.

De acordo com Julião (2006), na Idade média o termo será pouco utilizado. Entretanto, no período da Renascença, entre os séculos XV e XVII, com o advento das Grandes Navegações e, por conseguinte, das colônias europeias, as coleções principescas da Europa são enriquecidas com objetos artísticos, tesouros e curiosidades da América e da Ásia e também com a produção de artistas locais financiadas pelas famílias da Nobreza. Surgem, juntamente, os Gabinetes de Curiosidades, espaços de cunho científico que guardavam diversos objetos originários dos países estrangeiros.

Segundo Possas (2005), inicialmente os gabinetes são vistos como lugares caóticos vinculados a uma memória enciclopedista, porém, esses extensos acervos dariam origem às coleções específicas preservadas por museus vinculados às Universidades e com subsídios dos Governos. A construção dos métodos de classificação adequados às coleções tem papel fundamental nesta nova transfiguração, pois a partir deles são estabelecidas formas mais eficazes de organização dos acervos destinados à pesquisa. “O desenvolvimento da ciência nos séculos XVIII e XIX, encontrou-se, portanto, vinculado ao surgimento e consolidação de inúmeros museus de História Natural, com suas coleções especializadas e em constante expansão” (POSSAS, 2005 p. 159).

Julião (2006) destaca que, em seus primórdios, os museus não eram abertos ao público em geral. A abertura ocorre impulsionada pela Revolução Francesa. Com o fim do antigo regime, é necessário passar as coleções que eram da Coroa e do Clero ao povo, compreendido neste momento como nação. O museu é um instrumento pedagógico de mediação entre o Estado e o povo e confere “um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes” (JULIÃO, 2006, p 21). Entre o fim do século XVIII e meados do século XIX, são fundados, na Europa, os Grandes Museus Nacionais, como o Museu Britânico em Londres (1753), Museu do Louvre (1793), Museu do Prado em Madri (1819) e o Museu Hermitage em São Petersburgo (1852).

Ainda de acordo com Julião (2006), os museus brasileiros também são fundados no século XIX, sendo o Museu Real, atual Museu Nacional (1818), a primeira instituição museológica do país. Posteriormente, surgem o Museu Paranaense Emilio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1894). Tais instituições eram inicialmente enciclopédicas, pautadas na teoria evolucionista da biologia e no evolucionismo social dos estudos antropológicos. A ideia de construção de nação é incorporada tardiamente, consolidando-se com a criação do Museu Histórico Nacional (1922). O trabalho historiográfico conduzido pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro é utilizado na produção de uma história oficial da nação. “Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e a evolução da nação brasileira,

compreendida como obra das elites nacionais, especificamente o Império, período cultuado no Museu” (JULIÃO, 2006, p.22).

No século XX, alguns acontecimentos originaram novos caminhos aos museus. Após a Segunda Guerra Mundial, é debatido a urgência de uma política de preservação e documentação dos patrimônios mais eficaz e responsável. A criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1946 é um reflexo e afirmação da responsabilidade política às instituições museológicas. Nos anos sessenta, mais que a função de salvaguarda do patrimônio, é posto em evidência o papel social dos museus e sua apropriação por grupos dominantes. Os discursos museográficos que apostam em histórias únicas reiteram o domínio das elites sobre a memória e a história. Contudo, as instituições museológicas podem optar por direção oposta. “A descolonização africana, os movimentos negros pelos direitos civis nos EUA, a descrença nas instituições educativas e culturais, a luta pela afirmação dos direitos das minorias, configuram um cenário propício a mudanças na política cultural (JULIÃO, 2006, p. 27)”.

Segundo Moutinho (1993), o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus no Rio de Janeiro, em 1958, já anunciava uma série de conferências e seminários internacionais, que estavam por vir na década de 1970, sobre a reinvenção dos objetivos das instituições museológicas: a XV Conferência Geral do ICOM (1971) em Paris e Grénoble, com a temática “O museu a serviço do homem presente e futuro”; a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), que culmina na escrita da Declaração de Santiago e na noção de “museu integral”; a promoção do Movimento Internacional da Nova Museologia (1984) no Canadá, onde é consolidada a Declaração de Quebec que amplia a definição de tipologias de museus, valoriza as iniciativas locais sobre a preservação do patrimônio, definindo, assim, um Nova Museologia em contraponto à museologia tradicional; neste mesmo ano, no México, um fórum de museus comunitários discorre sobre o trinômio território- patrimônio- comunidade, resultando na Declaração de Oaxtepec; e, por fim, o Seminário “A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios” (1992) na Venezuela e sua Declaração de Caracas, enfatizando, na América Latina, o museu como meio de comunicação e gestor social perante os desafios de um mundo globalizado e tecnológico. Isto posto, a metade do século XX inaugura as discussões sobre o que se denominaria Museologia Social.

A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo. O alargamento da noção de patrimônio, é a consequente redefinição de

"objecto museológico", a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como factor de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das "novas tecnologias" de informação e a museografia como meio autónomo de comunicação, são exemplo das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada (MOUTINHO, 1993, p. 8)

Os conceitos de Museus comunitários, Ecomuseus e Museus de território viabilizam esses novos objetivos de uma museologia direcionada às ações comunitárias vinculadas ao conceito de “museu integral”, isto é, ações de preservação e comunicação do patrimônio estabelecidas pela própria comunidade local. As instituições mais antigas e/ou tradicionais também estão, em sua maioria, cientes deste atual cenário que se apresenta, ainda que os mecanismos para sua efetiva concretização sejam diferentes. Nesta diferenciação surgem impasses e desafios para ambas as tipologias, em especial, pela própria Museologia Social ter sido pensada por profissionais dos museus tradicionais, ainda atrelados aos métodos convencionais (SCHEINER, 2012).

Através deste panorama, a história dos museus se assemelha à história das instituições psiquiátricas. O museu, portanto, é um dispositivo atrelado ao saber, poder e subjetividades, destacando curvas de visibilidade e enunciação que valorizam determinados grupos sociais. As linhas de fissura que parecem guiar novas potencialidades aos museus também se confrontam com outros desafios, pois na relação extramuros também há profundas tensões sociais e lutas pelo controle da história e da memória.

Scheiner (2012) alerta que os museus comunitários e os ecomuseus sofrem, a longo prazo, com tendências à institucionalização e à compartimentação, críticas semelhantes àquelas direcionadas às reformas psiquiátricas de cunho somente administrativo e técnico. Logo, igualmente às ideias da Reforma Psiquiátrica Brasileira, mas respeitando suas devidas dimensões, o debate sobre uma possível desinstitucionalização das práticas museológicas está em vigor.

A partir deste cenário e dos desafios que surgem na esfera museológica, o conceito de “zona de contato” de Mary Louise Pratt, promovido pelo antropólogo James Clifford, guia relações mais dialógicas entre os museus e a sociedade.

É uma tentativa de invocar a co-presença espacial e temporal de sujeitos anteriormente separados por disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam. Ao usar o termo «contato» pretendo enfatizar as dimensões interativas, improvisadas, dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difusionistas de conquistas e dominações. Uma perspectiva de «contato» destaca como os

sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros. Ela enfatiza a co-presença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas. (PRATT, Apud CLIFFORD, 2016, p. 5)

Com base neste pensamento, Clifford (2016) destaca várias questões sobre a relação entre os grupos sociais dominantes e minoritários, entre as quais se destaca a noção de reciprocidade. A zona de contato não deve ser estabelecida como uma forma de resolução da falta de representação legítima, no sentido de contar e otimizar uma verdadeira história. Em contrapartida, a ideia de reciprocidade atravessa o presente e outorga a devida responsabilidade social dos museus com as disputas políticas. O museu torna-se espaço de negociação para uma memória produzida no presente e não mera reprodução do passado. Reconhece-se os significados contextuais do que é entendido como recíproco entre os grupos. “A ‘reciprocidade’, um parâmetro para acordos justos, é um termo traduzido, cujo significado depende de situações de contato específicas. Assim, os diferentes contextos e significados do termo, as localizações do poder a partir das quais o termo é usado, devem sempre ser observados” (CLIFFORD, 2016, p. 7)

Clifford (2016) analisa tais questões sob a ótica dos museus antropológicos, históricos e arqueológicos. Ainda que não seja uma tarefa fácil definir sua tipologia museológica, o Museu de Imagens do Inconsciente preserva coleções que estão vinculadas, em seu desenvolvimento histórico, às relações de poder assimétricas e hierárquicas. Ao fim, escuta-se o outro pelo que este tem a somar aos interesses e valores de determinados grupos sociais.

## **2. 4 MUSEUS E COLEÇÕES DA LOUCURA**

A dificuldade de compreender as crises mentais pela comunicação direta invoca uma comunicação indireta por intermédio de artefatos. No caso específico da saúde mental, dois grupos investigam os artefatos produzidos “pela loucura”: médicos e artistas. Valores e interesses de ambos são substanciais para extrair informações das obras: no primeiro grupo, por representar as supostas fantasias e delírios, auxílio nos diagnósticos sobre os pacientes e, no segundo grupo, a originalidade e espontaneidade das produções em conexão com um fazer artístico livre das amarras acadêmicas. Isto posto, nota-se uma aproximação entre ciência e arte, denotando perspectivas díspares sobre o mesmo objeto de estudo (CRUZ JÚNIOR; PINHEIRO, 2015).

Em relação às coleções de arte criadas por pacientes psiquiátricos, vemos surgir, na Europa, duas importantes coleções: a coleção Prinzhorn e a coleção de Arte Bruta. A primeira começou a ser reunida na Universidade de Heidelberg, Alemanha. No início do século XX, o historiador da arte e psiquiatra Hans Prinzhorn e o diretor da clínica de Heidelberg Karl Wilmanner foram responsáveis por ampliar a coleção da clínica que existia desde o fim do século XIX. Obras produzidas em hospitais psiquiátricos de vários países europeus foram selecionadas e incorporadas à coleção (GRAMARY, 2005).

Tratava-se de obras realizadas por pessoas que não tinham formação artística prévia. Em uma época de novas investigações sobre a doença mental, Prinzhorn defendia a legitimidade estética dos trabalhos pintados por indivíduos psicóticos e marginalizados pela sociedade. Em comum com a teoria expressionista da arte – que, por sua vez, tinha importantes raízes no romantismo do século XIX – Prinzhorn afirma a existência de uma espécie de instinto que compele à produção de imagens e que, em geral, está suprimido nos adultos. Esta vontade de dar forma às imagens mentais “é instintiva e está comprometida pela razão e a causalidade”. Assim como muitos artistas modernos, considerava a “imitação da natureza” e o “ilusionismo” na arte a prova deste compromisso e, assim sendo, tendia a ignorar toda obra sujeita a estes princípios, preferindo aquelas obras em que os impulsos primitivos pareciam manifestar-se de uma forma mais pura (2005, p. 48).

Influenciado pela obra de Karl Jaspers, Prinzhorn tentou estabelecer relações entre a produção artística relacionada à loucura e as obras de artistas não diagnosticados. Artistas como Paul Klee e Marx Ernst foram influenciados pela pulsão criativa dessas obras. Um produzir artístico que soava como primitivo, espontâneo e pueril, aqui em sentido positivo ao pensamento das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Prinzhorn notou que os artistas considerados sãos e os artistas “loucos” tinham semelhança no constante retorno ao mundo interior em detrimento do mundo externo. Contudo, “a alienação do mundo das aparências “no caso do esquizofrênico é “imposta”, enquanto que a alienação do artista contemporâneo é “consequência de uma paciente autoanálise” (GRAMARY, 2005, p. 49).

A partir de Prinzhorn, Jean Dubuffet reuniu, após a Segunda Guerra Mundial, a coleção de Arte Bruta. Essa coleção, ainda que tenha se iniciado pelo interesse de Dubuffet por obras realizadas em hospitais psiquiátricos, não se reduzia às produções de diagnosticados com doenças mentais, mas de qualquer indivíduo desviante e marginalizado pela sociedade que produzisse uma arte livre dos ideais canônicos da arte oficial e legitimada como tal. Com intuito de buscar esse tipo de arte foi estabelecida a *Compagnie de l'Art Brut*.

Essa coleção pertence desde de 1976 ao Museu de Arte Bruta de Lausanne, na Suíça (GRAMARY, 2005).

No Brasil, o médico anatomopatologista Osório Cesar foi um dos primeiros a reunir uma coleção do gênero no país, desde que era aluno do Hospital do Juquery. Significativa influência para Nise da Silveira, Osório Cesar também compreende que o conteúdo simbólico das obras pode ser estudado como fonte de conhecimento sobre as configurações mentais dos pacientes. Algumas obras da coleção foram doadas ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) e uma obra de Albino Braz faz parte da coleção do Museu de Arte Bruta de Lausanne, porém grande parte da coleção encontra-se no Museu de Arte Osório César, no Complexo Hospitalar do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo (ANDRIOLO, 2003).

O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea<sup>14</sup> (antigo Museu Nise da Silveira), no Rio de Janeiro, é responsável pela coleção de obras de Arthur Bispo do Rosário, um importante artista brasileiro internado na Colônia Juliano Moreira (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira). Já em Belo Horizonte, encontra-se o Museu Didático de Imagens Livres<sup>15</sup>. Criado em 1992 pelo professor e terapeuta ocupacional Rui Chamone Jorge, a coleção é composta por obras produzidas em sessões de Terapia Ocupacional, tanto de pacientes, quanto de alunos e colaboradores do professor. É um museu itinerante, que viaja para divulgar a coleção e a psicoterapia ocupacional criada por Chamone.

Nise da Silveira e Hans Prinzhorn notaram a importância dos modos de documentação e organização das coleções para a produção de conhecimento. Prinzhorn incluía, juntamente como uma análise sobre as produções, a ficha clínica do paciente para estudos científicos. Além disso, concedendo o papel de criadores artísticos aos pacientes, inova ao designar nomes para eles, ainda que pseudônimos, como uma forma de privacidade, pois, até o momento, os autores das obras permaneciam integralmente no anonimato (GRAMARY, 2005). Esses documentos demonstram os usos sociais diversificados de um mesmo artefato, entre ciência e arte, e o valor da ressignificação por intermédio do documento: a associação de nomes aos pacientes lhes confere identidade e individualidade.

No MII, a quantidade crescente e ilimitada de obras produzidas tornava necessário a organização das informações – através do arranjo das produções de cada cliente em série – para que pudesse se identificar e estudar os temas frequentes. As primeiras organizações remontam ao período de 1956 a 1958. Nise notava que os estudos museológicos não

---

<sup>14</sup> Disponível em <http://museubispodorosario.com/>. Acesso em 15/02/2018.

<sup>15</sup> Disponível em <http://www.grupogesto.com.br/museu/>. Acesso em 15/02/2018

ofereciam ainda uma sistematização adequada àquela tipologia de acervo, vendo-se obrigada a realizar algumas adaptações através de uma perspectiva própria (CRUZ JÚNIOR; PINHEIRO, 2015).

Nise tinha o interesse na construção de um sistema de classificação que aproximasse diversas instituições internacionais com intuito de estabelecer relações entre as coleções do gênero, suas imagens e seus conteúdos. Ela deseja uma espécie de organização universal das imagens e, por essa razão, baseou as primeiras formas de documentação da instituição nos campos estabelecidos pelo *Archive for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS). Esse sistema foi utilizado pelo MII até a década de 1990 (CRUZ JÚNIOR; PINHEIRO, 2015).

A partir do entendimento destas duas esferas históricas, do saber psiquiátrico e dos museus, e expondo a relação entre os domínios artísticos e científicos, percebe-se o papel da documentação no entendimento do sofrimento psíquico. Logo, podemos adentrar os estudos mais aprofundados sobre informação nas seguintes abordagens teóricas e conceituais: regime e políticas de informação, classificação e desclassificação e documento e seu viés simbólico. Contudo, primeiramente o campo de atuação desta pesquisa é destacado – a produção de obras na Seção Terapêutica Ocupacional e sua devida incorporação pelo Museu de Imagens do inconsciente.

## **2. 5 ENTRE A SEÇÃO TERAPÊUTICA OCUPACIONAL E O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: OS USOS SOCIAIS DOS DOCUMENTOS.**

De modo preliminar, ressalta-se que a análise documental, presente na organização do conhecimento, fundamenta-se nos estudos da linguagem para encontrar substratos teóricos que auxiliem nas práticas documentárias: noções estruturais de signo, representação e classificação derivam de conceitos formulados na Linguística e na Semiótica (ALMEIDA, 2007). Essa vinculação é o fio condutor para investigar a gestão, organização e comunicação das informações sobre as pinturas confeccionadas na Seção Terapêutica Ocupacional do Instituto Municipal Nise da Silveira (antigo Centro Psiquiátrico Pedro II) e salvaguardas pelo Museu de Imagens do Inconsciente.

A análise da circulação dessas informações, juntamente com a produção de documentos, evidencia as relações e distinções entre esses dois espaços. Na seção, os profissionais auxiliam os clientes a enfraquecer os conteúdos que direcionam as crises psicóticas e atribuir um novo significado a esses elementos, através de métodos terapêuticos, como pintura, escultura, dentre outras formas de artesanatos. O estudo das imagens equivale

a tentativa de recriar um mapa sobre a psique dos indivíduos analisados. Esses processos contribuem com o tratamento do cliente, oferecendo um guia de caminhos possíveis para enfrentar os efeitos nocivos dos transtornos.

Nise da Silveira percebe uma relevância nestas produções, além do uso terapêutico, e contemplava-as como fontes de conhecimento sobre as condições psicológicas. O Museu surge, portanto, para preservar e organizar esse acervo. Toda peça produzida na Seção é incorporada à instituição museológica. Na nova etapa, o artefato é documentado e conservado na reserva técnica. Algumas dessas peças são selecionadas e divulgadas na exposição do Museu, alcançando um contato com o público visitante. Assim, o espaço expositivo permite uma aproximação com a sociedade.

Com base nessa sequência de ações que visam extrair informações das obras e “materializá-las” em documentos, alguns impasses surgem em retorno à questão do desvio. Primeiramente, qual é o papel das práticas documentárias na definição sobre o desviante e seu tratamento. Em segundo lugar, indaga-se como a gestão e comunicação da informação é capaz de contribuir com a reinserção social das pessoas que frequentam serviços de saúde mental.

Os profissionais da Seção Terapêutica Ocupacional salientam em seus documentos os esforços dos clientes em extenuar os conteúdos da psique através de tintas, folhas de papéis, lápis, giz de cera, dentre outros materiais oferecidos. Há investigações sobre os simbolismos das imagens, os rumos que eles orientam às figuras geométricas, às temáticas mitológicas, às abstrações observadas em muitos trabalhos. O conteúdo das pinturas não é restrito ao transtorno mental. Alguns autores pintam questões de cunho socioeconômico, outros manifestam suas vivências no hospital psiquiátrico, refletindo até mesmo sobre a definição de louco. Durante a documentação do museu, a análise terapêutica é atravessada por uma percepção mais ampla, afinal a gestão da informação em uma instituição museológica visa um público heterogêneo. O paciente é reconhecido como autor de obras que expressam suas visões de mundo, característica dos sujeitos efetivamente reconhecidos como pertencentes à sociedade.

Essas fontes de conhecimento, transfiguradas em documentos nas obras produzidas, e (meta)documentos nos estudos dos profissionais que as examinam, têm o potencial de mudar a forma como a sociedade enxerga a saúde mental. O estudo de Becker (2008) sobre o desvio atenta que não é necessário a existência de uma lei para que determinada regra seja absorvida pela sociedade. O contrário também: o fim burocrático de um conjunto de regras não termina automaticamente com o poder regulador delas. Para o rompimento com as

normas estabelecidas, mesmo em momento posterior à edição da lei 10.216/2001 (Lei da Reforma Psiquiátrica), mostra-se necessário um esforço no sentido de transformação do pensamento da sociedade sobre a doença mental. Em escala reduzida, porém atuante, a aproximação das obras dos usuários com parcela da sociedade – através da exposição – contribui com o rompimento. Nise da Silveira enfatiza que as imagens podem expressar emoções, pensamentos e memórias que verbalmente ou até no texto escrito teriam mais dificuldade de atingirem as sensibilidades das pessoas que não pertencem àquela realidade específica.

As investigações sobre a loucura e seus discursos circulados na sociedade dizem, muitas vezes, mais sobre as estruturas que mantêm a sociedade do que propriamente sobre os considerados loucos. Nesta perspectiva, não se deve reduzir a análise dos documentos somente ao âmbito racional, mas expandir a investigação em referencial ao seu oposto, o irracional, elemento interligado simbolicamente com a loucura. Ao invés de entender o louco pelo ponto de vista limitador da sociedade que o rotula, deve-se examinar a própria sociedade através do que compõe o louco (FOUCAULT, 1975). Qual é a função, neste cenário, da gestão das informações vinculadas aos documentos que versam sobre a loucura? Comunicar sobre o doente? Ou, ao contrário, sobre a sociedade que rejeita determinados elementos e legitima outros atributos?

Simmel (2006) define a sociabilidade como uma forma lúdica de socialização, ou seja, um conjunto de modos comportamentais que oferecemos em nossas relações com os outros. De acordo com o autor, essas regras de comportamento não são pautadas em um vínculo fidedigno com a realidade. A sociabilidade cria um mundo artificial, no qual seus elementos centrais funcionam como peças de jogo. Não há um problema intrínseco “a esse faz de conta”, a não ser quando ele não se percebe como tal, sendo guiado por objetivos não sociáveis. A loucura é atacada na sociedade principalmente porque os desviantes rompem com as regras comportamentais de socialização. Essa ruptura ultrapassa o receio aos possíveis prejuízos que o transtorno mental oferece. O que assusta a sociedade não é necessariamente o sofrimento que determinada doença mental pode causar a uma pessoa, mas o comportamento desviante do indivíduo.

Uma proposta que vá além dos limites da sociabilidade compreende uma transformação dos laços que configuram a humanidade. Nesta nova configuração, uma premissa é compreender “o corpo” da sociedade constituído por elementos diferenciados – sendo a valorização das diferenças uma característica fundamental das relações humanas (SIMMEL, 2006).

Qual o caminho profícuo na compreensão da diferença? Uma direção que não restrinja as experiências de vida dessas pessoas em dados de dossiês médicos ou fichas de catalogação de museus? Ainda que o registro de conhecimento seja instrumento para as atividades das instituições (museu e hospital) é importante entender os limites, impasses e potencialidades dos documentos. Desenvolvendo a filosofia fenomenológica de Edmund Husserl e relacionando-a com o campo das ciências sociais fundamentadas na obra de Max Weber, Alfred Schutz (2012) oferece uma elucidação de conceitos que pode auxiliar nesse entendimento.

O autor analisa a experiência humana destacando o conceito de fluxo de consciência – um reino próprio que tem uma estrutura interna complexa. Porém, esse fluxo não oferece possibilidades de descrição paralela e categórica. Quando refletimos sobre as impressões que adquirimos no “mover-se do tempo”, estamos em outro momento – o instante da impressão adquirida transformou-se, este chegou e deixou de existir para os novos instantes atravessarem o espaço, de modo ilimitado e sem diferenciações. Os contornos da realidade e a fixação de imagens na mente ocorrem pela reflexão posterior à experiência vivenciada. Destaca-se que um elo entre os instantes é a lembrança, pois ela é capaz de atribuir significados às experiências passadas.

