

**JOSÉ OTÁVIO MOTTA POMPEU E SILVA**

**A PSQUIATRA E O ARTISTA:  
NISE DA SILVEIRA E ALMIR MAVIGNIER  
ENCONTRAM AS IMAGENS DO INCONSCIENTE**

Dissertação apresentada ao  
Instituto de Artes, da  
Universidade Estadual de  
Campinas, para obtenção do  
Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Lucia Helena  
Reily

CAMPINAS  
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliâne Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

Si38p

Silva, José Otávio Pompeu e.

A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente / José Otávio Pompeu e Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Lucia Reily.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.

Instituto de Artes.

1. Artes Plásticas. 2. História da arte – Brasil. 3. Psiquiatria  
4. Terapia ocupacional. I. Reily, Lucia. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título

Título em inglês:

“The psychiatrist and the artist: Nise da Silveira and Almir Mavignier  
Meet the images of the unconscious”

Palavras-chave em inglês (Keywords): 1. Visual Arts. 2. Art  
History – Brazil. 3. Psychiatry. 4. Occupational therapy.

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lucia Reily

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl

Data da defesa: 28 de Junho de 2006



Instituto de Artes  
Comissão de Pós-Graduação



A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 28 de junho de 2006, considerou o candidato José Otávio Motta Pompeu e Silva aprovado.

1. Profa. Dra. Lucia Helena Reily \_\_\_\_\_
2. Profa. Dra. Lygia Arcury Eluf \_\_\_\_\_
3. Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano \_\_\_\_\_

# DEDICATÓRIA

à mamãe,  
a Tiago e Guilherme,  
à Francine, sempre...

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a estes encontros e reencontros que este trabalho proporcionou:

Aos *funcionários do desconhecido*: Adelina, Raphael, Otávio, Emygdio, Fernando, Carlos, Lucio...

À memória de Nise da Silveira, Ivan e Ligia Serpa. À genialidade de Mário Pedrosa.

À importância de Almir Mavignier nesta história, suas palavras carinhosas e abertura de espírito.

À generosidade de Abraham e Ligia Palatnik.

Ao sonho de Francisco Brennand.

À Gladys Schincariol pelo caminho e apoio.

A Luis Carlos Mello.

A Eurípedes Júnior.

A Marta Pires Ferreira.

A Cristina Amendoeira

A Walter Melo.

A Teresa Vignoli.

A Maria Cristina Monteiro Tasca.

A Roberto Portes.

A Rodolfo Albiero.

À Francine Albiero de Camargo pela revisão.

A Maria Heloísa Ferraz, João Francisco-Duarte, Paulo Mugayar Kühl pela disponibilidade.

À Lygia Eluf e Ana Angélica Albano pela leitura atenta e conselhos experientes na qualificação.

À mestra Lucia Reily pela orientação.

*“Se houver alto grau de cristação do consciente, muitas vezes só as mãos são capazes de fantasias”*

*C.G. Jung*

*“Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer”*

*Wassaly Kandinsky*

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi investigar os primeiros anos (de 1946 a 1957) do ateliê de pintura - localizado no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, Brasil - do ponto de vista dos artistas plásticos envolvidos, bem como a sua repercussão no campo da arte. Os dados foram coletados por meio de entrevistas com pessoas que participaram do início deste ateliê, análise de gravações em vídeo do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, revisão bibliográfica, incluindo consulta a jornais e revistas da época para reconstruir um panorama histórico sobre o ateliê de pintura. A literatura já mostrou como a psiquiatra Nise da Silveira, uma das mais importantes personalidades femininas do século passado no Brasil, associou-se ao jovem artista Almir Mavignier para criar um ateliê que usava a arte como recurso terapêutico no tratamento de um grupo de internos do hospital psiquiátrico. O presente estudo buscou reconstituir partes ignoradas desta história: como os internos foram convidados a freqüentar o ateliê, a atuação de Mavignier no desenvolvimento das atividades de arte, como se deu a confluência de outros artistas ao Engenho de Dentro, instigados pela produção plástica dos pacientes psiquiátricos e a organização de exposições em espaços culturais bem como em eventos de saúde mental. A produção plástica realizada neste ateliê, que deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, ganhou notoriedade entre os críticos de arte da época, sendo exposta em importantes museus, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Este estudo buscou mostrar os processos por meio dos quais os críticos tiveram contato com o trabalho. As obras do Museu de Imagens do Inconsciente foram reconhecidas internacionalmente por personalidades como C. G. Jung e Albert Camus. A produção plástica realizada neste ateliê também teve ressonância em artistas contemporâneos como Francisco Brennand, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, que visitaram este ateliê. O estudo sugere que o fato de um artista plástico desenvolver os trabalhos no ateliê no contexto psiquiátrico representa um diferencial nos resultados. Concluímos que este ateliê de pintura faz parte do mosaico da história da arte no Brasil e que seu estudo mais sistemático nas diversas fases pode trazer contribuições para reflexões interdisciplinares nos campos da arte, saúde mental, e educação.

Palavras-chave: 1. Artes Plásticas. 2. História da arte – Brasil. 3. Psiquiatria  
4. Terapia ocupacional.

## ABSTRACT

This study aimed to investigate the early years (from 1946 to 1957) of the art studio of the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital in Rio de Janeiro, Brazil, from the point of view of the artists involved in the project, as well as its repercussions in the art world in Rio and São Paulo. Data was collected through interviews with participants who worked during the first years of the studio, analysis of video recordings from files owned by the Museu de Imagens do Inconsciente, and review of the literature, including research into articles published in newspapers and magazines of the period, all of which helped to reconstruct a historical ambience for this painting studio. Publications have shown how Nise da Silveira, psychiatrist, one of the most important Brazilian female figures of the last century, became associated with Almir Mavignier, visual artist, who together created the studio where art was to be used as a therapeutic resource for treating a group of patients at the psychiatric facility. The present study attempted to reconstruct unknown parts of this story: how eleven patients were chosen and invited to go to the studio, Mavignier's way of proposing and organizing art activities, how other visual artists began to flock to the Engenho de Dentro instigated by the artistic production of the psychiatric patients, and the organization of exhibits in culture centers, as well as mental health conferences. The visual arts products that came out of this studio, which gave way to the renowned Museu de Imagens do Inconsciente, began to intrigue art critics, and were exhibited in major museums, such as the Museum of Modern Art in São Paulo. This study aimed to show the processes whereby the critics came into contact with the work of psychiatric patients and their role in divulging these images. The production of the Museu de Imagens do Inconsciente was recognized internationally by people such as C. G. Jung and Albert Camus. There was also significant response from contemporary Brazilian artists such as Francisco Brennand, Ivan Serpa and Abraham Palatnik, all of whom visited the studio. This study suggests that the fact that a visual artist headed the work done at the studio in the psychiatric environment affected the results in important ways. We conclude that this painting studio is part of the mosaic of Brazilian art history and that a thorough study of the various phases in the history of the studio will bring important contributions to interdisciplinary thinking in the fields of art, mental health and education.

Keywords: 1. Visual Arts. 2. Art history - Brazil. 3. Psychiatry.  
4. Occupational therapy.

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 A importância da investigação.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2 Espírito de uma época.....</b>	<b>6</b>
1.2.1 A capital da República e as artes nas décadas de 40 e 50: .....	7
1.2.2 A produção artística e a psiquiatria.....	8
1.2.3 Os hospitais psiquiátricos .....	13
<b>2 O RECONTAR DE UMA HISTÓRIA .....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Nise da Silveira e a terapêutica ocupacional.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2 Um artista como monitor de pintura.....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 A escolha dos participantes .....</b>	<b>42</b>
<b>2.4 Afeto catalisador.....</b>	<b>48</b>
<b>2.5 O Espaço Físico e o Material Usado no Ateliê .....</b>	<b>54</b>
<b>2.6 As Exposições e os Congressos.....</b>	<b>59</b>
<b>2.7 Os Amigos: Mavignier, Serpa, Palatnik; e o Mestre Mário Pedrosa.....</b>	<b>74</b>
<b>2.8 Francisco Brennand visita o ateliê de pintura .....</b>	<b>86</b>
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>96</b>
<b>ANEXO A MATÉRIA INCÊNDIO JUQUERI – OESP (19/12/2005) .....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXO B ARTE E LOUCURA – RAUL PEDROZA (MAIO/1947) .....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXO C 9 ARTISTAS DO ENGENHO DE DENTRO (30/11/1949).....</b>	<b>105</b>
<b>ANEXO D MATÉRIA DE JORNAL – O GLOBO (06/01/1946).....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO E EXCERTO DE TRANSCRIÇÃO DE FITA - MAVIGNIER (1989) .....</b>	<b>108</b>
<b>ANEXO F PERGUNTAS ENVIADAS PARA MAVIGNIER .....</b>	<b>111</b>

# 1 Introdução

Toda pesquisa tem um ponto de partida e o nosso é a história do Ateliê de Pintura fundado em maio de 1946 por Nise da Silveira e que tinha como monitor o pintor Almir Mavignier. Este ateliê deu origem, no ano de 1952, ao Museu de Imagens do Inconsciente, singular acervo brasileiro de imagens produzidas por pessoas com transtornos mentais. Atualmente esse acervo reúne mais de 350 mil obras.

O período histórico do ateliê de pintura que focalizaremos nesta pesquisa é o de seu início em 1946 até o final de 1951, quando o monitor Almir Mavignier partiu para Europa com uma bolsa de estudo do governo brasileiro. Abordaremos também a exposição das obras dos produtores plásticos do Engenho de Dentro no *II Congresso Internacional de Psiquiatria* em Zurique, na Suíça, em 1957.

A importância dos diversos artistas plásticos, intelectuais, críticos de arte, artistas dos mais variados ofícios que entraram em contato com a obra já foi registrada por outros pesquisadores como Dias (2003), no livro *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980) e também no número especial da revista *Quaterni* (2001). Passaram pelo ateliê de pintura do Engenho de Dentro e pelo Museu de Imagens do Inconsciente, além dos citados anteriormente, artistas como Leon Hirszman, Humberto Franceschi, Rubens Corrêa, Ferreira Gullar, Anna Letycia Quadros, José Wilker, Nathália Timberg, Marcos Magalhães, Domitilla Amaral, Elke Maravilha, Fauzi Arap, Luiz Carlos Saldanha, Lula Vanderlei, Maria Cláudia Bolshaw (QUATERNI, 2001).

Neste trabalho três artistas que entraram em contato com o ateliê de pintura do Engenho de Dentro serão focalizados: Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik.

O recontar de uma história é como reconstruir um mosaico em que as peças estão perdidas em lugares que não podemos determinar. Encontramos algumas dessas peças e construímos um mosaico que estará marcado pelo toque da subjetividade de quem o reconstitui.

Durante esta pesquisa dois personagens desta história foram ganhando maior projeção. Ao reler o texto final, percebo que o encontro da psiquiatra Nise da Silveira e do artista Almir Mavignier foi essencial para a descoberta das Imagens do Inconsciente e dos pintores do Engenho de Dentro. No título escrevo *A Psiquiatra e o Artista*, mas poderíamos adjetivar Nise da Silveira como *cientista, pensadora, anti-psiquiatra*; bem como designar o adjetivo substantivado *professor* ou *colega* para Almir Mavignier.

É importante situar ao leitor que quem constrói este mosaico e conta esta história é um terapeuta ocupacional que durante mais de cinco anos trabalhou com esquizofrênicos e pessoas com graves distúrbios de saúde mental no serviço público de saúde da cidade de Itu, próxima a São Paulo.

Desde o primeiro dia de trabalho no ambulatório de saúde mental desta cidade, tomei contato com a produção plástica de pessoas com distúrbios mentais. Iniciei um estudo sistemático nesta área e isto me trouxe para a pós-graduação em artes. Sempre as questões artísticas, do inconsciente e da criatividade interessaram-me mais do que as explicações da psiquiatria e da psicopatologia.

Iniciei a pesquisar o tema do presente projeto em uma proposta desenvolvida na disciplina *Fundamentos Teóricos e Clínicos da Arteterapia* ministrado pela Prof<sup>a</sup>. Dra. Lucia Reily. O ponto de partida foi a produção de vídeo intitulado *Encontro Casual – Ivan Serpa e Fernando Diniz* (2003), abordando a relação de Ivan Serpa e Fernando Diniz. Este último, internado por quase uma vida em hospitais psiquiátricos, produziu por mais de 50 anos chegando a 30 mil obras em linguagens diversas como pintura, escultura e até desenho animado. Produziu incansavelmente até o seu falecimento em 1999. Ivan Serpa, um artista versátil que também se dedicou a ser professor de pintura para crianças e adultos. Participou de diversas bienais internacionais, tendo ganho o prêmio *Viagem à*

*Europa*, em 1957 e *Viagem ao País*, em 1962. Serpa faleceu prematuramente em 1973, vítima de sucessivos acidentes vasculares cerebrais. (FERREIRA, 1996)

Curioso, empenhei-me em desvendar esta história. Fui parar no Engenho de Dentro, na zona norte do Rio de Janeiro, mais precisamente no antigo *Centro Psiquiátrico Nacional*<sup>1</sup>, atual *Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira*. O local me deixou fascinado e instigado pelas imagens que fazem parte do acervo *Museu de Imagens do Inconsciente*.

Nesta investigação, uma sincronicidade - termo cunhado por Jung que tanto inspirou Nise da Silveira - abriu-me portas. Gladys Schincariol, uma das pessoas responsáveis pelo acervo do museu, era amiga de minha mãe desde a infância. Esta relação de amizade ajudou muito no acesso ao acervo e à documentação além de contar com seu testemunho. Como psicóloga e pesquisadora nesta área, conviveu com vários dos pintores do museu, com os artistas que visitavam o ateliê e o acervo, além de ter trabalhado por vários anos com Nise da Silveira. Juntamente com outros *amigos* do Museu de Imagens do Inconsciente, têm se dedicado à preservação do acervo e desta história. Este reencontro com Gladys tornou possível não apenas o abrir de uma porta e sim a abertura de um portal por onde conduzo esta pesquisa com seu precioso auxílio. Gladys conduziu-me na visita das obras do Museu de Imagens do Inconsciente e fez-me um pedido para auxiliá-la na recuperação de vídeos que continham depoimentos sobre a história do Museu de Imagens do Inconsciente.

Encontrei depoimentos preciosos dentro de um armário cheio de fitas VHS, as quais são importantes documentos sobre a história deste ateliê de pintura e do Museu de Imagens do Inconsciente. Lá existem filmes brutos e não pesquisados com depoimentos de artistas que entraram em contato com a obra do museu, como Abraham Palatnik e Lygia Pape; depoimentos inéditos de Nise da Silveira e de vários participantes do ateliê de pintura do Engenho de Dentro.

---

<sup>1</sup> Este Centro Psiquiátrico foi rebatizado diversas vezes. Primeiramente chamou-se Colônia de Alienadas de Engenho de Dentro em 1911, depois Centro Psiquiátrico Nacional, depois Centro Psiquiátrico Pedro II e finalmente Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira.

Aproveitei a viagem ao Rio em 2003 para entrevistar Lúgia Serpa, a esposa de Ivan Serpa, falecida em 2005. Ela mantinha sua casa-ateliê como um verdadeiro museu dedicado à obra de seu marido. Outro encontro que me marcou muito foi com o artista Abraham Palatnik. Gravei estes encontros em vídeo e transcrevi para mídia digital. Também utilizo um depoimento de Almir Mavignier obtido pela Pesquisadora Cristina Amendoeira e cedido para uso nesta investigação.

Analisando os depoimentos de Abraham Palatnik e Ligia Serpa, vislumbrei a dimensão do papel de Mavignier na fundação do Ateliê do Engenho de Dentro. Além disso, pude compreender que o encontro dos artistas com a produção plástica dos pacientes psiquiátricos poderia levar a novos modos de produzir arte. Palatnik (2003) afirmou em diversas entrevistas, inclusive na concedida a mim, que o contato com o ateliê de pinturas mudou a sua maneira de fazer arte:

Eu fiquei chocado, eu fiquei tão arrasado, afinal eles não passaram quatro anos numa escola, aliás não passaram um dia, nem uma hora. E as obras fantásticas... Eram de uma densidade, cores. [pausa]. E comecei logo a me questionar. Eu senti que meu castelo estava desmoronando.

Depois deste contato, Palatnik até então seguro de sua técnica foi buscar uma nova forma de se expressar. Encontrou a arte com luz e movimento, da qual foi precursor no mundo e a apresentou pela primeira vez na *I Bienal de São Paulo*, em 1951. Fato este que mereceu até uma correção por Carlo Belloli no catálogo da *I Exposição Internacional de Arte Cinética* realizada na Galeria Denise René, em 1964, na capital francesa; neste catálogo foi afirmado o pioneirismo de Abraham Palatnik (OSORIO, 2004, p. 101).

Mário Pedrosa colocou as obras do Museu de Imagens do Inconsciente como uma das mais importantes no entendimento das origens da arte contemporânea na época, ao criar o conceito de Museu das Origens, em 1978.

O presente trabalho traz um novo ponto de vista na história do Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro e do Museu de Imagens do Inconsciente. Introduzo

nesta pesquisa o ponto de vista do artista, Almir Mavignier, que ajudou na gênese de todo o trabalho com artes plásticas no Engenho de Dentro.

### **1.1 A importância da investigação**

Justificamos este trabalho pela necessidade de se preservar os fatos históricos ligados à memória do ateliê de pintura do Engenho de Dentro e Museu Imagens do Inconsciente. As versões oficiais e publicadas nem sempre representam todos os pontos de vista sobre os acontecimentos de uma época. No caso desta investigação, tomamos como base oficial os livros escritos por Nise da Silveira sobre a história do Museu de Imagens do Inconsciente. Mas, além disso, descobrimos que personagens ainda vivos e registros escritos, sonoros e em imagem (fotos e vídeos) de personagens desta história contribuíam com outros olhares sobre uma história tantas vezes contada. Estes personagens, tidos como secundários, trazem novas revelações ao contar suas memórias. Mas são lembranças tênues, prestes a se apagarem, de artistas idosos, alguns já octogenários.

Personalidades importantes nas artes, na psicologia e psiquiatria do Brasil da época passeiam por esta investigação e ajudam o leitor a compreender um fato ocorrido há mais de meio século. Talvez a maior contribuição desta dissertação seja salientar a importância do artista plástico Almir Mavignier no desenvolvimento do trabalho do ateliê de pintura do Engenho de Dentro.

Um fato recente, o incêndio que destruiu o acervo histórico do Hospital Psiquiátrico do Juqueri<sup>2</sup> em São Paulo, nos leva a refletir sobre a importância do cuidado com acervos como o do Museu de Imagens do Inconsciente. Esses

---

<sup>2</sup> A matéria de 19 de dezembro de 2005, no Estadão Online está reproduzida no Anexo A. SANTA CRUZ, A. Incêndio destrói 107 anos de história do Juqueri. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 dez 2005.

acervos necessitam de medidas contínuas de proteção contra intempéries e constante trabalho de catalogação e restauro. Também ressaltamos a importância que as pesquisas têm para manter um acervo vitalizado.

Esta investigação pode ser uma contribuição para o campo da historiografia da arte no Brasil, descortinando a importância do ateliê de pintura do Engenho de Dentro para a compreensão do universo das artes no final da década de 40 e início da década de 50 em nosso país.

## 1.2 Espírito de uma época

Existe um termo em alemão, *Zeitgeist*, que foi definido pelo pensador Johann Wolfgang von Goethe como um conjunto de opiniões que dominam um momento específico da história e que, sem que nós nos apercebamos, determinam o pensamento de todos os que vivem num determinado contexto (BROŽEK; MASSIMI, 2002, p. 104). Este termo, presente também na historiografia, manteve a grafia e foi incorporado a diversas línguas como o inglês, o francês e o português; nesta última encontramos no Dicionário Houaiss a significação para o vocábulo *Zeitgeist* de *espírito de uma época determinada; característica genérica de um período específico*.

Na introdução do Volume XV das obras completas do psiquiatra C. G. Jung (1991) intitulado *O Espírito na Arte e nas Ciências*, vemos que os editores de Jung sinalizam que o psiquiatra apropria-se da tradição alemã de conceber o *espírito da época* como um dos determinantes na análise da formação e obra de artistas e cientistas. Trazemos a seguir alguns tópicos que sintetizam o *Zeitgeist* que marcou os personagens envolvidos nesta história. Von Franz (1992, p. 217), colaboradora de Jung, une o conceito de *Zeitgeist* com o conceito inconsciente coletivo de Jung:

Em todas as épocas, os poetas e artistas têm sido, com freqüência, profetas, porque sua obra, ou o material com que eles a realizam, vem a eles a partir das mesmas profundezas do inconsciente coletivo em que as principais transformações de uma determinada era se encontram em processo de criação.

### 1.2.1 A capital da República e as artes nas décadas de 40 e 50:



Figura 1  
Desenho de Le Corbusier

Em 1946, com o término da II Guerra Mundial, o mundo estava dividido em dois blocos político-militares antagônicos, um deles liderado pelos Estados Unidos e o outro pela União Soviética. O Brasil vivia uma nova onda democrática. Exilados políticos voltavam à cidade. As pessoas eram bombardeadas pelo rádio e pelo cinema com o *American way of life*. Novas construções traziam de volta o ideal modernista. As artes e a cultura movimentam seu epicentro de Paris para Nova York. O movimento cultural atingia as camadas médias urbanas e tornava-se um produto da nascente *indústria cultural*. Essa indústria tinha a arte e o *show business* como produto. Ousava-se mais, novos movimentos artísticos pregavam ruptura com qualquer regra preconcebida. Artistas como Mondrian, Calder e Kandinsky renovavam as artes. O abstracionismo tomava o lugar do figurativismo. No Brasil era o início de uma arte plástica abstrata-geométrica. Jovens artistas, no Rio e em São Paulo, buscavam limpar a arte de qualquer academicismo refazendo o percurso a partir da Geometria e do Concretismo.

Iniciava-se o século das imagens. O *jeito americano de viver* tomava conta da capital da república brasileira, adaptando-o para um *jeito carioca de viver*

representado pelo bairro de Copacabana, sua praia, bares e cinemas (CAVALCANTI, 2001 p. 150; SEVCENKO, 1998, *passim*).

A popularidade da Rádio Nacional, inaugurada em 1936, chegava ao seu ápice e sufocava a antiga musicalidade do carioca; o samba e o choro davam lugar para as grandes orquestras e uma repetição da música americana. O Rio Antigo, dos *Bambas do Estácio*, do lundu, da casa Edison, dos bondes, desaparecia. O final da década de 40 e a década de 50 trouxeram muitas mudanças.

O Brasil transformou-se de agrícola para urbano-industrial. Novas formas de pensar surgiam: época do início da Bossa Nova, Cinema Novo, literatura de João Cabral de Mello Neto e João Guimarães Rosa e da revolução educacional de Anísio Teixeira. Época em que Nise da Silveira criava o Setor de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II e posteriormente o Museu de Imagens do Inconsciente. (VANDERLEI, 2001)

### **1.2.2 A produção artística e a psiquiatria**

Desde o século XIX, a psiquiatria se interessava pela produção artística dos alienados; em diversos manicômios ou hospitais psiquiátricos promoveram-se suas produções, colecionaram-nas e estudaram-nas. Segundo MacGregor (1989), surgiram as primeiras coleções de que se tem notícias: a do Bethlem Mental Asylum de Londres e do Crichton Royal Hospital da Escócia, ambas no início do século XIX. No final do século XIX, começam a surgir obras de psiquiatras, como o livro *Genio e Follia* escrito por Lombroso, em 1882, analisando a relação entre a criação artística e a doença mental. No hospital de Heidelberg, sob a direção de Kraepelin, inicia-se uma importante coleção de obras configuradas por doentes mentais (MELLO, 2000). Entre os psiquiatras que se interessaram pela arte dos insanos também podemos citar Mohr, Simon, e Prinzhorn.