Do conceito de memória, evidente no estudo sobre o Museu de Imagens do Inconsciente, apreende-se duas dimensões dialógicas. A memória física dos pacientes e a memória social sobre a loucura. Ambas oferecem as evidências do passado. As pinturas expressam as experiências individuais dos frequentadores do atelier e, simultaneamente, retratam a própria história da loucura e seus processos socioculturais. Os documentos e suas respectivas práticas documentárias têm como característica usual a racionalização dessas experiências. Uma indagação aparece, entretanto, quando os pacientes produzem suas imagens. Neste momento, a forma e conteúdo transfigurados nos suportes são reduzidos a pensamentos sobre o passado ou algo além é originado no próprio fluxo da experiência que atravessa essas expressões imagéticas no instante em que as tintas umedecem as telas e papéis?

Os documentos oferecem uma materialidade sobre as experiências ou, nas palavras de Schutz (2012), ao “estoque de conhecimento”. O atributo documental de fixação da realidade em registros auxilia à lembrança, e por consequência, o conhecimento. É preciso ir adiante, elucidando sobre os fatores psicossociais que oferecem sentidos dinâmicos às práticas documentárias – enfatizar o “em curso dos documentos” e conectando esse movimento às experiências individuais e relações sociais.

Independentemente do conteúdo estabelecido pela razão estar mais próximo ou não de uma verdade sobre o mundo, há um uso tanto da razão, quanto do sentido de verdade, que extrapola esse caminho de descobertas. Em uma realidade hipotética, onde a humanidade descobre uma verdade irrefutável sobre o mundo através da razão, ainda nos perguntaríamos qual o significado dessa descoberta, o que ela proporciona às nossas experiências cotidianas e aos nossos desejos.

A análise destes documentos – um estudo que vá além do entendimento estático do documento como registro, salientando o seu produzir dinâmico no devir histórico – pode oferecer indícios dos mecanismos da razão na sociedade, suas historicidades, seus critérios estéticos, e, especialmente, seus usos políticos pelos indivíduos que elaboram e exercem as práticas documentárias.

### **2. 5. 1 Informação, Política e Regime**

O tema “política da informação” começa a ser explorado, com mais afinco, posteriormente à Segunda Guerra Mundial. O papel da informação para o Estado é estratégico no desenvolvimento tecnológico e científico. Contudo, pelo privilégio do Estado em gerar, receber e agregar informações, uma política de informação também se configura como uma forma essencial de integração social, salvaguardada por dispositivos jurídicos (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2002).

González de Gómez (2002) salienta que tais premissas não se realizaram com o devido sucesso, principalmente nos países emergentes. A privatização do público, associada às abordagens competitivas de mercado e priorizando a regulação estratégica da informação em prol desses serviços privados, interferiu no desenvolvimento efetivo de políticas de informação importantes ao fortalecimento da democracia no país. Na década de 1970, com o advento das novas tecnologias da informação e comunicação, a forte ênfase em um caráter nacional científico-tecnológico das políticas de informação é direcionada, gradualmente, à esfera econômica voltado ao mercado.

A organização do conhecimento em Saúde orientou-se, predominantemente, de modo fragmentado – no interior da área, em suas disciplinas variadas – e distanciado da realidade social e suas múltiplas influências. Essas práticas refletem a característica do próprio Estado Moderno em relação às demandas sociais: o estabelecimento de estruturas especializadas, como ministérios e secretarias que, trabalhando de forma relativamente isolada, oferecem programas direcionados a setores da vida social dos indivíduos. Esse caráter fragmentário

ignora o fato de os problemas vinculados à saúde serem solucionados com mais eficiência quando investigada a totalidade e complexidade em que está inserida a população, nas suas dimensões econômicas, tecnológicas e políticas.

Um dos pontos de partida significativos para pensar a saúde e a informação em saúde é a reconstrução daquele momento ideal em que acontece a diferenciação entre a saúde entendida como dimensão fundamental da vida humana e a saúde como setor especializado e institucionalizado de conhecimentos, práticas, procedimentos, instituições, recursos e políticas. “Saúde”, como dimensão da vida, é a expressão de um bem maior individual e coletivo, simbólico e materialmente construído e preservado por todos e cada um dos grupos humanos, os quais, nos contextos assimétricos da história humana, entram em disputa por sua definição diferencial e sua distribuição inclusiva (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, MORAES, 2007, p.557)

O conceito de regime de informação oferece uma análise do modo informacional dominante através da definição de seus sujeitos, instituições, regras, meios e recursos que produzem, organizam, promovem e são estimulados pelas informações – em diferentes esferas da cultura, da educação, da comunicação, da economia e do cotidiano – auxiliando no desenvolvimento de uma abordagem interdisciplinar no campo das políticas de informação em saúde, salientando o comprometimento com processos democráticos e emancipatórios.

Enfatiza-se que a abordagem interdisciplinar é a alternativa primeira para o cidadão, que utiliza em seu cotidiano de luta de forma mais ou menos consciente, tenha condições de, reflexivamente, descobrir-se e conquistar-se como sujeito de sua própria destinação histórica, construindo sua emancipação, ao estabelecer, as mediações necessárias entre o vivido/sentido/sofrido e as condições de saúde a que tem acesso (MORAES, 2006, p. 195).

Frohmann introduz o termo regime de informação ao campo da BCI (Biblioteconomia e Ciência da Informação) – influenciado pelo conceito de rede promovido por Bruno Latour – como uma forma de expandir as perspectivas sobre a política de informação: salienta-se a importância do entendimento das relações de poder entre distintos grupos e interesses neste campo vinculadas às complexas e dinâmicas práticas sociais que interagem em diversos níveis: natural, discursivo, social, dentre outros. Destacando as relações entre a Biblioteconomia e a Ciência da Informação com a política de informação, Frohmann (1995) aponta que a primeira impõe limitações às potencialidades do seu vínculo com a segunda. O autor critica o estreito enfoque dos estudos em BCI que reduzem seu universo de análise ao âmbito das políticas governamentais ou da produção e divulgação de informações científicas e técnicas, o distanciamento da área como uma espécie de substrato epistemológico anterior

às aplicações da política na sociedade e a fixação em questões instrumentais direcionadas à implementação de novas tecnologias e, por conseguinte, à melhoria da comunicação.

Enquanto isso, Sandra Braman (2004) elabora o conceito de regime global emergente da informação, salientando a evolução dos sujeitos dos regimes, atores estatais ou não estatais. A autora enfatiza que há somente um único regime que se dinamiza a partir das transversalidades entre âmbitos políticos independentes (comunicação, informação, tecnologias) e os Estados Nacionais.

As disputas e tensões entre os vislumbres de uso entre o mercado e o Estado estão presentes: informação como commodity ou força constitutiva; informação como prioridade ou bem secundário; informação como agente ou como sujeito do agente; informação como bem comum ou propriedade; informações privadas ou públicas. Entretanto, em uma possível sintonia com a observação que Frohmann faz sobre a importância do poder na elaboração e promoção de políticas de informação, essas orientações divergentes sobre o uso da informação encontram um ponto de equilíbrio no momento em que ambas se tornam formas de dominação (BRAMAN, 2004).

Há quatro formas de poder: instrumental, estrutural, simbólico e informacional. A instrumentalidade consiste na manipulação material do mundo; a influência na distribuição social de oportunidades deriva do poder estrutural, enquanto a manipulação de palavras, ideias e imagens originam-se no simbólico. Neste contexto, o poder informacional atravessa os demais poderes manipulando-os ao oferecer substratos informacionais e, assim, determinado a criação de novos mecanismos de controle (BRAMAN, 2004; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012).

Each of these forms of power can appear in various states: Power in its actual state is power that is in use. Power in its potential state is that which is theoretically available, and/or which is claimed by the powerholder. Power in its virtual state is power that can be conceptualised and brought into being with extant materials, knowledge, and skills, but does not yet exist. One of the effects of the dominance of informational power is a simultaneous increase in the relative importance of power of all kinds in its virtual states (BRAMAN, 2004, p.35).

González de Gómez (1996) destaca a importância em compreender os processos criativos da organização do conhecimento e recuperação de informação, com suas categorias e operadores metainformacionais (termo adotado pela autora para o entendimento da “informação sobre a informação”), pois esses mecanismos antecedem e interferem no estabelecimento de políticas de informação e transferência dessas informações selecionadas

e regularizadas, constituindo formas de comunicação que têm dispositivos institucionais e tecnológicos específicos.

A autora também dialoga com o conceito de dispositivo foucaultiano para analisar essas metainformações que atravessam variadas instâncias dos poderes institucionais. Vinculando-se aos jogos de linguagem de Wittgenstein, a investigação das metainformações oferece o mapa da formação das regras específicas que codificam os sistemas de informação. As regras metainformacionais padronizam a linguagem por intermédio do poder regulatório das instituições e do mercado. Desse modo, ao discorrer sobre regime de informação denota-se, conjuntamente, as políticas simbólicas que respaldam suas infraestruturas, reduzindo o caráter multifacetado da linguagem. Entretanto essas formulações são dinâmicas e contínuas como o conceito de dispositivo define:

Os mecanismos de recalque, reinscrição e auto referência, em parte automatizados nos dispositivos, remetem, por outro lado, às regras e operações metainformacionais. Um dispositivo é, de fato, uma formação estratégica que ganha certa densidade estrutural. Assim, as práticas dos atores sociais tendem a preservar ou modificar os dispositivos coletivos de informação e, ao mesmo tempo, os dispositivos de informação preexistentes impõem condições estruturais às novas estratégias de informação. (1996, p 63).

Entende-se, portanto, que os estudos sobre as metainformações vinculam-se diretamente à área de Organização do Conhecimento, como por exemplo, as classificações e seus respectivos mecanismos, como a padronização da linguagem. As políticas de informação utilizam termos específicos que determinam os usos sociais dos documentos.

### **2. 5. 2 Classificação e desclassificação**

De acordo com Pombo (1988), as tipologias de classificação podem ser divididas em: orientação ontológica (classificação dos seres), orientação gnosiológica (classificação dos saberes), orientação biblioteconômica (classificação dos livros) e orientação informacional (classificação das informações). Ainda que cada orientação se destaque com mais ênfase em determinado período histórico, todas coexistem de alguma maneira como mecanismos da produção de conhecimento.

A classificação dos seres pode ser entendida como a atividade de classificar a realidade que a ciência investiga, algo presente desde Aristóteles até a contemporaneidade. Já a classificação dos saberes, pertence ao escopo da filosofia da ciência e adquire mais evidência no século XIX. Esse modo de classificar tem a função de definir a singularidade

de cada ramo do conhecimento científico (Física, Biologia, Sociologia, dentre outros) e suas possíveis relações. Por fim, a classificação dos livros e classificação de informações constituem uma ciência específica da classificação: “o objeto de análise é então o conceito de classificação na sua idealidade e abstração máxima; o objetivo, a constituição de uma teoria da classificação que estude a totalidade dos possíveis sistemas de classificação e determine os meios da sua realização” (POMBO, 1988, p.3).

Partindo da divisão estabelecida por Apostel (1963), Pombo (1988) expõe os elementos gerais da classificação: o mecanismo classificador que direciona os processos classificatórios; multiplicidade de fins que a estrutura; cada prática classificatória é associada a um tipo de domínio da realidade; as classificações se formam com base em classificações antecessoras e cada forma classificatória dá origem ao “produto externo da atividade classificadora”, isto é, “o estabelecimento de equivalências entre classes do espaço classificatório global; o estabelecimento de hierarquias entre subclasses no interior das classes previamente estabelecidas” (POMBO, 1988, p.4).

Há dois tipos de classificação: as dicotomias e as classificação que destacam uma diferença específica. O mais emblemático esquema dicotômico foi a árvore de Porfírio e destaca-se pela formulação de termos opostos, que são ordenados do geral ao particular. A segunda tipologia baseia-se na escolha por uma propriedade que marque especificamente aquele ser, ideia, objeto a ser classificado, diferenciando-o de outros elementos. “A escolha de uma ou outra dessas propriedades terá como resultado diferentes arranjos das realidades a classificar e, conseqüentemente, a constituição de diferentes classificações.” (POMBO, 1988, p. 8). A autora também discorre sobre o caráter arbitrário da classificação. Aportando no trabalho do naturalista inglês Buffon, salienta que essa arbitrariedade não desvaloriza os métodos classificatórios, somente destaca os papéis centrais dos sujeitos na significação da realidade: “a multiplicidade dos seres só pode ser unificada e subsumida a partir da relação que o homem estabelece com esses seres” (POMBO, 2008, p.9).

Em relação à arbitrariedade dos processos classificatórios García Gutiérrez afirma que “o ato de classificar não é apenas governado por um conjunto de regras organizacionais explícitas, mas também cognitivas, inconscientes e padrões comportamentais automáticos ligadas à ideologia, cultura, identidade e memória que confinam pluralismo e interpretação” (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2011, n.p.). O autor divide as ferramentas de classificação em três etapas de redução: identificar a parte com o todo na redução metonímica, distinguir opostos na redução dicotômica e selecionar afinidades na redução analógica.

Os efeitos da redução metonímica são a fragmentação das instâncias da realidade e a noção de que a parte serve somente em seu vínculo com o todo, enquanto as ações provocadas pela redução dicotômica são muitas vezes hierárquicas, pois seus elementos não são lidos como equivalentes, de fato, pela sociedade, como podemos exemplificar pelas relações “homem e mulher”, “branco e negro”, “natural e social”, etc. Sobre a redução analógica, nota-se como ela proporciona vínculos assimétricos que restringem a particularidade de determinados fenômenos a sua semelhança com outra propriedade, normalmente mais familiar e legitimada. Percebe-se que a loucura foi classificada com base nessas reduções, como a ideia de que o louco rompe com a macroestrutura social pelo seu comportamento desviante (redução metonímica), o entendimento da loucura como oposta da razão (redução dicotômica) ou como um mal no interior da própria razão (redução analógica).

García Gutiérrez propõe um mecanismo que auxilie no entendimento da estrutura social que utiliza das práticas classificatórias como meios de controle e poder sobre as conjunturas sociopolíticas. Deste modo, propõe uma teoria alternativa que promova a responsabilidade social das classificações: a desclassificação. O autor se baseia na hermenêutica e nas teorias pós-colonialistas.

Se, para então pensarmos de modo a desclassificar, precisarmos de uma posição fixa a partir da qual podemos observar objetos fixos, estaríamos classificando de acordo com a ordem convencional de classificação, paralisando o mundo de uma perspectiva esclerosada. A desclassificação é uma forma dinâmica de organização que, primariamente, deveria satisfazer uma razão de mudança: aquela dos próprios objetos organizáveis simbólicos, uma vez que a redução da paralisia cognitiva tradicional do tipo de classificação que normalmente praticamos foi superada (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2011, n.p)

A desclassificação não exige o apagamento da classificação, diz o autor, ela é mecanismo democrático e emancipatório que parte da luta social por um ambiente de debates, incluindo pontos de vista contraditórios, não apenas os científicos, mas dos grupos sociais que são afetados por tais denominações. A partir destes princípios, García Gutiérrez promove a inserção dos seguintes operadores desclassificantes. O primeiro operador garantiria “todas as interpretações ideológicas e oportunidades iguais para estes conceitos. O operador complexo não é designado para intervir ou controlar visões e significados em relação a uma questão” (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2011, n.p). Para não permitir uma abordagem relativista, o autor também propõe um operador transcultural que busca:

Um acordo com respeito a uma questão e sua formalização como categoria transversal às posições como uma transcategoria, constituindo, a partir de tal sanção, uma norma ética mundial que interferiria nos registros locais que a infringem, não validando ou as censurando, uma vez que eles sempre possuiriam a proteção oferecida pelo operador complexo, mas avisando os cidadãos participantes de seu conteúdo (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2011, n.p)

A transformação do saber psiquiátrico, defendida por autores como Basaglia (1972) e Amarante (1996), podem utilizar o esquema desclassificatório como um mecanismo que revela as estruturas do conhecimento e seus efeitos na esfera sociocultural. Por outro lado, em âmbito museológico, a retirada dos objetos de suas funções iniciais pode servir como um estopim ao processo desclassificatório. Indaga-se, portanto, a pertinência dos modos de organização de informação do Museu de Imagens do Inconsciente em relação às práticas classificatórias e a possibilidade de ser espaço à desclassificação.

As práticas classificatórias codificam os documentos e estes, concomitantemente, materializam as ideias e conceitos das classificações. A seguir destaca-se o conceito de documento, sua relação com a materialidade e a imaterialidade da informação através das configurações sociosimbólicas que lhes oferecem significado, fundamentais para a compreensão posterior dos documentos e, principalmente, dos metadocumentos aqui discutidos.

### **2. 5. 3 Documento e a produção simbólica da loucura**

Em 1934, Paul Otlet escreve um marco teórico sobre a documentação – *Traité de Documentation*. O livro compreende o documento como um suporte de dados intelectuais e, ao mesmo tempo, um meio de transmissão de conhecimento. Uma de suas grandes contribuições é a amplitude do que ele define como documento: ainda que destaque a importância do livro, a perspectiva otletiana engloba periódicos, folhetos, cartas, fotografias, filmes, manuscritos, mapas, gravuras, estampas, dentre outros. O autor defende a criação de uma nova ciência, a bibliologia, que se debruçam nos estudos sobre a circulação, conservação, descrição desses variados documentos.

Outra contribuição é o seu próprio entendimento da organização documental: sua proposta de um “livro universal” é uma tentativa de solucionar o problema de uma documentação desordenada e caótica. Esse livro é uma espécie de enciclopédia regida por princípios monográficos que mapeiam o conhecimento, com sua plural e contínua produção de dados. O objetivo é oferecer uma sistematização que selecione de forma objetiva, por

critérios de utilidade e importância, essas informações e estabeleça mecanismos universais de conservação e disseminação (LARA, 2010). Otlet aposta no aperfeiçoamento da linguagem pela via lógica e positivista, criando juntamente com Henri La Fontaine, no final do século XIX, a Classificação Decimal Universal, baseada na Classificação Decimal Dewey. Sobre os projetos e instrumentos elaborados por Otlet, Marilda de Lara (2010) escreve uma perspicaz observação.

A forma como Otlet vê o documento e a Documentação é curiosa: ao mesmo tempo que propõe seu escrutínio a partir do princípio monográfico, quebrando os documentos em pedaços para separar as informações segundo critérios do que considera úteis ou importantes, combina-as em seguida a partir de um ponto de vista – a CDU – Classificação Decimal Universal, um código enciclopédico e universal. A separação que poderia permitir a reunião segundo múltiplos pontos de vista, gera um documento novo moldado sob um filtro ideológico fixo (2010, p. 44).

Ainda que seguidora direta de Otlet – que passou por um período de esquecimento até o fim da Segunda Guerra Mundial – Suzanne Briet (1951) aposta na diversidade de documentos e processos especializados de documentação, priorizando um modelo mais descentralizado que o autor. Em sua obra *Qu'est-ce que la documentation?* faz uma distinção entre documentos iniciais e documentos secundários. O documento surge como instrumento sógnico, do campo do simbólico, pois a produção documentária é um modo de representação de determinados artefatos, objetos, coisas, seres ou conceitos.

Briet utiliza um exemplo sobre um antílope africano de uma nova espécie. Esse animal é descoberto, com ampla divulgação da mídia, tornando-se objeto de estudo de um professor. Posteriormente é levado a um zoológico, onde é catalogado. Após sua morte, seu corpo é dissecado e conservado no Museu. Emprestado às exposições é registrado em distintos catálogos, bibliografias, fotografias, livros e infindáveis formas de registro. Na perspectiva da autora francesa, o documento é a evidência física de um fato ou coisa. Desse modo, o antílope representa o documento inicial, pois ele é a evidência do seu próprio conceito, isto é, a ideia de antílope, enquanto as evidências materiais (ficha de catalogação, fotos, notícias, livros, dentre outros) que representam o animal são os documentos secundários que podem se ramificar em outros metadocumentos.

Os trabalhos de Otlet e Briet têm forte influência nos estudos teóricos e práticos da documentação na França, no Brasil e na Espanha. Menos conhecidos e divulgados internacionalmente, os autores franceses Escarpit e Meyriat também oferecem importantes contribuições no campo das investigações sobre a natureza documental.

Escarpit introduz a questão do tempo e as ideias de sincronia e estabilidade dos processos documentais. A estabilização ocorre pela compensação, por parte da produção documental, dos efeitos do tempo, pois naquele documento o evento produzido é conservado em um modo representativo. A sincronia deriva da justaposição multidimensional de traços que emergem nas leituras livres dos documentos em tempos distintos do tempo original de produção documentária ou do evento documentado, não apenas reativando esses primórdios, mas conferindo-lhes informações continuamente novas. (ORTEGA, 2010)

Em direção semelhante à Escapit, Meyriat afirma que a vontade do usuário é que configura o documento como tal, isto é, para definir algo material como documento há uma dependência com a efetiva transmissão desse mesmo significado a outrem. Dessa forma, o autor destaca que há documentos produzidos com a intenção inicial de serem legitimados como documentos, enquanto há documentos que são atribuídos como tais posteriormente à suas funções de origem – um jornal que tem como objetivo informar notícias variadas pode ser utilizado de maneira completamente distinta a essa função primordial, e concomitantemente, um objeto não planejado como fonte de informações pode ser revisto a partir do ponto de vista informativo porque algum indivíduo ou grupos de indivíduos averiguaram-lhe como uma forma documental (ORTEGA, 2010)

Os autores espanhóis, com forte influência Otleliana, têm papéis significativos na noção de documento. Influenciado pela obra “Misión del bibliotecário” (1935) do filósofo Ortega y Gasset, Lasso de La Vega desponta como o introdutor da documentação na Espanha, produzindo expansivamente entre 1947 a 1980. Contudo, é na década de 1970 que os estudos sobre documentação têm um notável impulso pelos trabalhos de Nuria Amat (1971), Abner Lelis Correia Vicentini (1971), Lopéz Piñero (1972), López Yepes (1978). Derivando desses estudos espanhóis, López Yepes<sup>16</sup> define a área.