Talvez o ponto mais importante que marcou o *espírito desta época* foi o início dos estudos de Freud sobre o inconsciente, ainda no século XIX. O advento da psicanálise mudou a forma de fazer arte no século XX. Esta inovação alavancou uma sucessão de movimentos e de novos interesses dentro do campo da arte e também da psicologia.

O interesse pelo primitivismo também foi marcante por volta de 1900 e transformou o pensamento intelectual e estético da época. Vários artistas viajaram para terras distantes e foram influenciados por novas culturas, novas formas de ver o mundo e de produzir plasticamente. Picasso ficou fascinado com a arte tribal. Kandinsky ficou maravilhado com o que hoje chamamos de *arte naïf*. Paul Klee estudou a arte das crianças. A obra de Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken* reflete estes encontros ao justapor e comparar a obra de pacientes psiquiátricos com a produção de crianças, artistas naïf, arte primitiva e a obra de expressionistas. Este livro chegou às mãos de vários artistas como Paul Klee, Max Ernst, Paul Eluard, Jean Arp, André Breton, Jean Dubuffet. (PEIRY, 2001, p. 12-13)

Dubuffet cunhou do termo *l'Art Brut* e afirmava que arte bruta não era só a *arte dos insanos* e sim uma arte espontânea, inventiva, que foge dos padrões culturais e do mundo das artes, feita por pessoas visionárias<sup>3</sup>. (PEIRY, 2001)

Figura 2  
Auguste  
Natterer, **The  
Miraculous  
Shepherd**, c.  
1919. Lápis e  
guachê, sobre  
papel cartão  
com aquarela.  
Prinzhorn  
Collection,  
Heidelberg.  
Fonte: Peiry,  
2001, p. 28



Figura 3  
Marx Ernst,  
**Oedipus**, para  
uma edição  
especial de  
*Cahiers d'art*,  
1937. Collage

<sup>3</sup> No sentido usado por Rimbaud, significando clarividência.

Nessa mesma época os surrealistas, convencidos de que o inconsciente poderia enriquecer o processo de criação artística, criavam várias estratégias de produção plástica a partir da livre associação. Marx Ernst usou o automatismo na criação de duas técnicas, a colagem e a frotagem e foi diretamente influenciado pelo trabalho de August Natterer, publicado no livro de Prinzhorn que Ernest usou como inspiração para fazer seu *Oedipus* que foi capa de uma edição especial da revista *Cahiers d'art* em 1937. (idem, 2001, p. 12-13)

Paul Klee confirma este processo de diálogo entre a produção plástica de sua época com a produção plástica de loucos:

Na opinião dos médicos, minhas pinturas são, basicamente o trabalho de um doente. Certamente você conhece o excelente livro de Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*. Nós mesmos conseguimos nos convencer disso. Veja: ali está Klee no seu melhor! E aqui e ali também! Veja esses temas religiosos: existe uma profundidade e um poder de expressão que eu jamais conseguirei atingir. Arte verdadeiramente sublime. Uma visão puramente espiritual... Crianças, os loucos, e os primitivos preservaram - ou redescobriram - a habilidade de enxergar. E o que eles vêem, e as formas que utilizam para mim são as mais valiosas confirmações. (idem, p. 30 – tradução )

Nise da Silveira (1992, p. 88) classifica o livro *Bildneri der Geisteskranken*, de Prinzhorn como *monumental* e comenta: “que uma pulsão criadora, uma necessidade de expressão instintiva, sobrevive à desintegração da personalidade”.

No livro *The discovery of the art of the insane*, o autor MacGregor (1989) realiza uma investigação histórica e cultural sobre a produção artística do doente mental. Reily (2001, p. 37) conta que segundo MacGregor:

as manifestações plásticas dessa população não acontecem num vácuo, e sim em determinados contexto e momento históricos. Sua produção pode ser identificada ou ignorada, valorizada ou desprezada, conforme as concepções correntes sobre o que é arte e o que é loucura.

Valorizada pelos artistas contemporâneos, a produção plástica dos insanos foi utilizada pela máquina de propaganda do regime nazista na Alemanha para difundir o conceito de eugenia e de degenerência das pessoas acometidas

por algum tipo de doença mental<sup>4</sup>. Joseph Goebbels organizou em 1937 a exposição *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) que foi inaugurada em Munique e percorreu nove outras cidades na Alemanha e na Áustria. (PIERY, 2001, p 33)



Figura 4  
Nazistas visitam  
exposição.



Figura 5  
Cartaz da exposição  
comparando obras de  
arte com doentes



Figura 6  
Cartaz da  
exposição  
Entartete Kunst



Figura 7  
Fila de entrada  
para exposição

A primeira referência de que se tem notícia no Brasil do termo psicanálise foi de Juliano Moreira no ano de 1899, nos primórdios da aplicação desta técnica psicológica no mundo. O interesse pela produção plástica dos alienados surgiu com Osório César, em 1923, quando ele iniciou seu trabalho como estudante interno do Hospital do Juqueri, em Franco da Rocha, São Paulo. No ano de 1925, o paraibano Osório Thaumaturgo César realizou o primeiro

<sup>4</sup> Hitler promulgou uma lei 14 de julho de 1933 obrigando a esterilização compulsória para os indivíduos com “defeitos mentais congênitos, esquizofrenia, psicose maníaco-depressiva, epilepsia hereditária, coréia de Huntington, cegueira hereditária, surdez hereditária, malformações graves e alcoolismo grave”. Mais de 400 mil pessoas foram esterilizadas até 1939 quando foi promulgada a “Lei da eutanásia”, Um mês depois da promulgação dessa lei, os professores W. Heyde, F. Mauz, P. Nitsche, F. Panse, K. Pohlisch, Reisch, Carl Schneider, W. Villinger e Zucker e mais 39 médicos já haviam examinado 283.000 prontuários e recomendado a morte de 75.000 pacientes. Nas províncias centrais e ocidentais do Reich 70.723 desses pacientes foram mortos por monóxido de carbono, fornecido pela IG-Fraben, enquanto na Pomerânia, Prússia Ocidental e Polônia ocupada pelos alemães empregou-se o fuzilamento de mais de 6.000 doentes mentais. Fonte: BEIGUELMAN, B. **Genética, Ética e Estado**. Jornal Brasileiro de Genética., Campinas, v. 20, n. 3, set. 1997. Disponível em :<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-84551997000300027&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-84551997000300027&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 19 maio 2006

estudo sistemático sobre arte e loucura no país: *A Arte Primitiva dos Alienados*. No seu estudo de 1929: *A Expressão Artística nos Alienados*, prefaciado pelo intelectual Cândido Motta Filho, César realiza um estudo psicanalítico de desenhos, pinturas, esculturas e poesias de pacientes do Hospital do Juqueri; além de um histórico de outros estudos sobre a expressão plástica dos alienados. (FERRAZ, 1998) Também afirma que a arte para ser genial tem que ser livre.

O alagoano Arthur Ramos, colega de turma de Nise da Silveira, defende em 1926 a tese *Primitivo e Loucura*<sup>5</sup>, onde tece algumas relações entre a arte, o pensamento primitivo e a alienação mental, utilizando escritos de Freud e Jung.

Constam outras experiências isoladas como a de Ulisses Pernambucano e posteriormente em 1946 nasce o interesse da psiquiatra Nise da Silveira na obra desenvolvida no ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional. (MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, p. 34 - 45)

Antes disso, em 1917, ocorreu uma polêmica entre Monteiro Lobato e Anita Malfatti. Lobato em artigo intitulado *Paranóia ou Mistificação?*, compara os trabalhos apresentados por Anita Malfatti com a produção de internos de hospitais psiquiátricos. E vai além: afirma que as obras de Malfatti não eram tão sinceras quanto as obras produzidas no interior dos hospícios. Esta afirmação indica o conhecimento do escritor paulista sobre os modernos estudos psiquiátricos da produção plástica dos alienados. (FERRAZ, 1998, p. 37)

Outra influência na psiquiatria brasileira foi a *Patografia*, criada por J.P. Möbius, que em 1902 escreveu um livro que aborda pelo viés psicopatológico a obra de Nietzsche. Karl Jasper também se aventurou pela patografia, escrevendo sobre Strindberg e Van Gogh (MELO JUNIOR, 2005, p. 136). Freud, em 1910; e Jung, em 1932, escreveram textos usando a patografia, falaram respectivamente

---

<sup>6</sup> Melo Junior (2005, p. 55) afirma que Ramos trocou cartas e bilhetes com Freud, apesar de não ter um debate intelectual; em um dos bilhetes Freud afirma “muito interessantes e perfeitamente em conformidade com os trabalhos psicoanalíticos até agora conhecidos”. Ramos também defendeu diversos pontos da teoria de Jung, descrita até então e cunhou o termo “inconsciente folclórico”.

de Leonardo da Vinci e Picasso, entre outros. A primeira obra que usa a Patografia no Brasil foi sobre o cronista carioca João do Rio. Em 1928, o psiquiatra Inaldo Neves-Manta escreveu o livro *A Arte e a Neurose de João do Rio*, relacionando a inversão sexual do cronista com sua excessiva sensibilidade que gerara a beleza de sua obra. (idem. P. 137)

### 1.2.3 Os hospitais psiquiátricos <sup>6</sup>

O cenário do tratamento psiquiátrico até 1841 pode ser entendido neste texto de Juliano Moreira (in RAMOS; GEREMIAS):

Através de todo o período colonial, os alienados, os idiotas, os imbecis foram tratados de acordo com as suas posses. Os abastados, se relativamente tranqüilos, eram tratados em domicílio e às vezes enviados à Europa, quando as condições físicas do doente o permitiam, e aos parentes por si mesmos ou por conselho médico se afigurava eficaz a viagem. Se agitados, punham-nos em algum cômodo separado, soltos ou amarrados, conforme a intensidade da agitação. Os mentecaptos pobres, tranqüilos, vagueavam pelas cidades, aldeias ou pelos campos, entregues às chufas da garotada, mal nutridos pela caridade pública. Os agitados eram recolhidos às cadeias, onde barbaramente amarrados e piormente alimentados muitos faleceram mais ou menos rapidamente. A terapêutica de então era a de sangrias e sedenhos, quando não de exorcismos católicos ou feichistas. Escusado é dizer que os curandeiros e ervanários tinham também suas beberagens mais ou menos desagradáveis com que prometiam sarar os enfermos.

Vamos nos ater à situação da Capital do Império e futura capital da República, o Rio de Janeiro.

Em 1841, o provedor da Santa Casa, o português José Clemente, inicia várias reformas nesta instituição que vivia cheia de alienados confinados ao porão do velho prédio.

---

<sup>6</sup> Dados históricos baseados no artigo de Ramos, GEREMIAS, L. (sem data) encontrado no endereço ([www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel\\_origens.pdf](http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_origens.pdf))

Envia uma carta em 15 de Julho de 1841 ao Ministro do Império, três dias antes da sacração de D. Pedro II como imperador do Brasil. Nesta correspondência descreve detalhadamente a situação dos insanos na capital do Império, propondo fundar um hospital de alienados. Como parte das comemorações da coroação do Imperador D. Pedro II, o Conselho do Império resolve criar o primeiro hospital psiquiátrico do Brasil e de toda América Latina. Esta criação foi determinada pelo Decreto Imperial número 82. Surge aí o *Hospício de Pedro II*, em homenagem ao Imperador recém coroado.

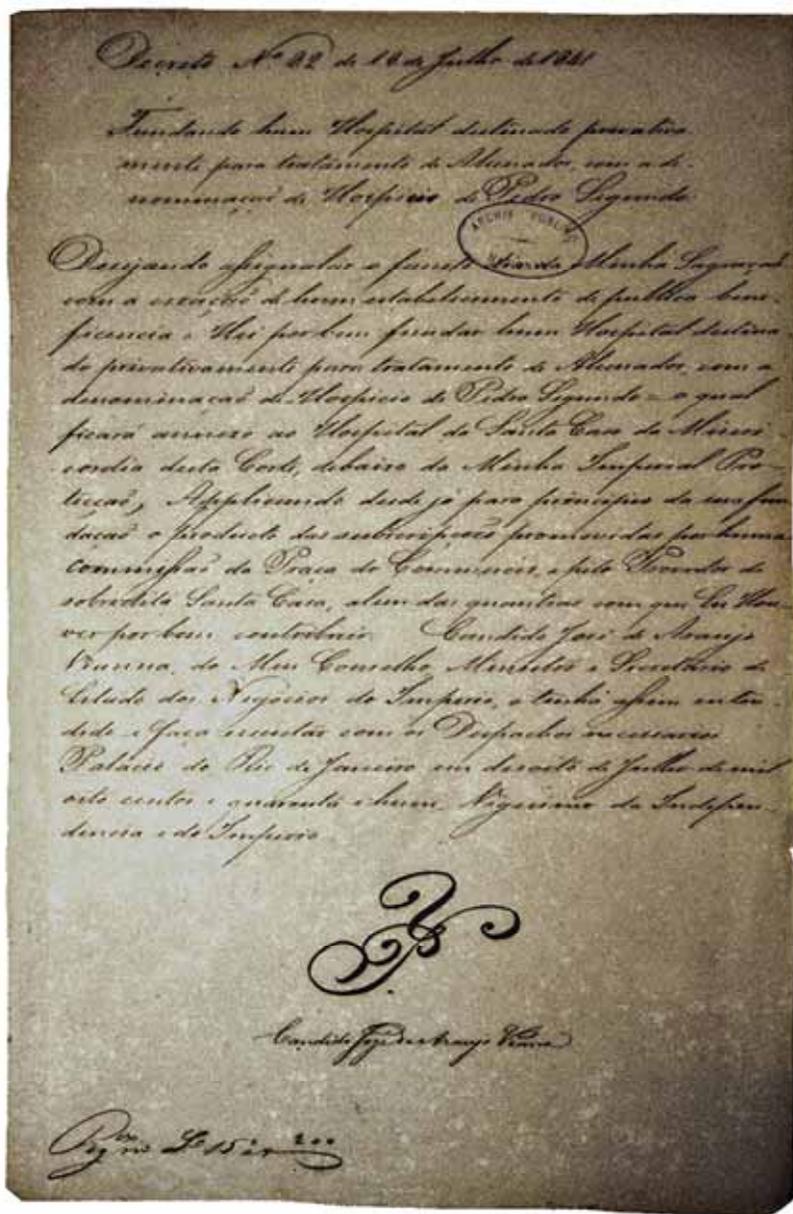


Figura 8  
**Decreto Imperial** número 82  
 de fundação do Hospício de  
 Pedro II

O hospício funcionou onze anos no Anexo 3 da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. Foi inaugurado em cinco de dezembro de 1852 na Praia Vermelha, distante do centro do Rio, o imponente prédio do *Hospício de Pedro II*. A arquitetura do hospício favorecia o uso da terapêutica ocupacional, também denominada praxiterapia, baseada no tratamento moral criado por Philippe Pinel aplicado na França. José Clemente, provedor da Santa Casa, enviou um médico à Europa para conhecer os tratamentos e métodos da psiquiatria francesa e de outros países europeus próximos; bem como a arquitetura para hospícios usada na Europa da época.



Figura 9  
Hospício de Pedro II -  
Gravura de **Victor Frond**-  
1852 - Fonte:  
<http://www.coc.fiocruz.br/psi/galeria.htm>

Pinel, fervoroso defensor da *Revolução Francesa*, realizou uma transformação na forma de tratar alienados, libertando-os das correntes a que vários viviam presos, e só em caso de extrema agitação aplicando a camisa de força. Também usava o trabalho como forma de tratamento. Primeiramente aplicou isso na transformação dos hospícios de *Bicetre* e *Salpêtrière*. (PESSOTI, 1996)

O *Hospício de Pedro II*, criado na capital do Império e baseado na experiência francesa, tinha capacidade para 350 leitos, que logo foram tomados, pois atendia a todo o estado do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Existia a classificação dos doentes em classes, estratificada como as *classes sociais* do

período do Império. Para resolver o problema da superpopulação no hospício, foram criadas em 1852 as primeiras Colônias em áreas rurais e destinadas aos doentes mais pobres.

Podemos ver nas fotos abaixo, com datas estimadas entre o final do século XIX e início do século XX, que se utilizavam atividades como forma de ocupação dos internos do Hospício de Pedro II e nas Colônias Rurais recém-criadas<sup>7</sup>.



Figura 10  
Trabalho rural em colônia.



Figura 11  
Produção plástica na Colônia de alienados São Bento – Séc. XIX.

Até a proclamação da República, o *Hospício de Pedro II* manteve fortes laços com a Santa Casa de Misericórdia. Após a instauração do novo regime político, o hospício é rebatizado de *Hospício Nacional de Alienados* e é desmembrado da Santa Casa de Misericórdia.

O psiquiatra baiano Juliano Moreira assume em 1903 a direção do *Hospício Nacional de Alienados* e por 28 anos permanece neste posto, edificando melhorias e trazendo as mais recentes novidades em medidas de tratamentos para alienados existentes na Europa. Moreira multiplicou as Colônias em áreas rurais, retirando a primazia do atendimento dos alienados do hospício. Desenvolve novas idéias como as colônias familiares.

---

<sup>7</sup> As fotos apresentadas nesse arquivo pertencem ao Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira e ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), existem imagens históricas sobre este tema também no Arquivo Nacional.



Figura 12  
Retrato de **Juliano Moreira**  
Fonte: Casa de Osvaldo  
Cruz/FIOCRUZ

Em 1911, Juliano Moreira é nomeado diretor geral de assistência a psicopatas. Nesse mesmo ano é criada a Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro, inicialmente para mulheres pobres, tendo como primeiro diretor o Dr. Simplicio de Lemos Braule Pinto. Em 1918, com a morte de Braule Pinto, assume seu lugar o Dr. Gustavo Riedel. Neste mesmo ano, por sua iniciativa, foi criado o primeiro ambulatório psiquiátrico do Brasil e da América Latina. Riedel é também precursor mundial na criação de outros *serviços abertos* e de *internação de curta duração*.

A Lei 378, de 13 de Janeiro de 1937, reestrutura o Ministério da Educação e Saúde (que havia recebido do Ministério da Justiça e Negócios Interiores a responsabilidade pelos "psicopatas"), estabelecendo a relação dos órgãos que compunham o *Serviço de Assistência a Psicopatas*, a saber: *Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha* (herdeiro da maior parte dos prédios, equipamentos e acervo do antigo *Hospício Nacional de Alienados*); *Instituto de Neurosífilis* (precursor do atual *Instituto Philippe Pine*); *Colônia Juliano Moreira*; *Colônia Gustavo Riedel* (atual *Centro Psiquiátrico Pedro II - CPP-II*); *Manicômio Judiciário* (RAMOS; GEREMIAS, p. 10).

Em 1939, o *Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha*, novo nome do antigo *Hospício de Pedro II*, passou a receber todos os doentes indigentes, gerando uma superpopulação no prédio já muito decadente. A solução do Ministério foi fechar este hospital e enviar todos os doentes para os hospitais e colônias existentes, transferindo a crise da superpopulação para todos os hospitais e colônias.

Nessa época, o Brasil passava por um governo ditatorial que tinha uma forte polícia repressora, comandada por Felinto Müller. Inúmeros doentes,

desordeiros, pessoas que atrapalhavam o governo foram enviadas diretamente por delegados de polícia diretamente aos hospícios.



Figura 13  
Mulheres em enfermaria de  
hospital psiquiátrico  
194?. Fonte: acervo CMNS

Em 1942, iniciou-se um esforço para melhorar a assistência aos doentes mentais. As condições de alimentação foram melhoradas, novas internações foram suspensas e internos aptos para o trabalho foram transferidos para a Colônia Juliano Moreira. O número de internados no Engenho de Dentro diminuiu de 866 no início do ano de 1943 para 762 no final do mesmo ano. A porcentagem de óbitos diminuiu de 34% em 1941 para 4,54% em 1943. Se por um lado melhoraram algumas condições, a conservação do prédio ficou sem nenhuma obra depois de 1942, prejudicando setores como o cirúrgico. (MELO JUNIOR, 2005, p. 118-120).



Figura 14  
Aparelhagem de lobotomia



Figura 15  
Dependências de eletrochoque

As terapias em voga nesta época eram de base organicista: a lobotomia (cirurgia que interrompe a ligação entre os hemisférios cerebrais e que deu o prêmio Nobel

de Medicina para o português Egas Muniz em 1949), o eletrochoque, a malarioterapia (contaminação do paciente com o protozoário da malária, na tentativa de minimizar os distúrbios) e a insulino-terapia (coma diabético provocado por meio de injeção de insulina).<sup>8</sup> A malarioterapia valeu o prêmio Nobel de 1927 para seu criador, o médico austríaco Julius von Wagner-Jauregg. Apesar de mostrar-se posteriormente inócua para doenças mentais, a malarioterapia ajudou a erradicar outra doença, a neurosífilis. (LEROY, 2003, p. 249 e 270)

O psiquiatra Fábio Sodré<sup>9</sup> reputava os precários resultados terapêuticos obtidos na época ao fato de não contar com assistentes sociais em seu quadro de funcionários e a inexistência de terapêutica ocupacional. A constante ocupação constitui, de acordo com Fábio Sodré, "o principal agente terapêutico dos hospitais psiquiátricos" (MELO JUNIOR, 2005, p. 120). Mas essa não era a idéia dominante na época.

---

<sup>8</sup> Brasil – Memória da Loucura, p. 9 – 2003 (livro produzido pelo Centro Cultural da Saúde do Ministério da Saúde para a mostra “Memória da Loucura”).

<sup>9</sup> O psiquiatra Fábio Sodré introduziu no Brasil o tratamento utilizando a terapêutica ocupacional com crianças entre a década de 20 e 40 do século passado, durante os vinte anos em que dirigiu o Pavilhão Bourneville.

## 2 O Recontar de uma História

A história do Museu de Imagens do Inconsciente é uma história singular. Este museu teve origem humilde, pois nasceu na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, Rio de Janeiro. E acontece que a psiquiatria vigente considera o tratamento por meio de atividades ocupacionais método subalterno, mero auxiliar dos tratamentos aceitos em primeiro plano, tais como medicamentos psicotrópicos, convulsoterapia, psicocirurgia. Assim, a História do Museu de Imagens do Inconsciente estará intrinsecamente vinculada à história da Seção de Terapêutica Ocupacional. (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 1981, p. 13)

Procurava vestígios para contar uma história iniciada mais de meio século atrás. Encontrei-os na memória de pessoas com mais de 80 anos que viveram os primeiros anos do ateliê de Pintura do Engenho de Dentro. Esta é a peculiaridade deste trabalho, rememorar uma história com quase 60 anos de distância cronológica com os dias atuais, revelar histórias nunca antes contadas.

No caso desta pesquisa, a narrativa se reconstituiu por meio de entrevistas com pessoas direta e indiretamente ligadas a esta história, bem como por pesquisa documental em jornais da época e no arquivo do antigo Centro Psiquiátrico Nacional no Engenho de Dentro. As fontes secundárias auxiliaram na contextualização do tratamento psiquiátrico do período pesquisado e no encontro de documentos originais.