La Documentación tiene como objeto de estudio un proceso informativo de naturaleza especial que se denomina proceso informativo-documental. Este proceso se basa en la conserva y retención de mensajes informativos anteriores que son recuperados posteriormente transformándose en mensajes documentarios por obra y gracia de los diversos sujetos del proceso. Y ello con un sentido claramente teleológico: a fin de que el sujeto receptor o usuario los utilice como base para la producción de un nuevo

---

<sup>16</sup> López Yepes (2001) nota que a palavra informação torna-se cada vez mais vinculada aos estudos sobre documentação na década de 1990. Seu trabalho influencia as investigações ibero-americanas, particularmente os estudos do mexicano Rendón Rojas (2005); autor que retorna também aos fundamentos de Briet, expondo os aspectos comunicacionais e informativos dos processos documentários. As obras dos espanhóis Sagredo Fernandez (1983), Izquierdo Arroyo (1983, em colaboração com Sagredo Fernandez, 1990), García Gutierrez (1990), Pinto Molina (1991) e Moreiro González (1994) se debruçam sobre análise documental, investigando as linguagens documentárias a partir de uma linguística documental.

mensaje informativo que volverá a entrar de nuevo en el ciclo del proceso sin solución de continuidad (LÓPEZ YEPES, 2001, p. 264)

Em relação à produção anglo-saxã, nota-se que diferentemente da França e da Espanha, a noção de documentação foi abandonada e somente retomada no fim do século XX e início do século XXI na vertente denominada neodocumentalista. Segundo Saldanha (2013), Michael Buckland (1991), Bernd Frohman (2004), Ronald Day (2005) e Niels Lund (2009) revisitam o trabalho de Paul Otlet e Suzanne Briet (com mais ênfase nesta última autora), destacando a importância do documento como objeto de estudo e apropriando-se de conceitos de autores como Ludwig Wittgenstein, Bruno Latour, Jacques Derrida e Michael Foucault. As obras dos neodocumentalistas reformulam o conceito de materialidade na era digital e criticam as perspectivas puramente fisicalistas ou cognitivistas que eram amplamente estudadas na Ciência da Informação, apontando para os estudos da linguagem e da construção social e simbólica dos documentos.

Buckland (1991) distingue três formas para definir o conceito de informação: “informação como processo”, “informação como conhecimento” e “informação como coisa”. O primeiro resulta no ato de informar, o próprio processo de comunicar algo a alguém; já o segundo foca-se naquilo que é percebido por “informação como processo”, isto é, o conhecimento comunicado; o último destaca os objetos que são informativos.

O autor discorre sobre os níveis de intangibilidade (informação como processo e informação como conhecimento) e tangibilidade (informação como coisa e o processamento de dados). Buckland (1991) salienta que é importante investigar informação como uma evidência física e circunstancial – qualquer objeto tem potencial de ser informativo, dependendo da sua relevância em determinado momento – pois é o único modo de informação diretamente tratado pelos sistemas de informação: variados tipos de objetos comunicam e oferecem materialidade ao âmbito intangível das ideias e do conhecimento.

Considerando documento como múltiplas formas: pessoas, eventos, ideias, animais, textos, livros, atividades humanas, dentre outros, Buckland (1991) aponta para a necessidade de um conceito amplo que abarque esses infindáveis “documentos”, no caso, ele propõe o uso do termo discurso para indicar artefatos que representam coisas.

Documentos mais representativos no uso convencional da palavra – cartas, livros, jornais, etc. – são compostos de texto. Poderiam incluir-se diagramas, mapas, figuras, e gravação de sons no sentido amplo do termo “texto”. Talvez o melhor termo para representar textos no senso comum poderia ser “discurso”. Poderíamos também caracterizar esses textos como

“representações” de alguma coisa ou de algo. Entretanto, dificilmente poderíamos considerar um antílope ou um carneiro como sendo “discurso”. Nem eles são representações no senso comum. Seus valores como informação ou evidência derivam daquilo que eles significam individualmente, ou talvez, sobre a classe ou classes às quais pertencem. Nesse sentido eles representam alguma coisa e, se não são uma representação, poderiam ser considerados como representativos. Se um objeto não é representativo de alguma coisa, então não é correto afirmar que possa significar alguma coisa, isto é, ser informativo. (BUCKLAND, 1991, n.p)

Frohmann (2006) salienta a materialidade em perspectiva distinta. Para isso, dialoga com o conceito de enunciado proposto por Foucault: a materialidade dos enunciados na concepção foucaultiana é mais vinculada ao conceito de massa da física moderna do que substância física. Essa analogia é útil, pois evidencia a importância de outros elementos como força, matéria, energia e não somente o aspecto físico. Os documentos necessitam de diversas forças políticas e poderes institucionais que enfraquecem ou promovem a estabilização de suas existências materiais no mundo. Esses vários vetores que emergem dessas relações de poder demonstra um retorno de Frohmann ao seu próprio conceito de regime de informação. Desse modo, o autor afirma que os estudos sobre documentação devem se direcionar à investigação dos processos de formação e manutenção das práticas documentárias.

O conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein também é apropriado por Frohmann (2012), pois da mesma maneira que o filósofo afasta concepções mentalistas de significado e se aproxima das práticas com a linguagem, o autor se distancia de teorias da informação fundamentadas em abordagens puramente cognitivas para uma aproximação com as descrições de práticas documentárias.

Nestas descrições, algumas propriedades das práticas são importantes: a materialidade, as instituições, a disciplina social e a história. Frohmann destaca que a investigação sobre essas ideias é a base principal para uma filosofia da informação pautada no conceito de práticas documentárias. Para ele, a documentação ultrapassa os limites dos estudos da informação e não é sempre que o caráter informativo define a totalidade de um documento. O autor destaca a intenção de recuperar o trabalho dos primeiros documentalistas e investigar as práticas documentárias em seu vínculo com a filosofia da informação.

Nota-se que esses autores contribuem com variadas camadas de sentido à noção de documento: a ênfase na diversidade de formas que um documento pode ter; as ligações entre os documentos através da representação simbólica; o papel do tempo, tanto na aparente estabilidade que a prática documental oferece à realidade, quanto na dinâmica e fluidez que

incorpora ao documento, apresentando inúmeras perspectivas de indivíduos ou grupos sociais àqueles artefatos no decorrer histórico. Outro destaque são os termos “informação”, “comunicação”, “linguagem” e “materialidade” que foram crescentemente associados ao conceito de documento, ainda que o uso dessas palavras em comum entre os autores não signifique uma concepção única de associação terminológica.

Influenciado pela tradição otletiana que pensou o Mundaneum – a ideia de uma documentação sem documentos – Saldanha (2013) destaca a necessidade de ir além da materialidade destacada nas abordagens neodocumentalistas, fortalecendo a compreensão do caráter simbólico que permeia as práticas documentárias. As vertentes teóricas salientadas demonstram esse equilíbrio entre o tangível (o documento “em si”) e a intangibilidade (a informação e a comunicação) nas práticas documentárias, mas ainda necessita de uma abordagem que norteie a dimensão simbólica, não somente como representação do mundo, mas também agente da realidade e suas experiências múltiplas.

O complexo de edificação do conceito de um só documento dependeria da percepção da atuação das profundas e instáveis movimentações simbólicas oriundas das linguagens que estão envolvidas no processo de construção de um significado provisório. O que se dá, pois, como “materialidade”, nada mais é do que uma grossa e rude e, ao mesmo tempo, viscosa e escorregadiça, camada de elementos simbólicos que nos leva a tomar algo como livro, como documento, como informação. Não tocamos, pois, a “coisa”, mas primeiro a compomos como “matéria simbólica”. Sua própria “materialidade” é uma pretensa “fiscalidade” que “funciona”, “atua” no mundo, por ser uma potência simbólica em atualização constante e inestancável (SALDANHA, 2013, p. 83).

Ainda de acordo com o autor, desponta a emergência de um sentido mais amplo de materialidade. A noção de materialidade é somente uma tentativa de se fazer tangível a intangibilidade do simbólico. O uso dos termos “quase-coisas”, “quase possibilidade de coisas”, na escrita de Saldanha, são precisos por evidenciarem esse processo de “tentativa” de materialização. O documento não deve ser restringido ao sentido de material objetivado, como propõe a razão fiscalista. No possível entendimento desse enunciado, a neodocumentação pode superar não apenas a Ciência da Informação, mas a própria documentação. O discurso neodocumental tem o potencial *sui generis*, de redirecionar os caminhos no interior da epistemologia da organização dos saberes, desde que enfatize a construção da realidade a partir da via simbólica. A materialidade é, nessa acepção, uma forma dinâmica de atuar e “estar” no complexo simbólico (SALDANHA, 2012).

De acordo com Saldanha (2012), “o que temos é apenas uma sobreposição de camadas de linguagem. Um livro não é a coisa, como um documento também não, mas já são, antes, a linguagem que o possibilita como tal. É o seu uso que o possibilita como uso “material” (SALDANHA, 2012, n.p.). Para o entendimento mais profundo desta afirmação, o autor faz uma análise a partir da obra de Suzanne Briet (1951). Saldanha propõe três movimentos “micrologológicos” que oferecem uma “microsimbólica arte da indexicalidade”. Ele utiliza a metáfora do Antílope presente no texto de Briet.

O primeiro movimento é a linguagem como a terceira margem. A análise informacional ou documentária não toca o objeto em si, mas aproxima-se da linguagem que produz o objeto. Linguagem e natureza são estreitamente vinculadas. Objetos, plantas, animais são um complexo de manifestações simbólicas – portanto, linguagem é natureza.

A metáfora “Briet, aquela que nunca viu um antílope” representa o segundo movimento. O documentalista, bibliotecário ou cientista da informação na prática documental traz consigo uma bagagem cognitiva, afetiva e social que facilita a percepção daquilo que se pretende documentar.

O sonho de Briet com um “ser vivo” que nunca viu e que está prestes a indexar (sem o contato com a “coisa”, ou sua “materialidade primeira”, como pela sua ossatura, sua carne) se dá a partir de um jogo de semelhanças (indícios peircianos) que se estabelecem segundo a visão de um determinado uso (simbólico). (SALDANHA, 2012, n.p.).

Em suma, é apresentado o terceiro movimento, intitulado “Briet e o Antílope, o fabuloso”. Saldanha retorna à etimologia para definir a palavra “antílope” que significa em grego, animal fabuloso. Esse significado não revela a essência da “coisa Antílope”, mas oferece uma das possibilidades de apropriação dele pela linguagem. Quando o cientista classifica o antílope, ele também recorre a uma outra forma de apropriação, assim como Briet, ao usar em seu texto o exemplo do antílope, também confere ao animal outro significado. A condição pragmática aparece como oferta de uma materialidade que nos interessa no contexto de uso. Quando descrevemos uma obra, não é a obra que estamos realmente descrevendo. Relatamos, na verdade, o que nos faz entender aquilo como (uma) obra. Por essa razão, é ineficiente, em certo nível, afirmar que a documentação se inicia, por exemplo, dentro de um museu, quando o artefato entra na instituição. O respectivo processo de seleção dos objetos já faz parte do campo do discurso. A noção de prova, testemunho, evidência, que envolve as coleções museológicas é discursivamente elaborada. Neste contexto, Saldanha destaca: “não é o documento uma prova, mas a prova é um ‘documentado’ (SALDANHA, 2012, n.p.). Não

indexamos determinado objeto pelo seu caráter de evidência, indexamos porque através da linguagem atribuímos o conceito de ‘evidência’ àquele objeto”.

Para Cassirer (1992), crer que há uma realidade das coisas direta, tangível e inequivocamente dada é um pensamento ingênuo, pois mesmo as descobertas científicas comportam signos e símbolos. A linguagem, portanto, interliga o objetivo e o subjetivo, o mundo externo e o mundo interno, sem apreender a realidade de modo integral, mas expressando a multiplicidades da percepção do real. Compreender essa multiplicidade requer o entendimento do saber, da linguagem, da arte e do mito não como meras reproduções da realidade, mas como mecanismos com estruturas próprias que formam um cosmos do simbólico – as formas simbólicas.

Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este auto desdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma "realidade"; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós (CASSIRER, 1992, p. 22).

Nota-se que esse raciocínio pode ser incorporado à análise sobre a produção e uso dos documentos pelos clientes e profissionais da Seção Terapêutica e pelos profissionais e público visitante do MII. Mais do que representações da psique e do tratamento terapêutico ou evidências históricas das transformações na área da saúde mental, esses documentos podem ser observados no interior do regime simbólico que os rege, tanto em um conteúdo sógnico de experiências singulares de vida, quanto no âmbito coletivo de trocas e disputas simbólicas. Responder essa questão se torna uma tarefa árdua quando retornamos ao material base, as obras realizadas pelos clientes, muitas associadas às crises psicóticas – que, obra do senso comum, acostumamo-nos a chamar de loucura. É preciso avaliar como ocorre a transmutação das informações desses documentos da loucura – se é que realmente podemos assim denominá-los – perante os documentos da razão elaborados na instituição.

Partindo desses pressupostos, podemos ancorar no pensamento de Abraham Moles (1978). O autor difere informação de significação. O que se transfere na informação seria, portanto, uma gama de complexidades que serão selecionadas pelo receptor, enquanto a significação pode ocorrer sem uma relação direta com a mensagem, existindo inclusive anteriormente a ela em alguns contextos. Algumas formas tornam a informação estética mais

inteligível que outras, como os símbolos e a periodicidade de determinado signo. Entretanto, especialmente nas obras de arte, a informação semântica e a informação estética seguem em direções opostas com a primeira vinculada a um caráter interpretativo e a segunda já sinalizando a algo intraduzível, ainda que apreendido pelas sensações. As características abstratas das produções dos clientes da STO são relacionadas a um universo enigmático de imagens, tornando ainda mais complexa a extração de informações necessárias às produções dos documentos, em especial, os metadocumentos.

O conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein (1999) serve como um mecanismo de investigação para compreender os usos simbólicos dos documentos e seus impasses sobre os limites de interpretação. Criticando “a imagem agostiniana da linguagem”, o filósofo afirma que as palavras não simplesmente correspondem a um objeto ou a uma sensação, como uma imagem mental intrinsecamente vinculada à realidade, mas os seus usos por diversos grupos com códigos distintos refletem a forma como a linguagem se instaura no mundo. Os diversos campos que analisam e documentam as obras do MII estabelecem códigos específicos a artefatos já codificados pelos seus criadores. Avaliar os contextos sociais e culturais que solidificam esses grupos torna-se um importante modo de compreender as diversas camadas de significado que esses documentos recebem. Contudo, a análise terapêutica da obra no interior da instituição, em um primeiro momento, tende a uma forma essencialista de buscar nas imagens da pintura uma reprodução das imagens mentais que ligam signo ao significado, algo que destoa dos argumentos centrais de Wittgenstein.

Nossa linguagem descreve primeiramente uma imagem. O que deve acontecer com ela, como deve ser empregada, isto permanece nas trevas. Mas é claro que deve ser pesquisado, se quer compreender o sentido de nossas afirmações. A imagem, porém, parece dispensar-nos dessa tarefa; ela já indica um determinado emprego. Com isso, ela nos logra. (WITTGENSTEIN, 1999, p. 172)

Na segunda parte de *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein (1999) apresenta uma outra variação do conceito de vivência, a vivência visual. Há duas formas do emprego do sentido de ver: “ver isso” e “ver semelhança entre dois rostos”. Na primeira forma, a relação com a imagem é imediata, é aquilo que se vê quando se direciona o olhar. O segundo modo remete a um momento posterior, no qual é identificado um aspecto diferente da imagem. Wittgenstein diferencia, portanto, “a visão permanente de um aspecto e a revelação de um aspecto” (1999, p.178). O exemplo que o filósofo recorre é o da figura que, através da perspectiva do seu espectador, ora remete a um pato, ora a uma lebre, pois é “como se o ‘ver

o signo neste contexto' fosse um eco de um pensamento. Um pensamento que ecoa no ver" (1999, p. 192) Deste modo, indaga-se como a vivência visual reflete nas percepções dos aspectos das obras analisadas na STO e MII.

De um lado temos a dificuldade de apreender significados em conteúdos abstratos, ainda que essa apreensão possa fornecer os vínculos intrínsecos entre a imagem da produção e a imagem mental. Do outro lado temos os jogos de linguagem ressignificando essas imagens, a partir das vivências sociais dos artefatos. Não haveria, portanto, uma imagem mental que conferiria qualidade essencial a essas imagens? Esses questionamentos surgem no contexto analisado. Porém, mais que dúvidas específicas a esse caso, eles demonstram indagações basilares à Organização do Conhecimento.

Na Organização do Conhecimento, os procedimentos classificatórios visando a representação do conhecimento são exemplos de redução da complexidade causada pela ampla quantidade de palavras, significados e conceitos da realidade humana. Semelhante à problemática do ruído à comunicação, serão selecionados, padronizados e hierarquizados arbitrariamente termos com fins de diminuir possíveis confusões que a diversidade de palavras impõe à realidade, particularmente em uma área que se ancora como uma ferramenta que organiza o conhecimento – este que já representa uma “redução” da complexidade do mundo em conceitos, hipóteses, teorias, dentre outros.

Classificar organiza informações, mas ao mesmo tempo, reduz as existências complexas, labirínticas e dinâmicas das coisas e pessoas. Porém, a complexidade nunca é integralmente controlada. A organização, a representação e a classificação do conhecimento estão fadadas às intercepções e resistências dos indivíduos que percebem a ausência de algo na redução, apontam o vazio e conclamam a necessidade de mudanças e complementos. Esses momentos são, inclusive, importantes para o crescimento da área, pois salientam seus limites e a necessidade de transformações epistemológicas.

Esses processos que envolvem a Organização do Conhecimento são substanciais no entendimento da natureza imagética das obras do MII, entre o traduzível e intraduzível, e nos usos sociais que levam à percepção das informações – a seleção do que pode ser codificado pelas regras do jogo de linguagem de determinados grupos. Estamos, portanto, discorrendo sobre a incerteza gerada nos fluxos de informação, e ao mesmo tempo, a incerteza gerada pelas ilimitadas significações que as subjetividades conferem às informações.

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A escolha por uma pesquisa qualitativa deriva da intensa preocupação conceitual em analisar o contexto intersubjetivo do estudo de caso. Para a construção dos instrumentos de coleta de dados, parte das abordagens conceituais identificadas e apresentadas no referencial teórico são operacionalizadas em categorias analíticas e ferramentas discursivas.

Os procedimentos metodológicos foram selecionados visando modos mais eficientes de operacionalização desses conceitos em suas possíveis relações com a organização do conhecimento no contexto do Museu de Imagens do Inconsciente. O levantamento conceitual das principais obras de Nise da Silveira sobre o acervo e a análise dos instrumentos de organização do conhecimento são os métodos qualitativos adotados:

- As obras de Nise *Imagens do Inconsciente* (2015) e *O Mundo das Imagens* (1992) são escolhidas por consolidarem sua história com o museu, apresentando sua metodologia para investigar as obras produzidas, os principais autores que a influenciaram e as produções mais recorrentes em seus estudos. Estas obras evidenciam a perspectiva de Nise sobre as potencialidades terapêuticas e de readaptação social dos clientes através das obras, o seu entendimento sobre as obras como fontes de conhecimento, seu estudo das imagens e quais classificações eram estabelecidas por ela.
- Os instrumentos de organização do conhecimento são avaliados através das seguintes etapas:
  - Identificar os instrumentos de organização do conhecimento na STO e no MII e suas respectivas tipologias e estruturas;
  - Reconhecer as influências teóricas e práticas que são identificadas na seleção destes instrumentos;
  - Identificar quais são as classificações estabelecidas com fins à organização das informações;
  - Avaliar os métodos de recuperação e tratamento de informações e notar as especificidades em relação à outras práticas documentárias.
 Os instrumentos de organização do conhecimento selecionados são:

- I. Os álbuns representam a primeira forma de organização do acervo, no caso, ordenar as imagens por temáticas ou autores. Essa forma de organização é basilar para o entendimento da psique do cliente, pois apresenta uma perspectiva linear que demonstra as oscilações e permanências de determinados elementos.
- II. O guia de estudos *Benedito* é escolhido por apresentar uma síntese das principais obras e sua influência na produção de Nise e a organização particular de literatura para fins de estudo. *Benedito* também auxilia os pesquisadores do Museu a compreender o pensamento da psiquiatra e dos estudos sobre imagem e atividades expressivas no século XIX à década de 1980.
- III. *Archive for Research Archetypal Symbolism* (ARAS) é estudado para o entendimento da categoria “Classificação ARAS” empregada nos primórdios da instituição. Nise escolhe essa classificação como ferramenta substancial para o diálogo com outras instituições, pois apresenta categorias que visam a universalidade das imagens.
- IV. Livros de tombo e ficha catalográfica demonstram os percursos das práticas documentais adotadas pelo museu até tempos recentes.

Na etapa de análise-discussão são operacionalizados conceitos apresentados no referencial teórico. O percurso histórico da classificação no saber psiquiátrico moderno, juntamente com a história do desenvolvimento e consolidação dos museus, incluindo os museus e coleções de loucura, são utilizados para situar as influências e aspirações de Nise da Silveira.

- O conceito de “dispositivo” desenvolvido por Foucault e analisado por Deleuze é operacionalizado na compreensão de quais são as principais formas de ver e dizer (curvas de visibilidade e enunciação) sobre a loucura nas obras de Nise, no *Benedito* e no espaço museológico.
- A ideia de “vivência” em Wittgenstein, em especial a vivência visual, é destacada na compreensão das imagens compartilhadas no tempo, fato que também pode ser observado e debatido no ARAS e na escolha dos álbuns como meio de ordenação das imagens em série.

- O conceito de “formas simbólicas” de Cassirer nos auxilia na discussão sobre a imagem em seu uso pelos distintos saberes que influenciam a organização do acervo, da Ciência à Arte, e suas tensões conceituais como podemos observar na escolha de catalogação e no discurso expositivo do Museu.
- Em consonância com a ideia de arbitrariedade da classificação, vista em Olga Pombo, e em contraponto a universalidade dos documentos, como identificado em Paul Otlet, o conceito de desclassificação de Antonio García Gutiérrez é apropriado para o debate da interdisciplinaridade na obra de Nise, no *Benedito* e nas questões éticas e sociais sobre o entendimento da loucura por variados grupos em diálogo permanente.
- A relação entre materialidade e imaterialidade dos documentos em Michael Buckland, Bernd Frohmann e Gustavo Saldanha é destacada como vínculo entre as atividades práticas da STO e suas configurações simbólicas.
- Zona de contato e reciprocidade, conceitos analisados por James Clifford, são utilizados na discussão sobre a ideia de inconsciente coletivo, enfatizando a necessidade de uma abordagem social que exponha as dificuldades e tensões entre grupos dominantes e os grupos minoritários.

Deste modo, primeiramente são apresentados os principais conceitos de Nise da Silveira e os instrumentos de organização do conhecimento. Em tópico posterior são debatidas as questões substanciais que o *corpus* documental apresenta em seu vínculo com as abordagens teóricas.