Para as entrevistas usei alguns conceitos da metodologia da História Oral ou Método Biográfico, que “é o registro da história de vida de indivíduos que, ao focalizar suas memórias pessoais, constroem também uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento” do fato ou história pesquisada<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. MARRE, Jacques L. História de vida e método biográfico, pp. 89 – 141; JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto...pp. 11 - 23; LANG, Alice B. etii al. História oral e pesquisa sociológica: a experiência do CERU; THOMPSON, Paul. 6. Projetos, pp. 217 - 253; BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho; Tempo de lembrar, p. 41 - 92.

Utilizei como fonte dessa investigação a memória remota de pessoas idosas. Felizmente, encontrei pessoas com memória preservada. Escolhi usar a gravação em vídeo, que trazia também a expressão facial e a peculiaridade da expressão física de cada entrevistado. Sempre solicitei permissão do entrevistado, tentando ser o menos invasivo possível. Percebi que o importante era deixar o entrevistado falar, interferindo o menos possível com as perguntas do roteiro.

Encontrei várias outras entrevistas realizadas no Museu de Imagens do Inconsciente com os personagens desta história, registradas em diferentes épocas e situações. Para esta dissertação, transcrevi uma parte delas, relacionadas com o recorte histórico desta investigação. A maioria do material transcrito para a mídia digital está relacionada com dois dos personagens: Almir Mavignier e Abraham Palatnik. Estas entrevistas foram realizadas entre 1989 e 2002 pelos funcionários do Museu de Imagens do Inconsciente com o intuito de preservar a memória de artistas que entraram em contato com a obra do museu e já estavam com mais de 80 anos.

Existem no Museu do Inconsciente mais de 50 fitas VHS, betacam e S-VHS; além de slides, fotos, diários e anotações da própria Nise da Silveira e de pessoas que trabalharam com ela. Tudo isso necessita ser digitalizado e transcrito para preservação da história do Museu de Imagens do Inconsciente e da psiquiatra Nise da Silveira.

## 2.1 Nise da Silveira e a terapêutica ocupacional

Nise Magalhães da Silveira<sup>11</sup> nasceu no ano de 1905 em Maceió, Alagoas. Seu nome, Nise, foi retirado dos poemas de Cláudio Manoel da Costa<sup>12</sup>, o mais libertário dos participantes da *Insurreição Mineira*. Filha única, o pai era jornalista e professor ginásial de matemática, de extrema sensibilidade artística, literária e científica; e a mãe, pianista, de grande sensibilidade musical. Faustino Magalhães da Silveira, seu pai, recebia em sua casa alunos como Aurélio Buarque de Holanda e Artur Ramos. Maria Lydia, sua mãe, organizava saraus onde a música trazia alegria para o salão dos Silveira (MELO JUNIOR, 2005, p. 8-9). A sua casa sempre foi freqüentada por artistas e intelectuais, companhia esta que parece ter perdurado por toda vida. Ao redor de Nise gravitou a mais variada gama de artistas, intelectuais e outros espíritos libertários de uma época. Outra constante durante toda sua vida foi o apreço pelos animais, os cães que acompanharam sua infância e os gatos que a viram envelhecer.

---

<sup>11</sup> Síntese biográfica baseada em vários dados colhidos em artigos diferentes publicados na Revista Quaterni, n. 8 – Homenagem Nise da Silveira e em alguns dados da biografia de Nise da Silveira que será publicada por Mello (2006) e na tese “Ninguém vai Sozinho ao Paraíso” de Walter Melo Junior (2005).

<sup>12</sup> Um dos poemas mais conhecidos de Cláudio Manoel da Costa do ciclo Nise é o número XIII, que trata do delírio amoroso (Melo Junior, 2005, p. 17):

Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera  
Achar-te uma alma que por ti suspira,  
Se quanto a vista dilata, e gira,  
Tanto mais de encontrar-te desespera!  
Ah! se ao menos teu nome ouvir pudera  
Entre esta aura suave, que respira!  
*Nise*, cuida que diz; mas é mentira.  
*Nise*, cuidei que ouvia; e tal não era.  
Grutas, troncos, penhascos de espessura,  
Se o meu bem, se a minha alma em vós se esconde,  
Mostrai, mostrai-me a sua formosura.  
Nem ao menos o eco me responde!  
Ah! como é certa a minha desventura!  
Nise? Nise? Onde estás? Aonde? Aonde?



Figura 16  
**Retrato de Nise da Silveira** – 1958.  
Emiliano **Di Cavalcanti** – óleo s/ tela –  
94,5x66cm. Coleção particular - RJ

Aos 16 anos<sup>13</sup> foi admitida na faculdade de Medicina da Bahia<sup>14</sup>, sendo a única mulher da turma. Em 28 de dezembro de 1926, cinco anos depois, concluiu o curso, apresentando uma monografia sobre a criminalidade entre as mulheres baianas: estudou os casos de assassinas, ladras e prostitutas no presídio de Salvador. Ainda em Salvador, Nise passou a viver com o primo e colega de classe, Mário Magalhães Silveira. O ano de 1927 representou um rito de passagem para a jovem Nise. Em 10 de fevereiro, perdeu seu pai e principal pilar afetivo. O padrão de vida desmoronou e com todas estas transformações, a jovem resolveu mudar-se para o Rio de Janeiro. A mãe empreendeu esforços e, com a venda de jóias e de dois pianos, conseguiu manter a filha na então capital federal. Nise da Silveira, depois de uma rápida passagem por uma pensão em Copacabana<sup>15</sup>, instalou-se na antiga rua do Curvelo, no bairro de Santa Teresa,

---

<sup>13</sup> A data de nascimento de 15 de fevereiro de 1905 foi mudada para Nise poder ser aceita na faculdade de medicina da Bahia, como se tivesse 16 anos. Seu pai “arrumou um jeito de conseguir isso, nessa época dava-se jeito para tudo em Maceió” (MELLO, 2005)

<sup>14</sup> A Faculdade de Medicina da Bahia foi a primeira do país, sendo fundada em 1832. (MELO JUNIOR, 2005, p. 42)

<sup>15</sup> Como bem observado por Melo Junior (2005), Nise da Silveira diz em entrevista para Elvia Bezerra (1995) que a pensão ficava em Copacabana; já na entrevista para Ferreira Gullar (1996) que a pensão ficava no Catete.

próximo ao centro velho do Rio de Janeiro. Seu quarto alugado era próximo da residência do poeta Manuel Bandeira.

Já em 1927, quando chegou ao Rio de Janeiro, Silveira interessou-se pela Neurologia. Foi assistente do pioneiro da neurologia, o professor Antônio Austragésilo. Quando surgiu um concurso para psiquiatria no centro psiquiátrico da Praia Vermelha, o professor inscreveu a aluna à revelia sem que a mesma soubesse. Como havia tido pouco contato com o tema, passou a estudá-lo para se preparar para o concurso. Foi aprovada e tomou posse do cargo por concurso público em abril de 1933. Nasceu aí o interesse de Nise da Silveira em psiquiatria e psicologia.

Em entrevista ao jornal O Globo em 1981, reproduzida do livro (no prelo<sup>16</sup>) de Luís Carlos Mello (2006) *Os Caminhos de uma Psiquiatra Rebelde*, podemos vislumbrar o surgimento do interesse pelo mundo dos transtornos psiquiátricos nas próprias palavras de Nise da Silveira:

Depois que me formei em Medicina, vim trabalhar na Clínica de Neurologia, hoje Instituto de Neurologia, ao lado do Pínel. Naquela época, o hospício ficava no prédio da atual Reitoria. E a própria palavra, hospício, já criava um clima meio apavorante. Eu andava muito por ali e observava aquelas internadas. E gostava muito delas. Comecei a me interessar por aquele mundo. [...] É um mundo de pessoas incríveis, descobri isso na convivência com elas, eu era residente da Clínica. Elas tinham uma finura, uma delicadeza, muitas vezes tão superior à das outras pessoas... Não tive dúvidas, iria me especializar em Psiquiatria. [...]  
Desde cedo não concordava com os livros. Via a realidade dos doentes mentais e achava que os médicos da psiquiatria convencional, oficial, não estavam certos. Eram rígidos e partiam de princípios errados. (...)

Nise da Silveira foi banida do serviço público e detida em 1936 por arbitrariedades do Estado Novo de Vargas. Presa sem processo, após denúncia de participar da União Feminista Brasileira e da Ala Médica Reivindicatória, ficou na cadeia durante 15 meses, onde teve a companhia de Graciliano Ramos, Olga

---

<sup>16</sup> Este livro é uma fotobiografia iniciada pela própria Nise da Silveira e finalizada depois de sua morte por seu mais estreito colaborador e secretário particular Luís Carlos Mello.

Benário Prestes e outros ditos opositores do regime. (SANT'ANA, 2001, p. 207-217; MELO JUNIOR, 2005, p. 75)

O alagoano Graciliano Ramos eterniza no livro *Memórias do Cárcere* a conterrânea Nise da Silveira. A psiquiatra foi alçada a uma das principais personagens do livro:

Uma voz chegou-me, fraca, mas no primeiro instante não atinei com a pessoa que falava. Enxerguei o pátio, o vestíbulo, a escada já vista no dia anterior. No patamar, abaixo de meu observatório, uma cortina de lona ocultava a Praça Vermelha. Junto, à direita, além de uma grade larga, distingui afinal uma senhora pálida e magra, de olhos fixos, arregalados. O rosto moço revelava fadiga, aos cabelos negros misturavam-se alguns fios grisalhos. Referiu-se a Maceió, apresentou-se:

– Nise da Silveira.

Noutro lugar o encontro me daria prazer. O que senti foi surpresa, lamentei ver a minha conterrânea fora do mundo, longe da profissão, do hospital, dos seus queridos loucos. Sabia-a culta e boa, Rachel de Queirós me afirmara a grandeza moral daquela pessoinha tímida, sempre a esquivar-se, a reduzir-se, como a escusar-se de tomar espaço. Nunca me havia aparecido criatura mais simpática. O marido, também médico, era o meu velho conhecido Mário Magalhães. Pedi notícias dele: estava em liberdade. E calei-me, num vivo constrangimento.

De pijama, sem sapatos, seguro à verga preta, achei-me ridículo e vazio; certamente causava impressão muito infeliz. Nise, acanhada, tinha um sorriso doce, fitava-me os bugalhos enormes, e isto me agravava a perturbação, magnetizava-me. Balbuciei imprecisões, guardou silêncio, provavelmente se arrependeu de me haver convidado para deixar-me assim confuso. (RAMOS, 1996, p. 339 e 340)

Nise da Silveira afirmou em diversas entrevistas que pôde aprender muito durante sua estada na cadeia. Conviveu com pessoas como Olga Benário, Elisa Berger, Maria Werneck, Beatriz Bandeira, Eneida, Barão de Itararé, Rodolfo Ghioldi, Agildo Barata Ribeiro, Francisco Mangabeira, Isnard Teixeira, Graciliano Ramos, entre tantos outros. Mas afirma que sua grande aprendizagem se deu com presos comuns: Barbadinho, um violento assassino e Nestor, um exímio arrombador.

Quando Silveira esteve internada junto com Eneida na enfermaria, Barbadinho fez um jardim para a presa, colocando um punhado de terra em um cobertor preso à parede. Nestor, por sua vez,

observava fixamente uma gata que dormia recostada num ângulo do muro do pátio da casa de detenção. Nise da Silveira, vendo aquela cena, perguntou o motivo de observar a gata de maneira tão atenta. Nestor respondeu com simplicidade que a gata sabia tirar cadeia. As palavras proferidas por Nestor eram agudas e fizeram a doutora refletir: “O que importa à gata se está dormindo ao sol, no pátio da casa de detenção ou no terraço de uma bela mansão?” (MELO JUNIOR, 2005, p. 89-90).

Depois que saiu do cárcere, foi para uma casa no interior da Bahia, onde viveu com nome falso. Também passou alguns anos no norte do país, no estado do Amazonas, em companhia de seu marido, o sanitarista Mário Magalhães da Silveira. Magalhães foi um dos mais importantes sanitaristas brasileiros, tendo sido pioneiro nas discussões sobre a municipalização da saúde em nosso país, ainda na década de 50 e 60 do século passado.

Celso Furtado, de quem o sanitarista foi colaborador, afirma que a convivência com um homem brilhante como Mário Magalhães e “a extrema autocensura que este praticava exerceu sobre ela o efeito positivo de rigorosa disciplina metodológica, mas também o negativo de postergar a publicação das próprias obras” (FURTADO, 2003, p. 79-80). Schincariol (2005), em entrevista ao autor, acredita que Nise da Silveira não escreveu mais obras antes da sua aposentadoria pela enorme responsabilidade e quantidade de trabalho despendida durante os seus quase 30 anos à frente da STOR - *Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação*.

Nise da Silveira foi readmitida ao Serviço Público em abril de 1944 e passou a exercer seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional (atual Instituto Municipal Nise da Silveira), no bairro do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro. Podemos acompanhar nas próprias palavras da psiquiatra, as mudanças na psiquiatria nestes quase 10 anos, na entrevista concedida por ela ao poeta Ferreira Gullar (apud MELLO, 2006), autor de uma de suas biografias:

Durante esses anos todos que passei afastada, entrou em voga na psiquiatria uma série de tratamentos e medicamentos novos que antes não se usavam. Aquele miserável daquele português, Egas Muniz, que ganhou o prêmio Nobel, tinha inventado a lobotomia. Outras novidades eram o eletrochoque, o choque de insulina e o de cardiazol. Fui trabalhar numa enfermaria com um médico inteligente, mas que estava adaptado àquelas inovações. Então me disse:

– A senhora vai aprender as novas técnicas de tratamento. Vamos começar pelo eletrochoque.

Paramos diante da cama de um doente que estava ali para tomar eletrochoque. O psiquiatra apertou o botão e o homem entrou em convulsão. Ele então mandou levar aquele paciente para a enfermaria e pediu que trouxessem outro. Quando o novo paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico me disse:

– Aperte o botão.

E eu respondi:

– Não aperto.

Aí começou a rebelde.

Nise da Silveira não aceitou o poder destrutivo que esses métodos conferiam à personalidade do ser humano e foi categórica: “tinha que haver outro caminho” (BEZERRA, 1995, p. 156).

Encontrou esse *caminho* na idéia do Dr. Fábio Sodré, responsável pela Seção Waldemar Schiller, que ousou transformar uma das enfermarias numa pequena sala de estar, onde tratava crises psicóticas com atividades ocupacionais. Elvira Bezerra (1995), que entrevistou a própria psiquiatra, afirma que ela começou a desenvolver neste espaço as primeiras atividades de expressão. Iniciou com costura e bordado. Mas o estímulo maior foi quando o Dr. Paulo Elejalde assumiu a direção do hospital em 1946. Conhecendo o projeto e as intenções de Silveira, Paulo Elejalde propôs-lhe aceitar uma verba de trinta contos de réis mensais destinada originalmente a pagamentos de internos que trabalhavam no hospital na parte de limpeza.

O costumeiro seria a subordinada aceitar e seguir as regras implícitas naquele momento dentro de hospitais psiquiátricos em que a terapêutica ocupacional deveria trazer benefícios para a economia hospitalar. Mais uma vez aparece a retidão da médica aos seus ideais, ao afirmar como nos conta Bezerra (1995, p. 156):

- “Aceito”, disse ela. Mas não para pagar faxineiros. Não tenho nenhuma vocação para capataz, nem para explorar o trabalho de doentes. Quero realmente encontrar uma terapêutica eficiente.
- “Muito Bem. Faça o que você quiser”.

Com a resposta de Paulo Elejalde e com os trinta contos de réis, Nise da Silveira iniciou uma nova fase em seu trabalho, com a abertura de oficinas de artesanato, música, modelagem, jardinagem e pintura, as quais ela prontamente colocou em funcionamento. Era muito dinâmica e avessa a longos planejamentos. Sempre acreditava que a prática era o mais importante. Nesta outra entrevista, sintetiza este processo:

Em 44 eu fui para o Hospital Pedro II, fiquei trabalhando numa enfermaria. Por dois anos eu fiz um trabalho de rotina, onde tive contato com os novos tratamentos que apareceram nesses 8 anos, o eletrochoque e a insulina, que levavam o indivíduo a um estado de coma. Então eu procurei o chefe da enfermaria, que era o Dr. Fábio Sodré. Ele era uma pessoa bastante aberta profissionalmente; o que ele tinha de reacionário politicamente, tinha de visão larga psiquiátrica. E eu comecei com ele a tentar criar atividades diferentes para os doentes. Logo de cara, a arquitetura, os espaços do hospital psiquiátrico, mostram o conceito que se tem da doença. Eram corredores e enfermarias, como se fosse um hospital para cirurgia. Então o Dr. Sodré tomou a iniciativa de transformar uma dessas enfermarias numa pequena sala de estar. E eu comecei a me interessar muito por uma terapêutica por meio de atividades. É possível que aí tenha contribuído também a minha experiência de prisão, porque todo preso procura uma atividade, senão sucumbe mentalmente. Você passar mais de um ano parado... (MELLO, 2006).



Figura 17  
**Festa Junina** do STO  
194?  
Acervo MII

Junto com as novas oficinas, começaram a se realizar festas comemorativas e a forma de dirigir-se aos internos do hospital era bem diferente dos outros setores do hospital, onde predominavam a impessoalidade e a frieza. O

contato com os internos era pessoal e já trazia uma carga de afeto e respeito. Todos eram tratados como seres humanos.

A Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) funcionou por oito anos de uma forma não oficial, sustentada pela verba destinada a pagar os internos responsáveis pela limpeza do hospital e por verba arrecadada por chás beneficentes e outras ações beneméritas. Esses chás beneficentes foram noticiados pela imprensa da época.

Somente em 1954, a Seção de Terapêutica Ocupacional foi oficialmente criada pela ordem de serviço nº. 3. Neste documento, o diretor do hospital, o psiquiatra Paulo Elejalde, designou a STO a superintender as atividades de terapêutica ocupacional que integravam os órgãos do Centro Psiquiátrico. (BEZERRA, 1995)

Nise da Silveira denunciou em diversos estudos e entrevistas a desumanidade de métodos como o eletrochoque e a lobotomia. Contrapondo-se a estes métodos, elegeu a terapêutica ocupacional<sup>17</sup> como um dos principais campos de suas investigações científicas. O seu interesse pela terapêutica ocupacional iniciou-se em 1944.



Figura 18  
**Aparelho de eletrochoque**  
Fonte: IPHAN

A ocupação como forma de tratamento iniciou-se no Brasil em 1852 com a inauguração do Hospício de Pedro II. Já em 1854, no Hospício Pedro II

---

<sup>17</sup> O termo terapêutica ocupacional foi usado por Nise da Silveira e denota uma especialidade médica. O termo terapia ocupacional foi usado a partir de 1957, quando estabeleceu-se o primeiro curso da especialidade no Brasil, com o modelo importado dos Estados Unidos.

havia oficinas de sapataria, alfaiataria, escultura, marcenaria, e desfiação de estopa.

No ano longínquo de 1854, dois anos depois da inauguração do Hospício de Pedro II, José Clemente Pereira, provedor da Santa Casa da Misericórdia e principal incentivador da criação daquele Hospício, sabendo que havia alguns músicos entre os doentes, ofereceu-lhes instrumentos: rabeca, flauta, clarineta e requinta “como meio de distração ou talvez de cura”. Um homem de alta intuição. (SILVEIRA, 1986, p. 66)



Figura 19  
Internos tocando flauta –  
Séc. XIX

Juliano Moreira, nomeado em 1903 como diretor geral do Hospício Nacional de Alienados e que ocupou cargos de direção nesta área por 28 anos, incentivou muito os serviços de terapêutica ocupacional e uso do trabalho de forma terapêutica. Moreira conheceu Emil Kraepelin pessoalmente e introduziu no Brasil a teoria organicista das doenças mentais, teoria esta que conviveu na sua prática com a praxiterapia e outras práticas de bases psicanalíticas. (DIAS, 2003, p. 38)

A terapêutica ocupacional também foi usada em outros hospícios e serviços de saúde mental no Brasil, como no Hospício São Pedro em Porto Alegre, onde freiras no início do século XX ensinavam diversas atividades aos internos, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri e no trabalho de Ulisses Pernambucano, com a criação da Assistência ao Psicopata, em Recife na década de 30 do século passado.

Nise da Silveira tentou garantir à terapêutica ocupacional uma base teórica e constituir desta um campo de pesquisa:

Preliminarmente procurei discriminar como a terapêutica ocupacional poderia ser entendida dos diferentes pontos de vista

psiquiátricos: kraepeliniano, bleuleriano, segundo H. Simon, K. Schneider, P. Sivadon, ou na ótica da psicologia de Freud e, um pouco mais tarde, na de Jung. Meu objetivo era fazer da seção de terapêutica ocupacional um campo de pesquisa onde diferentes linhas de pensamento se encontrassem e se pusessem à prova. (SILVEIRA, 1982, p. 66-67)

Os estudos de Silveira eram baseados, além dos autores acima em Minkowski que reforçava a concepção bleuleriana da esquizofrenia ao considerar novas perspectivas às tentativas terapêuticas nesta doença. A psiquiatra quebrou o paradigma da psiquiatria tradicional da época, em que as atividades serviam para distrair os doentes e para ajudar na economia asilar. A psiquiatra destacou a importância de a produção ter um caráter secundário:

Preferimos ajudar nossos doentes antes de pedir-lhes que ajudem ao hospital. Se tiverem sido arrastados pela condição patológica a níveis de regressão muito baixos, somente lhes proporemos atividades lúdicas, a modelagem, a pintura, a música. Nunca nos comoveram as críticas que nos têm sido feitas por este motivo. Nossa regra é oferecer ao doente modos de contato com o mundo correspondente à sua situação no momento. Uma vez conseguido este contato é que vamos procurando ampliar e mudar de nível suas relações com o mundo que o cerca. Só os pacientes já bastante melhorados são solicitados a fazer trabalhos na acepção de realizações utilitárias. É por este motivo que nossas oficinas não trazem grande auxílio na produção de utilidades para o hospital nem produzem quantidade ponderável de produtos vendáveis. (SILVEIRA, 1979, p. 26)

Na seqüência do seu livro *Imagens do Inconsciente*, a autora nos conta que essa idéia fracassou completamente. Não encontrou ressonância favorável nem na teoria, nem na prática. Não conseguiu inserir a terapêutica ocupacional dentro dos campos dos saberes da nascente medicina brasileira. Numa entrevista, Nise da Silveira (1991, p. 32) revela a opinião dos outros psiquiatras sobre seu trabalho:

Esse nosso grupo, na cabeça dos psiquiatras tradicionais, é inteiramente louco. O Museu nunca foi simpatizado. Agora estamos numa fase pacífica, mas ele era hostilizado pela psiquiatria tradicional. Achavam uma brincadeira. Inventaram até que eu tinha amigos artistas e levava, de madrugada, quadros para o Museu. Atribuíram alguns quadros ao Di Cavalcanti.

Com sua persistência contumaz, Nise da Silveira não desistiu. Montou o primeiro curso de formação de monitores de terapêutica ocupacional e, em meados de 1948, formava os primeiros monitores de terapêutica ocupacional. Em 1952 o Diário Oficial nomeava os primeiros cargos de auxiliares de praxiterapia com cargo com esta designação em hospitais brasileiros. (MELLO, 2001, p. 10)

Explica em seu livro *Imagens do Inconsciente*:

Os resultados excederam as melhores expectativas apesar do grau de instrução desigual dos funcionários que haviam sido designados para servir na nova seção. Os conhecimentos técnicos não constituem tudo em qualquer profissão. A pessoa humana de cada um, a sensibilidade, a intuição, são qualidades preciosas. (SILVEIRA, 1982, p. 67)

O curso de formação de monitores de terapêutica ocupacional era aberto para os funcionários de qualquer formação escolar e apresentava no currículo noções de psicopatologia, de psiquiatria e de terapêutica ocupacional. Silveira afirmava que o principal intuito do curso era “afastar o freqüente desvirtuamento de se dar mais atenção à produção que ao doente”. O monitor deveria analisar a ficha de receita das atividades que o médico preenche e estabelecer um programa terapêutico com a finalidade de executar a receita. Durante as atividades, o monitor devia acompanhar a maneira como o freqüentador manipula os materiais e quais as dificuldades e progressos notados, com a finalidade de preparar um relatório de progressos individuais. (MELO JUNIOR 2005, p. 128)

Nestas oficinas de terapêutica ocupacional, internos deram vazão a conteúdos inconscientes, puderam descobrir a importância do fazer, encontrar uma parte de sua personalidade que era capaz de transformar matérias e dar forma a idéias confusas que se transformavam em quadros e esculturas. Estes internos que muitas vezes tiveram melhoras significativas em seu tratamento também, em alguns casos, foram aproveitados como monitores terapêuticos. Foram inúmeros os internos que fizeram o curso prático de terapêutica ocupacional que durou de 1948 até a década de 70 do século passado.

Além da perseguição política, do não entendimento dos psiquiatras, Nise sofreu também a incompreensão de uma nova classe que surgia: os terapeutas ocupacionais. Os monitores formados por Nise da Silveira no seu Curso de Fundamentos de Terapia Ocupacional nunca foram reconhecidos pelo Conselho da profissão e na sua maioria não conseguiram uma colocação profissional na área. (BRASIL, 2002a, p. 77-78)

O convite feito pelo presidente Jânio Quadros poderia ter projetado nacionalmente o método terapêutico da psiquiatra Nise da Silveira, que narra abaixo os detalhes deste convite:

Veja a aventura que me aconteceu: um dia, no final do expediente, o José Aparecido, que era secretário particular do Jânio, entra em seu Gabinete, onde estavam reunidos alguns intelectuais: “O Presidente quer que eu descubra até amanhã alguma coisa no serviço público de boa qualidade e que esteja em dificuldades”. Em dificuldades era fácil de encontrar, mas de boa qualidade ele não conhecia. Aí o Ferreira Gullar – e eu soube disso anos depois – que havia feito uma belíssima matéria no Engenho de Dentro sobre o desenho de Rafael, disse: “Tem sim, o Museu do Engenho de Dentro”. Aparecido não acreditou e foi o próprio Ferreira Gullar que escreveu a Jânio elogiando o nosso Museu. No dia seguinte, Jânio responde ao Aparecido com um bilhete que, em resumo, dizia assim: “Determino que venha ao Palácio do Planalto a doutora Nise da Silveira, trazendo um plano de expansão do Museu do Engenho de Dentro. No mesmo dia a notícia chegou ao rádio. Quando estava chegando em casa, voltando da Casa das Palmeiras, num dia de muita chuva, meu marido me diz: “Nise, o Presidente está lhe chamando!” No dia seguinte os jornais publicaram o bilhete. Aí eu tive que fazer o relatório e fiquei em pânico. E ainda tinha as dificuldades internas dentro do Engenho de Dentro. Não queriam sequer me dar a passagem para eu ir a Brasília. O Ministro Catete Pinheiro da Saúde, telefonava perguntando quando eu iria, até que o Departamento de Saúde me deu a passagem e imediatamente eu viajei. Eu achava que iria chegar lá e algum secretário ia me dizer: “deixe seu relatório para ser examinado por técnicos”. Mas qual não foi minha surpresa: entro no Gabinete do Presidente com o Ministro Catete Pinheiro e o Jânio diz: “Ministro, hoje não há expediente no Ministério da Saúde. O expediente é com a doutora Nise”. Nos sentamos e ele logo começou a ler o relatório, que era longo. Leu palavra por palavra, fazendo perguntas e comentários sempre pertinentes. Um homem inteligentíssimo. No final ele falou: “Determino que o Ministro da Fazenda abra um crédito especial para implantar o

projeto”. Uma semana depois o presidente renunciou. (SILVEIRA, 1991, p. 31-32)

O plano de Nise da Silveira foi aprovado integralmente e Jânio Quadros promulgou o decreto nº. 51.169 de 09 de agosto de 1961, instituindo a *Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR)* como órgão que organiza as atividades ocupacionais em todas as instituições psiquiátricas públicas do país (MELO JUNIOR, 2005, p. 131). Com a renúncia do presidente Jânio nunca ficamos sabendo como teria se dado a implantação em todo Brasil do projeto de Nise da Silveira.

Mas a psiquiatra Nise da Silveira nunca abandonou o uso terapêutico das atividades humanas. Já na maturidade, em seus últimos escritos, Nise da Silveira substituiu o termo *terapêutica ocupacional* pelo termo *emoção de lidar*, quando descreve o uso terapêutico das atividades. Para Silveira, a denominação Terapêutica Ocupacional “era pesada como um paralelepípedo”. *Emoção de lidar* foi usado por um dos clientes da Casa das Palmeiras, instituição criada por Nise da Silveira e colaboradores no ano de 1956; o termo *emoção de lidar*, sugere nas palavras de Nise “a emoção provocada pela manipulação dos materiais de trabalho, uma das condições essenciais para a eficácia do tratamento”. (SILVEIRA, 1986, p. 15)

O termo *emoção de lidar* foi criado por um cliente da Casa das Palmeiras, que ao manipular lã para criar a representação plástica de um gato, escreveu (CHANG, 2001, p. 24):

Gato, simplesmente Angorá  
do mato,  
Azul olhos nariz cinza  
Gato marrom  
Orelha castanho macho  
Agora rapidez  
Emoção de Lidar.

A pesquisadora Paula Barros Dias em sua dissertação de mestrado afirma que a grande contribuição de Nise da Silveira foi propor “uma nova visão sobre a atividade artística dos alienados por meio de uma síntese de concepções

psicanalíticas, das idéias junguianas e da ocupação terapêutica”. (DIAS, 2003, p. 155)

A socióloga Gilza Prado conta que a terapeuta ocupacional inglesa Sra. MacDonald, autora de um dos livros mais respeitados mundialmente sobre o tema, conheceu o trabalho de Nise da Silveira e classificou-o como *único no gênero*, afirmando: “Espero que a Sra. Silveira cada vez mais se fortaleça no campo da Terapêutica ocupacional, para que um país novo como o Brasil seja reconhecido com berço da revolução na Psiquiatria”. (PRADO, G., 2001, p. 108)

Outra contribuição significativa de Silveira para os estudos científicos no Brasil, foi o de introduzir um modo humano, biográfico de referir-se aos pacientes. Melo Junior (2005) aproxima os escritos de Nise da Silveira aos do eminente neurologista e escritor americano Oliver Sacks, estando os livros dos dois autores numa intersecção entre fato e fábula. Melo Junior completa que esta proximidade com a ficção, permite a aproximação entre ciência e arte. Silveira inaugurou no Brasil uma nova linha literário-científica em nosso país.

Podemos descobrir mais sobre Nise da Silveira reproduzindo a descrição feita por Walter Melo Junior (2005, p. 280-281) da biblioteca de Nise da Silveira:

A biblioteca de Nise da Silveira ocupava a sala e os dois quartos do apartamento de cima ao qual 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 estudava e escrevia, contava com livros de epistemologia, de religião, uma prateleira com livros sobre gatos, além das obras completas de Jung. Neste 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 Nise da Silveira a uma lembrança de família, na qual uma tia 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.

De todas as prateleiras da seleta biblioteca de Nise da Silveira, a mais importante e sobre a qual mais tempo de estudos dedicou o seu minucioso e apaixonado trabalho de pesquisa é a que guarda os livros de diversos autores, de correntes teóricas variadas, que tratam dos estudos empreendidos sobre a expressão plástica, principalmente de pessoas que se encontram em tratamento psiquiátrico. Para facilitar o caminho a ser percorrido por (improvável) pesquisador, Nise da Silveira elaborou uma lista de livros comentados ao qual deu o seguinte título: "PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO A OBRAS SOBRE EXPRESSÃO PLÁSTICA DE PSICÓTICOS E ALGUMAS DICAS PARA O **BENEDITO**". Este foi o campo de trabalho privilegiado por Nise da Silveira, e, sendo assim, se perguntava: "Quem será o Benedito que vai se interessar por estes livros?".

A colecionadora de livros também colecionou estudos e criou a maior coleção de produção plástica de doentes mentais de que se tem notícia no mundo. A organização das obras do *Museu Imagens do Inconsciente* é feita em coleções, que inicialmente foram estudadas em séries pela psiquiatra, o que aumenta a influência de Silveira na organização destas obras. A psiquiatra foi fundadora, em abril de 1955, do *Grupo De Estudos C. G. Jung*, primeiro do gênero no país. Também fundou a *Casa das Palmeiras*, em 1956 e a *Sociedade Amigos de Museu de Imagens do Inconsciente*, que ajudou a manter até hoje reunidas as obras por ela estudadas. O alcance de Nise da Silveira ultrapassou o oceano e foi fundamental para a criação da *Association Nise da Silveira – Imagens de l'inconscient – Paris* e *Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli – Gênova*.

## 2.2 Um artista como monitor de pintura

A história do ateliê de pintura foi contada por Mário Pedrosa e por Nise da Silveira no livro *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980). Elvia Bezerra (1995) contou esta história no livro *A Trinca do Curvelo*. Existem biografias de Nise da Silveira escritas por Ferreira Gullar (1996) e por Walter Melo (2001). O que poucos conhecem é a perspectiva dos artistas participantes dos primórdios do ateliê de pintura do Engenho de Dentro. A história deste *ateliê* teve uma origem incomum, talvez única na história das artes no mundo: quem montou de fato o ateliê de pintura dentro do hospital psiquiátrico foi um pintor.

Seu nome, Almir Mavignier<sup>18</sup>. Nascido no Rio de Janeiro a primeiro de maio de 1925, filho mais novo dentre quatro irmãos, sendo sua mãe de origem maranhense e seu pai paraibano, capitão de navio cargueiro do Lloyd Brasileiro. Almir Mavignier fez o curso ginásial e científico no Rio de Janeiro, onde prestou serviço militar, desenhando sem supervisão desde os tempos de ginásio. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2000, p. 12)

O jovem pintor autodidata, que trabalhava na parte de serviços burocráticos do hospital, no afã de dar vazão à sua arte, resolveu propor a montagem de uma exposição ou um ateliê de pintura à psiquiatra Nise da Silveira que já desenvolvia várias oficinas de terapêutica ocupacional. A psiquiatra o atendeu prontamente e disse que só não tinha aberto ainda o ateliê porque não tinha funcionário para tanto. Almir Mavignier foi transferido para o incipiente setor de Terapêutica Ocupacional, com o apoio de Paulo Elejalde, diretor do hospital (MAVIGNIER, 2004). Aos 64 anos, numa de suas raras visitas ao Rio de Janeiro, que deixou em 1951 para se fixar na Alemanha, Almir Mavignier (1989 – grifo nosso) conta como foi o início do ateliê de pintura em 1946 quando ele era um jovem de 21 anos:

---

<sup>18</sup> Pessoas com o sobrenome Mavignier foram citadas no livro *Sobrados e Mucambos* de Gilberto Freyre, aparecem na narrativa um médico e um artista com este sobrenome.

O meu encontro com a Nise foi um encontro muito bom, porque eu precisava dela e ela precisava de mim. Quando vim aqui para o hospital, eu precisava de um emprego que não durasse tanto tempo como os empregos normais, ali das 8 às 6 da tarde. Justamente o horário daqui do hospital. O horário naquela época era das 10 horas até às 15 horas, assim dava tempo para depois trabalhar como pintor, porque eu era pintor e queria fazer pintura. Eu comecei no hospital como diarista, artífice diarista, no fundo para acalmar os internados, trabalhar nas enfermarias. E como eu tinha um curso científico ginasial, o Paulo Elejalde, o diretor daquela época, não quis que eu acalmasse doentes, “ele não pode acalmar doentes”. E fiquei eu acalmando a mim mesmo, porque era uma situação de não fazer nada o dia inteiro. Até que vi uma festinha da seção terapêutica, praxiterapia, que uma doutora [Nise da Silveria] estava chefiando. E eu então **tive a idéia de perguntar a ela se tinha interesse de fazer uma exposição de pintura** ou um ateliê de pintura. Falando francamente com vocês, **no fundo eu queria ter o meu ateliê**, não tinha assim aquele idealismo que vocês têm hoje, lógico, vocês estão trabalhando com muito idealismo. Eu não sabia o que ia acontecer, e perguntei a Nise se ela não tinha interesse de iniciar esse ateliê e ela disse **“mas eu espero há muito tempo uma pessoa que possa fazer isso”**, de modo que realmente nos entendemos perfeitamente e ela conseguiu do Paulo Elejalde todo um esforço toda aquela parte térrea do hospital. E começamos a trabalhar. (MAVIGNIER, 1989)

Esse depoimento foi concedido pelo próprio Mavignier aos funcionários do Museu em 1989, gravado em vídeo e pertencente ao acervo de documentos do Museu de Imagens do Inconsciente. Esse depoimento ainda inédito servirá de guia para contar esta história, ao justapor a versão de Mavignier a outras versões da literatura sobre a história do ateliê de pintura do Engenho de Dentro e do Museu de Imagens do Inconsciente. Esperamos contribuir para a compreensão de fatos e acontecimentos pouco conhecidos e divulgados que revelam a importância do papel que artistas tiveram nos trabalhos desenvolvidos nesse espaço de produção plástica.

Almir Mavignier, um artista plástico em início de carreira, de personalidade muito aberta e expansiva, convidou outros artistas e críticos de arte para conhecerem o trabalho. Impressionou-se com o resultado da produção plástica de seus *colegas* de ateliê. Escreve em uma correspondência com o autor

em 2004: “os participantes do ateliê fizeram obras surpreendentes, que contribuíram para um ambiente fascinante de admiração e respeito”.

Analisando o trecho: “falando francamente com vocês, no fundo eu queria ter o meu ateliê”, percebemos o desejo de Mavignier de produzir arte, onde quer que fosse. O lugar possível naquele momento era dentro de um hospital psiquiátrico. Então, mobilizado por seu desejo de produzir arte, Mavignier adaptou um ateliê coletivo, onde foi preciso que aceitasse outros participantes, os internos dos hospitais. A exemplo de outros hospitais como o Juqueri, o ateliê não era aberto a todos indiscriminadamente. Alguns poucos foram convidados. Primeiramente, ele procurou internos *artistas*.

Mavignier produziu boa parte de sua obra no período de 1946 a 1951 na sala contígua ao ateliê de arte do Engenho de Dentro. Sala essa que ele denominou como seu próprio ateliê.

Abraham Palatnik, em entrevista concedida em 2003 ao autor, explica que foi convidado por Almir Mavignier para visitar o seu ateliê, onde ele pintava com *colegas*:

Conheci Mavignier e ele levou-me ao Engenho de Dentro para conhecer os *colegas*, eu sei que quando eu cheguei lá, eu vi que aquilo não podia ser um ateliê, era uma sala muito simples onde estava o Emygdio, o Carlos, o Diniz, o Isaac, a Adelina, estavam lá trabalhando...

Palatnik conta que Mavignier não teria informado que trabalhava com doentes mentais; usou a expressão *colegas*. Pode-se interpretar que essa forma de tratamento revela algo da relação de proximidade dos participantes do ateliê coletivo, ou então indicar algum sentimento de vergonha que Mavignier teria que o impedia de falar que trabalhava com *loucos*.

Figura 20  
**Emygdio Barros e  
Abraham Palatnik**  
Acervo Palatnik



No livro *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980), vemos a mesma história ser contada de um outro ponto de vista, num texto escrito por Mário Pedrosa e Nise da Silveira:

Um fator importante na primeira fase da vida do atelier de pintura foi certamente a colaboração de Almir Mavignier. Em 1946, Mavignier, hoje um dos mais representativos pintores brasileiros, apenas se iniciava na pintura e era funcionário burocrático e transferiu-o para nossa seção. Assim, quando falamos ao diretor Paulo Elejalde da nossa intenção de instalar um atelier de pintura entre as atividades da terapêutica ocupacional, ele logo se lembrou do jovem pintor mal-adaptado a serviços burocráticos e transferiu-o para nossa seção. Abrimos o atelier de pintura no dia 9 de setembro de 1946. Mavignier tomou-se de verdadeira paixão pelo seu novo trabalho, nunca pretendeu influenciar os doentes que freqüentavam o atelier e, com rara abertura de espírito, respeitava, admirava, tratava de pessoa para pessoa aqueles habitantes do hospital psiquiátrico. Ele trabalhou conosco até as vésperas de sua partida para a Europa, em novembro de 1951. (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 1980, p. 13-14).

Percebemos dois pontos de vista diferentes para relatar os fatos ocorridos há tantos anos. No caso da história contada por Nise, nos livros *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980) e *Imagens do Inconsciente* (1982), vemos a fala de que a iniciativa foi da própria psiquiatra, com o auxílio do diretor Paulo Elejalde. Já Mavignier fala que partiu dele a idéia de abrir o ateliê de pintura. Acreditamos que tudo isto foi uma *sincronicidade*, termo conceituado por Jung (2001):

Escolhi este termo, porque a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal, me pareceu um critério decisivo. Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal, mas com mesmo conteúdo significativo.

Mavignier tinha o desejo de trabalhar com pintura e Silveira já tinha lido sobre o uso da pintura em psiquiatria e tinha tomado conhecimento dos trabalhos de Ulisses Pernambucano e Osório César. Assim, ao se encontrarem numa festa promovida na Seção de Terapêutica Ocupacional, foi gerada a idéia do ateliê de pintura do Engenho de Dentro. O ateliê foi inaugurado no dia 9 de setembro de 1946. (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, p. 13, 1980)

O ateliê de pintura ganhou importância em poucos meses, tanto pelo valor estético das pinturas, como pelos conteúdos de suas imagens que revelavam o inconsciente.

O início da história do ateliê se revela nas palavras de Mavignier gravadas em 1989 (grifo nosso):

Começamos o trabalho, mas o primeiro problema era como encontrar pessoas. Para mim havia dois pensamentos, **eu era o artista**, eu no fundo me interessava mais por artes. E a **Nise era a cientista** e me educava muito, isso não era uma escola de Belas Artes, não era uma escola assim... **Não devemos influenciar ninguém** e criar uma atmosfera que eles possam trabalhar.

Este fato é ratificado por Nise da Silveira quando diz que Mavignier nunca pretendeu influenciar os doentes que freqüentavam o ateliê e, com rara abertura de espírito, respeitava, admirava, tratava de pessoa para pessoa aqueles habitantes do hospital. (idem, p. 13)

Nise da Silveira resumiu suas orientações num único princípio:

— Deixe-os pintar livremente e influa o mínimo possível.

Esta afirmação da psiquiatra baseava-se nos estudos de Prinzhorn que ela tinha lido e pelos quais havia se interessado muito. Ao contrário do que possa parecer a afirmação “deixe-os pintar livremente”, não há ligação desta afirmação com o ideal da ciência positivista – da não contaminação do sujeito pelo cientista. Nise da Silveira, ainda jovem, leu Discurso sobre o Método de Descartes e ficou indignada com a separação entre homens e animais e também entre mente e corpo. Silveira elegeu Descartes e sua concepção mecanicista de mundo – *um inimigo a ser combatido* (MELO JUNIOR, 2005). Olhando retrospectivamente, podemos vislumbrar uma aproximação entre a obra de Nise da Silveira e o atual *pensamento complexo* formulado pelo pensador francês Edgar Morin, que tem sob suas premissas a não separação entre Ciência e Arte; e entre homem e natureza.

### 2.3 A escolha dos participantes

Nise da Silveira não relata como se deu a escolha dos participantes do ateliê. Quem elucida os modos como a seleção ocorreu é Mavignier (1989):

Eu comecei a andar... Eu ia aos pátios e via gente nua, calor enorme, aquela coisa... E olhava, **esse tem cara de artista**, esse não tem cara de artista. Uma coisa totalmente louca, idiota.

Mas assim, lendo a cara das pessoas, talvez tenham... Pode se ler uma certa sensibilidade, está escrito na cara... E procurava assim...

Uma vez entrei numa enfermaria muito limpa, limpíssima. Os pátios estavam cheios e as enfermarias muito bem tratadas, era a filosofia e conceito dos tratadores. Então perguntei para aos enfermeiros: -“**Vocês conhecem alguém que tenha pintado?**”

Percebemos nos relatos de Mavignier um critério mais intuitivo de escolha dos participantes (*a leitura da ‘cara das pessoas’*) e um critério relacionado ao comportamento e interesse do interno (*perguntando por quem já produzia arte*). Olhando a qualidade dos trabalhos de quem procurava se expressar e pintava nos muros ou em tiras de papel higiênico, Mavignier escolheria participantes que mereceriam estar ao seu lado em seu ateliê.

Na entrevista por carta concedida por Mavignier em 2004, respondeu às indagações explicando sobre a seleção dos primeiros participantes do ateliê de pintura:

Pelas fichas dos internados, procurando-os nos pátios e nas seções dos hospitais, por acaso e por intuição. O acaso fazia descobrir talentos e o acaso fazia cobrir talentos, que ficaram desconhecidos. Não havia seleção porque era terapia.

Essa afirmação não corresponde ao que foi apurado, pois na maioria dos casos, como afirma Mavignier em outras ocasiões, existiram critérios de seleção, mesmo que subjetivos ou ao acaso.

Podemos ver na fala de Mavignier como ele encontrou Carlos Pertuis e o levou ao ateliê:

“Tem um louco aí que enche embaixo da cama dele de caixas cheias de papel higiênico, coisas estranhas”. Era o Carlos Pertuis. “Vocês não me tirem ele, porque ele trabalha aqui, é muito bom,

eficiente, não nos tirem esse homem”. Então eu vi as caixas com desenhos fabulosos em papel higiênico, variações de frutas se transformando em caras e eu fiz de um desses trabalhos um cartaz para uma exposição em Zurique, uma exposição do Centro. Pois bem, o Carlos foi um fato.

A descoberta de Adelina também mostra como se deu a procura por artistas ou pessoas com habilidades manuais dentro do hospital (MAVIGNIER, 1989 – grifo nosso):

Aqui onde nós estamos havia um hospital e procurei uma doente e eles me disseram que “tem uma mulher aí que faz bonecas, mas ela é muito perigosa”, aí aconselharam “não procure, ela é muito agressiva, muito perigosa, você está correndo risco de vida com ela”. Aquilo exatamente me interessou. E por quê? “Ela maltrata muito, dá surra nas colegas”. E mostrou as bonecas dela. **E as bonecas dela me interessaram muito.** Era Adelina, era Adelina... Então, via enorme, gorda, carona ameaçadora e todo mundo dizendo, agressiva. Eu disse assim: “bom, essa mulher precisa de uma pessoa, precisa de uma gentileza, delicadeza, trato, etc”. Então eu vim buscar Adelina com um chapéu, a Nise, talvez a Nise se lembre, a doutora me viu de longe. Chovia... **Eu trouxe a Adelina protegendo-a com um chapéu, com guarda-chuva,** andando daqui. Isso deve ter, deve ter conquistado a Adelina; essa coisa, ela ria muito, andava com um balão aqui, ali. Foi uma pérola, nunca fez, **não era agressiva,** nada. Sempre trabalhou lá, ria muito, e olhava, tinha um charme, uma beleza interior muito grande, a Adelina. Bom, essa era Adelina...