#### 4 APRESENTAÇÃO CONCEITUAL SOBRE OS LIVROS *IMAGENS DO INCONSCIENTE E O MUNDO DAS IMAGENS*

*Imagens do inconsciente* (2015) e *O Mundo das Imagens* (1992) discorrem sobre as atividades expressivas realizadas na Seção Terapêutica Ocupacional, juntamente com os estudos das imagens através da investigação do acervo salvaguardado pelo Museu de Imagens do Inconsciente. Na análise dos textos foi observado que as temáticas dos livros são semelhantes. Em ambas as obras, Nise da Silveira (1992, 2015) faz críticas ao modelo médico tradicional cartesiano. A autora reprova os métodos tradicionais (eletrochoque e lobotomia) e o conceito de razão empregado pelos médicos especialistas:

A Razão, privilégio do homem, estaria muito acima hierarquicamente, funcionando independentemente do corpo e comandando emoções e sentimentos. O médico pouco teria que se ocupar desses fenômenos. Foi sobre essa estrutura básica que se construiu o modelo médico. Entretanto, acontecia muitas vezes que a própria Razão desvairava, o homem a perdia. Era a loucura. Surgiram médicos especialistas nesses fenômenos. Apressaram-se eles a submeterem-se aos princípios do modelo médico. A Razão, agora a psique, passava a ser vista como mero epifenômeno da máquina cerebral. Cobia-lhes, por bem ou por mal, consertar descarrilamentos dessa máquina que saíria dos trilhos da Razão (SILVEIRA, 1992, p.11)

Ainda que faça duras críticas à psiquiatria tradicional, também não é tão confiante em relação às abordagens reformistas que somente visam melhorar o ambiente hospitalar, mas não fazem modificações estruturais em seus métodos e no saber psiquiátrico em geral. Sua perspectiva crítica assemelha-se ao de Franco Basaglia, entretanto faz uma observação: “A proposta de Basaglia continua atualmente atraindo a maioria dos espíritos renovadores da área psiquiátrica, embora pareça ainda incompleta, por conceder pouca atenção aos fenômenos em desdobramento no espaço interno” (SILVEIRA, 1992, p. 15). Para Nise é necessário ir além da desinstitucionalização de Basaglia e formular novos modos de entendimento do mundo interior do paciente. A autora ressalta a grande contribuição de Ronald Laing para repensar os caminhos da psiquiatria, em especial, suas investigações sobre os espaços internos dos sujeitos.

Nise (1992) faz uma distinção sobre o uso da memória no tratamento da saúde mental: A psiquiatria tradicional apostou no esquecimento dos fatos que suscitaram a crise psicótica, enquanto a abordagem que ela defende caminha em direção oposta – os traumas devem ser trazidos à tona para uma transformação de seus conteúdos. Para esse feito, Nise preocupou-

se com a natureza teórica e a busca por fundamentação científica à prática da terapêutica ocupacional. A Seção Terapêutica Ocupacional é planejada como um espaço de debate entre os campos do conhecimento. Porém, a psiquiatra considera que esse projeto não se concretizou: “Nosso objetivo era fazer da Seção Terapêutica Ocupacional um campo de pesquisa, onde diferentes linhas de pensamento se encontrassem e se pusessem à prova. Essa ideia fracassou completamente. Nem na teoria, nem na prática, nosso plano de trabalho encontrou ressonância favorável” (1992, p.16).

Ainda que os planos não tenham se concretizado exatamente como Nise pensou, podemos identificar uma construção metodológica bastante sólida em seu trabalho. A psiquiatra não aprecia o termo “terapêutica ocupacional”, pesado como um paralelepípedo nas palavras dela: “preferimos dizer emoções de lidar, expressão usada por um dos clientes da Casa das Palmeiras, pois sugere a emoção provocada pela manipulação dos materiais de trabalho, uma das condições essenciais para a eficácia do tratamento” (1991, p.21).

O nível não verbal é destacado em relação à verbalização. Acentua-se a importância das imagens para a comunicação adequada com os pacientes esquizofrênicos que teriam mais dificuldade em se comunicar com palavras. As obras não devem ser analisadas isoladamente, pois “o método de trabalho do museu consiste principalmente no estudo de séries de imagens. Isoladas, parecem indecifráveis. Com surpresa verifica-se à então que nos permitem acompanhar o desdobramento de processos intrapsíquicos” (1991, p. 18). As séries também permitem comparações com temas míticos, encontrados, segundo a autora, em diversas produções do Museu.

A psiquiatra enfatiza a importância do monitor que auxilia o cliente no ateliê ou oficina. O monitor funciona como um agente catalisador ou agente inibidor. Esta observação não é determinista, pois “sem dúvida o mesmo indivíduo poderá funcionar como catalisador para uma pessoa e inibidor para outra” (1991, p.76).

Para investigar as obras produzidas, Nise da Silveira (1992, 2015) procurou no trabalho de Carl Jung mecanismos e metodologias específicas. A psicologia analítica junguiana distingue dois tipos de imagens do inconsciente: imagens que expressam experiências individuais que foram reprimidas; imagens arquetípicas, que configuram conteúdos coletivos do inconsciente expressando vivências primordiais da humanidade. Os temas míticos derivam dessa segunda forma.

Nise (1992, 2015) destaca que as expressões imagéticas dos pacientes remetem a esses conteúdos arquetípicos quando ativadas as crises psicóticas, contudo ressalta que as imagens não representam a patologia em si, pois permeiam o desenvolvimento normal de

qualquer personalidade. O fator patológico ocorre com a dissociação do consciente em seu vínculo com o inconsciente.

A autora critica a análise freudiana sobre a imagem, pois nesse entendimento a imagem somente disfarça o conteúdo real do inconsciente – como um véu que precisa ser desvelado para um encontro com o verdadeiro significado do conteúdo. Decidindo-se pela premissa junguiana, conclui que “a proposta de Jung é diferente. Imagem e significação são idênticas para ele. Quando a imagem se configura, também a significação se torna clara. De fato, as imagens arquetípicas não necessitam de interpretação – elas retratam sua própria significação” (1991, p. 87)

Reminiscências de memórias da infância e a reprodução de comportamentos psíquicos, expressos por meio de arquétipos, podem alargar nossos horizontes e aumentar o campo da nossa consciência – sob condição de que os conteúdos readquiridos sejam assimilados e integrados na mente consciente. Como não são elementos neutros, a sua assimilação vai modificar a personalidade do indivíduo, já que também eles vão sofrer algumas alterações. Neste estado a que chamamos "o processo da individuação" a interpretação dos símbolos exerce um papel prático de muito relevo, pois os símbolos representam tentativas naturais para a reconciliação e união dos elementos antagônicos da psique (JUNG, 1964, p-99).

As imagens levariam ao encontro com o “eu”, no processo de individuação junguiano. Esse processo, porém, é contínuo, sendo uma tarefa interminável, mas simbolicamente frutífera: caminhar nos labirintos do inconsciente a procura de “si mesmo” (JUNG, 2008). Por intermédios destas premissas, traçamos alguns percursos:

- **Formas: entre o tempo e o espaço**

A ideia de “dar forma” está presente na investigação de Nise sobre as imagens do inconsciente representadas nas expressões plásticas. Quanto mais as obras vão adquirindo formas nítidas, ainda que mantenham certa abstração, a psiquiatra percebe uma alteração positiva no vínculo entre mundo externo e interno do paciente. Um caso representativo é o de Lúcio Noeman. Ele esculpia frequentemente guerreiros que, de acordo com Nise (1992), significam a luta entre bem e o mal. Essas esculturas impressionam por suas formas rígidas e simétricas (figura 3). Contudo, Lúcio sofreria, em alguns anos, uma psicocirurgia de lobotomia. A autora discorre sobre as nocivas alterações que a lobotomia proporcionou ao seu trabalho (figura 4).

Se os desenhos de 1950 representam exemplos de etapas elementares do desenvolvimento da expressão gráfica, percorridas em sentido inverso,

chegando até a fase do girino, no qual a figura humana tem apenas cabeça e membros rudimentares, os desenhos de 1953 desceram ao estágio mais baixo, à fase de fase de garatuja. Garatujas pobres e arrítmicas, indicadoras de demência orgânica [...]Trinta e dois anos mais tarde, houve nova oportunidade de trazer Lúcio ao ateliê de modelagem. Ele mostrou muito pouco interesse em trabalhar o barro que tinha diante de si. Apático, pedia constantemente para voltar ao leito da enfermaria. Solicitado com insistente cordialidade, moldou lentamente algumas disformes, terríveis carrancas. A psicocirurgia em Lúcio não trouxe melhoras em seus contatos ou atividades sociais, anulando completamente sua capacidade criadora (1992, p.26-p.27).

Figura 3: Lúcio Noeman. Escultura em argila. Feita em momento anterior à lobotomia. s/d



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 4: Lúcio Noeman. Escultura em argila. Feita posteriormente à lobotomia. s/d



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente

Nise alerta que o entendimento falho entre paciente e psiquiatra pode ocorrer, pois ambos vivem, interiormente, tempos diferentes. Ao invés de perguntas como “que dia é hoje?”, “que horas são?” o psiquiatra deve tentar penetrar o tempo interno do paciente. Esse entendimento temporal relaciona-se com o trabalho de Minkowski em “O Tempo Vivido”, citado pela autora em *O mundo das imagens*.

Nas histórias da vida por nós estudadas verificamos constantemente ter sido a partir de uma intensa situação afetiva que o fluir do tempo estancou. As ideias, os afetos, que permanecem dominantes durante todo o curso do processo psicótico, derivam sempre das situações que absorviam o indivíduo antes da doença. É como se o tempo parasse (SILVEIRA, 1992, p 43).

A partir de seu entendimento sobre o tempo do paciente, Nise (1992) avalia a repetição da figura feminina, e, posteriormente, suas formas variáveis na obra de Isaac (figura 5). Essa figura está ligada à traumas vivenciados pelo paciente em relação a uma mulher. Essa imagem “perseguiu” tanto o inconsciente de Isaac que uma de suas últimas obras é um rosto

feminino. De acordo com Nise (1992), no mesmo dia, poucos minutos após desenhar esse rosto (figura 6), Isaac teria uma parada cardíaca, falecendo no ateliê com o pincel na mão

Figura 5: Isaac Liberato. 1956. Óleo Sobre Tela.



Fonte: SILVEIRA (2015)

Figura 6: Isaac Liberato. 1966. guache sobre cartolina



Fonte: SILVEIRA (2015)

Em *Imagens do inconsciente* (2015) Nise recorre novamente a Minkowski no entendimento do conceito de espaço. O psiquiatra francês diferencia o espaço claro e o espaço escuro. O primeiro espaço destaca-se pela nitidez dos contornos e espaçamento livre entre os objetos. A segunda forma revela um conteúdo repressor na imagem, envolta caoticamente por indistinguíveis elementos.

Uma série de pinturas de Fernando Diniz sobre o tema “casa” oferecem um exemplo significativo da espacialização. Fernando tinha uma origem humilde, criado pela mãe costureira, sonhava em ter um lar somente para ele. Esse desejo nunca se concretizou, tanto pela internação no hospital, quanto por suas condições socioeconômicas. Contudo, a imagem da “casa” é intensamente representada nessas obras (SILVEIRA, 2015). De acordo com Nise (2015), o cliente, no primeiro momento, pinta os elementos bagunçados e justapostos no interior do prédio (figura 7).

Figura 7: Fernando Diniz, 05/02/1953, óleo sobre tela.



Fonte: SILVEIRA (2015)

Nas outras pinturas, Fernando tenta organizar esses elementos, partindo da linha de base que forma a imagem do assoalho da casa (figura 8). Os objetos são retratados em formas mais figurativas e identificáveis. Ele embeleza o “seu” lar da pintura com mesas, quadros e um piano. Nise escreve que paralelamente é verificada mudanças clínicas positivas dos clientes. Nas últimas obras, dois elementos são incorporados à casa: uma janela aberta (figura 9) – representando uma abertura ao mundo externo – e uma figura humana, o pianista (figura 10). Esses elementos simbolizam o reencontro com o “espaço da vida diária, numa casa sonhada, donde se conclui que o espaço imaginário e o espaço da realidade são estreitamente

interligados. A reconstrução do espaço cotidiano acompanha a reconstrução do ego” (SILVEIRA, 2015, p. 54).

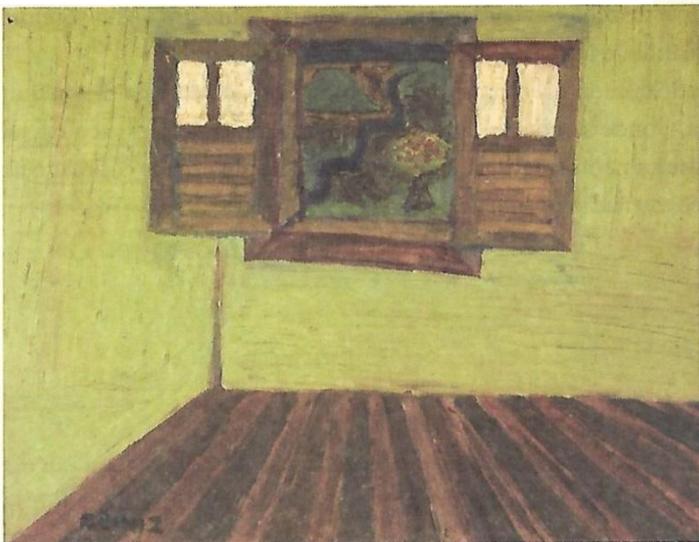
Figura 8: Fernando Diniz, 01/12/1953, óleo sobre tela.



Fonte: SILVEIRA (2015)

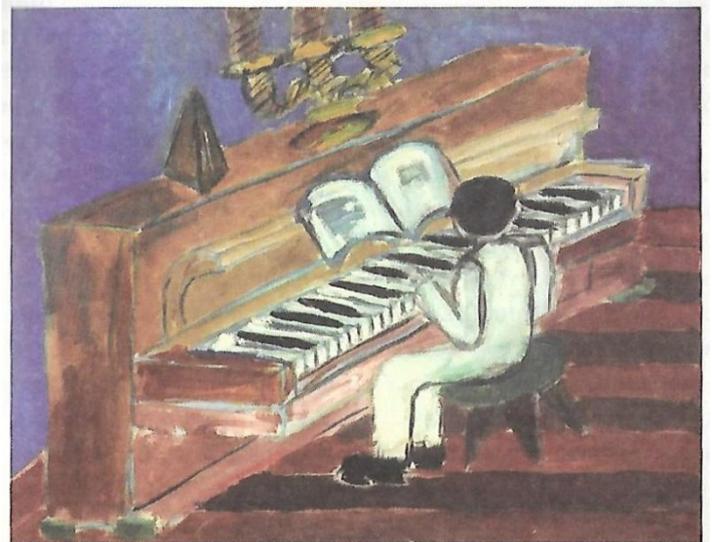
Fernando Diniz disse para a psiquiatra que havia mudado para o mundo das imagens e que as imagens tomavam a alma da pessoa. Essas palavras marcaram Nise: “Se as imagens tomam a alma da pessoa, entende-se a necessidade de destacá-las tanto quanto possível do roldão invasor. Pintar seria agir. Seria um método de ação adequado para defesa contra a inundação pelo conteúdo do inconsciente” (SILVEIRA, 2015, p.15). Para a autora, portanto, a intangibilidade da psique se “corporiza” nessas produções.

Figura 9: Fernando Diniz, 02/02/1955, óleo sobre tela.



Fonte: SILVEIRA (2015)

Figura10: Fernando Diniz, 23/01/1981, óleo sobre tela



Fonte: SILVEIRA (2015)

▪ **Abstração e Ordenação na renovação das forças psíquicas**

As obras dos esquizofrênicos, investigadas pela psiquiatra Nise da Silveira (1992, 2015), revelam a mediação simbólica entre linguagem e a realidade nas expressões plásticas. De acordo com a psiquiatra alagoana, a esquizofrenia – juntamente com a sociedade hostil diante do desviante – faz o indivíduo recuar perante uma realidade externa vivenciada como perigosa e ameaçadora. Esse recuo reflete diretamente nas produções visuais. O discurso em figuras realistas e concretas, narrando histórias facilmente identificáveis, apresenta escassez nos trabalhos realizado pelos esquizofrênicos que recorrem a uma linguagem que os auxiliam no contato com o mundo externo – a linguagem abstrata e geométrica, representando indivisíveis emoções (figura 11).

Figura 11: Carlos Pertuis. Década de 1950. Óleo sobre Cartão



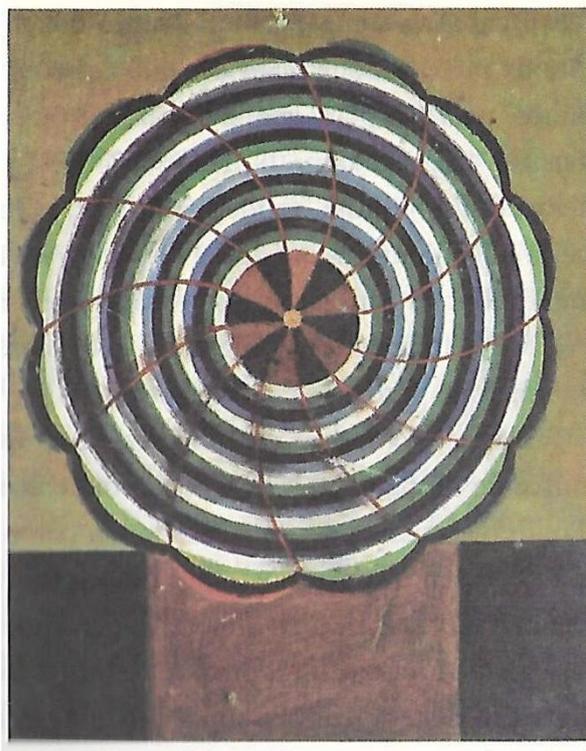
Fonte: SILVEIRA (2015)

A partir das construções estáveis, o geometrismo oferece um modo de apaziguar os conflitos internos perante a multiplicidade das formas da realidade externa. Mais do que suavizar o sofrimento mental, o apego à técnicas, como a geometria ou o ordenamento de figuras cada vez mais reconhecíveis, demonstra que há uma forma mental de organização dos conteúdos da psique, semelhante à organização das informações e do conhecimento. Para organizar o espaço caótico que não leva a nenhuma saída, se faz necessário relacionar imagens a esses lugares obscuros e desordenados.

As imagens apresentadas demonstram que na esquizofrenia não estão mortas as forças inconscientes de defesa em luta para compensar a dissociação do consciente. Essas forças emergem de maneira espontânea, sob várias formas, e muitas vezes mergulham de novo no inconsciente, perdendo-se, pois são enormes as dificuldades que se opõem à ordenação do tumulto que a psique do indivíduo na condição esquizofrênica. Mas, apesar de tudo, qualquer um poderá observar que as tentativas de ordenação interna, bem como as simultâneas tentativas de volta ao mundo externo, tornam-se mais firmes e duradouras se no ambiente onde vive o doente ele encontra o suporte do afeto (SILVEIRA, 2015, p 72).

A quantidade expressiva de mandalas desenhadas pelos esquizofrênicos na STO representa as tentativas de organização da psique no vínculo entre o inconsciente e o mundo externo: “o molde rigoroso imposto pela imagem circular, através da construção de um ponto central, com qual todas as coisas vêm relacionar-se ou por um arranjo concêntrico da multiplicidade desordenada de elementos contraditórios e irreconciliáveis, compensa a desordem e confusão do estado psíquico (SILVEIRA, 2015, p. 60)”(figura 12).

Figura 12: Carlos Pertuis, 25/07/1958, óleo sobre tela.



Fonte: SILVEIRA (2015)

- **Metamorfoses, Transformações e a questão dos opostos**

A autora salienta o papel da demarcação no pensamento científico. “A função preliminar do pensamento racional, é sem dúvida, diferenciar as coisas uma das outras e

ordená-las dentro de regras lógicas” (1991, p.141). Porém, no âmbito do inconsciente esses mecanismos são falhos e frágeis, pois “a forma das coisas não tem limites precisos. São mutáveis a cada instante, seguindo movimentos dirigidos por forças insubmissas as regras estritas do pensamento racional. O próprio homem ora se superpõe, ora se confunde com a natureza.” (1991, p. 41).

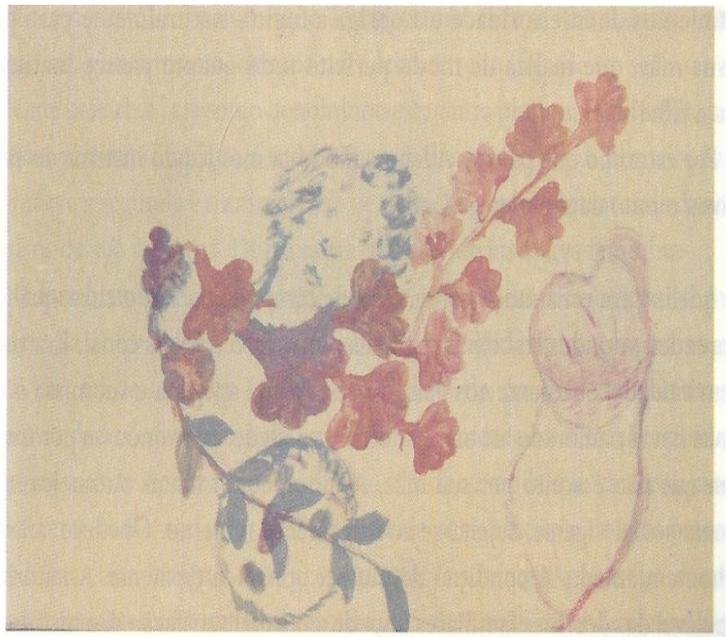
Nise (2015) se debruça sobre as mutações na obra de Adelina, onde a figura feminina se transforma em planta ou flor. Ela associa a produção de Adelina com o mito de Dafne e Apolo<sup>17</sup>, destacando o desenvolvimento da sexualidade da cliente. Neste momento, a autora diferencia o conceito de metamorfose, mudança de forma sem alteração de essência, e transformação, mudança de forma com alteração de essência (figuras 13 e 14).

Figura 13: Adelina Gomes. 18/01/1960. Óleo sobre papel.



Fonte: SILVEIRA (2015)

Figura 14: Adelina Gomes. 18/01/1960. Óleo sobre papel.



Fonte: SILVEIRA (2015)

Como nas obras de Octávio Ignácio, por sua vez, a questão dos opostos é destacada através do feminino-masculino (figura 15). Jung afirma que há feminilidade inconsciente no homem (anima) e masculinidade na formação psíquica da mulher (animus). “Animus e anima, enquanto permanecem inconscientes, manifestam-se sob aspectos de masculinidade e feminilidade arcaicos, indiferenciados” (2015, p. 275).

<sup>17</sup> Segundo a mitologia grega, o deus Apolo foi apaixonado pela ninfa Dafne que recusou seu amor. Desesperada, Dafne foge de Apolo e, durante a fuga, pede que seu pai, Peneu, a ajude. Ao escutar suas súplicas, Peneu transforma sua filha em um loureiro. Entristecido, Apolo não consegue esquecer sua amada e elege o loureiro como o seu símbolo.

Figura 15: Octávio Ignácio. 26/03/1971. Lápis de Cera e Grafite sobre papel]



Fonte: SILVEIRA (2015)

Observa-se que a ideia de dicotomia, tão averiguada na história do pensamento classificatório, surge de um modo especial para Nise. Ainda que ela trabalhe com opostos, eles estão, de modo contínuo, a se camuflarem um no outro. Há feminino no masculino e masculino no feminino. A autora está mais interessada no movimento dos signos do que na apropriação de um conteúdo simbólico estático.

#### ▪ A obra de Nise e a exposição de longa duração do MII

O pensamento de Nise, narrados nos livros, tem forte impacto na estruturação do MII, não apenas nas formas de documentação estabelecidas, como na elaboração do discurso expositivo do Museu. Na atual exposição, denominada “Emoções de Lidar”, o primeiro andar narra a história de Nise, através de documentos que enfatizam seu papel inovador na área de Saúde mental. No segundo andar, são apresentadas as expressões plásticas de pessoas mencionadas em ambos os livros.

Deste modo, ainda que a psiquiatra tenha destacado que não desejava promover um juízo de valor sobre a qualidade artística das obras, as produções reconhecidas e valorizadas pelo público e pesquisadores – tanto em seus livros, quanto na exposição – em geral, são as mais próximas do que se identifica, tradicionalmente, como arte. Em 2015, são incorporadas, na exposição, obras de clientes contemporâneos, o que demonstra certa mudança de direção no discurso expositivo.

## 5 APRESENTAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

Os diferentes modos de classificar o inconsciente nos colocam diante dos dilemas de classificação dos artefatos produzidos pelos sujeitos em seus processos terapêuticos. Os metadocumentos, ou seja, a produção de um regime de informação focado em metainformações que geram “artefatos que falam sobre artefatos”, por sua vez, nos conduzem a uma constante reclassificação do inconsciente pela via da materialidade manifesta.

O modo de olhar metadocumental sobre os fenômenos que tecem as ditas racionalidades que definem a loucura, deste modo, edifica outras formas de condicionar o real. Os instrumentos de organização do conhecimento do STO e do MII documentam, assim, a materialidade das obras dos clientes-artistas e enunciam um outro regime que permite-nos reconhecer os destinos das obras e questionar suas potencialidades de visibilidade ou apagamento no interior da instituição. Tal movimento de institucionalização tende, pois, a influenciar outras modalidades de documentação deste real-material dos artefatos do inconsciente. O olhar sobre tais instrumentos propõe-se aqui, pois, adentrar o labirinto metadocumental, iniciando com os álbuns.

### 5.1 Álbuns

A ordenação das obras em álbuns de pintura foi o primeiro modo de organização do acervo. Até os tempos atuais, o MII e a STO ainda mantêm essa prática elementar para a investigação das imagens. Esses álbuns são organizados e classificados de duas formas: temática específica de um único autor, seguindo uma ordem cronológica de produção, ou um conjunto de obras de autores distintos, conectadas por determinado tema. De acordo com Cruz Júnior (2015):

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 sequências 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. Alguns desses álbuns ficavam dispostos numa grande mesa de reuniões que havia na sala de exposição temporária da antiga sede do Museu. Ao chegar um visitante ou pesquisador, a Dra. Nise folheava esses álbuns, fazendo sobre o assunto comentários e considerações. Sem sua presença, transformava-se em uma exposição

encadernada, coleção que cativava o visitante seja pela qualidade estética, pelo simbolismo misterioso ou pelo inusitado de seus conteúdos (p. 272).

A junção entre arranjo manual e a classificação do conteúdo é observada nesta etapa inicial da organização de informações. Visto que nenhuma obra é descartada no Museu, torna-se fundamental encontrar mecanismos eficazes para armazenar fisicamente e classificar uma quantidade vasta de produções. Para avaliar a psique do cliente opta-se pela análise das expressões plásticas através de um modo sequencial, constituindo séries de imagens.

O estudo das séries de imagens evidencia uma característica marcante do acervo: o estudo das imagens no tempo e no espaço, conceitos que Nise investiga em seus livros. Na questão do tempo, através da observação sequencial pode-se apreender as oscilações e permanências dos conteúdos psíquicos. Muitos clientes experimentam um processo de cristalização do tempo. Figuras se repetem constantemente nas obras, evidenciando possíveis desencadeadores das crises psíquicas. Em relação ao conceito de espaço, as obras organizadas em séries permitem o estudo das formas imagéticas, da desordem à ordem psíquica.

Na classificação dos álbuns há dois tipos de denominações, uma de escopo mais íntimo (as obras de um autor específico) e outra voltado a uma análise universal que não somente aproxima as produções dos clientes em uma temática estabelecida, como denomina o tema vinculando-o com símbolos originados de outros contextos histórico-culturais e constantes na história das imagens e na história da arte. Esses dois âmbitos de classificação aparecem em outros documentos do Museu, revelando as raízes da organização do conhecimento na instituição, entre a singularidade do mundo interior dos sujeitos e a teia exterior de imagens coletivas que vinculam diferentes pessoas, de distintas épocas e culturas.

## **5. 2 Benedito**

Na primeira página, em letras maiúsculas, identifica-se o título: “UM PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO À OBRAS SOBRE EXPRESSÃO PLÁSTICA DE PSICÓTICOS E ALGUMAS DICAS PARA O BENEDITO”. Divide-se em 5 seções, na seguinte ordem: Freud e estudos psicanalíticos; Jung e estudos junguianos; Arteterapia; Estudos psiquiátricos e Seção de Arte. O fichário tem o formato de um pequeno caderno confeccionado manualmente. O texto datilografado indica livros e textos com os nomes dos autores, títulos

e datas, mas sem identificar as editoras de cada obra. No total, tem 59 páginas. O fichário apresenta breves comentários das ideias principais de alguns autores, selecionando alguns trechos de livros<sup>18</sup> específicos, juntamente às respectivas referências. Este instrumento, serve assim, como guia de estudos para mapear parte do acervo da biblioteca particular de Nise da Silveira.

- **Seções principais**

- I. Freud e os estudos psicanalíticos.**

Essa primeira parte destaca o trabalho de Sigmund Freud, em especial, os estudos sobre imagem e o conceito de sublimação – processo de transmutação da libido em atividades socialmente aceitas, como a criação artística. Alguns trabalhos são listados: *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (1905), *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]), *Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância* (1910), *O Interesse da Psicanálise do Ponto de Vista da Ciência Estética* (1913), *O Moisés de Michelangelo* (1913), *Os Caminhos da Formação do Sintoma* (1917 [1916-17]), *O Estranho* (1919), *Além do Princípio do Prazer* (1920), *O Ego e o Id* (1923) e *O Mal-Estar na Civilização* (1930 [1929]). As obras de autores como Osório Cesar, Karl Abraham, Georg Groddeck, William Phillips, Charles Baudoin, Daniel E. Schneider, Lionel Goiten, Ralph William Pickford, Robert Waelder, Marguerite Sècheyaye, Frieda Fromm Reichmann, Marion Milner, Ernst Kris, Kurt R. Eissler, Adrian Stokes, Melaine Klein, Otto Rank, Robert Volmat, Claude Wiart e Anne Denner também estão presentes neste tópico. Influenciados por Freud, esses autores dialogam com seu trabalho em complementos, atualizações ou contraposições ao método psicanalítico freudiano.

Nise detém-se mais detalhadamente sobre determinados autores. Sobre o médico anatomopatologista brasileiro Osório Cesar, a autora dedica uma página inteira, destacando o seu pioneirismo na introdução da psicanálise de cunho freudiano no Brasil e no estudo de obras realizadas por pacientes em tratamento psiquiátrico. Entre os textos selecionadas destacam-se: *A Expressão Artística nos Alienados* (1929), *A Arte nos Loucos e Vanguardistas* (1934), *Simbolismo Místico nos Alienados* (1949), *Contribution à l'Étude de l'Art chez les Alienés* (1951) e *Os Místicos dos Hospícios* (1952).

---

<sup>18</sup> A maioria dos títulos dos livros foram traduzidos por Melo (2007) em seu artigo sobre o tema.

Nas obras de Sechehaye *La Réalisation Symbolique* (1947) e *Journal d'une Schizophrène* (1950), Nise ressalta novamente a distinção entre o verbal e o não-verbal, dando ênfase às atividades expressivas como um exemplo de comunicação através do não-verbal, conceito fundamental do estabelecimento da STO e fundação do MII. Sechehaye (1947) descreve sua experiência com Renée (pseudônimo), uma jovem diagnosticada como esquizofrênica e, através deste estudo de caso, propõe uma metodologia de tratamento que consiste “na realização dos desejos inconscientes segundo a expressão simbólica da paciente” (tradução nossa, 1979, p.19). Do mesmo modo que Nise, a psicanalista emprega desenhos, dentre outros trabalhos manuais, para restabelecer o contato, diante das crises psicóticas, de Renée com a realidade.

Sobre o livro de Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), Nise destaca sua interpretação das obras de *Opicinus de Canastris*. Para Kris, essas produções reforçam os delírios da doença mental, enquanto Nise contrapõe esse pensamento a posição de Jung sobre tais obras, no caso, a função de transformar a experiência psíquica do psicótico, enfraquecendo seus efeitos nocivos. Sobre Eissler, em *Leonardo da Vinci* (1962), a interpretação do quadro de Leonardo da Vinci, intitulado A Virgem, o Menino Jesus e Sant'Anna, é ressaltada em seu diálogo com o pensamento de Freud. Na obra *L'Art Psychopathologique* (1956) de Robert Volmat, relembra-se a participação das produções de artistas do Engenho de Dentro na mostra do I Congresso Internacional de Psiquiatria (Paris, 1950) organizada pelo autor. Os conceitos de metáfora e metonímia da análise linguística aplicado às investigações sobre as expressões plásticas em *Expression Picturale et Psychopathologie* (1967) e *Fol Art? Folle Therapie?* (1980) de Claude Wiart também são destacados.

Como Melo já havia identificado anteriormente (2007), esses autores e suas respectivas obras são referenciados em várias passagens, incluindo citações diretas e indiretas, dos livros de Nise da Silveira. No *O Mundo das Imagens* (1992) constam Sechehaye (p.42, p. 93 p. 96), Wiart (p.84,) Eissler (p. 85) e Volmat (p. 90). No “Imagens do Inconsciente” (1981) Nise cita Kris (p. 57, p. 144), Reichmann (p. 314) e novamente Sechehaye (p. 36, p. 86, p. 96).

## II. Jung e os estudos junguianos

Esta seção é dividida em duas partes. A primeira apresenta as referências de textos sobre literatura e expressões plásticas: *Os Objetivos da Psicoterapia* (1929), *Relação da*

*Psicologia Analítica com a Obra de Arte Poética* (1922) e *Psicologia e Poesia* (1930). Antes da segunda parte, Nise faz uma breve análise da importância de Jung aos estudos das imagens do inconsciente, destacando seus principais conceitos: arquétipo, inconsciente coletivo, individuação e os estudos sobre mitologia. Tais conceitos são substanciais à psiquiatra alagoana para a análise das imagens. Destacam-se os livros *A Energia Psíquica* (1928) e *A Esquizofrenia* (1958). Na segunda parte Nise lista obras em que Jung se dedica a interpretação das imagens: *Estudo Empírico do Processo de Individuação*, *O Simbolismo da Mandala*, *O Segredo da Flor de Ouro*, *As Visões de Zósimo*, *A Árvore Filosófica* e textos encontrados na Revista Spring (1960-1969).

A seção é encerrada com referências a outros autores que se detêm nos estudos junguianos: Erich Neumann, Michael Fordham, John W. Perry, Helton Baynes, Frances G Wickes, Morris Philipson, Maud Bodkin, Seonaid Robertson (professora de artes que identificou imagens arquetípicas nas produções de seus alunos), além do próprio *Imagens do Inconsciente* e uma coletânea de vários autores, *The Collective Unconscious in Literature* (1958). Dos psicanalistas junguianos destacados, Perry em *The Self in Psychotic Process* (1953) e *The Far Side of Madness* (1974) será amplamente citado por Nise em *O mundo das Imagens* (1992) (p. 57, p. 133, p. 136, p. 164) e o *Imagens do Inconsciente* (1981) (p. 106-107, p. 121-122, p.180, p. 310). Em ambos os livros de Nise, Neumann é citado em quantidade expressiva, porém com outro livro que não está listado no Benedito. Baynes (*Mythology of the Soul* – 1949) e Robertson (*Rosegarden and Labyrinth* – 1963) são mencionados em *Imagens do Inconsciente* (respectivamente, p. 166 e p. 170).

### III. Arteterapia

A terceira seção destaca os trabalhos no escopo da Arteterapia, enfatizando a importância de Margaret Naumburg. Apresentam-se os livros: *Studies of the "Free" Art Expression of Behavior Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy* (1947), *Schizophrenie Art: its meaning in psychotherapy* (1950), *Psychoneurotic Art: its function in psychotherapy* (1953), *Spontaneous Art in Psychotherapy* (1963) e *Dynamically Oriented Art Therapy: its principles and practice* (1966). Como salientado em *O mundo das imagens*, no tópico sobre Arteterapia citando a Naumburg (p. 93), Nise enfatiza que não optou por denominar as produções dos clientes como “obras de arte”, pois é um juízo de valor que não condiz com a investigação daquelas imagens. Por essa razão, usa os termos “linguagem plástica” e “expressão plástica”, sublinhando que na STO as produções ocorrem

sem interferências. Nas atividades de Arteterapia há uma orientação sobre o trabalho, ainda que dinâmica.

Outros autores enfatizados no tópico são Ainslie Meares, Regina Chagas Pereira, Jay Harris, Cliff Joseph e Hans Prinzhorn. Este último é mencionado em *O Mundo das Imagens* (p. 88) e *Imagens do Inconsciente* (p. 17, p.61, p.156).

#### IV. Estudos psiquiátricos

Essa é a última grande seção apresentando uma extensa e diversificada quantidade de autores e livros. Entre os autores são identificados: Joseph Rogues de Fursac, Alexandre Antheaume, Gabriel Dromard, Francis Reitmann, Eric Cunningham Dax, a própria Nise da Silveira, J. H. Plokker, Jean Vichon, Henri Ey, Iréne Jakab, Karl Jaspers, Françoise Minkowska, Eugène Minkowski, Victor Doiteau, Edgard Le Roy, H.R. Graetz, Vincent Van Gogh, Guy Vogelweith, Walter Morgenthaler, L'Art Brut, Michel Thévoz, Leo Navratil, Alfred Bader, Roger Cardinal e Edward Adamson.

Nota-se, nessa seção, algo já perceptível nas outras seções, a apresentação de autores com pensamentos que se contrapõem entre si e, especialmente, em referências às ideias de Nise. Francis Reitmann em *Psychotic Art* (1951) e *Insanity, Art and Culture* (1954) defende que as expressões plásticas dos pacientes podem ter valor de diagnóstico, porém não têm valor terapêutico. J. H. Plokker em *Art from the Mentally Disturbed* (1964) afirma que permitir a livre expressão ao doente pode levá-lo a um distanciamento mais profundo com a realidade. Assim, recomenda ao terapeuta que oriente o indivíduo a pintar de modo figurativo e fiel à realidade externa.

Nise também relata as posições de autores que convergem com sua perspectiva, como Cunningham Dax, Jean Vichon, Leo Navatril. Os estudos dos autores destacam, respectivamente, o efeito da música nas pinturas (*Experimental Studies in Psychiatric Art* – 1953), o estudo das mandalas (*La Magie du Dessin* – 1959) e a ênfase na força criativa dos esquizofrênicos em obras que seguiram “o estilo maneirista” (*Esquizofrenia y Arte* – 1972 [1955]).

Sobre Minkowska (*Evolution Psychiatrique* – 1933 e *De van Gogh et Seurat aux Dessins d'Enfants* – 1949), a psiquiatra comenta sua divisão de tipos de pessoa e como isso se manifesta em seus modos de expressão plástica: a racional, que vê o mundo através da separação e mobilização, e a sensorial, que relaciona-se com esse mundo, por intermédio do movimento, da ligação e das formas indefinidas. Nise aponta que, para essa autora, a

esquizofrenia se relaciona com o primeiro tipo, já a epilepsia com a segunda tipologia. Minkowska acredita que Van Gogh não era, como costumeiramente afirma-se, esquizofrênico, mas sofria de ataques epiléticos.

Do mesmo modo que as outras seções, muitos autores são mencionados nos livros da psiquiatria. Jaspers (p.17), Reitmann (p.143), Plokker(p.143) e Graetz (p. 244) são brevemente mencionados em *Imagens do Inconsciente*. Cardinal (p.89), Navratil (p. 91) e Adamson (p.92) aparecem em *O mundo das Imagens*.

Na última página desta seção encontra-se inscrito: "Esteja vigilante, Benedito, na defesa do seu Museu (M.I.I.) e seu atelier livre!".

## V. Seção de Arte

Essa seção finaliza o Benedito com uma série de tópicos preenchidos com listas de livros, porém sem apresentar comentários de Nise. Os tópicos, na seguinte ordem são: Desenhos infantis; Estudos Gerais sobre arte; Criatividade; Interpretação-catálogos (exposições); Catálogos l'Art Brut; Estudos gerais sobre artistas "brutos" brasileiro; Biografias.

### ▪ Algumas considerações sobre o Benedito

De acordo com Walter Melo (2007), o Benedito cumpre dupla função "ao delinear a escrita de Nise da Silveira e estabelecer um roteiro para futuros leitores" (p. 41). O autor descreve os pormenores do ambiente em que a biblioteca se encontrava.

A biblioteca de Nise da Silveira ocupava a sala e os dois quartos do apartamento localizado acima daquele em que morava. As inúmeras pessoas que, ao longo dos anos, circularam por este local sentiam um misto de fascínio e estranheza, pois o apuro na seleção das centenas de livros contrastava com a simplicidade das estantes, feitas de tábuas de madeira apoiadas em tijolos. Na sala aconteciam as reuniões do Grupo de Estudos C.G. Jung, com os participantes sentados em bancos de madeira ao redor da mesa. O apartamento-biblioteca não abrigava somente os livros, pois havia também os gatos que circulavam com total liberdade. As prateleiras da sala estavam divididas em três partes: literatura, artes plásticas e filosofia. Um dos quartos abrigava recortes de jornais, catálogos de exposição, as obras completas de Antonin Artaud, de Machado de Assis e de Freud, além dos livros de medicina doados na ocasião do falecimento de seu amigo e companheiro de grupo de estudos Ewald Mourão. O outro quarto da casa, no qual Nise da Silveira estudava e escrevia, contava com livros de epistemologia, de religião, uma prateleira com livros sobre gatos,

além das obras completas de Jung. Nesse quarto, um emblema também chamava a atenção: em cima da porta havia uma peneira de palha e dois abanos. A peneira com os abanos remetia a uma lembrança de família, na qual uma tia de Nise da Silveira preparava um doce de laranja que, para ficar saboroso, possuía como segredo peneirar sete vezes e abanar para manter a chama acesa. Este acessório da cozinha nordestina é tido por Nise da Silveira como o seu brasão, servindo de metáfora para a maneira como trabalhava. (MELO, 2007, p.42).

O *Benedito* é destinado a uma prateleira em especial, a que guardava os livros voltados às atividades expressivas de pacientes psiquiátricos. Este apelido foi escolhido como uma brincadeira com o significado de “quem será o Benedito?”, em referência aos possíveis leitores do acervo (MELO, 2007). O fichário não contém data de produção. Melo (2007) afirma que seu primeiro contato com o Benedito foi em 1990 e, por conseguinte, ele deduz que o fichário deve ter sido produzido entre 1984 a 1989. Nise já tinha escrito um roteiro de estudos sobre o trabalho de Carl Jung no livro *Jung: Vida e Obra* (1968).

Os autores são, em sua maioria, psiquiatras e psicanalistas, particularmente estes últimos, mas também são mencionados críticos e historiadores da arte. Predominam-se obras do século XX, principalmente das décadas de 1950 e 1960. Muitos escritores são americanos ou europeus, mas há textos de brasileiros como Osório Cesar e Regina Chagas Pereira.

O trabalho desenvolvido no *Benedito* está condensado nos principais livros de Nise da Silveira, como *Imagens do Inconsciente* e o *O Mundo das Imagens*. Neste último, em capítulo homônimo, nota-se profundamente o uso do *Benedito* como fichário das principais ideias de Nise, em constante diálogo com outros pesquisadores sobre os estudos da imagem. A estrutura é similar: inicia-se destacando o trabalho de Freud em relação às imagens, para, em seguida, apresentar a abordagem junguiana. Após a comparação entre os trabalhos de seus dois mestres, a autora elenca estudiosos, como Prinzhorn, Volmat, Navratil e Adamson perspectivas teórico-práticas, como Arteterapia ou conceitos e suas respectivas contribuições, como Arte Bruta. Por último, salienta as particularidades do método de leitura de imagens da STO e do MII.

Nise aparenta interesse na formulação de uma epistemologia sobre as expressões plásticas dos pacientes que abarcasse diversas áreas do conhecimento, em uma postura orientada à interdisciplinaridade, como escreve: "A pesquisa no museu é marcadamente interdisciplinar, permitindo assim uma troca constante entre experiência clínica, conhecimentos teóricos de psicologia e de psiquiatria, antropologia cultural, história, arte, educação" (SILVEIRA, 1992, p. 94). A autora enfatiza a necessidade de incluir posições divergentes, vislumbrando um espaço de debate amplo e estimulador. Por outro lado, Nise

não fixa a função do conhecimento no plano teórico de investigação da realidade, mas vincula estreitamente teoria à prática. Nas palavras da autora, o *Benedito* deve servir às atividades do museu e do ateliê.

Pela variedade de autores presentes no *Benedito* e sua estruturação minuciosa e sistemática, reconhece-se que Nise desenvolveu um arcabouço teórico muito sólido e profícuo para suas pesquisas, anseios profissionais e projetos na área de saúde mental. Cruz Junior (2015) descreve que Nise agia “não com a atitude do pesquisador autorreferente, mas como uma retribuição sob forma de solidariedade, para (re)construir e sistematizar os conteúdos quase sempre caóticos que emergem da experiência da loucura” (p.293).

### 5.3 Classificação ARAS

- **História do *Archive for Research in Arquetypal Symbolism* (ARAS)**

De acordo com Gronning (2007), a história do ARAS é associada com a criação, em 1933, da Sociedade Eranos, fundada por Olga Fröbe-Kapteyn, uma erudita teosofista, em parceria com Rudolf Otto. Otto era um importante teólogo alemão e escolheu o nome “Eranos” pelo seu significado em grego “festa compartilhada, sem anfitrião, mas que todos oferecem alimentos”. De fato, a escolha da palavra refletiu o genuíno sentido daquele espaço. Próximo ao Lago Maggiore em Ascona, Suíça, durante o século XX, ocorreram encontros entre intelectuais de diferentes áreas do conhecimento. Nos primeiros anos, alguns dos estudiosos eram Mircea Eliade (historiador das religiões), Joseph Campbell (mitologista), Károly Kerényi (mitologista; mitologia grega), Henry Corbin (teólogo; religião islâmica), Gershom Scholem (teólogo; mística judaica, cabala), Gilles Quispel (historiador das religiões; cristianismo e gnosticismo) Heinrich Zimmer (indólogo, historiador da arte religiosa da Índia), Herbert Read (historiador da arte), Adolf Portmann (biólogo), Max Knoll (físico) e Joseph Campbell (mitologista), Erich Neumann (psicólogo, psicologia analítica) e Carl Jung.