Na descrição de Mavignier, encontramos um ponto que Nise da Silveira discute posteriormente em seus trabalhos: a agressividade de Adelina. No filme *No Reino Das Mães* (Adelina Gomes) realizado em parceria com o cineasta Leon Hirszman entre 1983 e 1986, Silveira pontua a diferença entre a visão dos psiquiatras e funcionários do que é observado no ateliê de pintura e outros serviços de terapêutica ocupacional. Adelina, descrita em seu prontuário como agressiva e perigosa, durante os muitos anos em que freqüentou o ateliê de pintura, mostrou-se amável e calma.

Mavignier relata na mesma entrevista que não se lembra como Fernando Diniz chegou ao ateliê. Descobrimos que Fernando Diniz foi

encaminhado em 1949 pela psiquiatra Alice Marques dos Santos<sup>19</sup>, uma verdadeira aliada de toda a vida de Nise da Silveira.

Neste trecho, Mavignier (1989) discorre sobre Abelardo:

O Abelardo era nosso grande Visconti, era o pintor acadêmico. Um sujeito de uma grande autoridade, personalidade forte. [...] Começava a mandar e sabia tudo, ele sabia os truques de perspectivas, fazia umas coisas, perspectiva um pouco lambidas, não exatamente, mas era nosso grande acadêmico, era o Abelardo. E muito, era um ditador. Ele trabalhou, mais tarde, com crianças num hospital infantil. E tive muitas dificuldades com Abelardo, porque ele queria ensinar as crianças, ele queria ensinar as crianças a pintar em perspectiva e se as crianças não queriam fazer o que ele queria, então dava conflitos enormes. Uma vez eu disse para um outro monitor, “O Abelardo é intragável, eu não vou deixar ele comandando as crianças”. Então, houve até um dia que os enfermeiros tiveram que apanhar o Abelardo porque ele estava se comportando de uma forma tal que eu não podia continuar trabalhando com as crianças. Foi um conflito, mas depois foi resolvido, foi o único conflito que eu tive com ele e depois ele voltou e viu que não tinha nada de mais. Sossegou-se, tinha ali no morrinho um apartamento dele.

Ele também conta como o Isaac Liberato chegou ao ateliê (idem):

Aparecia um menino que sempre estava lá, que vinha e espiava, e uma velhinha ao lado dele, sempre com ele. Uma velhinha atrás dele. Ele uma vez entrou, sentou no piano e começou a tocar música, uma música maravilhosa um pouco impressionista, ria e começou a fazer umas pinceladazinhas. Era o Isaac.

Mavignier (1989 – grifo nosso) conta uma particularidade de outro interno, o Vicente:

**Foi o único pintor que fez uma pintura mural;** pra fazer uma pintura mural tivemos que pedir consentimento, ele fez toda uma parede. Uma das paredes do ateliê grande e esse Vicente era um pintor tipo Naïf. Fez uma pintura feita a guache de mulheres tomando banho no rio. O Vicente participou da primeira exposição em S. Paulo e ele era tão inteligente que eu lhe disse: “olha essa parede é muito grande para você”. E ele respondeu: **“não, você me dá um grupo dessa gente que vocês chamam de artista e eu vou instruindo eles como deve fazer, faço o desenho e eles vão botando as cores”**.

---

<sup>19</sup> Alice Marques dos Santos foi a primeira mulher a dirigir um hospital psiquiátrico na América Latina. Dirigiu o Hospital Odilon Galoti de 1964 a 1976.

Fizeram a parede, depois o Vicente não terminou e foi recoberto, **hoje talvez consigam descobrir**, porquê pintaram por cima dele, não é impossível de tirar o que foi pintado em cima e descobrir, ele fez a estrutura das paisagens, um desenho belíssimo, que está sob a parede

Esta afirmação de que Vicente pintou um grande mural poderia ser melhor investigada. Esta parede pode existir ainda no Museu e esta obra pode ser redescoberta. O fato de um interno de um hospital psiquiátrico dirigir outros internos na criação de um grande mural, com figuras elaboradas por este interno é ímpar na história da produção plástica dos alienados.

Veremos uma descrição da passagem do pintor Arthur Amora pelo ateliê do Engenho de Dentro nas palavras de Almir Mavignier (MAVIGNIER, 2002):

Arthur Amora teve uma breve passagem pelo hospital no final da década de 40, e não há maiores dados a seu respeito. Chegou ao ateliê desejando pintar, mas declarando que não sabia desenhar. Propus-lhe buscar um motivo que o interessasse. Descobriu uma caixa de dominós e copiou-os inteiramente. Depois, começou a simplificá-los, abandonando os pontos, encobrindo as faixas brancas e pretas, rompendo os ângulos, encontrando curvas e criando estruturas de forte contraste óptico.

Considerava o branco e o preto como cores suficientes para seu trabalho. Porém, recusou-se a mostrá-lo a seus parentes, pois temia ser considerado perigoso. Queria voltar para casa. Produziu cinco óleos, quatro desenhos e projetos sobre papel. Depois, afastou-se do hospital. Suas composições em branco e preto foram realizadas aproximadamente entre 1949 e 1951. Na mesma época, grupos de pintores auto-intitulados “concretos”, influenciados pela pintura “concreta” suíça – de caráter geométrico -, discutiam no eixo Rio-São Paulo sobre quem seriam os pioneiros do movimento no Brasil. Os trabalhos de Amora revelam um geometrismo conseqüente e livre de influências estrangeiras.

Mavignier levou para Europa alguns desenhos e duas pinturas de Arthur Amora a fim de propor uma exposição. Não obteve êxito. Na sua carta de 2004, ele escreveu que havia preconceito na Alemanha com obras de pacientes psiquiátricos.

Os desenhos foram devolvidos em 1994 a Nise da Silveira. As pinturas foram enviadas em 2000 para o MAM/SP, quando Mavignier fez a exposição

“Mavignier 75”. Atualmente essas pinturas e desenhos fazem parte do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

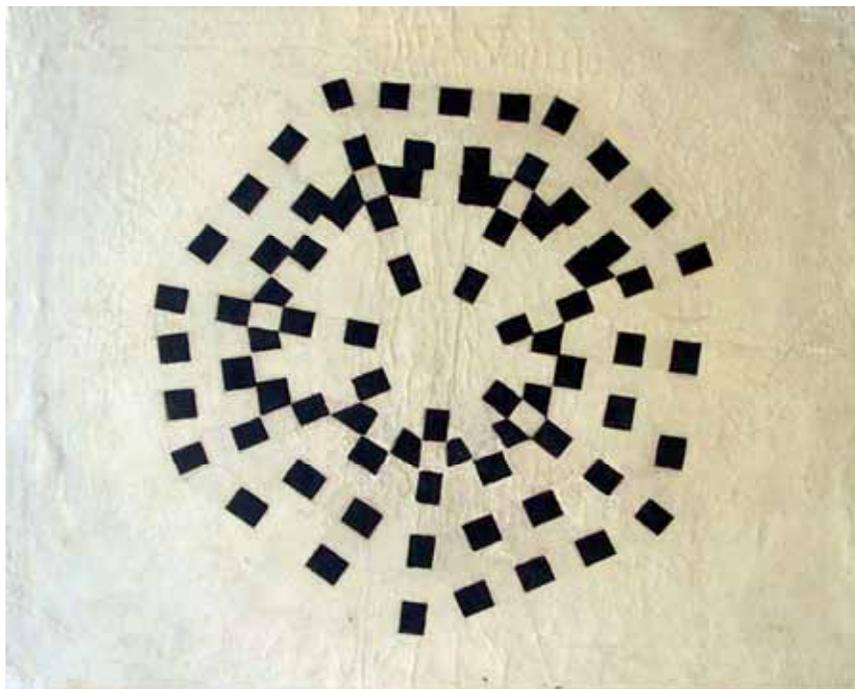


Figura 21  
**Sem título –**  
**Arthur Amora**  
194? – óleo  
sobre tela – 43 x  
53 cm. Acervo  
MII.

Outro episódio é a descoberta de Raphael. Além das garatujas que ele desenhava e que ninguém conseguia entender, Mavignier pesquisou no prontuário de Raphael e descobriu que ele já tinha estudado pintura:

Depois procurei nesse mesmo lugar, dentro de um outro hospital, **pessoas que talvez tivessem pintado antes**, que também era uma forma de alguém que já tivesse feito pintura, porém não encontrei nenhuma pessoa. Mas muita gente pode ter complicações [enlouquecer] pelo fato de estar pintando. Isso aqui li no arquivo que um interno tinha feito uma escola de pintura não sei onde, etc. Esse era o Raphael. E disseram, ele pinta, ele desenha coisas que não se compreende. Ele fazia aquelas estruturas estereotípicas. Então apareceu o Raphael.

Apesar de a literatura sobre o ateliê enfatizar que este era um espaço essencialmente terapêutico e que não havia uma escolha sistemática dos participantes, não era isso que Almir procurava nos seus *colegas*, buscava traços de expressão artística.

Vasculhou os pavilhões e dormitórios à procura de talentos adormecidos e algo intuitivo já o alertava da imensa responsabilidade que isto

acarretava. Mavignier iniciou uma verdadeira arqueologia humana pesquisando um enorme amontado de seres humanos depositados em alas, enfermarias, setores diferentes dentro de vários hospitais que formavam um conglomerado psiquiátrico, com aproximadamente um milhar de internos na época.



Figura 22  
**Emygdio Barros**, último à direita observa Henani Loback explicar encadernação.

Sua procura era por talento artístico, por pessoas que de alguma forma já produziam arte, ou de quem ele, intuitivamente, percebia que tinha condições de vir a produzir arte. Emygdio, um dos *colegas* de Mavignier, foi descoberto de uma forma casual, intuitiva. Hernani Loback, que era monitor de encadernação, teve essa percepção ao observar pelo *canto do olho* de Emygdio o desejo de começar a pintar. Ao falar com Nise da Silveira, ela respondeu com seu afinado senso de humor: “A interpretação de ‘canto de olho’ é uma ciência apurada, então levem o cliente para o ateliê”. Assim foi descoberto Emygdio, que segundo Ferreira Gullar é talvez o único gênio da pintura brasileira. (SILVEIRA, 1982, p. 67)

## 2.4 Afeto catalisador

Mavignier procurava *colegas* à altura de dividir com ele o seu ateliê. Explicou em entrevista que o monitor e as pessoas envolvidas com o ateliê têm a responsabilidade de descobrir e encobrir talentos, bem como a responsabilidade de oferecer o material correto para a expressão de cada participante do ateliê.

Mesmo com a regra de não interferência nos trabalhos estabelecida por Silveira, o artista que atuava na prática do ateliê não conseguia evitar a mediação da produção em todos os níveis, principalmente quando percebia que um trabalho visualmente interessante estava prestes a ser encoberto com nova camada de traços e cor. Mavignier revela seus conflitos: “Naturalmente eu não podia dizer ‘você pára agora’. Eu não podia influenciar. Muitas vezes no momento difícil eu tinha um acesso de tosse, eu tossia. Ou cantava besteira, ou gritava qualquer besteira para ver se ele perdia a concentração.” (MAVIGNIER, 1989)

No relato abaixo podemos ver como se deu o desenvolvimento do processo criativo de Raphael, sempre com a mediação e o apoio de Mavignier. Enquanto observava e manipulava os desenhos de Raphael, Mavignier (1989 – grifo nosso) ofereceu um precioso depoimento:

Bom, o Raphael começou a participar, trabalhava, sentava ali, fazia aquelas estereotípias, eu apenas dava aquarela a ele, não dizia nada, não tinha que dizer nada, era também instruído pela Nise a não influir, não fazer, então deixávamos. Um dia veio um colega nosso, um sujeito de outro hospital, e falou: “Oh, Raphael, você que só faz essas coisas estranhas, escalafóbicas, que não se entende nada, **faça um cavalo**”. **Então ele fez um cavalo maravilhoso**. Parte que eu não vejo aqui. Um cavalo maravilhoso, foi o primeiro. Esse cavalo nos atordoou. **Atordoou todo o sistema da Nise** que não se devia interferir e tudo. Então a Nise criou uma teoria: “o que vamos fazer agora?” e ela disse: “não, agora ele respondeu um apelo do nosso mundo”. Quer dizer, “**nós precisamos fazer uma ponte entre o nosso e o mundo dele**”.

A teoria que Mavignier cita seria a do *afeto catalisador*, termo cunhado pela psiquiatra para explicar a *ponte entre o nosso mundo e o mundo do esquizofrênico*. Nise usava este termo para referir-se aos monitores e

posteriormente para os animais que usou como co-terapeutas. No seu livro *Imagens do Inconsciente*, descreve o caso de Raphael como explicação para a teoria do *afeto catalisador*. (SILVEIRA, 1982, p. 77-79)



Figura 23  
Raphael Domingues com  
cães co-terapeutas.

Mavignier (1989 – grifo nosso) explicita no seu depoimento sua forma de trabalhar com Raphael, usando desenho de observação de objetos e montagens de naturezas mortas:

Então Raphael trabalhava muito em casa, ia para casa. Depois do serviço eu ia para casa do Raphael e havia sessões com ele, levava papéis e então, fazia e arrumava as naturezas mortas com “bule decane”, são os mesmos objetos, uma laranja aqui, uma outra aqui e armava e dizia: “**Raphael, faz o que você está vendo**”, então conscientemente eu ficava nas palavras abstratas: “o que você vê em cima, embaixo ou atrás”, **mas não dizia o que exatamente** para não dizer: “os dois olhos por exemplo, ou o nariz ou a orelha”, enfim, talvez ele quisesse, bom isso era uma consciência que eu tinha como pintor, porque sabe, como pintor, Picasso pode fazer quantos nariz que ele quiser, o Portinari as mãos que ele quiser, principalmente essa experiência como pintor me controlava, me orientava. Bom, se quiser fazer seis dedos, sete dedos, não podia dizer “você fez um dedo a mais”, coisas assim, não.

Neste trecho observamos mais uma vez a mediação de Mavignier, orientando a percepção de Raphael que de início era bastante difusa, mas se transformava em objetiva e seletiva. Foram nascendo os traços que o caracterizaram, despojados, e que mostravam o essencial da figura desenhada,

sendo comparado uma vez por Ferreira Gullar com a qualidade do traço de um Matisse.



Figura 24  
**Natureza morta** (sem título) –  
**Raphael Domingues** – 1948  
– guache e nanquim sobre  
papel – 31x48 – Acervo MII

Ao explicitar a metodologia intuitiva que foi desenvolvendo ao trabalhar com Raphael, Mavignier (1989 – grifo nosso) revela a postura do artista que organizava as propostas de arte no ateliê:

E depois, eu tinha também interesse, porque eu não era psicólogo, eu era leigo, completamente leigo. E tinha, porém, interesse, sabia das dificuldades entre mãe e filho, então coloquei várias vezes **a mãe dele como modelo**, porque queria realmente verificar como ele interpretaria a própria mãe, então ele fez alguns retratos da mãe dele. Depois eu também, **eu quis ver como era o problema do Cristo**, da religião, **como ele reagia**, então eu peguei um crucifixo que tinha velho e botei ali, sem dizer nada, ou talvez dizendo qualquer coisa, mas, então ele começou a construir, fazer o Cristo. Depois então havia, de repente vinha uma menina ali, uma vizinha, entrava e sentava a menina, faz a menina, vira uma flor. Então ele fez aquela célebre figura com a mandala, que vemos; todos retratos, todos modelos, a maioria modelos.

O Palatnik estava muito junto conosco, eu botava o Palatnik sempre como modelo. Curiosamente eu nunca, jamais, me coloquei como modelo, eu nunca fiz auto-retrato meu, eu não gosto da minha cara. [...] Mas uma vez ele fez um desenho que só pode ter sido eu, um desenho horrível que eu estava como um demônio, porque eu exigia dele: **“faça isso, faça aquilo, faça aquilo”**, era um sujeito intragável. Com aquela disciplina de fazer isso, e eu sei, só pode ter sido eu, porque ao lado estava o retrato do Palatnik que estava comigo, quer dizer, não podia ser outro.

E numa vez, eu botei assim um vaso com plantas pra ele e ele, fazia, começava e parava, então eu peguei a mão em uma planta

e falei: “Oh Raphael, que bonitinho” e nesse momento ele fez, na parte de cima a direita uma luz elétrica [...]. Uma vez eu fui com o Mário Pedrosa, mais de uma vez... E certamente fez um retrato do Mário Pedrosa e o Mário Pedrosa estava [...] com um pé na cadeira e ele fazendo aquele retrato: “Olha o pezinho na cadeira”. Raphael era sorridente, ria sozinho, ria muito sozinho, ria, tinha os olhos maravilhosos, parecia duas estrelas. [...]

Bom, continuando sobre o Raphael, [...] levei uma vez o Murilo Mendes e ele fez um retrato do Murilo Mendes, que eu espero poder reconhecer aqui e, e trabalhar com o Raphael era muito difícil porque você jamais sabia porque ele fazia um desenho e [logo] começava a fazer a estrutura estereotípica. Você não sabia se ele estava completando o desenho ou estava estragando-o, porque a nossa dúvida é assim, até que ponto, ele não está fazendo desenho, o que nós achamos que é desenho não tinha a menor importância para ele, era uma coisa motora, muitas vezes olhava a natureza e fazia aquilo, mas ele podia chegar e cobrir. [Mostra desenhos].

Por exemplo, aqui, você não sabe, naquela ocasião, eu tinha sempre medo, ele começava a fazer isso e ele podia perfeitamente fazer sobre a cara. E eu ali sofria muito, porque eu sabia, não posso dizer qualquer coisa, não faça na cara, por exemplo, poderia ter feito isso, mas aqui aponto a importância de ser pintor para essas coisas. E deixava e ele continuou e respeitou a cara muito bem. Os nomes, **Raphael**, eu que pedia para ele assinar, ele nunca assinou Raphael, “**Assina seu nome**”, como espécie de ponte para dizer, “Se reconheça”.

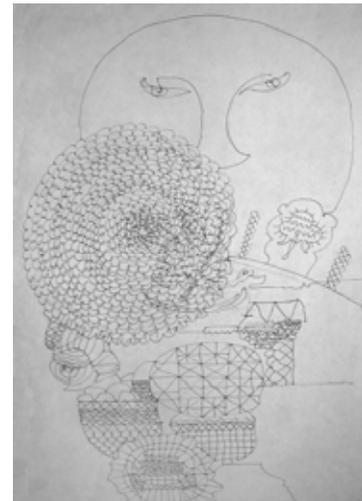


Figura 25  
**Nanquim sobre  
papel.**  
**Raphael Domingues**  
sem título. 47,5x3',5 cm  
Acervo MII-RJ  
citada por Mavignier  
acima

Neste depoimento percebemos muito da metodologia usada por Mavignier no ateliê de pintura do Engenho de Dentro. A metodologia da intervenção e atuação de Mavignier no ateliê de pintura do Engenho de Dentro

nunca foi estudada em mais profundidade; talvez a falta de direção artística seja uma das razões pela qual o ateliê de pintura passou por períodos de instabilidade depois que os artistas pararam de freqüentar o espaço. Em casos mais graves como o de Raphael, que era esquizofrênico, com grande dificuldade de contato com o mundo externo, talvez um caminho possível fosse a mediação de uma pessoa qualificada no campo da Arte, auxiliando e dirigindo sua percepção.

Na introdução do livro *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980, p. 13), Mário Pedrosa, cita uma visita que fez junto com Almir Mavignier à casa de Raphael em um período em que o mesmo ficou afastado do ateliê de pintura:

Com prazer, cito o nome de Almir Mavignier com quem algumas vezes saí para visitar Raphael, em casa da mãe dele, sob os arcos; depois do “trabalho”, saímos em família: Mary, guiando um Citroën, eu, Almir e Raphael.

Com sua voracidade de artista, a mil léguas do burocrata funcional, Almir mal chegava à casa da mãe de Raphael, corria a buscar o cavalete que, previdentemente, já havia levado em outra ocasião, e os outros apetrechos; e ei-lo a chamar Raphael, bem refestelado num pijama listrado, como em férias na casa materna, todo entregue a travessuras, que sua mãe bem as conhecia, como por exemplo, a de esconder as chaves da porta da rua no pote d’água da cozinha, - e sentá-lo numa cadeira, em frente ao cavalete. Já contei alguns desses episódios de Raphael no trabalho criativo, ou melhor no seu ofício, diante de nós. Era jovial, tinha preguiça, reclamava do calor, “abafado”, desabotoava o cós do pijama e, afinal, quando lhe dava na telha, começava a trabalhar mas terminava por dar sinais de não querer mais, cansado.

Pedrosa não comenta se Mavignier usava *modelo vivo* ou *natureza morta* ao orientar o desenho de Raphael. Salienta a importância do criar livremente, mas não fala da intervenção na qual Mavignier oferecia modelos para as pinturas, que em algumas ocasiões fora o próprio Pedrosa, Murilo Mendes, Palatnik e a própria mãe de Raphael.

Em diversos trechos da entrevista concedida em 1989, Mavignier nega a interferência direta com os participantes do ateliê, pois toda a teoria de Nise da Silveira é baseada na obra que brota do inconsciente. Mas entra em contradição ao afirmar em outro trecho da entrevista ao falar de Raphael. No trabalho com Raphael, ele afirma a interferência em diversos momentos.

Em nenhum momento Silveira menciona as intervenções de Mavignier, mas reconhece que depois que Mavignier foi para Europa em 1951, Raphael entrou em decadência em seus desenhos, voltando para formas estereotípicas e garatujas. Conta que em 1969 convidou a artista plástica Martha Pires Ferreira para trabalhar com Raphael. Nise da Silveira percebeu certa semelhança entre os desenhos de Martha Pires e os antigos desenhos de Raphael.

Entramos em contato com esta artista que mora em Santa Tereza, Rio de Janeiro, próximo ao Curvelo, nas proximidades do local que serviu como um dos primeiros endereços de Nise da Silveira na capital fluminense ainda na década de 20 do século passado. Conversamos por quase uma hora em outubro de 2005, nessa conversa, gravada em vídeo, Marta Ferreira (2005) nos contou como foi sua relação com Raphael que voltou a produzir desenhos depois de quase 20 anos de estereotípias.