A participação de Carl Jung seria constante e essencial às pesquisas sobre o simbolismo e os vínculos entre as culturas do Ocidente e do Oriente. Anualmente, no mês de agosto, o psiquiatra suíço oferecia uma conferência à Sociedade Eranos e, ainda que o grupo não fosse limitado ao seu trabalho, o conceito de arquétipo era medular para os caminhos percorridos nos estudos dos símbolos (GRONNING, et. al. 2007).

Olga Fröbe-Kapteyn foi de suma importância para a continuidade desse projeto durante anos. Ela organizava as atividades do Eranos e as conferências não foram interrompidas mesmo durante a proximidade com a Segunda Guerra Mundial. Desde 1935, Olga colecionou fotos de arquétipos – em suas viagens para Atenas, Roma, Paris, Londres, selecionou fotografias de pinturas antigas, de esculturas, de afrescos e manuscritos iluminados – constituindo um arquivo de imagens, conhecido como Arquivo Eranos. Este acervo era preservado em seu próprio quarto na Casa Gabriella. As imagens serviam aos temas anuais das conferências, com algumas sendo incorporadas em livros, como no *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (1955) de Erich Neumann (GRONNING, et. al. 2007).

Parte da coleção foi espalhada com o tempo. Algumas fotografias foram enviadas para o Instituto Warburg, em Londres, no ano de 1946, e Olga deu cópias fotográficas ao Jung, que antes de falecer concedeu a coleção ao Instituto Jung, em Zurique, e a Bollingen - Foundation, em Nova York – instituição que publicava as obras de Jung e financiava a Sociedade Eranos. Em Nova York, Jessie E. Fraser foi a bibliotecária responsável pela organização e catalogação do arquivo. Ela pertencia ao *Analytical Psychology Club* e colaborou com o psicólogo analítico Joseph L. Henderson ao criar palavras-chave para a temática arquetípica.

Em 1960, o arquivo foi renomeado para *Archive for Research in Arquetypal Symbolism* (ARAS). Na década de 1970 e 1980, ocorreu uma expansão do acervo. Entre 2003 e 2004, a coleção foi digitalizada. Cerca de 45 mil imagens foram analisadas produzindo 10 mil temas de arquétipos representados em palavras-chave. O ARAS foi disponibilizado online em 2005 (GRONNING, et. al, 2007).

#### ▪ **Sistemática de Classificação do ARAS**

A Classificação ARAS é um campo encontrado no livro de tombo e nas fichas de catalogação do MII. Essa sistemática de classificação é organizada em nove campos principais incorporando dez tipos de séries que representam determinados signos. Essas séries tem um número que se inicia pela mesma numeração do campo principal, seguido pelo número sequencial (ex: campo principal V- Homem, série 51 crianças, série 52 mulheres etc). No total, são oitenta e um tipos de séries. A seguir é reproduzida a estrutura e informações do documento intitulado “Coleção de Quadros- Sistemática de Organização”

que contém a classificação ARAS. O número que contém a série era, inicialmente, registrado nas próprias obras dos clientes. A seguir segue reprodução do documento:

I. Representações diversas (Matéria-Prima)

Série 11 Rabiscos e semelhantes (garatujas, desenhos a esmo)

12 Sensações (expressões de sensações sem desenho)

13 Formas abstratas (desenhos abstratos, padrões)

14 Formas geométricas

15 Fezes

16 Movimentos (movimentos direcionais)

17 Erupções/ explosões/ fogo

18 Perspectivas

19 Composições representando quadros

10 Diversos (quadros que pelo seu conteúdo pertencem a este primeiro grupo, mas que não podem ser enquadrados em nenhuma das séries)

II. Céu e terra

Série 21 Sol/ Céu durante o dia

22 Lua e estrela/ Céu durante a noite

23 Deserto/Vazio

24 Mar

25 Montanhas e Montes

26 Lagos/ Rios/ Fontes

27 Estepes/ Prados/ Fontes

28 Matas

29 Vilas e cidades

20 Diversos

III. Flora

Série 31 Plantas inferiores e aquáticas

32 Pequenas Plantas (capins/ arbustos, etc)

33 Trepadeiras (hera, vinhas, etc)

- 34 Arbustos, pequenas árvores
- 35 Árvores
- 36 Parte das plantas (folhas, frutas, flores, raízes)
- 37 Plantas Florindo
- 38 Plantas com frutas
- 39 Grupo de Plantas
- 30 Diversos

#### IV. Fauna

Série 41 Animais inferiores moluscos/ Crustáceos (vermes, lesmas, caranguejos, etc)

- 42 Escorpiões/ Insetos/ Aranhas
- 43 Peixes/ répteis/ batráquios
- 44 Aves e Morcegos
- 45 Pequenos mamíferos/ roedores
- 46 Predadores (gatos, lobos, ursos)
- 47 Animais gregários (casco simples/ duplo/ trombas/)
- 48 Animais domésticos (cães, gatos etc) I
- 49 Animais domésticos (cavalos, vacas, cabras, porcos, etc) II
- 40 Diversos – animais indeterminados

#### V. Homem

Série 51 Crianças

- 52 Mulheres
- 53 Homens
- 54 Fisionomias Femininas
- 55 Fisionomias Masculinas
- 56 Partes dos corpos (genitais, extremidades)
- 57 Mulher e Homem
- 58 Pais e filhos
- 59 Grupo de pessoas
- 50 Diversos

## VI. Homo Faber

Série 61 Instrumentos e armas

62 Produtos

63 Máquinas e aparelhos

64 Meios de transportes aquáticos e terrestres

65 Habitações vistas de fora

66 Habitações vistas de dentro

67 Oficinas e fábricas

68 Meios de voar

69 Meios de destruição

60 Diversos

## VII. Homo Religiosus

Série 71 Seres Mitológicos (seres de fábula, demônios, máscaras, etc)

72 Figuras de divindades

73 Representações religiosas cristãs

74 Locais de culto (bosques, cavernas)

75 Monumentos de cultos (colunas, hermidas, altares, etc)

76 Construções de cultos (templos, igrejas, etc)

77 Objetos de cultos

78 Rituais e cerimônias de uma coletividade

79 Rituais e cerimônias do indivíduo

70 Diversos

## VIII. Processos de Individuação

Série 81 Caminhos para o inconsciente

82 Labirintos

83 Sequência concêntrica (rotações, suásticas, etc)

84 Representação simples do redondo e do quadrado

85 Ouroboros

- 86 Desenvolvimentos
- 87 Chakras
- 88 Mandalas (mais diferenciadas que o sob 84)
- 89 Renascimento
- 80 Diversos

#### IX. Séries Especiais de Pesquisa

##### Série 91 Quadros para provas (comparações)

- 92
- 93
- 94
- 95

Há um documento do Arquivo Nise que antecede a sistemática de coleção de quadros e explica a metodologia de organização das expressões plásticas e fotografias vinculadas ao ARAS. Possivelmente transcrito por um profissional do museu, o documento escrito por Rudolf Michel, que trabalhou no Instituto Jung da mesma região com a coleção de quadros, data de 21 de março de 1962, em Zurique, Suíça. (ver uma reprodução do documento no anexo A).

Michel (1962) informa que o sistema classificatório produzido por Jessie Fraser para o ARAS estabeleceu as bases para a organização do conhecimento sobre o arquivo de quadros do Instituto Jung. Esses quadros são originados na coleção da Dra. Jolande Jacobi e doados pelo Bollingen-Foundation à instituição.

As coleções que formavam o ARAS até a década de 1960 eram: o arquivo Eranos (com cópias fotográficas tanto em Nova York, quanto em Zurique), a coleção de Jacobi no Instituto Jung de Zurique, a coleção de quadros do espólio do Jung, a coleção de quadros de Dorothy Norman, a coleção de quadros da “Grande mãe” de Erich Neumann e os quadros colecionados pela própria Jessie Fraser para complementar o acervo já existente. Na época, a coleção de quadros já chegava a 7 mil peças, com 5 mil apenas em Zurique (MICHEL, 1962, p.1).

Michel destaca os desafios de organizar um acervo tão grande e rico em simbolismo, fato averiguado por outros profissionais que estudam o conteúdo do ARAS. Para organizar

essas coleções é preciso incluir as investigações do campo da psicologia da arte e não somente os modos tradicionais de classificação dos historiadores de arte.

The psychological approach is in no way opposed to that of art history- indeed, to be entirely valid it must take art history and criticism into account-but the attention of psychology is focused on art products from a completely different point of view. For while the art historian is concerned aesthetically with man's artistic achievements, the depth psychologist is concerned with their human meaning (FRASER, 1970, p. 12).

Após essas primeiras considerações, Michel divide a explicação sobre a metodologia em alguns campos: primeiro, como as partes componentes do acervo devem ser trabalhadas, para, em seguida, especificar o tratamento das informações da coleção de quadros. Na primeira parte, é destacada a escolha de ordenar manualmente a coleção por tempo e lugar, pois isso facilitaria a utilização e facilidade de manuseio, além de auxiliar os interessados em história cultural (1962, p. 2 - 3). São criadas 9 categorias principais:

1. The archaic world, paleolithic and mesolithic
2. The ancient world, Egypt and the Near East
3. The classical world, Aegean, Minoan, Mycenaean, Etrusco-Italian, Roman and associated cultures
4. Pre-Christian Europe, prehistoric, protohistoric and barbarian Europe
5. The Western world, works of the last 2,000 years
6. The Islamic world
7. The Asian world
8. The vanishing non-technical world, Africa, Oceania, sub-Arctic, Indians of the Americas
9. The Emerging Psychological world

Outra forma importante de recuperação de informação é a criação de palavras-chave formuladas através dos arquétipos. No documento também é estabelecida a estrutura e campos de informação. Na primeira linha, deve ser especificado material e técnica; na segunda linha, a localização (tanto em museus, quanto livros); na terceira linha, informações mais detalhadas (como designação do objeto ou número da página); a quarta linha, é destinada para explicar o que a imagem representa, seu significado, suas relações com outras imagens e, na última linha, são expostas as referências das obras em que a foto foi retirada

ou reproduzida. Essas descrições das linhas originam 6 catálogos para uma visão introdutória do vasto conjunto (1962, p. 3-4):

1. Catálogo geral (material e técnica)
2. Catálogo de localização (repositório)
3. Catálogo de objeto.
- 2, 3. a. Catálogo do título do manuscrito
- 2, 3. b. Catálogo do autor do manuscrito
4. Catálogo de literatura (literatura de referência e fontes)
5. Catálogo de palavras chave (Index de assuntos).
6. Diversos índices auxiliares

Na segunda parte do documento, detalha-se como organizar especificamente a coleção de quadros. Michel diferencia o ARAS desta coleção:

Em princípio a coleção de quadros engloba pinturas originais e desenhos que estão em conexão íntima com o trabalho analítico. Trata-se, portanto, sempre de material que está diretamente relacionado com uma Análise. Diferenciando-se da Aras, que contém somente material publicado e que dá uma visão dos quadros coletivos da história do homem, a coleção de quadros, logo que tenha alcançado certa desenvoltura dará uma visão da pintura individual inconsciente do Século XX (1962, s.p)

Isto posto, nota-se a influência da coleção de quadros na organização do MII, em especial, na ordenação em séries de imagens. As oitenta séries foram selecionadas ao invés dos arquétipos. Estes diminuem a objetividade da informação para quem pesquisa na coleção, pois são representados por mais de um elemento. A sistemática pertence ao índice geral que segue uma estrutura semelhante ao documento anterior: na primeira linha deve-se especificar o tipo de objeto (pintura, terracota) e data; na segunda linha, a localização; na terceira linha, as dimensões, técnica e material sobre qual o quadro foi pintado; na quarta linha, a descrição do quadro destacando números e cores; na quinta, a interpretação da obra; e na sexta e última linha, preenche-se o número do quadro, sexo, idade dos autores, data da análise e, caso o quadro tenha sido publicado em algum livro ou periódico, registra-se a referência adequada (1962, p. 5- 6).

Percebe-se que, ainda que o campo “Classificação ARAS” apareça nos livros de tomo e nas fichas de catalogação, a documentação do MII foi estruturada com base na

organização das informações das obras do Instituto Jung (influenciado pelos ARAS), e não diretamente na sistemática de organização do próprio ARAS.

#### 5. 4 Livros de tombo e ficha catalográfica

São 16 livros do tombo com 17661 obras ao todo. A maioria dos livros não tem data, com exceção dos últimos livros em que está inscrito o ano de 2010. As coleções do MII foram inventariadas-tombadas pela autoria das obras. Não há muitas modificações e atualizações dos campos do livro de tombo, mas há duas versões, com a primeira aparecendo somente no primeiro livro.

<b>Primeira versão</b>	
<b>Classificação:</b> V – 55 (baseada no ARAS)	<b>Ordem:</b> 0001
<b>Autor:</b> Carlos Pertuis	<b>Prateleira:</b> 1
<b>Pintura:</b> Óleo sobre tela 61x 50	<b>Data:</b> 6-4-62
Fisionomia Masculina Esverdeada	
<b>Segunda versão</b>	
<b>Autor:</b> Carlos Pertuis	<b>Número de tombo:</b> 4023
<b>Data:</b> 13/11/1975	<b>Localização:</b>
<b>Classificação ARAS:</b> VII – 72	<b>Estante:</b>
<b>Técnica:</b> lápis cera sobre papel	<b>Prateleira:</b>
<b>Dimensões:</b> 0,510 x 0,400	<b>Álbum:</b>
<b>Referência Temática:</b> Tema mítico do sol	
<b>Procedência:</b> Atelier MII	
<b>Observação:</b> Grande figura com coroas de raios e globos	

Reprodução dos campos e estrutura dos livros de tombo

O aspecto mais notável é que além do campo destinado à classificação ARAS, surge o campo “Referência temática” que representa o conteúdo arquetípico ou algum tema que se

repete constantemente na obra do autor. O sistema de numeração escolhido é a numeração sequencial (0001, 0002). Em alguns registros há a inscrição A-B referindo-se à obras que utilizam a frente e o verso de seus suportes.

A procedência aponta o local onde a obra foi produzida, com algumas peças tendo origem em espaços fora do ateliê, incluindo obras realizadas na casa do paciente ou em outro hospital psiquiátrico. Esse modo de preencher a procedência destoa dos museus de arte. Nestes, em geral, o campo destina-se ao último local onde a obra esteve antes de ser incorporada à instituição.

As dimensões inicialmente eram registradas em centímetros, com o tempo são padronizadas em milímetros. O campo “observação” é preenchido com informação variadas, mas frequentemente é exposto uma breve descrição da obra. A partir do décimo primeiro livro de tomo, ocorrem algumas mudanças. Há registro de informações sobre a prateleira e estante onde o objeto estava armazenado (no livro 10 já aparece informações sobre a localização). O campo da Classificação ARAS começa a não ser registrado neste mesmo número.

Há dois livros específicos. O primeiro é uma tentativa de livro de tomo por autor (neste único caso, o autor é o Carlos Pertuis). Os campos são semelhantes aos livros de tomos gerais, mas apresentam descrições mais detalhadas das imagens. O outro livro registra um novo inventário ocorrido com as obras de Fernando Diniz para a animação “Estrela de cinco pontas” (feita através da reprodução de suas obras).

Não foi encontrada a data da elaboração da ficha de catalogação, porém sabe-se, a partir da verificação das categorias, que os campos consistem em adaptações do Sistema Donato/SIMBA do Museu Nacional de Belas Artes. São 41 campos no total. Em 2012, foi escrito o *Manual de Catalogação do acervo do Museus de Imagens do Inconsciente*, baseado no *Manual de Catalogação de pintura, escultura, desenho e gravura do Museu Nacional de Belas Artes*. Sua criação ocorreu pela falta de uniformidade, padronização e normatização das informações registradas nas fichas anteriormente. O manual indica como as informações devem ser registradas em cada campo, de modo bastante objetivo e pormenorizado. De acordo com a museóloga do MII, Priscila Moret, o Sistema Donato/SIMBA não está mais disponível para outras instituições, como outrora.

O Sistema Donato-Simba foi idealizado na década de 1970. Donato Mello Junior é o nome de um renomado professor de história da arte, dedicado aos estudos arquitetônicos, que realizou diversas pesquisas no MNBA. A sigla Simba significa “Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes”. Esse sistema foi disponibilizado para diversas outras

instituições museológicas, entre elas o MII, pois consiste em um *Open Source*, isto é um software de código aberto (GEMENTE, 2015).

De acordo com o Manual de Catalogação do MII, as principais fontes de informação para a representação descritiva de cada obra do museu são: a obra, suas inscrições e textos fornecidos pelo autor. Em situação de lacunas no conteúdo informacional também são registradas informações de catálogos, livros, periódicos ou fornecidas pelo curador das exposições. Algumas informações, como autoria, podem ser oferecidas pela equipe da STO.

Em geral, os campos da ficha (ver o modelo da ficha catalográfica no anexo B) incorporam mais informações sobre as propriedades físicas dos objetos, isto é, a representação descritiva (dimensões, inscrições, estado de conservação) ou um conteúdo informacional relacionado à vida social do objeto, o que se denomina representação temática (procedência, autoria, localização, exposições, restauração, referências bibliográficas dos livros que versaram sobre o objeto, datas de criação, aquisição, dentre outras). Ainda há espaço dedicado à Classificação ARAS e às temáticas frequentes, entretanto, nas palavras da museóloga, os profissionais atuais do museu não elaboram novos temas ou subtemas e não classificam as obras atuais ou que não foram classificadas em seu tempo. A razão está na falta de profissionais com formação ou pesquisa específica para identificar tais símbolos nas obras. A equipe de documentação necessita de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, com ênfase nos estudos psicanalíticos, para continuar a preencher esses campos. Portanto, o uso deles nos próximos tempos é incerto.

A apresentação dos instrumentos – álbuns, *Benedito*, classificações e modelos de catalogação, livro de tombo e ficha catalográfica– demonstra os indícios de uma estrutura preliminar do regime de informação sobre o simbólico relativo aos artefatos do inconsciente. O desafio da construção de um sistema metadocumental para tal contexto simbólico-material está presente no reconhecimento de tais instrumentos nas especificidades do MII. Sob a perspectiva de Nise da Silveira diante dos dilemas da classificação, tal desafio é o cume da presente dissertação.

## 5 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO *CORPUS* DOCUMENTAL

A análise dos instrumentos de organização do conhecimento do Museu de Imagens do Inconsciente atesta que Nise da Silveira (1992, 2015) compreende as expressões plásticas dos clientes como fontes ímpares de conhecimento. Origina-se desta compreensão vários espaços destinados à organização de informações sobre as obras: livros de sua própria autoria, a biblioteca particular e o museu.

Em seus livros, Nise (1992, 2015) narra seu trabalho em termos epistemológicos, metodológicos e históricos sempre enfatizando a necessidade de novos horizontes à psiquiatria, em especial, para o entendimento da doença mental e suas formas de tratamento. A psiquiatra busca pelos significados da loucura ao invés do mero diagnóstico da doença. Diferentemente dos manicômios, espaços da perda da identidade, como Goffman (2001) destaca, Nise deseja estabelecer um lugar de reconstrução do “eu”. Distancia-se das primordiais abordagens da psiquiatria moderna, de Pinel a Kraepelin, aproximando-se do pensamento de Bleuler, da fenomenologia de Minkowski e da psicanálise junguiana. Seus livros e textos condensam o trabalho na STO e MII, auxiliando na preservação deste conteúdo a possíveis investigadores que desejem conhecê-lo. Função semelhante encontra-se no *Benedito*.

O *Benedito* não somente serve de guia aos estudos da própria Nise, sintetizados em seus livros, como demonstra o desejo em permitir que o leitor não somente compreenda sua perspectiva, mas que perceba o trajeto da autora na construção de conhecimento. Nise revela o roteiro de seus estudos aos leitores, apresentando pesquisadores que influenciam ou se aproximam de seu trabalho e os que escrevem sob ótica oposta à sua. A organização do conhecimento tem ênfase nas abordagens teóricas dos autores, os conteúdos dos livros divulgados e suas respectivas referências.

Através da influência do ARAS, a psiquiatra alagoana estabelece o estudo em série como método mais eficaz de investigar o conteúdo das imagens, pois, desse modo, é possível relacionar o conteúdo imagético com as alterações e transformações psicológicas dos indivíduos. A composição das obras, entre a desordenação e a ordenação de figuras, e a passagem do tempo para cada cliente em tratamento terapêutico são observadas a partir do estudo das imagens.

Essa organização auxilia na comparação das obras e nas descobertas de símbolos que se repetem e guiam o inconsciente na procura de uma forma de estabilização da psique. Podemos identificar o projeto mais ousado de Nise – estabelecer uma forma de organização

que vise a familiaridade das imagens do MII com a simbologia presente em variadas culturas e épocas, processo teórico e empírico que teve, na construção de um modelo de regime metainformacional, a partir de metadocumentos, como o *Benedito*, uma condição metodológica experimental. Esse modo de organização é destinado principalmente para psicólogos analíticos da vertente junguiana, mas também para estudiosos, de mitólogos a historiadores da arte, que se dedicam aos estudos semióticos.

O museu é a principal tipologia de instituição de organização do acervo, ainda que se note intersecções com a biblioteca e o arquivo. Ele também representa uma forma mais ampla de contato com o público em geral, principalmente pelas exposições das obras. Entretanto, as modalidades de organização do conhecimento no contexto museológico distanciam-se, em certa medida, das ideias iniciais de Nise. Embora, a psiquiatra demonstre ressalva em destacar as obras como tão somente artísticas nos seus livros, a instituição atualmente utiliza fichas de catalogação elaboradas com base nas necessidades dos museus de arte.

Pela multiplicidade de significados que a experiência da loucura pode oferecer, a interdisciplinaridade adquire importância. Do *Benedito* ao ARAS, Nise vislumbrava um espaço de debates entre especialistas de diversas áreas, demonstrando, assim, uma possível influência da Sociedade Eranos. Esse pensamento pode ser associado às críticas que são feitas ao caráter fragmentário e especializado no campo da saúde.

Seu trabalho também se aproxima dos ideais da Reforma Psiquiátrica Brasileira, como a ideia de repensar o conceito de doença mental. Ainda assim, algumas escolhas de Nise remontam para pontos não tão confluentes, em um primeiro momento, como a desinstitucionalização de Basaglia. As obras são produzidas em espaços restritos e institucionais. As milhares de produções que nunca são descartadas ficam na reserva técnica do museu e grande parte do acervo ainda não foi documentado. O espaço expositivo do museu é pequeno, o que impede que tais produções sejam expostas com frequência. Somente na última montagem da exposição de longa duração foram inseridas obras de artistas-clientes contemporâneos.

No século XX, as instituições psiquiátricas, através da hierarquização do saber científico perante outros modos de conhecimento, e os museus, por intermédio da legitimação de uma história oficial diante das histórias esquecidas dos grupos minoritários, são indagados sobre suas reais participações na sociedade. Cabe perguntar, quais serão os caminhos escolhidos pelo MII. Uma museologia institucional ou uma perspectiva museológica que enfatize o social, o extramuros? Quais as possíveis contribuições do trabalho terapêutico da

STO para repensar a doença mental? E, no tocante a esta dissertação, como organizar e classificar as obras com bases nestas escolhas.