Figura 26  
Retrato de **Marta Pires**  
Ferreira 197? – Acervo  
Marta Pires

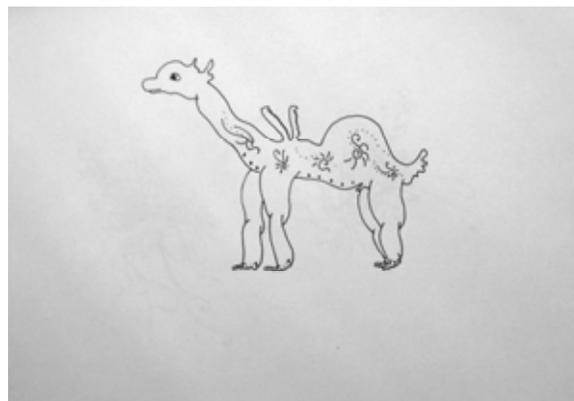


Figura 27  
Bico de pena sobre papel – **Marta**  
**Pires Ferreira** – Acervo Marta  
Pires

No seu primeiro contato com Raphael, Marta Ferreira pediu que ele desenhasse uma borboleta e ele desenhou. Várias outras vezes ela pediu desenhos de algumas figuras e também percebeu que precisava guiar a percepção de Raphael. Num trabalho entregue no grupo de Estudos Junguianos de Nise da Silveira em 1974, escreveu sobre esta intervenção e transcreveu suas

anotações sobre as sessões de desenho que teve com Raphael (FERREIRA, 1974).

O ambiente calmo do ateliê, sem utilização de modelos para instigar a produção artística, talvez tenha ajudado a fomentar a produção plástica dos outros internos. Diferentemente de Raphael, que teve um período de quebra na produção, Fernando Diniz criou mais de 30 mil obras durante mais de 50 anos de efervescência da sua arte dentro do ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente.



Figura 28  
Montagem com **imagens dos pintores do Engenho de Dentro**,  
feita pelo autor para vídeo - Encontro Casual 2003

## 2.5 O Espaço Físico e o Material Usado no Ateliê

Ah, o espaço era muito grande, uma sala grande, havia um grande corredor, esse corredor dava para diversas salas pequenas, para a da Dra. Nise, que tinha o gabinete ali; para o serviço social que também era ali, havia então um grande atelier no fundo, um salão,

era nesse salão coletivo que os doentes trabalhavam. Havia uma pequena sala para mim, onde eu trabalhava, sozinho.

[...] Tinha os móveis, cadeiras, mesas, uma mesinha com cadeira para cada doente, não era muito grande. Havia um grupo de 10, 15 doentes mais ou menos, muitas vezes o grupo era menor.

[...] Cada um tinha sua mesa desenhavam separadamente, mas todos ao mesmo tempo, o problema de um influenciava os outros e isso era interessante, eu também pintava junto.

[...] Eu pintava junto com eles na minha salinha, mas eles viam, mas eles se respeitavam uns aos outros, não havia problema de fazer cópia, eu não dava revistas de artes, não queria trazer influência de fora para dentro do trabalho pessoal deles. (MAVIGNIER, 2005).



Figura 29 - Almir Mavignier - “Atelier de engenho de dentro” - óleo s/tela-cartão 45,5 x 38 cm – 1946  
Coleção Mavignier (pintura desaparecida) foto:arquivo Mavignier  
fonte: MAC/USP, 2000, p. 11.

Mavignier reconhece na pintura da esquerda para direita o primeiro como Isaac Liberato, o quarto como Emygdio de Barros, o quinto como Vicente pintando uma parede e o último como Abelardo pintando uma tela.

O ateliê de pintura do Engenho de Dentro em seus primórdios resumia-se ao pintor Almir Mavignier e aos seus *colegas* que ele resgatou do limbo dos pátios e leitos do Centro Psiquiátrico Nacional.

Como responsável pelo setor, a psiquiatra Nise da Silveira observava as pinturas acontecerem *in loco*. Silveira afirmou no seu livro *Imagens do Inconsciente* (1982, p. 17):

Mas eu não examinava as pinturas dos doentes que freqüentavam nosso atelier sentada no meu gabinete. Eu os via pintar. Via suas faces crispadas, via o ímpeto que movia suas mãos. A impressão que eu tinha era estarem eles vivenciando “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos” (A. Artaud)

Era uma observadora privilegiada de tudo o que acontecia no ateliê. Segundo Mavignier (2005), “Nise não andava na seção para ver o que acontecia no final, ela não andava para ver ou controlar o que acontecia nas seções; a coisa principal da assistência social, essa era a coisa principal da Nise, o discutir os problemas da família. A Nise dava toda liberdade aos monitores”. Mavignier, neste depoimento, lembra de uma função de Silveira pouco lembrada na literatura, a de assistência social. O artista também reafirma a liberdade que a psiquiatra dava aos monitores.



Figura 30  
Foto de **Nise da Silveira** observando  
**Raphael Domingues**  
Acervo MII

Com o desenvolvimento do trabalho e com a quantidade e qualidade das obras, Nise da Silveira começou cada vez mais a dirigir seus olhos e sua mente ao ateliê. O método de estudo e trabalho de Nise da Silveira nasceu e se desenvolveu em conjunto com a produção plástica dos pintores do Engenho de Dentro. A psiquiatra referia-se a Adelina, Isaac, Raphael, Carlos, Emygdio, Octávio e Diniz como: “Meus sete camafeus!” Foram objetos da maioria de suas pesquisas. Nise só morreu depois que os seus sete Camafeus se foram. (ROCHA, Albertina B., 2001, p. 60)

Nise da Silveira descreveu o ateliê no seu livro *Imagens do Inconsciente* (1982, p. 37):

O atelier era lugar agradável, amplo espaço com janelas sempre abertas deixando ver velhas árvores. O recinto do atelier foi muitas vezes espontaneamente escolhido como motivo para pinturas, o que indica quanto este lugar era significativo para seus freqüentadores. Ali o mundo externo era ameno. Num ambiente de aceitação e simpatia a livre produção de formas podia desdobrar-se sem a interferência de quem quer que fosse, médico ou monitor.

A pessoa mais presente no ateliê era Almir Mavignier que estava ali todos os dias, das oito horas da manhã até às três horas da tarde, exceto em alguns domingos.

O que era o cotidiano no manicômio? Para os menos de 10 por cento dos internos que iam para Seção de Terapêutica Ocupacional existia o trabalho e a expressão plástica. E para os outros? Restava o tédio, a falta de privacidade e métodos desumanos de tratamento como a lobotomia e o eletrochoque.

Podemos ver a descrição do cotidiano de uma interna, na descrição veiculada na mídia no ano da partida de Mavignier para Europa:

O dia da psicopata.

Elas acordam às 6 horas. Tomam café, fazem <toilette> (seus miseráveis vestidos de mescla!) e a manhã é quase toda ocupada com os tratamentos. É a hora da visita dos médicos e das aplicações: electroterapia, insulina, etc. Conforme o estado do doente e da prescrição médica elas vão depois às suas ocupações até 11 h 30m, quando almoçam. Voltam ao trabalho até 13 horas. Depois do jantar, às 17 horas, são recolhidas às tristes enfermarias. (ENEIDA, 1951)

Mavignier traz uma descrição mais precisa, conta que ele começava o seu trabalho às 10 horas, os doentes chegavam às 10:30 horas e ficavam até às 14:30 horas, quando eram buscados porque às 15 horas partia um ônibus que os levava de volta para seus cativeiros. Mavignier conta que se não fosse esse horário, “um artista como o Emygdio gostaria de pintar até não sei quando”. (MAVIGNIER, 2005)

No salão de pintura os materiais eram elementares, segundo Mavignier: água para guache, aquarelas e terebintina para óleos. Ele explicava como misturar as tintas e lavar os pincéis. As tintas e telas foram compradas e ele percebeu a necessidade de comprar telas cada vez maiores para Emygdio, por reconhecer sua importância e a qualidade das telas que pintava.

Podemos inferir que os materiais eram insuficientes e que o monitor usava a criatividade para permitir a expressão plástica dos participantes do ateliê. Obras de óleo em papel proporcionaram trabalho redobrado para os restauradores e conservadores do acervo.

Mavignier conta que Emygdio pintava sozinho, na segunda sala, no ateliê do próprio Mavignier, onde havia mais tranquilidade do que no salão coletivo.

Relembra que Emygdio pintava *vivências* de sua vida interior. Era um pintor de lembranças, que se acumulavam da esquerda para direita do quadro. Repintando, fazia desaparecer momentos de pintura de grande beleza. Segundo o artista, nas grandes telas estão *sepultadas* outras pinturas, que contribuem para uma superfície pastosa. Para um observador como o artista Almir Mavignier, que não devia interferir, vê-lo recobrir as figuras provocava um verdadeiro sofrimento. Sem interferir com orientações verbais diretas, Mavignier, com sua sensibilidade artística e respeito pelo que considerava uma grande obra, encontrou outra maneira de intervir; resolveu dar a Emygdio novas telas, cada vez maiores e em maior quantidade. Emygdio compreendeu e *aprendeu* a terminar os quadros sem apagar as imagens iniciais.



Figura 31  
Foto de **Emygdio Barros**  
pintando. Ao fundo Adelina  
Gomes.  
Acervo MII

Muitas vezes Mavignier levava os pacientes para o lado externo, nos jardins entre os diversos hospitais que formavam o Centro Psiquiátrico Nacional, para pintarem ao ar livre. Também diversas vezes conseguiu transporte para pintarem em pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, como a capela do Mayrink e a floresta da Tijuca.

Outro ponto importante foi o tempo em que os participantes do ateliê passaram pintando e fazendo arte. Diferentemente deste tempo fragmentado e acelerado em que vivemos, o ateliê foi uma verdadeira oficina coletiva onde os participantes passaram, muitas vezes décadas, a produzir e a reinventar sua arte, em um trabalho diário e contínuo. Carlos Pertuis produziu mais de 21500 obras, Adelina aproximadamente 17500 obras.

## 2.6 As Exposições e os Congressos

Os artistas do Engenho de Dentro descobriram sua vocação e mantiveram um *trabalho em andamento*<sup>20</sup> que durou para alguns artistas quase meio século ou mais, como foi o caso de Fernando Diniz, o último dos artistas do Engenho de Dentro a falecer no ano de 1999. Cinquenta anos, 30 mil obras,

---

<sup>20</sup> Do inglês “work in progress” – tradução nossa.

desenhos animados e três kikitos<sup>21</sup> depois de ser descoberto dentro de uma multidão de internos do Centro Psiquiátrico Nacional no Engenho de Dentro.

A produção plástica dos internos do ateliê de pintura do Engenho de Dentro também mobilizou artistas que juntamente com intelectuais e críticos de arte ajudaram na divulgação e legitimação do que para muitos deles era a *arte dos pintores do Engenho de Dentro*. Ponto que até hoje, mais de meio século depois, suscita polêmica e debates.

Analisando as condições históricas e o momento artístico em 1946/51, primeira fase do ateliê de pintura do Engenho de Dentro, percebe-se que o mundo e as artes estavam em um momento de ruptura em que muitas novas técnicas e mudanças aconteciam. A premiação dada à escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill (artista suíço, precursor do concretismo) na *I Bienal de São Paulo* coroa a mudança no campo das artes, abrindo caminho para o novo, para o concreto.



Figura 32  
**Unidade tripartida** [Tripartite unit]  
**Max Bill** - 1948-49 aço inoxidável  
[stainless steel] 114x88x98,2cm  
coleção Museu de Arte  
Contemporânea da Universidade  
de São Paulo. Encontrada em:  
<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhmonbill01.htm>

Dentro do campo da psiquiatria, os trabalhos mobilizavam o interesse primordialmente na área da *psicopatologia da arte*, com as obras sendo enviadas

---

<sup>21</sup> O curta-metragem de animação *Estrela de Oito Pontas* feita por Fernando Diniz em parceria com o cineasta Marcos Magalhães ganhou três kikitos de ouro no festival de Gramado de 1996, incluindo o de melhor curta-metragem.

em 1950 para o I Congresso de Psiquiatria em Paris em uma delegação chefiada pelo Prof. Maurício Medeiros, sem a presença da psiquiatra Nise da Silveira.

Esta exposição e a análise das obras e dos casos clínicos dos sete pacientes que foram enviados para o *I Congresso de Psiquiatria* foram publicadas posteriormente por Robert Volmat no livro *L'art Psychopatologique* de 1955, onde já se falava da qualidade plástica das obras agrupadas com outros estudos junguianos: a coleção do professor Mauricio de Medeiros, de uma bela qualidade plástica, compreende 91 desenhos e pinturas e 7 esculturas, obras de 7 esquizofrênicos. (VOLMAT, 1955, p. 8 – tradução nossa)

Essas obras não tiveram incursão no mercado de arte, um dos legitimadores citados por Gonçalves (2004, p. 119). A pesquisadora Tatiana Gonçalves em uma dissertação apresentada em 2004 no Instituto de Artes da Unicamp sustenta que a legitimação das obras de artes de pacientes psiquiátricos se dá por vários fatores: 1) o momento de realização e seleção dos trabalhos; 2) a fala psiquiátrica; 3) o mercado de arte; 4) os museus e galerias de arte; 5) os concursos especializados; 6) o meio artístico; 7) a crítica de arte.

Mavignier (1989) relata em depoimento um episódio curioso que ilustra a recusa de Nise da Silveira em vender as obras dos artistas do Engenho de Dentro.

O industrial Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho mandou uma oferta por um quadro de Emygdio Barros, intitulado *A Capela do Mayrink*. Encarregou Almir Mavignier de intermediar a negociação. Começou aí uma negociação que foi abortada no primeiro contato com a resposta emblemática da doutora Nise da Silveira, segundo nos conta Mavignier (idem):

– “Nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão”.

Outro fator importante foi a presença de um artista como monitor, ou nas palavras de Mario Pedrosa um *monitor-artista* que oferecia as melhores condições para que cada dos seus monitorados pudesse criar livremente, sem que nada, absolutamente nada, os impedisse (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 1980, p. 9). E completava dizendo que Almir Mavignier:

Carregava consigo uma fé ardente e romântica, e que não transmitia a ninguém: a de que dentro da câmara escura daquele esquizofrênico havia um gênio. Assim, o monitor-artista se havia proposto uma missão extra: a de oferecer a seus monitorados as melhores possíveis para que pudessem 'criar' livremente, sem que nada, absolutamente nada, os impedisse. (Idem, p. 9)

Pedrosa compartilhava com Mavignier esta *fé ardente e romântica* de encontrar artistas dentro do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Quando Emygdio recebeu alta do hospital em 1950, Pedrosa, Mavignier e Palatnik continuaram visitando e levando material de pintura para o ex-interno do hospital que agora vivia na montanhosa de Teresópolis. Pedrosa imaginou que Emygdio de Barros pudesse ser reconhecido no mundo artístico e ter seus quadros vendidos a um bom preço. As obras de Barros foram colocadas em galerias e conseguiu-se vender algumas obras, mas a idéia não obteve o apoio da família de Emygdio. Após a partida de Mavignier para Europa e com a já citada falta de incentivo da família, Emygdio deixou de pintar, só voltando para as telas em 1965 numa nova internação, 8 meses após a morte de sua mãe. Emygdio voltou ao ateliê de pintura do Museu de Imagens do Inconsciente, após anos de internação em clínica geriátrica e afirmou: - "O importante não é só pintar, é ter idéias para pintar. Aqui na clínica eu não tenho idéias para pintar. Só no Museu". (BRASIL, 2002b)

Outro aspecto levantado nesta investigação foi o relacionamento de Almir Mavignier e Nise da Silveira com pessoas influentes. Silveira cercou-se de pessoas influentes em diversos campos do conhecimento. Trocou correspondência com Jung, recebeu visita de psiquiatras como Henry Hey (Paris), Ramón Sarró (Barcelona) e Ronald Laing (Escócia); e de personalidades como Albert Camus. Mavignier apresentou Mário Pedrosa a Nise e trouxe Leon Degand ao ateliê de pintura. Estes relacionamentos propiciaram a realização de exposições da produção plástica dos pintores do Engenho de Dentro e de uma maior divulgação nacional e internacionalmente. Mário Pedrosa levou Camus para conhecer o ateliê. Esta visita está registrada no diário de Camus, publicado anos

depois na França. Um ano antes desta visita Pedrosa havia entrevistado Camus em Paris. (CAMUS, 1997).

Um outro ponto que despertava a publicidade do trabalho e a aparição na mídia da época era a veiculação de artigos que ligavam o trabalho de Nise da Silveira com o fato de ela ser mulher, com uma projeção maior que o normal na sociedade da época. Diversos artigos sobre a participação da mulher e a luta do feminismo citavam Nise da Silveira e seu trabalho.

A primeira exposição foi inaugurada em dezembro de 1946, dentro das dependências do próprio Centro Psiquiátrico Nacional, após menos de três meses da inauguração do ateliê de pintura. Esta exposição incluía também obras de crianças e exposição de artesanato. As pinturas do ateliê de pintura do Engenho de Dentro eram apenas uma parte da mostra. A mostra do ateliê de pintura do Engenho de Dentro foi organizada por Almir Mavignier.

Diante do sucesso da mostra e o interesse gerado na mídia, principalmente pela reportagem um tanto sensacionalista *Os Loucos são Pintores* (1947), publicada no jornal o Globo<sup>22</sup>, de nove de janeiro de 1947, os trabalhos foram transferidos para o prestigiado prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Tratava-se de um prédio modernista, considerado na época um espaço privilegiado de exposição de arte no Rio de Janeiro, com um espaço específico onde as mostras eram montadas. A mostra ficou de quatro de fevereiro até vinte e três de fevereiro de 1947.

Mavignier nos conta que encontrou Mário Pedrosa nesta primeira exposição do ateliê no Ministério da Educação diante dos desenhos de Raphael e convidou-o para visitar o ateliê, e foi por seu intermédio que houve o encontro de Nise da Silveira com Pedrosa, “separados por um passado político não superado” (MAVIGNIER, 2004). Esse encontro mudou a história do ateliê de pintura do Engenho de Dentro e propiciou a criação do Museu de Imagens do Inconsciente. Pedrosa foi o mais ferrenho defensor do que chamou posteriormente de *arte virgem*.

---

<sup>22</sup> Reproduzida parcialmente no anexo D.

Mário Pedrosa contribuiu de forma decisiva para colocar a produção plástica dos pintores do Engenho de Dentro no mesmo patamar de outras expressões artísticas contemporâneas como o abstracionismo e o concretismo, bem como da arte indígena e pré-histórica. No ano de 1995 o Museu de Belas Artes inaugurou a galeria Mário Pedrosa, utilizando uma pequena fatia desta idéia. Isso foi possível confirmar na exposição *Brasil +500*, que buscou reconstruir em uma exposição temporária o *Museu das Origens*<sup>23</sup> idealizado por Pedrosa. A idéia central deste museu é a de preservação das obras e da identidade nacional.

Pedrosa foi um intelectual com militância política que abriu caminho na década de trinta para o pensamento trotskista, contrário ao pensamento do Partido Comunista Brasileiro da época. Nise tivera um breve envolvimento com o PCB, muito mais pelo médico sanitarista Mario Magalhães, seu marido, e pelas influências vividas antes por amigos, como Osvaldo Brandão, na antiga rua do Curvelo, onde morava em Santa Tereza, logo que se mudou para o Rio na década de 20. A independência intelectual era marcante na personalidade de Pedrosa e se refletiu na sua crítica de arte, que na contracorrente de outros, trazia novidades influenciadas pelo de que mais recente acontecia no mundo em matéria de arte. Trazia pensamentos de Paul Klee, Kandinsky, Max Bill e outros, além de seus estudos da psicologia da *gestalt* aplicada à arte<sup>24</sup>.

Raul Pedroza (1947), renomado desenhista da época, escreveu ampla reportagem<sup>25</sup> na revista *Ilustração Brasileira* sobre esta exposição e o ateliê de pintura do Engenho de Dentro. A repercussão foi tão favorável que a Associação dos Artistas Brasileiros solicitou que fizesse uma outra exposição na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), realizada de 24 a 31 de março de 1947 na sede da

---

<sup>23</sup> A proposta de Mário Pedrosa de fundar o Museu das Origens tem início quando o crítico de arte organizava uma exposição de arte indígena no MAM/RJ, sendo surpreendido pelo incêndio que, em 1978, destruiu este museu. Foi instaurado um Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM que se reuniu no dia 14 de setembro no Parque Lage para discutir as propostas de reelaboração. Mário Pedrosa lançou, então, a idéia de interligar cinco museus: do índio, do inconsciente, de arte moderna, do negro e de arte popular. A justificativa de tal projeto é que "toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos" (PEDROSA, 1995, p. 309 in MELO JUNIOR, 2005).

<sup>24</sup> O termo *gestalt* é um termo alemão de difícil tradução, o termo mais próximo no português seria *forma*, Pedrosa referia-se à *gestalt* como "psicologia da forma".

<sup>25</sup> Reprodução da reportagem no Anexo B

instituição e encerrada com a Conferência de Mário Pedrosa, intitulada *A arte como Necessidade Vital*. Pedrosa assinala seu reconhecimento sobre a presença da arte abstrata no Brasil. A palestra é publicada em parte no *Correio da Manhã* (PEDROSA, 1947) de 20 de abril de 1947 e completa no livro de mesmo nome em 1949, no qual Pedrosa alinha os pintores do Engenho de Dentro com artistas como Calder e Kandinsky.

Pedrosa e outros críticos de arte escreveram sobre a exposição dos trabalhos plásticos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional, realizada em 1947 no prédio do Ministério da Educação e Saúde, e posteriormente sobre a exposição na Associação Brasileira de Imprensa. Nesta época, o espaço da crítica de arte era muito difundido; todo grande jornal tinha um crítico de arte e espaços destinados ao tema. Pedrosa ousou enxergar a arte dos internos do Engenho de Dentro inserida na modernidade, nas transformações que aconteciam nos movimentos artísticos na década de 40 do século passado.

A segunda mostra foi realizada no final de 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e posteriormente na Câmara Distrital no Rio de Janeiro. Esta mostra teve uma concepção diversa da primeira, com a participação ativa na idealização de Mário Pedrosa. A escolha das obras foi feita em conjunto com Almir Mavignier.

No ano de 1949, o Ministério da Educação no Rio de Janeiro recebeu a exposição de pinturas abstratas *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, exposição inaugural do MAM/SP. Esta mostra foi organizada pelo crítico belga Leon Degand, primeiro diretor do museu. Reunia 51 artistas com 95 trabalhos ao todo, incluindo cinco telas de Wassily Kandinsky, e trabalhos de Alexander Calder, bem como três artistas brasileiros, entre eles Waldemar Cordeiro.

Mavignier foi à inauguração desta mostra com a intenção de convidar Leon Degand para visitar o ateliê. Leon foi com sua esposa para o Engenho de Dentro e, segundo Mavignier, emocionou-se com as obras. Mavignier nos conta esta história na correspondência de 2004, relatando que fez uma proposta para

Leon Degand nesta visita: “Vamos realizar uma exposição destas obras no seu Museu”.

Degand prontamente respondeu: “Não faço mostras de alienados, porém farei uma exposição de artistas do Engenho de Dentro”.

Numa segunda visita que fez para programar melhor a exposição, Degand relatou a Mavignier que ao voltar da primeira visita ao Rio, já em São Paulo, participou de um banquete onde declarou: “Acabo de ver os artistas mais importantes do Brasil”.

Com esta fala instigou os outros convidados que ficaram ansiosos para saber quem o renomado crítico tinha descoberto. Degand, então, surpreendeu a platéia que esperava algum nome conhecido: “São os artistas do Engenho de Dentro, no Centro Psiquiátrico Nacional”.

De volta ao Engenho de Dentro, Degand, Mavignier e Mário Pedrosa fizeram a seleção das obras; o diretor do MAM/SP deu o título da segunda mostra: *Nove Artistas do Engenho de Dentro*.

Assim, esta exposição teve a organização de dois críticos reconhecidos internacionalmente. A eles somou-se a opinião de Sergio Milliet. Num dos seus artigos, Milliet (1949) expôs um ponto de vista interessante. Comparou as obras do Engenho de Dentro com as obras do ateliê do Juqueri, criado muitos anos antes por Osório César. Concluiu que a qualidade estética e de arte era muito diferente e ousou dizer que existia uma seleção muito mais apurada no Engenho de Dentro.

Leon Degand precisou voltar à França no meio do ano de 1949. Mesmo assim, a data de abertura da mostra foi mantida e realizou-se no final de 1949, como tinha sido combinado ainda no primeiro ano de funcionamento do MAM/SP.

Enquanto realizava-se a mostra em São Paulo, um dos participantes da exposição era lobotomizado no Rio de Janeiro. Apesar do reconhecimento artístico de suas esculturas e da luta empreendida pela psiquiatra Nise da Silveira, opondo-se a esta conduta clínica, Lúcio foi lobotomizado e sua criação artística entrou em profundo declínio.

Nise da Silveira escreveu posteriormente um artigo sobre a desagregação da personalidade de Lúcio e a degeneração de sua criatividade artística. Mais dois freqüentadores do ateliê de pintura foram lobotomizados: Laura e Anderson. Os estudos comparativos de Silveira sobre a produção plástica antes e depois da lobotomia foram citados por Iracy Doyle no artigo *Egas Moniz e o Espírito do Tempo*; por Robert Volmat no livro *L'Art Psychopathologique* e no artigo *La Création et la Lobotomie*. (MELO JUNIOR, 2005, p. 106-107, passim)

A mostra *Nove artistas do Engenho de Dentro*, apresentada no MAM/SP, foi também apresentada na Câmara Municipal do Rio de Janeiro com o apoio do então presidente da mesma, o prestigiado poeta Jorge de Lima (1949a, 1949b) que escreveu sobre a mostra no Jornal *A Manhã*<sup>26</sup>.

No Rio de Janeiro a mostra mobilizou uma acalorada e procedente discussão sobre a qualidade das obras por dois críticos prestigiados na época. De um lado, Mário Pedrosa falava da importância dessas obras e do outro lado, Quirino Campofiorito tecia duras críticas à qualidade estética das obras. Cabe comentar que Campofiorito, em artigo anterior sobre a primeira exposição em 1947 havia elogiado a qualidade plástica de algumas obras, mas em 1949 ele mudara de opinião, muito embora afirmasse seu respeito pelo trabalho terapêutico da psiquiatra Nise da Silveira.

Essa discussão prolongou-se por mais de um mês nas páginas do Correio da Manhã, onde escrevia Pedrosa, e do Diário da Manhã, onde escrevia Campofiorito e também mobilizou curiosidade sobre o trabalho, propiciando que mais pessoas tomassem conhecimento das obras e emitissem seu juízo. Reportagens sobre as obras e a Seção de Terapêutica Ocupacional acabaram saindo posteriormente em revistas de grande circulação.

Dois anos antes, em 1947, Campofiorito já havia emitido em suas colunas de jornais a opinião de que *débeis mentais*, assim como crianças, não eram capazes de produzir arte de qualidade. O crítico falava que lhe faltavam a capacidade de fazer vibrar os seus sentimentos íntimos, o que lhe daria o

---

<sup>26</sup> Um dos artigos está reproduzido no anexo C.

*temperamento artístico*. A opinião de Campofiorito não diferia da opinião de grande parte dos psiquiatras da época que só se interessavam pelo estudo de sinais de psicopatologia em obras plásticas de doentes mentais. Uma curiosidade é que em todos os seus textos, Campofiorito enaltece o trabalho de psiquiatras como Nise da Silveira e cita também Osório César.

Foi somente depois da exposição do MAM/SP, quando Campofiorito (1949) usou a segunda exposição como uma simples exemplificação das *nuances entre os indivíduos sãos e os enfermos*, que Pedrosa (1949) passou a contestar as afirmações do opositor. Pedrosa usa como resposta um texto escrito pela própria Nise da Silveira (1949) para o catálogo da exposição, também publicado em alguns periódicos, falando que muitos críticos ficariam surpreendidos e perturbados: “Custará admitir que indivíduos assim rotulados como loucos e seres embrutecidos sejam capazes de realizar alguma coisa comparável com as criações de legítimos artistas”.

Segundo Dias (2003), esta polêmica tinha um motivo, existiam duas fortes tendências na crítica de arte, uma ligada ao abstracionismo e a nova modernidade, tendo Pedrosa como ícone; outra ligada ao figurativismo e a regras pré-estabelecidas em que figurava Campofiorito. Melo Junior (2005) levanta outra hipótese, esta no campo político. Campofiorito era filiado desde 1945 ao PCB e exercia oposição a trostkistas como Mário Pedrosa.

O crítico paulista Quirino Silva (1949) coloca um ponto de equilíbrio entre o debate de Pedrosa e Campofiorito:

Revela notar, finalmente, que a exposição que ora se realiza no Museu de Arte Moderna, conquanto possa ser considerada mais como objeto de estudo para psiquiatras do que como manifestação artística propriamente dita, contém alguns trabalhos que, bem pensado, fariam inveja a um punhado de artistas plásticos já consagrados pela crítica fácil e em pleno gozo de suas faculdades mentais. Mas não se vá concluir daí que só por ser louco se pode ser artista. O doente mental pode produzir uma obra apreciável quando, antes de ser doente, já possuía as qualidades fundamentais que caracterizam o artista. É o caso de Vicent Van Gogh. Muita gente pretende que ele tenha sido um grande pintor porque era louco. Mas há uma pequena diferença: ele era um grande artista que ficou louco.

Polêmicas, opiniões avalizadas, publicações na imprensa ajudaram a tirar a produção dos pintores do Engenho de Dentro das beiradas, do manicômio e dos congressos de psicopatologia. Colocaram essa produção como legítima produção artística contemporânea, tendo sido uma das primeiras mostras realizadas no MAM/SP.

Terminaremos a história da psiquiatra Nise da Silveria com o artista Almir Mavignier não no momento da partida deste para Europa e sim na sua importante participação na montagem da exposição dos pintores do Engenho de Dentro no *II Congresso de Psiquiatria*, ocorrido em Zurique na Suíça, de 1º a 7 de setembro de 1957. A exposição brasileira foi inaugurada por C. G. Jung na manhã do dia 2 de setembro de 1957.

Mavignier, já residente na Alemanha, foi convidado por Nise da Silveira a montar a exposição com o título *A Esquizofrenia em imagens*. A exposição ocupou cinco salas onde apresentou materiais iconográficos organizados em diferentes temas. A última sala era dedicada a desenhos de Raphael.

Essa mostra foi transferida para o *Kunstgewerb Museum*, também em Zurique na Suíça, entre novembro e dezembro de 1957. Na seqüência, esta mesma mostra foi para o espaço de exposições da prefeitura de Paris.

Mavignier fotografou a visita de Jung à mostra brasileira no *II Congresso de Psiquiatria*. Trazemos abaixo algumas fotos da visita de Jung à inauguração da mostra brasileira neste Congresso.





Figuras 33-41  
Fotos de **C. G. Jung** e  
**Nise da Silveira** no II  
Congresso de Psiquiatria  
em Zurique, 1957 –  
Fotos: **Almir Mavignier**



Figura 42  
**Cartaz** para exposição do  
Museu de Imagens do  
Inconsciente em Zurique,  
1957  
Autoria: **Almir Mavignier**  
sobre desenho de Carlos  
Pertuis

É importante lembrar que Nise da Silveira foi convidada pelo próprio Jung para participar da *Exposição de Arte Psicopatológica do II Congresso Internacional de Psiquiatria* na cidade suíça de Zurique em 1957. O convite estendeu-se para a participação de Nise da Silveira nos cursos de verão do Instituto C. G. Jung, neste país. O convite foi datado de três de agosto de 1956. Silveira (1991) conta sobre a espera de sete anos para participar do Congresso:

Em 1949 eu recebi um convite da representante cultural do Governo da França para participar do congresso, mas fui barrada. A direção do Engenho de Dentro foi, levaram os trabalhos do Museu para a exposição que se realizava paralelamente ao Congresso, mas não deixaram que eu fosse. E essa exposição se realizava de sete em sete anos. Aí eu fiz como Jacob: esperei os sete anos me preparando para ir à exposição. Juntei minhas licenças-prêmio, me candidatei a uma bolsa do Conselho Nacional de Pesquisa, escrevi para o Instituto Jung pedindo para me inscrever. Veio uma carta assinada pelo próprio Jung. Aí eu disse: “quero ver quem vai me barrar agora!” E dessa vez ninguém me barrou.

O contato de Silveira com Jung iniciou-se num dos atos que a psiquiatra classificou como um dos mais ousados de sua vida. O primeiro contato foi quando ela pediu para fotografarem imagens circulares que repetidamente apareciam nos trabalhos dos internos e enviou-as para Jung, juntamente com uma carta explicativa em 12 de novembro de 1954. A resposta veio datada de 15 de dezembro do mesmo ano. Nesta resposta, Jung, por meio de sua secretária Aniela Jaffé fez uma observação de “que os desenhos têm uma regularidade notável, rara na produção dos esquizofrênicos, o que demonstra a forte tendência do inconsciente para formar uma compensação à situação de caos do consciente”. (MELLO, 2006)

A esta correspondência somamos o primeiro encontro entre Nise da Silveira e Carl Gustav Jung, relatado no diário de viagens de Nise da Silveira<sup>27</sup>, transcrito integralmente:

---

<sup>27</sup> Estes diários são parte da biblioteca pessoal de Nise da Silveira e estão sob a curadoradoria de Luis Carlos Mello que foi secretário pessoal da psiquiatra e está preparando uma fotobiografia com o título *Caminhos de uma Psiquiatra Rebelde* que trará muitos destes documentos. Mantém-se a grafia original.

Chego às 11:15 em ponto. Leio a inscrição no alto da porta da casa: "Invocado ou não, Deus está presente", e entro cheia de emoção. A empregada conduz-me a uma pequena sala de espera onde passo momentos de grande ansiedade. Olho livros, quadros, estatuetas, mas minha percepção está incapaz de reter qualquer coisa. Depois de andar de um lado para outro, sento-me ao lado de um pequeno armário de vidro, com prateleiras povoadas de figurinhas chinesas e hindus provavelmente. Na prateleira que está pouco abaixo do nível da minha cadeira vejo de repente uma fisionomia conhecida. Ali estavam as figuras de porcelana de dois cães e um deles, com certeza, é a minha amiga Le Monstre. Minha percepção encontra um objeto para fixar-se. É bem o rosto de Le Monstre com uma expressão de grande bondade, bem tranqüila, bem segura dentro de seus instintos. As orelhas são as mesmas, pequenas e abertas. Detenho-me observando que a distribuição do branco e do preto porém é diferente, a figura sendo quase o negativo do original.

A porta se abre e eis-me na presença do Prof. Jung. Ele me conduz à sua biblioteca e enquanto o faz diz-me que as fotografias que lhe mandei do Brasil o interessaram muito. Na biblioteca (não saberei descrever nada desta ampla sala), sento-me defronte dele, bem perto, junto a uma janela que se abre sobre o lago. Diz que esteve só durante 30 anos. Mesmo hoje, ainda poucos aceitam verdadeiramente sua psicologia. As mandalas pintadas pelos doentes brasileiros são uma confirmação de muito interesse. Ainda há quem diga que ele inventa estas coisas.

Na biblioteca, sento-me defronte dele, bem perto, junto a uma janela que se abre sobre o lago. Não contenho as lágrimas. Choro dizendo: Que alegria! Ele ri brandamente e diz: Que alegria! Mas que fantasias você fez sobre mim?

- Não é uma pequena emoção estar aqui, diante do senhor.

Pergunta-me como encontrei seus livros. Respondo-lhe que seus livros são facilmente encontrados nas livrarias do Rio e que entre os psiquiatras brasileiros alguns estão interessados pela psicologia jungueana. Ele ficou surpreendido. Digo-lhe que me aproximei de sua psicologia porque encontrei nela esclarecimento para problemas pessoais e de outra parte porque via na produção plástica dos meus doentes a confirmação daquilo que lia em seus livros. Ele retoma minhas palavras sobre a significação de sua psicologia em relação a meus problemas pessoais.

Digo-lhe que me sinto rasgada em opostos. Ele diz que nas mulheres que estudam, o Animus toma uma grande força que está em oposição à sua própria natureza feminina. Ele pode ver quanto o meu Animus é violento – "Como um galo de briga".

Conto-lhe o sonho onde ele aparece junto a uma pequena mesa coberta por uma toalha cheia de estrelas. Não sei [conscientemente]<sup>28</sup> a constelação que formavam. Ele diz: É

---

28 No manuscrito a palavra está abreviada.

sempre assim! E interpreta o sonho mostrando a relação das estrelas com o psiquismo. Astrologia, horóscopos. Cada indivíduo é como uma estrela, como uma monada, sem janelas segundo dizia Leibnitz. Esta é uma boa comparação. Os acontecimentos entre essas monadas operam-se por sincronicidade.

Nosso plano de desenvolvimento está inscrito dentro de nós. Se nos desviamos dele - e esses desvios (égarements) são sempre trabalho do consciente – sobrevivem a neurose. Reencontrar o seu plano pessoal de desenvolvimento é a cura. Quem segue o seu próprio caminho não pode tornar-se neurótico.

- Hélas, je me suis égarée!

Digo-lhe que sua psicologia é uma concepção do mundo que dá sentido a todas as coisas e vivificou coisas que pareciam ter sido mortas pelo racionalismo do século XIX.

- Sim, sua psicologia é uma filosofia, na acepção antiga dessa palavra. Em árabe (?) a palavra filosofia significa vã tagarelice, prestigitação, mentira. Com efeito, muitas escolas filosóficas não são outra coisa. A verdadeira filosofia, no sentido grego, ensina a viver e é também um aprendizado para a morte. Por que a morte não é o fim. La mort est un but.<sup>29</sup> O marco de um recomeço. Digo: foi por isso que Sócrates não teve medo de morrer.

Prof. Jung diz: posso fazer-lhe uma pergunta? – De certo, todas as perguntas. Ele me interroga sobre minha família, sobre meu pai. E diz que antes de meu nascimento já estavam preformadas minhas possibilidades de compreensão da psicologia. Diz que eu tenho essas possibilidades. Acha muito importante a origem da pessoa. Ele vem de uma família na qual desde várias gerações seus membros eram cultos. Isso prepara para a compreensão psicológica. Ele pode vêr os arquétipos na sua atividade.

Interroga-me sobre meu trabalho no Rio, sobre minha viagem e sobre minha análise em Zurich. Digo-lhe que estou muito contente de minha análise com a Dra. von Franz.

"Sim. Ela é um espírito muito universal."

Falo-lhe de novo dos meus opostos materialismo e intelecticismo. Conto o sonho da hóstia de nilon. Ele interpreta: O inconsciente quer indicar que na hóstia a presença de Cristo não é um fato físico. É um símbolo e, como símbolo pode ser feito de trigo, de metal e mesmo de nilon. É preciso transferir a numinosidade para o símbolo. Cristo como símbolo do Sol. Deus está em nós. Citação das palavras de Cristo: vós sois Deuses. Cristo – Lê Leipneur (som da voz).

Digo-lhe que acabo de ler a Resposta a Job e que este livro foi também uma resposta para mim. Peço-lhe para autografar o exemplar que trouxe comigo.

Promete-me, espontaneamente, tornar a ver-me antes de minha volta. Descendo a escada, diz que eu fiz muito bem em viajar por vapor. Os americanos vêm de avião, deixam pedaços do outro

---

<sup>29</sup>Tradução: "A morte é uma meta".

lado e chegam aqui só pela metade. Por isso são (tellement superficiels) extremamente superficiais.

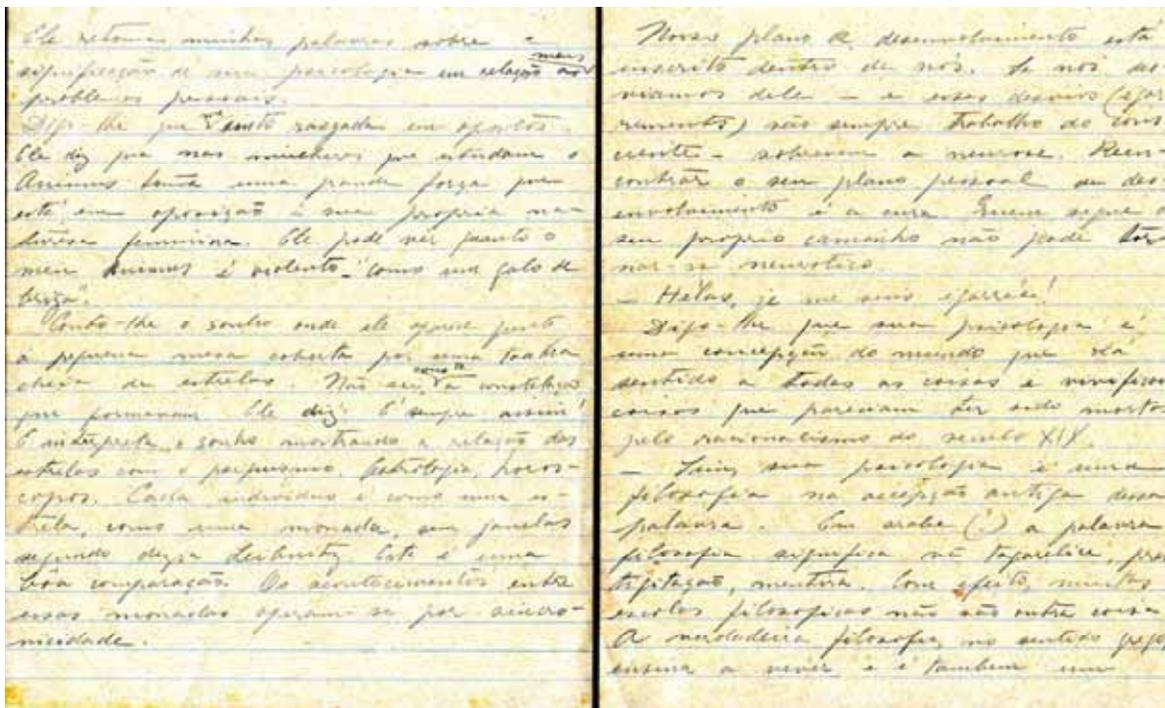


Figura 43  
Diário de Nise da Silveira, 1957  
Acervo Biblioteca Nise da Silveira – MIII

## 2.7 Os Amigos: Mavignier, Serpa, Palatnik; e o Mestre Mário Pedrosa

Primeiramente Mavignier convidou Ivan Serpa que era seu amigo desde 1945, portanto antes de começar a trabalhar no ateliê de pintura do Engenho de Dentro. Almir conheceu Ivan Serpa em 1945 na Associação Brasileira de Desenho (modelo vivo). Também tiveram professores em comum Axel de Lescoschek e Heins Boese, em 1948 e 1949. (MAVIGNIER, 2004)

Outro jovem artista convidado por Mavignier foi Abraham Palatnik, logo que este voltou de Israel em 1947. Juntou-se a este trio o crítico de arte Mário Pedrosa que foi convidado no início de 1947 para visitar o Engenho de Dentro e nunca mais abandonou os artistas e as obras feitas lá.

Mavignier, Palatnik e Serpa, três jovens reunidos por laços de uma amizade e de atuação artística, tiveram um *estranho encontro* no ateliê de pintura do Engenho de Dentro, marcando de alguma forma a história de vida e a obra de cada um desses grandes artistas brasileiros.



Figura 44  
**Residência de Pedrosa**, RJ, 1951. Da esquerda para direita: Geraldo de Barros [em pé], Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Pratt, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa

Mário Pedrosa era uma espécie de mestre dos três amigos. Quando tinham dúvidas ou angústias, dirigiam-se para a casa do mestre e esperavam muitas vezes longas horas, pois este local era muito freqüentado por partidários de Pedrosa e a política era o principal assunto que ecoava pela casa. A espera era recompensada com as sempre inovadoras lições de arte do crítico.

Mavignier conta que “Palatnik, Pedrosa e Serpa estavam a par do que se passava no ateliê”. Palatnik era quem mais freqüentava o ateliê, comparecendo todos os finais de semana, preferencialmente aos sábados. Suas palavras revelam a surpresa e perplexidade quando da sua primeira visita ao ateliê.

Eu sei que quando eu cheguei lá, eu vi que aquilo não podia ser um ateliê, era uma sala muito simples onde estava o Emygdio, o Carlos, o Diniz, o Isaac, a Adelina, estavam lá trabalhando; eu sei que eu fiquei chocado com aquilo, eu fiquei tão arrasado, porque afinal eles não passaram quatro anos de Escola de Artes, não passaram nem um dia, nem uma hora. E as obras fantásticas, de uma densidade, cores e eu comecei a logo me questionar, a minha atuação era de estímulos externos e eu senti que aquilo não tinha nada de externo, apesar que eram trabalhos figurativos, mas

aquilo vinha assim de dentro, só podia ser assim tão atento, era de uma riqueza de imagens, mexeu ... Eu senti que meu castelo estava desmoronando. Eu senti isso. E eu não sei... De repente me deu assim uma sensação que eu tinha que abandonar a pintura, eu não podia mais pintar, não era verdadeiro, era tudo ilusão porque era tudo estímulos externos.[...] Conclusão, tinha que vir de dentro, agora eu era muito novo, eu tinha 20 anos, meu subconsciente era uma porcaria, não tinha nada para tirar de dentro, [...] com esta decisão, eu larguei a pintura, mas eu conheci o Mário Pedrosa. (Palatnik, 2003)

Percebemos neste depoimento a influência do ateliê no artista Palatnik, um ponto de transformação em sua obra.

Na época que conheceu Mavignier, Palatnik - nascido no Rio Grande do Norte em 1928 - era um jovem pintor recém chegado da Palestina, onde morou desde seus quatro anos e fez seus estudos primários e secundários. Estudou física e mecânica na escola técnica do Exército Inglês na Palestina, durante a // *Guerra Mundial*, especializando-se em motores de explosão. Acostumado a desenhar desde menino, na adolescência freqüentou durante quatro anos um Ateliê Livre de Arte na Palestina, onde teve aulas de desenho com modelo vivo, pintura e estética. (MORAIS, 1999)



Figura 45 **Auto-retrato de Palatnik**  
– acervo do artista. Óleo sobre tela.  
Foto: Pompeu e Silva, 2003



Figura 46 **Capela do Mayrink, 1947.** Óleo  
sobre tela – acervo do artista. Foto: Pompeu  
e Silva, 2003

Diante das obras dos freqüentadores do ateliê de pintura do Engenho de Dentro ele diz “meu castelo ruiu”. Ao observar pela primeira vez trabalhos de Raphael ou as composições de Emygdio, Palatnik viu ruírem todos os seus conhecimentos, todas as certezas que obteve em quatro anos de um dos melhores ateliês livres de arte do mundo.

Com esta afirmação Palatnik exemplifica em sua condição individual, muito do que estava acontecendo no mundo das artes naquela época. Cânones consagrados da arte, referência a questões de técnica, padrões de estética e beleza, estavam a desmoronar.

Levado por Mavignier à casa de Mário Pedrosa, Palatnik expôs o seu drama. Com sapiência e compreensão, Pedrosa riu e disse, segundo depoimento do próprio Palatnik (2003): “Ah Palatnik, não é o fim do mundo. É muito importante os artistas conhecerem outros aspectos da forma”.