Nise (1992, 2015) não estabeleceu reduções classificatórias tão fixas e demarcadas. Ao invés de classificar as obras pelo diagnóstico do paciente, escolheu termos que representam o decurso da vida psíquica. Nise esteve mais atenta ao movimento da transformação da experiência vivida do que ao estático modelo da classificação tradicional. As obras não têm um fim em si, limitadas a um sentido único e escondido nas figuras, mas nos processos que elas representam. As imagens revelam as variações da experiência que denominamos, ainda sem uma palavra que a represente sem grandes ambiguidades – loucura.

Sobre as metamorfoses e transformações identificadas nas obras, há percepções de diferentes aspectos das imagens. Mesmo as dicotomias, como o masculino e o feminino (Animus e Anima) transbordam seus limites, mesclando seus elementos. Essas mutações contínuas podem ser relacionadas com a ideia de vivência visual em Wittgenstein, isto é, o pensamento sobre a imagem que se vê, captando os múltiplos aspectos das figuras. Logo, para investigar os aspectos das imagens é preciso agrupar em cada álbum uma série temática, representando tais transformações.

O termo “emoções de lidar”, como um substituto de Terapêutica Ocupacional, remete à remodelagem de materialidades na produção das obras, enquanto sentimentos variados são manifestados no ato de produzir. A materialidade das obras não diz respeito à doença, mas às emoções que permeiam o imaginário das pessoas na tentativa contínua de superar a crise psicológica. As três tipologias de Buckland (1991) sobre informação podem ser associadas aqui: no plano da intangibilidade, informação como processo (o ato de comunicar algo através da obra) e informação como conhecimento (a interpretação da obra como fonte de conhecimento); no plano da tangibilidade, informação como coisa (a obra).

Os clientes utilizam a expressão por imagens como forma de materializar seus pensamentos, emoções e memórias desorientadas e reprimidas no inconsciente, pois “retendo sobre cartolinas fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo dá forma às suas emoções, despotencializa figuras ameaçadoras” (SILVEIRA, 1992, p.18). Neste sentido, a intangibilidade da mente humana consegue, em certa medida, se materializar nas pinturas, desenhos e esculturas.

O terapeuta auxilia essa prática mais tátil, embora examine essas imagens pelo seu conteúdo simbólico, intrinsecamente vinculado aos estudos da psicanálise. O profissional faz anotações sobre os indícios encontrados tentando, por meio de esquemas metodológicos,

transfigurar os símbolos derivados da imagem e da fala dos usuários em termos próprios da sua área de atuação.

As produções são preservadas e organizadas pelo Museu. Nesta etapa, a documentação gráfica ainda permanece como um meio de catalogar e preservar as informações. A diferença é que, na instituição museológica, as terminologias não necessariamente precisam dos termos especializados dos terapeutas, mas procuram classificações mais amplas, visando um público variado – de especialistas aos leigos.

A documentação é parte estruturante das atribuições dos museus, pois permite que informações das coleções sob sua salvaguarda possam ser recuperadas e transformem-se em fontes de pesquisa e de construção do conhecimento. O contexto da imaterialidade retorna mais nitidamente no espaço expositivo. As obras, quando expostas, são situadas em uma teia de significados que revelam as intersubjetividades das interpretações que os visitantes do museu oferecem ao acervo.

Entretanto, essa primeira divisão, com fins práticos, entre material e imaterial, é ilusória em um segundo momento. A materialidade e a imaterialidade são refletidas entre si, coexistem justapostas, sendo costuradas a uma suposta realidade pelas linhas simbólicas que, por sua vez, executam uma tessitura de conceitos através da linguagem.

A comunicação entre o monitor e cliente ocorre de forma singular na STO. Primeiramente porque esse diálogo não ocorre de modo verbal, sendo indireto, ao ponto de indagarmos se, de fato, o produtor da obra está desejando passar uma mensagem. Embora considerássemos o cliente como uma espécie de emissor e o monitor como um receptor, nota-se que a relação em um primeiro momento é unilateral, similar às formas tradicionais de entendimento da comunicação.

O autor codifica sua mensagem na obra e o monitor tenta interpretá-la, em um momento posterior. Contudo, se olharmos atentamente, essa relação não se conclui, ainda que o monitor sirva de catalisador ou inibidor das atividades expressivas, a possível mensagem que o produtor da obra estabelece é dele com seu próprio mundo interno. O cliente seria emissor e receptor da sua própria mensagem, através de uma espécie de canal – a obra produzida.

Em relação ao uso da linguagem, Nise (1992, 2015) aposta em uma espécie de universalidade das variações: deve-se criar um espaço aberto para todas as perspectivas, dos pesquisadores aos pacientes, por outro lado, é um caminho feito através da integração desses pontos de vistas. A imagem deve ser estudada tanto no microcosmo do espaço interior, quanto no contexto de imagem compartilhada no coletivo. Compreendemos então duas

instâncias: uma relacionada à própria produção de conhecimento pelo compartilhamento de informações e a outra vinculada à integração dos objetos de estudos pelas imagens que se repetem no tempo histórico.

No legado de Nise ao museu e à seção, há a tentativa de compreender uma espécie de instinto estético presente nos imaginários da humanidade. Essa universalização do conteúdo imagético pode reduzir a diversificação da realidade, limitando as vivências dos indivíduos a um imaginário exótico que associa loucura a um estágio primitivo, ainda que sedutor, do inconsciente.

Alternativamente, a escolha pelo coletivo auxilia na integração de uma experiência de vida tão marginalizada a um contexto de partilha de imagens comuns para muitas sociedades. Desse modo, sugere-se que, embora o conteúdo imagético tenha dificuldades em ser mensurável pelo pensamento racional, as imagens potencializam conexões e demonstram que a própria comunicação entre os indivíduos não está limitada à racionalização da mensagem, produzindo laços através das impressões sobre o mundo sensível.

Ainda que essa universalidade presente na organização do acervo remete às aspirações otletianas, a desclassificação proposta por García Gutierrez atende aos intentos de Nise. Por ser um tema complexo e sensível, o sofrimento psíquico pode ser avaliado através de uma eticidade fortalecida, espaço de diálogo entre várias áreas do conhecimento, juntamente com os anseios e perspectivas dos pacientes psiquiátricos. É preciso compreender o museu como uma zona de contato, retomando James Clifford, na ideia de “reciprocidades” que evidenciam confluências de pontos de vistas e, em contraponto, salientam as tensões sociais e as hierarquias presentes.

A dicotomia razão e desrazão adquire novos nuances no entendimento da ordenação da realidade externa pelo mundo interno. Embora critique o ideal de razão da perspectiva positivista, Nise (1992, 2015) não reduz a loucura ao sinônimo de desrazão e irracionalidade. Pelo contrário, ao elencar os atributos das imagens em conceitos, como abstração, ordenação, metamorfoses, repetição e espacialização, a autora discorre, de certa forma, sobre uma estética da razão ou esquemas da emoção. Uma razão primordial condensada na sensibilidade estética.

O trabalho de Nise associa-se, igualmente, em nosso olhar, aos pressupostos do conceito de formas simbólicas de Cassirer. Cassirer destaca que as formas simbólicas estão no interior de diversos conhecimentos: ciência, mitologia, arte, linguagem. Porém, ainda que cada um tenha sua especificidade de criação simbólica, todas as formas são modos de organizar a realidade. O MII tem a potencialidade de apresentar as formas de organização

interna das produções e a organização dos saberes em torno da construção daqueles particulares universos simbólicos, demonstrando as curvas de visibilidade e enunciação que cercam tais obras.

Entretanto, o pensamento junguiano defendido por Nise recai em certo essencialismo sobre a imagem da obra como representação da psique do indivíduo. O conceito de vivência visual de Wittgenstein pode ser utilizado na compreensão dessa imagem compartilhada, pois ele evidencia os jogos de linguagem e, concomitantemente, as formas de vida que produzem esses jogos, seus atores sociais e as especificidades de cada ambiente.

A compreensão das conexões entre os indivíduos não deve igualar as perspectivas sobre o mundo, mas, sim, destacar a importância da troca, do encontro, da aproximação das variações simbólicas que narram o mundo em busca de significados.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um olhar é sempre relativo e limitado, mas faz parte do exercício de *ver* procurar regularidades e conexões de uma espécie de totalidade permanentemente inacabada, estranha, por vezes opaca, mas não obstante, translúcida.

Os indivíduos tendem a universalizar o mundo: traçamos paralelos, identificamos padrões, selecionamos regras e aguardamos as devidas continuidades, mesmo que surpresas irrompam em frente as nossas expectativas. Classificamos e acreditamos em classificações. Contudo, essa vontade de dar um salto do sujeito ao mundo pode ser problemática quando a realidade é reduzida a um caráter homogêneo e fixo.

A loucura, muitas vezes, é associada ao relativo, pois a experiência do sofrimento psíquico é particular e não coletiva. Não há uma lógica evidente, ainda que a ordenação tenha uma sistemática que nos seduz em busca por um sentido. Esse tema também é o cerne de discussões do campo *Psi*. Há muitos simbolismos que relacionam loucura à desordem e a razão à ordem. A questão primordial, portanto, é se tais signos refletem, de modo fidedigno, a experiência da doença mental e seu duplo “a mente saudável” ou somente expõem os vieses dos seus participantes sobre um fenômeno complexo, isto é, perspectivas construídas por intermédio dos interesses políticos e valores sociais de cada época.

Movem-se, no tempo histórico e social, as várias formas da “loucura”, as várias formas de classificar a “loucura”, as várias formas de classificar os artefatos da “loucura”. Nesta passagem temporal, coexistem formas esculpidas pela vivência e pela visão. Simbolizar é um modo de ver o nosso interior, suas imagens fragmentadas e este conteúdo imagético reverbera na realidade externa. Alternativamente, o mundo exterior apresenta elementos variados a nossa percepção.

A verdade da loucura é disputada por inúmeras vertentes filosóficas, científicas e artísticas. Doença, desvio moral, transgressão da razão: nada parece conter o verdadeiro significado sobre a loucura. Isto posto, a verdade não grita sobre o seu valor, grita-se por ela. Há um momento posterior a sua busca. Um momento decisivo onde alguns interesses podem ultrapassar o significado inicial e mais sóbrio sobre o verdadeiro e o falso.

Embora a redução de uma experiência de vida a mero delírio seja injusta, idealizar a loucura como transgressão das noções de razão pode afetar o entendimento do fenômeno em toda sua complexidade física, social e cultural. Não obstante, o caráter transgressivo da

loucura é pouco útil quando idealiza uma realidade e não lhe oferece ferramentas concretas de luta e resistência.

Sendo assim, a produção do conhecimento sobre saúde mental necessita ir além dos esquemas dicotômicos e restritos, compreendendo as ambivalências dos sentidos, as justaposições da realidade e os usos da verdade sobre saúde mental em âmbito ético, epistemológico e estético.

Esta pesquisa investigou o vínculo entre o vivenciar, o ver e o falar a “loucura” em seus muitos aspectos, concentrando-se no contexto do gesto classificatório dentro da organização do conhecimento. Isto posto, a interlocução entre as áreas *Psi*, a Museologia e a Organização do Conhecimento estimula novamente a olhar para as obras do MII como produções realizadas por agentes de suas realidades.

Com o objetivo de compreender os modos de organização do conhecimento no Museu de Imagens do Inconsciente, foi traçado um percurso que se iniciou no entendimento da construção do imaginário sobre a loucura, apresentando diversos atores sociais, instituições e campos do conhecimento científico e artístico. De modo pendular, o fascínio ou desprezo aos possíveis desvelamentos da linguagem e experiência do sofrimento psíquico norteiam a história da loucura. Na pesquisa, destacou-se a psiquiatria moderna, enfatizando o nascimento da clínica, e os museus, como espaços do saber destinados aos estudos e classificações do fenômeno no campo artístico.

Estes dois núcleos percorreram caminhos semelhantes, da institucionalização aos debates sobre a necessidade do agir extramuros. Portanto, o Museu de Imagens do Inconsciente está inserido no contexto das indagações que são destinadas ao campo de saúde mental e às instituições museológicas, tornando-se um espaço de possíveis diálogos, em especial, ao destacar o papel da informação, das políticas de informação, das práticas classificatórias e dos documentos na formação das estruturas simbólicas do conhecimento. Nise da Silveira, por repensar a epistemologia da saúde mental, juntamente com a necessidade de salvaguardar as produções dos clientes, tornou-se figura central deste estudo.

O acervo do Museu de Imagens do Inconsciente apresenta muitas possibilidades de investigação. Da arte à ciência, da mitologia à linguagem, são inesgotáveis seus potenciais. Logo, surgem desafios, principalmente no entendimento de certos elementos que são constantes nestas formas simbólicas. Delimitar suas diferenças e, concomitantemente, salientar seus elos, foi uma tarefa árdua e certamente surgem ambiguidades nestas escolhas.

Uma dessas arbitrariedades foi focar apenas nos trabalhos desenvolvidos por Nise da Silveira. Essa escolha foi feita pela possibilidade de compreensão das bases estruturais

da STO e do MII. Contudo, é necessário, em pesquisas subsequentes, direcionar o olhar para o próprio acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, desvelando novas formas de compreensão das atividades expressivas, em especial, a dos clientes menos reconhecidos artisticamente e a dos atuais clientes.

Todas as condicionantes sobre os artefatos do inconsciente observadas por Nise da Silveira demonstram a fratura teórica e empírica das intenções e das empirias do gesto classificatório, ou seja, do contexto de produção de meta-artefatos e da vivência de tais metamaterialidades. Como manifestação arbitrária em sua dinâmica espaço-temporal, a problemática da classificação no labirinto de uma história da loucura encontra, em sua dimensão teórico-normativa (a determinação de classes na dicotomia razão e desrazão) e em seu plano teórico-metamaterial (a formalização de regimes de informação sobre o inconsciente, regimes tais que contêm os instrumentos de classificação, ou metadocumentos, como ARAS e *Benedito*) os mesmos desafios e os mesmos riscos, ou seja, anular as diferenças, apagar as singularidades, desagregar as semelhanças, consagrar as velhas ou as novas hegemonias.

Para muito além da divisão de classes, da determinação do espectro potencial dos simbolismos, da descrição e da representação de conteúdo dos documentos do inconsciente, existe uma luta permanente no contexto do regime metainformacional que é anterior aos gestos classificatórios, embora os condicione. Esta pesquisa acreditou, pois, ter demonstrado como Nise da Silveira, dentre tantas outras realizações em sua trajetória, pela via da organização do conhecimento, também enfrentou o que Vignaux (1999) chamou de modo simples de “o demônio da classificação”, ou seja, os gestos que incidem, na visão do teórico, nas ações de pensar e organizar, inseparáveis do discurso epistemológico e das narrativas sobre a sociedade.

Em grande medida, a travessia de Nise se encontra exatamente diante de tal demônio, colocando em suspeição para a organização do conhecimento alguns de seus pressupostos mais caros e mais inquietantes, como as dialéticas da necessidade e do risco, da urgência e dos traumas, relacionados ao ato de classificar o real e seus objetos. Eis, pois, sob os olhos de Nise, parte da história aberta da vivência dos metadocumentos do inconsciente.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. C. De. **Elementos de linguística e semiologia na organização da informação**. São Paulo: UNESP, 2011.

ANDRIOLO, A. A. "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. **Psicologia: ciência e profissão.**, Brasília, v. 23, n. 4, p. 74-81, Dez. 2003

AMARANTE, P. (Org.) **Loucos pela Vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1995.

\_\_\_\_\_. **O homem e a serpente: outras histórias para a loucura e a psiquiatria**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz. 1996.

ARTAUD, A. **Van Gogh, o suicidado pela sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Rizoma. 2017.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BARBUY, H. Documentação museológica e pesquisa em museus. In: GRANATO, M; SANTOS, C. P. Dos. e LOUREIRO, M. L. N. M. (Orgs) **Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

BECKER. H. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

BIRMAN, J. O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 123-144, 1998.

BRAMAN, S. The emergent global information policy regime, pp. 12-37. In: BRAMAN, Sandra (Ed.). **The emergent global information policy regime**. Houndsmills, UK: Palgrave Macmillan. 2004

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Éditions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951.

BUCKLAND, M. K. Information as thing. **Journal of the American Society of Information Science**, v. 42, n. 5, p. 351-360, jun. 1991

CAIRES. D. R. Arte Degenerada: A crítica de arte científica de Max Nordau. In: **ANAIS ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH SP**, 2016, 23, Assis.

CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva. 1992.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Sobre o Homem**. Uma Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. São Paulo: ed. Martins Fontes. 1994.

\_\_\_\_\_. **Filosofia das formas simbólicas I – a linguagem**. Traduzido por Marion Fleischer. 1. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2001

CHAGAS, M. Cultura, Patrimônio e Memória. **Revista Museu**. 2005. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demai/artigos.asp?id=5986>> Acesso em 16 set. 2015

CLIFORD, J. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, n.6, fev/2016. Disponível em: < <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford> > Acesso em 22 dez. 2017.

CORDEIRO, R. I. De. N. A imagem e a subtração do olhar informativo e estético. **DataGramZero**, v.7, n.6, dez.2006. Disponível em: < [http://www.dgz.org.br/dez06/Art\\_03.htm](http://www.dgz.org.br/dez06/Art_03.htm)> Acesso em 16 set. 2015

CRUZ JUNIOR, E. G. Da. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009. 183f.

\_\_\_\_\_. **Do Asilo ao Museu: Ciência e Arte nas Coleções da Loucura**. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2015. 350f.

\_\_\_\_\_. G. PINHEIRO. L. V. Aspectos Museológico nas constituições das coleções da loucura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. Paraíba, 10, 2013, Anais...2013

CURY, M. X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DANTAS, Marcos. **Trabalho com informação: valor, acumulação, apropriação nas redes do capital**, Rio de Janeiro, RJ: CFCH-ECO, 2012. Disponível em <<http://www.marcosdantas.com.br/conteudos/category/livros/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

DELEUZE, G.. ¿Que és un dispositivo? Tradução de Wanderson flor do Nascimento In\_\_\_\_\_. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990..

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In \_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, P. B. **Arte, loucura e ciência no Brasil: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente**. 2003. 170 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde)– Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2003.

FERREZ, H. D. **Documentação Museológica: teoria para uma boa prática**. Recife: Trabalho apresentado no IV Fórum de Museus do Nordeste, 1991.

FRASER. J. E. Report on the Archive for Research in Archetypal Symbolism, **Quadrant 6**, 21-24, 1970.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

FROHMANN, B. Taking policy beyond Information Science: applying the actor network theory for connectedness: information, systems, people, organizations. In: ANNUAL CONFERENCE CANADIAN ASSOCIATION FOR INFORMATION SCIENCE. Edmond, Alberta. Anais... 1995

\_\_\_\_\_. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, M.; MARTELETO, R.; LARA, M. (Orgs). **A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2008, p.19-34.

\_\_\_\_\_. A documentação rediviva: prolegômenos a uma (outra) filosofia da informação. In: **Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas**. Rio de Janeiro, ano 9, n 14, 2012.

FOUCAULT, M. **Doença mental e psicologia**. Traduzido por Lilian Rose Shalders. Título original: *Maladie mentale et psychologie (Pr esses Universitaires de France)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GARCÍA GUTIÉRREZ, A. Desclassification in Knowledge Organization: a post-epistemological essay. **Transinformação**, Campinas, 23(1): 5-14, jan./abr. 2011.

GEMENTE, G. Vinte anos de Donato: um breve histórico do Banco de Dados do Museu Nacional de Belas Artes. **Seminário Serviços de Informação em Museus**, p. 127–132, 2015.

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

GRONNING, T,et. al. ARAS: archetypal symbolism and images, **Visual Resources**, v. XXIII, n. 3, p. 245-267, 2007.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2001.

GONZÁLEZ de GÓMEZ, M. N. Da organização dos saberes às políticas de informação. **INFORMARE – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 58-66, jul./dez.1996

\_\_\_\_\_. Novos Cenários Políticos para a informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 31, n.1, p. 27-40, 2002.

\_\_\_\_\_. **As ciências sociais e a questão da informação**. Morpheus (UNIRIO. Online), v. 09, p. 18-37, 2009.

\_\_\_\_\_. REGIME DE INFORMAÇÃO: construção de um conceito. **Informação & Sociedade** v. 22, p. 43-60, 2012.

JASPERS, K. **Psicopatologia geral**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1985.

JULIÃO, L. Apontamentos para a história do museu. **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Brasília: Ministério da Cultura / Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 6a edição. 2008

LAING, R. D. **O eu dividido**. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1978

LARA, M. L. G. Documento e significação na trajetória epistemológica da Ciência da Informação. In: (Orgs) FREITAS, L. S. MARCONDES, C. H. RODRIGUES, A. C. **Documento: gênese e contextos de uso**. Niterói: EDUFF, 2010.

LÓPEZ YEPES, J. La investigación española em la teoria de la documentación [1990-2000]. **Revista General de Información y Documentación**. Vol 11-2, 2001, p. 259-280.

LOUREIRO, M. L. N. M. A documentação museológica: entre arte e ciência. In: GRANATO, M; SANTOS, C. P. Dos. e LOUREIRO, M. L. N. M. (Orgs ) **Documentação em Museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

MAIMONE, G. D.; SILVEIRA, N. C.; TÁLAMO, M. F. G. M. de. Reflexões acerca das relações entre representação temática e descritiva. **Informação & Sociedade: Estudos**: João Pessoa, v.21, n.1, jan./abr. 2011, p. 27-35.

MARCONDES, C. H. Linguagem e documento: fundamentos evolutivos e culturais da Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 2-21. 2010.

MELO, W. Será o Benedito? Livros à espera de improváveis leitores. **Mnemosine**, v.3, n. 1, p. 41-65,2007.

MICHEL, R. **Introdução ao arquivo de quadros**. Texto datilografado e encadernado. Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consultado em novembro de 2017

MINKOWSKI, E. O tempo vivido. **Revista da abordagem gestáltica**, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 87-100, jun. 2011.

MOLES, A. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1978.

MORAES, I. H. S. de; GOMEZ, M. N. G. de. Informação e informática em saúde: caleidoscópio contemporâneo da saúde. **Revista Ciência e Saúde Coletiva**, vol.12, n.3, p.553-565, 2007.

MOUTINHO, M. C. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1., p. 7-9, 1993.

ORTEGA, C. D. Sobre a configuração histórica da noção de documento em Ciência da Informação. In: FREITAS, L. S. MARCONDES, C. H. RODRIGUES, A. C. (Orgs). **Documento: gênese e contextos de uso**. Niterói: EDUFF, 2010.

OTLET, P. **Traité de documentatation: le livre sur le livre: théorie et pratique**. Bruxelas: Editiones Mundaneum, 1934.

PEREIRA NETO, A. D. F. Foucault, Derrida e a História da Loucura: notas sobre uma polêmica. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 367-641, 1998.

PESSOTTI, I. Sobre a teoria da loucura no século XX. **Temas em psicologia**, Ribeirão Preto, v. 14, n. 2, p. 113-123, dez. 2006.

PINHEIRO, L. V. R. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. Art, artistic object, document and information museum. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY & ART. XVIII ANNUAL CONFERENCE OF UNESCO ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, v. 5, Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

POMBO, O. **Da classificação dos seres à classificação dos saberes**. Disponível em [www:<URL:http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo.classificação.pdf>](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo.classificação.pdf). Acesso em: 24 maio. 2017.

POMIAN, K. Memória. In: GIL, Fernando. **Sistemática**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.

POSSAS, H. C. G.. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005

SALDANHA, G. S. O “fabuloso” antlope de Suzanne Briet: a análise e a crítica da análise neodocumentalista. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 13., 2012 Rio de Janeiro, Anais...2012.

\_\_\_\_\_. O documento e a ‘via simbólica’: sob a tensão da ‘neodocumentação’. **Informação Arquivística**, v. 2, p. 65-88, 2013.

SCARCELLI, I. R. **Entre o hospício e a cidade**. São Paulo: Ed. Zagodoni. 2011.

SCHEINER, T. C. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan /abr. 2012.

SCHUTZ, A. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

SILVA, J. O. M. P. **A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente**. 2006. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2006.125f.

SILVEIRA, N. D. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pequeno fichário relativo... Benedito**. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consultado em novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SIMMEL, G. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VIGNAUX, G. **O demónio da classificação: pensar/organizar**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

**ANEXOS:**

**ANEXO A****ORIENTAÇÕES E CATEGORIAS DE CLASSIFICAÇÃO DO SISTEMA DO  
ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM<sup>19</sup>**

---

<sup>19</sup> As imagens deste anexo foram retiradas da tese de doutoramento de Eurípedes Gomes da Cruz Junior (2015, pp. 355 – 366)

*Osld Archiu Osld archiw*

INTRODUCAO

AO

ARQUIVO DE QUADROS

INTRODUÇÃO AO ARQUIVO DE QUADROS

I. A R A S ( Arquivo para pesquisa de simbolismo arquetípico)

1. Partes componentes

O material de quadros do ARAS se compõe de várias coleções que estão reunidas em parte em Zúrich e parte em New York.

A base da Bollingen-Foundation de New York era formada de uma cópia do Arquivo-Eranos, para o uso do qual foi necessário formar melhores bases do que a documentação fornecida pela colecionadora Sra. Froebe. Há muitos anos Mrs. Jessie Fraser se dedica ao trabalho penoso mas compensador, melhorando a organização da coleção e fazendo do Arquivo Eranos um arquivo científico utilizável. Com isto ela criou as bases sobre as quais foi construído o <sup>arquivo de quadros do</sup> Instituto C.G.Jung.

Em Zúrich a base se constituía também de um grande número de quadros que vieram da coleção da Sra.Dra. Jolande Jacobi e que foram dados ao Instituto pela Bollingen-Foundation. Diversos colaboradores se dedicaram a êste material de maneira extraordinária (Dr.Zacharias, Dr. Weis) principalmente no sentido de melhorarem as interpretações e a documentação .

No decorrer do tempo juntaram-se outras coleções a êste começo , de modo que se tornou necessária uma nova denominação para êste conjunto , provavelmente único, de quadros simbólicos. Depois de muitas discussões foi escolhida a denominação "Archive for Research in Archetypal Symbolism" = ARAS.

Deverá ser organizado da mesma forma em Zúrich e em New York e é financiado pela Bollingen-Foundation.

Hoje (Primavera de 1962) a ARAS se compõe das seguintes coleções:  
EA = Eranos-Archiv (Cópia em New York e cópia incompleta em Zúrich; um terceiro exemplar do EA e os negativos se encontram na Biblioteca Warburg, Londres, a qual não está ligada ao Projeto ARAS.)

JJ = Coleção de quadros do Instituto Jung que se compõe de quadros da coleção da Dra. Jolande Jacobi e adições.

CGJ = Coleção de quadros do espólio do Prof. C.G. Jung

IN = Coleção de Quadros de Dorothy Norman

EN = Quadros da "Grande Mãe" de Erich Neumann

JF = Quadros colecionados por Mrs. Jessie Fraser para suplementar os já existentes.

O número total dos quadros chega hoje a mais de 7.000 fotos, dos quais já se encontram aproximadamente 5.000 em Zúrich.

O Arquivo Eranos e as coleções do Instituto estão colecionados por "palavras-chave" (Schlagworten). No espólio do Prof.Jung existem principalmente séries de quadros relacionados a determinados manuscritos. IN e EN abrangem um único assunto cada uma.

- 2 -

Destas curtas informações sobre a composição do ARAS pode-se verificar como é variado o material existente e pode-se adivinhar que dificuldades há para a sua sistematização até que seja realmente possível o uso destes tesouros.

## 2. COMO O MATERIAL DEVE SER TRABALHADO

a) Geral - As duas palavras chave são "facilidade de manuseio" e de "utilização" sendo que elas determinam o trabalho a ser feito com os quadros.

Em grupos de palavras chave obtém-se uma supervisão boa e rápida (por ex. "Grande Mãe" no livro de Neumann), mas perde-se a relação de um certo objeto com o seu tempo e cultura. Se por exemplo se subdividem as ilustrações de um manuscrito em grupos como "Fogo", "Árvore", "Vasos de Alquimia", etc. ganha-se de um lado grupos interessantes, mas perde-se o contexto total.

Depois de muitas tentativas Mrs. Fraser, em conjunto com a Bollin gen-Foundation, resolveram ordenar a coleção pelo tempo e lugar. Foi verificado que com este sistema era possível ultrapassar o problema de impossibilidade de manuseio e que assim a coleção se tornava também acessível aos interessados no campo da historia cultural.

Em vez desta construção por critérios arquetípicos de muitas interpretações, que além disto nunca abrangem a totalidade do material deixando uma seção variada imensa, entra em uso uma ordenação do ponto de vista de história cultural.

Porém continua de grande importância a possibilidade de achar o material através de palavras chave. Isto então fica a cargo do catálogo de palavras chave.

b) Trabalho Prático - Em anexo ao "Index of Christian Art" da Princeton University, dentro das diversas divisões culturais o objeto descrito e classificado por material e técnica e quando possível datado mais exatamente. Esta grande divisão fica na primeira linha da escrita do quadro abaixo da assinatura.

A segunda linha da escrita do quadro (Bildbeschriftung) serve para a localização, indica portanto, onde o objeto descrito se encontra realmente na atualidade: No local onde foi encontrado ou em um Museu, etc. Tratando-se de uma ilustração de livro, uma talha de conteúdo alquímico (por exemplo), então o título da publicação em questão servirá para dado de localização.

A terceira linha finalmente servirá para um trabalho mais detalhado da informação até então mencionada. Por exemplo, para manuscritos ela conterá a menção do numero do fôlio, para livros mencionará páginas, ilustrações, etc. e para objetos conterá sua designação mais detalhada. Se por exemplo se encontrar na primeira linha a informação Escultura, encontrar-se-á na terceira linha Estatueta ou Figura de Sepultura, etc.

- 3 -

Após esta descrição técnica da fotografia seguirá então, (na quarta linha) uma descrição o mais sucinta possível e se possível um parágrafo explicativo referindo-se ao que a figura representa, o que significa e com que se acha relacionada.

No fim da descrição dos dados do quadro segue a informação da origem do foto, i. e., de que publicação foi retirado. Se um objeto tiver sido reproduzido em várias publicações e tendo sido comentado nas mesmas, ainda se encontrarão informações sobre a referida bibliografia.

Este procedimento é bastante complicado, porém, depois de exame cuidadoso foi verificado ser o único possível, do ponto de vista prático, a fim de garantir uma documentação sólida.

c) Catálogos - Cada pessoa que quiser estudar os quadros, qualquer que seja o seu campo de interesse, terá a possibilidade de uma rápida vista de conjunto, porque a técnica da descrição dos quadros permite uma forma prática de catalogação.

Da primeira linha da descrição do quadro surge o catálogo geral, sendo que cada foto estará incluído em uma categoria, o que não será sempre o caso para as duas linhas seguintes, uma vez que uma coleção não se compõe unicamente de quadros documentados, pois também contem muitos achados eventuais, que também não poderão ser identificados mais tarde. Dentro dos grupos da grande divisão as fichas (ou cartões) serão ordenados alfabeticamente.

A segunda linha já requer maior diferenciação no trabalho de catalogação, porém já não contém mais os quadros cuja origem é desconhecida. Trata-se aqui da localização. Acham-se neste catálogo, por exemplo, todos os objetos de um determinado local ou museu que podem ser encontrados na coleção. Para os manuscritos organiza-se aqui um catálogo por autor e títulos.

Finalmente, a terceira linha fornece a possibilidade de verificar que lápides, crucifixos, moedas, etc. se encontram na coleção.

As páginas e dados relativos a ilustrações de publicações ainda não são catalogadas aqui; Publicações de todos os tipos serão incluídas no catálogo geral de literatura junto com as informações da segunda e terceira linhas.

Desta forma já chegamos ao quarto catálogo que conterá toda a bibliografia referencial e as origens de todos os quadros retirados de publicações. Se estas duas categorias serão reunidas em uma só ou se serão separadas, ainda não foi decidido.

A estes quatro catálogos técnicos junta-se o catálogo de palavras chave que será o instrumento mais importante para o psicólogo manusear. Sua existência ainda é música de futuro porém estão sendo feitas experiências preparatórias sem interrupção.

- 4 -

SUMÁRIO:

1. Catálogo geral (Material e Técnica)
2. Catálogo de localização (Repositório)
3. Catálogo de objeto (objeto)
  - 2,3. a. Catálogo do título do manuscrito
  - 2,3. b. Catálogo do autor do manuscrito
4. Catálogo da literatura (Literatura de referência e fontes)
5. Catálogo de palavras chave (Index de assuntos)
6. Diversos índices auxiliares

XXXXXXXXXXXX

## II. COLEÇÃO DE QUADROS (Quadros de analisandos)

### 1. Partes Componentes

Em princípio a coleção de quadros engloba pinturas originais e desenhos que estão em conexão íntima com o trabalho analítico. Trata-se portanto sempre de material que está diretamente relacionado com uma Análise. Diferenciando-se da ARAS, que contém somente material publicado e que dá uma visão dos "quadros" coletivos da história do homem, a COLEÇÃO DE QUADROS (logo que tenha alcançado certa desenvoltura) dará uma visão da pintura individual inconsciente do Século XX.

Até agora a coleção abrange 140 quadros, dos quais 130 são originais e 10 reproduções.

Cerca de 80 quadros vieram do espólio do Prof. C.G. Jung (são propriedade do Instituto), mais de 50 originais representam um empréstimo da coleção da Dra. Jolande Jacobi e até agora 4 pinturas são um empréstimo de Rudolf Michel.

Os trabalhos nesta coleção experimental foram financiados por contribuições da Bollingen-Foundation, sobre as quais a Dra. Jolande Jacobi podia dispor pessoalmente.

### 2. Trabalho do Material

a) Generalidades - Semelhante ao ARAS aqui também surgiu a pergunta de qual a forma sob a qual os quadros poderiam ser apresentados. Dever-se-ia, na medida do possível, conservar as séries juntas, ou poder-se-ia reunir temas separados. Diversas reflexões e discussões deram como diretriz de base que na coleção de quadros deveria ser transmitida uma fenomenologia dos arquétipos. Com isto foi dada a direção a seguir. Para esta construção didática ainda foi preciso achar a forma adequada.

Foi desenvolvida uma Sistemática que contém 80 títulos de séries e pode ser aumentada a vontade, se houver necessidade para tal. O ponto de partida é o conteúdo do quadro, a representação. Porém, esta exigência não deve ser mantida forçosamente, mas indica somente a direção.

O conteúdo do quadro no entanto também dá um ponto de apoio objetivo. Para dar um exemplo, um retrato de mulher é designado como tal e não como Anima ou sombra feminina. Se fosse tomado Anima como designação da série, estariam incluídas na mesma não somente representações femininas feitas por homens, mas também muitas figuras da fábula e do reino animal, e a série se tornaria pouco clara na sua objetividade. A procura das indicações de Anima em uma representação deve ser possível através do catálogo.

b) Trabalho Prático - As classificações dos quadros são feitas implicitamente de acordo com a técnica da ARAS (ainda mais que no último grupo principal da Aras constam quadros de conteúdo psicológico, mas sempre só quando se tratar de produções publicadas e cientificamente trabalhadas.

- 6 -

Para a classificação é preciso então que depois da assinatura que surge na sistemática, seja registrado na primeira linha a separação geral (Pintura, textura, Terra Cotta, etc.) e a data.

Na segunda linha acha-se a localização, que aqui se restringem ao Instituto e respectivamente o nome da pessoa que emprestou a obra.

Na terceira linha se encontram indicações mais detalhadas relativas ao quadro (Oleo, Gouache, Lápis de côr, etc.), o material sobre o qual o quadro foi pintado (papela, qualidade do papel, etc.) e as dimensões.

Em princípio seria possível, já neste ponto, fazer vários catálogos, o que porém não será feito devido à relativa semelhança dos objetos.

Grças à construção sistemática diferente da Aras, depois da separação geral é feito um índice geral de acôrdo com as séries, em vez de um catálogo geral. A construção da classificação permite, em qualquer ocasião futura, qualquer tratamento estatístico desejado.

Na quarta linha é feita a descrição sucinta do quadro, dando-se atenção especial as cores e aos números. Se possível, no quinto parágrafo deverá haver uma interpretação da representação.

No fim é feita uma anotação do número do analisando, idade e sexo dos autores, assim como uma data no contexto da análise (por exemplo, 23. consulta analítica, 4. mês, etc.). Se o quadro foi publicado será anotada a bibliografia.

Anotações pessoais sobre a problemática do analisando, achados patológicos, diagnósticos e prognósticos, enquanto não estiverem parcialmente contidos na interpretação, não serão incluídas em princípio nas classificações individuais dos quadros.

c) Catálogos - Da descrição objetiva é feito o Index objetivo que contém informações sobre o conteúdo do quadro, cores e números. Índices de cores e de números devem ser feitos em separado para permitirem uma visão melhor.

Da interpretação é feito o Index interpretativo ou Index psicológico, que permitirá uma visão do significado psicológico. Só aqui se encontram os termos técnicos da psicologia. Como base estrutural para a formação do index interpretativo foram usadas as definições de Jung dos tipos psicológicos (Obras completas, Vol. 6, pg. 444 ff.).

Como terceiro catálogo é formado um index de analisandos, que servirá para pesquisas especiais. Ele contém a assinatura do analisador e o número do analisando, os dados pessoais do autor (sem menção do nome), assim como uma descrição de sua problemática.

- 7 -

Alem disso ainda houvera um indice dos quadros deste autor que se encontram na colecao, para que a serie possa ser composta a qualquer momento. Neste index devera constar ainda se o doador ou a pessoa que emprestou o quadro fez copias especiais para uso.

Pertence ao indice de analisandos uma lista dos analistas e autores com nomes e eventualmente endereço, mas que deverá somente ser acessível ao arquivista e devera ser conservado em separado.

Se com o crescimento da coleção surgirem necessidades de outras divisões, estas poderão ser feitas a qualquer momento.

#### Sumario:

1. Índice geral ( segundo as series da sistematica)
2. Index objetivo      2a. Index de numeros  
                              2b. Index de cores
3. Index Psicologico (Interpretacao)
4. Index de analisandos

XXXXXXXXXXXXXXX

#### 3. Diapositivos

Para evitar desgaste do valioso material original e para maior facilidade de manuseio para fins de ensino, sao feitos diapositivos de todos os originais (diapositivos coloridos). Em principio os originais so deveriam ser usados no arquivo.

Organizadamente os diapositivos obtem a mesma assinatura do original e são guardados na ordem correspondente. Para não depender do verso do original para a leitura do histórico do quadro, é feita uma copia do histórico na sequência das assinaturas.

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

Anexo: SISTEMATICA DA COLECAO DE QUADROS

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

Zürich, 21.3.1962

Rudolf Michel

COLEÇÃO DE QUADROS - SISTEMÁTICA DA ORGANIZAÇÃO

I. Representações diversas (matéria prima)

- Série No. 11. Rabiscos e semelhantes (garatuja, desenhos a esmo)  
 12. Sensações (expressões de sensações sem desenho)  
 13. Formas Abstratas (desenhos abstratos, padrões)  
 14. Formas geométricas  
 15. Fezcs  
 16. Movimentos (movimentos direcionais)  
 17. Erupções/Explosões/ Fogo  
 18. Perspectivas  
 19. Composições representando quadros  
 10. Diversos (Quadros que pelo seu conteúdo pertencem a este primeiro grupo, mas que não podem ser enquadrados em nenhuma das series)

II. Céu e Terra

- Série No. 21. Sol / Céu durante o dia  
 22. Lua e estrelas / Céu durante a noite  
 23. Deserto / Vazio  
 24. Mar  
 25. Montanhas e Montes  
 26. Lagos / Rios / Fontes  
 27. Estepes / Prados / Campos  
 28. Matas  
 29. Vilas e cidades  
 20. Diversos

III. Flora

31. Plantas inferiores e aquáticas  
 32. Pequenas plantas ( Capins, arbustos, etc.)  
 33. Trepadeiras (Hera, vinhas, etc.)  
 34. Arbustos, pequenas árvores  
 35. Árvores  
 36. Partes de plantas (Folhas, frutas, flôres, raízes)  
 37. Plantas florindo  
 38. Plantas com frutas  
 39. Grupos de plantas  
 30. Diversos

IV. FAUNA

41. Animais inferiores/Moluscos/Crustáceos(vermes, leamas, caranguejos, etc.)  
 42. Escorpiões / Insetos / Aranhas  
 43. Peixes / Repteis / Batráquios  
 44. Aves e Morcegos  
 45. Pequenos mamíferos / Roedores  
 46. Predadores (Gatos, Lobos, Ursos)  
 47. Animais gregários(casco simples, duplo, Trombas)/Macacos  
 48. Animais domésticos (Cães e Gatos etc.) -I  
 49. Animais domésticos (cavalos, vacas, cabras, porcos, etc.)-II  
 40. Diversos - Animais indeterminados.

IV - FAUNA

- 41 - Animais inferiores /Moluscos/Crustáceos/(Vermes, lesmas, caranguejos, etc.))
- 42 - Escorpiões/ Insetos/ Aranhas
- 43 - Peixes/ Répteis/ Batráquios → *boboleta*
- 44 - Aves e Morcegos
- 45 - Pequenos mamíferos/ Roedores
- 46 - Predadores ( Gatos, Lobos, Ursos)
- 47 - Animais Gregarios ("casco simples, duplo, trombas)  
Macacos
- 48 - Animais domésticos ( Cães e Gatos etc.) I
- 49 - Animais domésticos ( Cavalos, vacas, cabras, porcos, etc.) II
- 40 - Diversos - Animais indeterminados

V - HOMEM

- 51 - Crianças
- 52 - Mulheres
- 53 - Homens
- 54 - Fisionomias femininas
- 55 - Fisionomias masculinas
- 56 - Partes do corpo ( genitais, extremidades)
- 57 - Mulher e homem (*casal*)
- 58 - Pais e Filhos
- 59 - Grupo de pessoas
- 50 - Diversos

VI - HOMO FABER

- 61 - Instrumentos e armas ✓
- 62 - Produtos ✓
- 63 - Máquinas e aparelhos ✓
- 64 - Meios de transportes aquáticos e terrestres ✓
- 65 - Habitações vistas de fora ✓
- 66 - Habitações vistas de dentro ✓
- 67 - Oficinas e fábricas ✓
- 68 - Meios de voar ✓
- 69 - Meios de destruição ✓
- 60 - Diversos ✓

VII - HOMO RELIGIOSUS

- 71 - Seres mitológicos ( seres das fabulas, Demonios, máscaras, etc.)
- 72 - Figuras de divindades
- 73 - Representações religiosas cristãs
- 74 - Locais de culto ( bosques, cavernas, etc.)
- 75 - Monumentos de cultos ( colunas, hermidas, altares, etc.)
- 76 - Construções de cultos ( Templos, igrejas, etc.)
- 77 - Objetos de cultos
- 78 - Rituais e cerimoniais de uma coletividade
- 79 - Rituais e cerimoniais do indivíduo
- 70.- Diversos

VIII - PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

- 81 - Caminho para o inconsciente
- 82 - Labirintos
- 83 - Sequencias concentricas (rotações, suasticas, etc.)
- 84 - Representações simples do redondo e do quadrado
- 85 - Ouroboros (?)
- 86 - Desenvolvimentos
- 87 - Cakras (?)
- 88 - Mandalas ( mais diferenciadas do que sob 84)
- 89 - Renascimento
- 80 - Diversos

IX - SÉRIES ESPECIAIS DE PESQUISA

- 91 - Quadros para provas ( comparações)
  - 92 -
  - 93 -
  - 94 -
  - 95 -
-

**ANEXO B:****MODELO DE FICHA CATALOGRÁFICA DO MII**

Museu de Imagens do Inconsciente

1. Nº de Registro:

**Ficha de catalogação**

2. Nº de inventário: \_\_\_\_\_ 3. Coleção / Classe: \_\_\_\_\_

4. Autor 1: \_\_\_\_\_ 5. Atribuído?  Sim  Não

6. Título / Título da série: \_\_\_\_\_

7. Numeração dentro da série: \_\_\_\_\_

8. Assinada?  Sim  Não 9. Onde?: \_\_\_\_\_10. Datada?  Sim  Não 11. Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ - \_\_\_ ( ) 12. Onde?: \_\_\_\_\_13. Localizada?  Sim  Não 14. Onde?: \_\_\_\_\_ 15. Local: \_\_\_\_\_

16. Transcrição da assinatura: \_\_\_\_\_

17. Outras inscrições: \_\_\_\_\_

18. Técnica: \_\_\_\_\_

Dimensões da obra		
19. Altura (cm):	20. Largura / Diâmetro (cm):	21. Profundidade (cm):

22. Descrição Formal: \_\_\_\_\_

23. Descrição de Conteúdo: \_\_\_\_\_

ARAS: \_\_\_\_\_

24. Temas: \_\_\_\_\_

25. Sub-temas \_\_\_\_\_

## Museu de Imagens do Inconsciente

1. Nº de Registro:

## Procedência

26. Processo nº:

27. Data de aquisição: \_\_/\_\_/\_\_\_\_ - \_\_\_\_

28. Forma de aquisição:

29. Doador/Vendedor:

## 30. Exposições/Prêmios

## 31. Ref. Bibliográficas da obra

## 32. Observações

33. Localização fixa:

34. Trainel/Gaveta:

35. Localização:

36. Foto?:  Sim  Não37. Negativo?:  Sim  Não38. Diapositivo?:  Sim  Não39. Restaurado?:  Sim  Não

40. Estado de conservação:

41. Data da última avaliação: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

## Catalogação

Catalogado por:

em \_\_/\_\_/\_\_\_\_