No momento em que Mário Pedrosa falou isso, Palatnik (idem) percebeu que a forma não é um aspecto tão simples. Pedrosa também emprestou livros e recomendou-lhe o estudo da psicologia da *gestalt*. Esta contribuição auxiliou-o a dar uma nova significação ao que havia ocorrido. Percebeu que podia retomar a arte, mas sem usar a representação aprendida nos anos de ateliê em Tel-Aviv. Palatnik mergulhou em outros aspectos da forma que não apenas a reprodução aprendida nos anos de ateliê livre de artes na Palestina.



Figura 47 - Entrevista com **Abraham Palatnik**



Figura 48 - **Abraham Palatnik** em sua casa.



Figura 49  
**Abraham Palatnik**  
em seu ateliê-  
oficina.

Retomou seu conhecimento de mecânica e eletricidade. Dentro de um mês, ele se viu cercado de engrenagens, motores, articulações que começava a mexer. Palatnik sabia que era pintor, mas tinha tomado a decisão de não usar mais a tinta convencional. Nas palavras de Palatnik: “Descobri a cor luminosa, a luz e a sombra colorida: a cor projetada, fazendo uma sombra, outra cor iluminando a sombra, dando a ela uma nova tonalidade e movimento, através de engrenagens e articulações”. (PALATNIK, 2003)

Estudando a teoria da *gestalt*, Palatnik percebeu que na pintura convencional, tudo era ilusão. Intuiu que todo o conhecimento aprendido na escola de belas artes eram representações da realidade. Essas representações usavam cores e formas que levavam a identificação de figuras e movimentos. Ele fez a difícil escolha de despojar-se das ilusões para mergulhar no território virgem e inexplorado do uso da luz em seu estado bruto em composições artísticas.

Depois de dois anos de pesquisas, criou em 1949 o *Aparelho Cinecromático*, uma experiência inaugural da arte cinética no mundo. O primeiro *Aparelho Cinecromático* foi denominado *Azul e roxo em primeiro movimento* e foi exposto na I Bienal de São Paulo, em 1951. Palatnik é considerado pelos

historiadores desta arte como o pioneiro mundial do trabalho com luzes e movimento.

Os laços de amizade entre Mavignier, Palatnik e Serpa ultrapassaram as telas e pincéis. Serpa e Palatnik escolheram para esposas duas amigas em comum, inclusive a esposa de Palatnik foi apresentada na casa de Ivan Serpa no Méier, zona norte do Rio, por Ivan e Ligia Serpa. Palatnik casou-se com Lea Menlinsky em 8 de março de 1953. (OSORIO, 2004, p. 99)

Ligia Serpa, falecida em 2005, contou-nos em entrevista (SERPA, 2003) que o marido aprendeu, freqüentando o ateliê de pintura do Engenho de Dentro, que a arte tem que vir de dentro. Ele mergulhou no inconsciente para produzir suas célebres cabeças e quadros como *Joana d'Arc*.



Figura 50  
**Joana D'Arc**  
**Ivan Serpa**  
Têmpera e óleo s/  
tela – 1,22 x 1,22m  
–coleção família  
Serpa

Ligia Serpa (2003) contou-nos uma passagem da vida de Serpa, falecido prematuramente em 1973 quando a indaguei sobre um momento especial da obra de Serpa:

Tem tantos momentos para dizer a você, é difícil. Quando ele estava pintando a grande cabeça, essa cabeça é tão especial para mim, vocês não têm nem idéia. Eu já disse para meus filhos, essa cabeça só vai sair da minha casa para um grande museu. E não há dinheiro que compre aquela peça. [...] Aconteceu um negócio na fase negra muito sério, sabe, Ivan fez um quadro mais forte que a cabeça, mas ele era tão forte, tão forte que eu tomei um choque quando vi o quadro. Eu entrei no ateliê dele, 'tá o quadro no cavalete, olhei assim eu disse, "Ivan o que que é isso, Ivan?", ele disse "O que você sentiu?", disse assim, "Ivan, isto é demais, ah Ivan, 'tá me fazendo mal olhar este quadro, não quero olhar nem mais este quadro". Ele disse, "Então eu consegui o que eu queria, porque eu queria fazer um quadro que traz sofrimento pelo nariz, pelos ouvidos, pela boca", disse assim: "Você conseguiu mesmo, horrível este quadro" [...] Dias depois, eu trabalhava fora. Eu estava no ateliê bisbilhotando onde estava o quadro, "Ivan, cadê o quadro", "Você não disse que te emocionou muito?", "Eu queria ver para ver se sinto menos aquele choque que eu senti", "Eu destruí".

Isto chocou Lígia Serpa, que experimentou um sentimento de culpa e perda, acreditava ser o quadro mais importante que Ivan pintara. Na explicação que deu a ela, Ivan disse que tinha atingido o seu objetivo causando este espanto em Lígia.

Nestas obras expressionistas, Ivan mergulhou no inconsciente, com um passe de ida e uma volta sempre difícil, como nos contou Lígia. Relatou que Ivan pintou *Joana d'Arc* em apenas um dia, sentado no chão da sala em estado de catarse, sem parar para nada.

O mesmo sentimento que tocou Palatnik, que vislumbrou uma grande qualidade e uma expressão verdadeira do inconsciente nas obras dos pintores do Engenho de Dentro, apossou-se de Ivan Serpa que anos depois deu materialidade para genuínas *Imagens do Inconsciente*, tornando-se um expressionista na qualidade e força da sua obra.

O pesquisador Hélio Márcio Dias Ferreira (1996) mostra a face expressionista de Ivan Serpa no livro *Ivan Serpa, o expressionista concreto*, definindo como "expressionista a manifestação artística na qual identificamos um

agente muito forte na visão pessoal do criador. Não apenas uma força do interior para o exterior, mas um movimento que se revela interpretativo do objeto que ele vê e retrata. Isto se verifica em todos os períodos da História da Arte”. Completa que desde as formas abstratas nas pinturas das cavernas, a Arte Negra, dos astecas, Maias e Incas; como também figuras disformes de El Greco e pinturas da fase de Goya temos demonstrações do expressionismo.

Mavignier (1989) levanta a hipótese de que alguns desenhos atribuídos a Raphael Domingues poderiam ter sido feitos por Ivan Serpa em suas visitas ao ateliê no final da década de 40 do século passado. Segundo Mavignier, Ivan Serpa nutria uma grande admiração pelos desenhos de Raphael, desenhos de bico de pena que algumas vezes Serpa copiou durante o tempo em que ficava no ateliê a convite de Almir Mavignier. Não conseguimos identificar esses desenhos no acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Em correspondência enviada a mim, Mavignier (2004) confirma a influência da obra de Raphael na arte de Ivan Serpa.

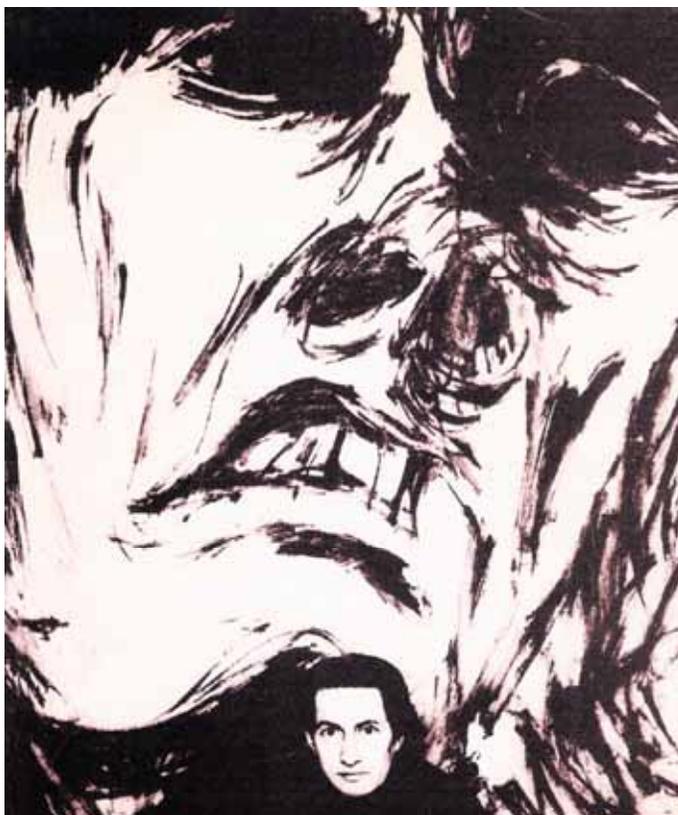
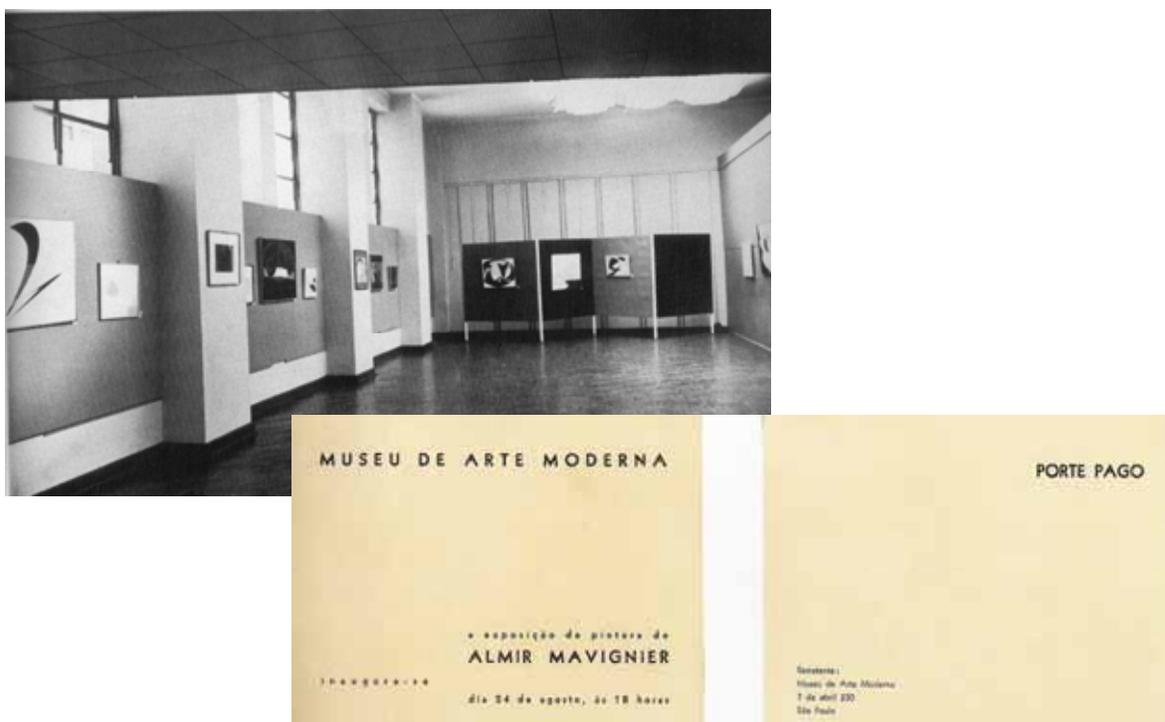


Figura 51  
Foto de **Ivan Serpa** na  
frente de uma de suas  
“grandes cabeças”

Ivan Serpa foi professor de alguns artistas como Darcílio Lima, Sebastião Barbosa e Mário Mendonça que foram encaminhados pela psiquiatra Nise da Silveira. Serpa os aceitava como alunos e através da arte auxiliava essas pessoas que haviam passado por experiências de cisão da personalidade. Darcílio Lima, depois do seu encontro com Ivan Serpa, alcançou carreira internacional.

Influenciado pelo contato com Mário Pedrosa e impregnado do *espírito da sua época*, Mavignier realizou uma exposição em 1951 com 15 variações do abstracionismo no MAM/SP.



Figuras 52-53 – **Exposição Mavignier** no MAM/SP - 1951

Mavignier ficou até 1951 no ateliê de pintura do Engenho de Dentro. De lá partiu para a Europa primeiramente para uma bolsa de estudo, depois de um circuito por diversos países. Fixou-se em Ulm<sup>30</sup> na Alemanha, onde estudou como

---

<sup>30</sup> Ulm é a cidade natal de uma das mais importantes pessoas do século XX no mundo, Albert Einstein. Situa-se na margem direita do rio Danúbio, na fronteira entre os estados federais de Baden-Württemberg e Baviera. Do outro lado do rio, já na Baviera, estende-se a cidade gêmea de Neu-Ulm. A cidade conta com pouco mais de 115 mil habitantes. (fonte: Wikipedia)

aluno muito próximo de Josef Albers na *Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung)*. Hoje reside na cidade de Hamburgo. A pesquisadora e crítica de arte Araci Amaral afirma no catálogo da mostra *Mavignier 75* que a experiência do artista no ateliê de pintura do Engenho de Dentro foi fundamental para sua formação; o próprio Mavignier reconhece o ateliê como sua grande escola. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2000, p. 7). Mavignier (2005) afirma: “Foi essa vivência do Engenho de Dentro que me influenciou muito, me marcou muito como professor, o meu conceito pedagógico é ajudar aos jovens a procurar sua própria personalidade”



Figura 54 – **Mavignier** e amigo nos Alpes



Figura 55 **Mavignier** em Paris.



Figura 56 – **Carteira estudantil** de Almir Mavignier na Alemanha



Figura 57  
**Mavignier** e professor  
**Josef Albers**.



Figura 58  
Foto de **Mavignier**.  
Fonte [mavignier.com](http://mavignier.com)



Figura 59 – 60 Instalação Mavignier. Museu de Arte Antiga,  
Munique, 1990



Figura 61 **Ateliê** de Almir Mavignier.  
 Fonte: Fischer-Daber (MAVIGNIER, 2000)

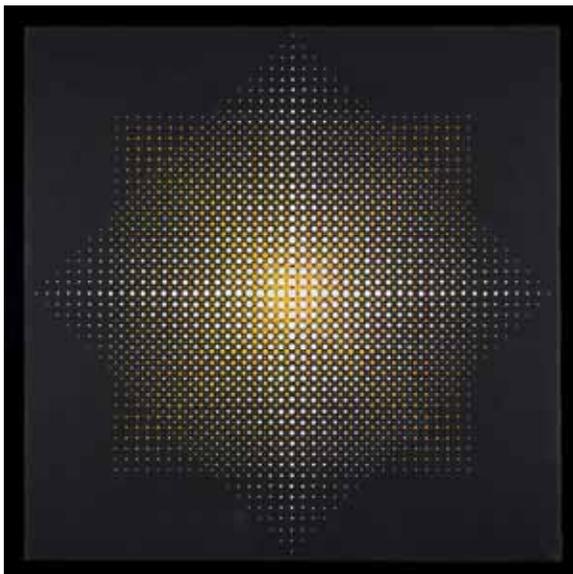


Figura 62 - Almir Mavignier, **Zwei Quadrate**,  
 1967, Óleo sobre Leinwand, 100 x 100 cm,  
 Foto: Andreas Freytag, Stuttgart



Figura 63 **Mavignier** em seu ateliê – 2005.  
 Foto: Cristina Amendoira

## 2.8 Francisco Brennand visita o ateliê de pintura

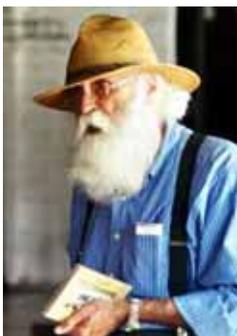


Figura 64 – Retrato de **Francisco Brennand**

Gladys Schincariol contou-me que tinha conversado longamente, há poucos anos, com Francisco Brennand no seu ateliê no Recife. O artista relatou-me que a obra dos pintores do Engenho de Dentro mudou sua forma de ver arte, de produzir arte, de ver o mundo. Foi a revelação e o ponto de partida para toda sua produção artística posterior.

Entrei em contato com Brennand (2005a) por meio de correspondência digital. Sua contribuição para este estudo foi o envio da transcrição de seu diário da visita ao Rio em 1949, quando teve oportunidade de conhecer o ateliê de pintura do Engenho de Dentro.

Transcrevo abaixo o diário de Francisco Brennand:

Rio de Janeiro - Fevereiro de 1949

Apesar da ótima acolhida dos tios, residentes nesta maravilhosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, isto não ameniza o calor sufocante. Mesmo com toda a hospitalidade familiar, o Rio teria me parecido intolerável se, casualmente, numa exposição, eu não tivesse conhecido o pintor Almir Mavignier, o qual, informado da minha iminente viagem a Paris, logo mostrou-se interessado em acompanhar-me a alguns lugares, que no seu modo de pensar eram indispensáveis para meu conhecimento nesse período de espera.

Entre outras localidades - para o meu espanto - visitamos o Manicômio do Engenho de Dentro, onde Almir trabalha como monitor na seção de Terapêutica Ocupacional, que ele



Figura 65  
**desenho** de Raphael  
fonte:  
[www.museuimagensdoinconsciente.org.br](http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br)

transformou num atelier exclusivo para doentes que ali residem. Almir fez questão de colocar-me frente a frente com a Dra. Nise da Silveira, fundadora do Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, no ano de 1946.

De formação moderna-acadêmica, eu ainda não havia travado conhecimento com a arte dos doentes mentais e, sobretudo, não encontrara dois verdadeiros gênios como Raphael e Emygdio de Barros. Raphael, cujos desenhos lembram de imediato as melhores fases de Paul Klee e, Emygdio, com uma pintura expressionista de uma categoria inusitada. Confesso que Raphael causou-me um verdadeiro impacto com a singularidade dos seus desenhos, de uma linha surpreendente e pura. Vê-lo trabalhar ininterruptamente, traçando linhas sem nenhuma hesitação e qualquer possibilidade de retorno, é motivo de estupefação. O desenho se conclui como se fosse psicografado. Notei um enfermeiro atento ao seu lado, o que Almir me explicou tratar-se de uma pessoa que evitava Raphael, às vezes irritado, destruir o seu trabalho.

Ainda mais surpreso fiquei quando descobri uma espécie de depósito repleto de desenhos empilhados de Raphael. Empilhados como se empilha jornal, numa quantidade imprevisível. Há quanto tempo ele desenha? Que mecanismo estranho aciona a sua mente, para que ele chegue a esses resultados de apreensão de imagens, que não estão presentes? Para ele, certamente, o modelo pouco importa. Ou, se importa, é de imediato transfigurado na pureza de um grafismo que se equivale ao da estrutura e origem do próprio papel branco sobre o qual ele risca. É como se o seu desenho existisse na natureza das coisas e não fosse apenas inventado.

Uma série dessas indagações tiveram suas respostas prontas, não só na linguagem de pintor de Almir Mavignier, como também na lição psicanalítica da Dra. Nise da Silveira. No entanto, o que prevaleceu foi a minha experiência visual descobrindo que existiam ainda muitas coisas que eu desconhecia por completo, no próprio setor da arte que escolhera e também em relação a condição humana e os seus desvios. Mas seriam desvios? Tenho a impressão que a minha perplexidade avultou-se de tal maneira que, nos últimos dias de minha espera, evitarei retornar a Engenho de Dentro.

Sinto-me estranhamente diminuído e mesmo desorientado quanto ao meu aprendizado futuro. Todas as regras tinham sido violadas".

Francisco Brennand

Indagado por e-mail sobre as influências desta visita em sua obra, Brennand respondeu-me: "Acredito que no caso o meu trabalho, realizado nesses últimos sessenta anos, responderia por mim".

Brennand mergulhou em seu sonho. Construiu seus castelos, totens e colocou em barro e pedra seus mitos. Deu vazão ao inconsciente. Montou sua oficina, no sentido latino - *officium* – que significa local de trabalho, uma verdadeira comunidade onde o mestre trabalha com seus discípulos como era a tradição renascentista. (BRENNAND, 2005b).







Figuras 66-78  
fotos do Museu/Oficina Francisco  
Brennand  
fotos: Renato Wandek  
fonte [www.brennand.com.br](http://www.brennand.com.br)

### 3 Considerações finais

A Primeira idéia desta dissertação era estudar o impacto das obras do Engenho de Dentro em muitos artistas como Francisco Brennand, Abraham Palatnik, Almir Mavignier, Ivan Serpa, Lygia Pape e outros.

No entanto, no decorrer da investigação, tivemos acesso a documentos que conduziram nossa atenção primordialmente sobre Almir Mavignier, principalmente após desvendar-se o papel deste artista na instauração do ateliê, na maneira como se estabeleceu o convite aos internos, no desenvolvimento das propostas artísticas, na divulgação entre amigos artistas e na organização de exposições.

A psiquiatra Nise da Silveira, uma das mais reconhecidas personalidades femininas do século passado no Brasil, juntou-se ao jovem artista brasileiro Almir Mavignier para criar o ateliê de pintura que deu origem ao Museu Imagens do Inconsciente. Silveira debruçou-se sobre as imagens descobertas nas pinturas e esculturas dos freqüentadores do ateliê e, durante mais de 50 anos, desenvolveu estudos e teorias sobre este tema. A própria Nise da Silveira publicou livros, artigos e ensaios sobre os trabalhos desenvolvidos no Ateliê de Pintura. Autores respeitados como Walter Melo Júnior (2005), Paula Barros Dias (2003) e Ferreira Gullar (1996) analisaram amplamente o pensamento de Silveira sobre arte, psicologia e doença mental.

Como afirma Melo Junior (2005), muito é falado do mito Nise da Silveira, mas pouco é estudado sobre a sua teoria e seu trabalho prático. A psiquiatra acreditava na terapêutica ocupacional como método substitutivo às terapias invasivas em voga. Responsável pela Seção de Terapêutica Ocupacional, conduziu diversas oficinas terapêuticas como o ateliê de pintura apresentado neste trabalho, dedicando-se ao entendimento do que se passava dentro da mente de cada cliente por ela atendido, desvendando conteúdos do inconsciente e encontrando uma ponte para o inexplorado mundo dos esquizofrênicos. Por meio

do seu interesse pela psicanálise primeiramente e posterior aprofundamento na psicologia junguiana, criou e recriou técnicas no atendimento ao doente mental: transformou o *vínculo* em *afeto catalisador*, a *terapêutica ocupacional* em *emoção de lidar*, entre outras. Podemos avançar muito no atual momento da atenção aos doentes mentais ao olharmos para estudos e práticas sérias como a de Nise da Silveira. A criadora de técnicas inventou a possibilidade de uma existência melhor para seus clientes. Nise lutou contra o ócio reinante nos hospitais, afirmava: “Uma tarde de pátio anula os tratamentos feitos pela manhã”. (MELO JUNIOR, p. 127)

O que pouco se conhece são os bastidores do ateliê. Quem desvendou esta parte da história para nós foi o artista Mavignier, fundador juntamente com Nise da Silveira do Ateliê de Pintura. Este trabalho é uma contribuição no sentido de destacar o papel do então jovem artista Almir Mavignier no início do Ateliê de Pintura que deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente. Salientamos a importância da presença do artista plástico no desenvolvimento de trabalhos com arte com pacientes psiquiátricos. O estudo sugere que o fato de um artista plástico desenvolver os trabalhos no ateliê no contexto psiquiátrico representa um diferencial nos resultados. Atualmente, com o advento da Reforma Psiquiátrica Brasileira e com a multiplicação de dispositivos mais humanos para o atendimento psiquiátrico, faz-se necessário estudar com mais profundidade o uso da arte em saúde mental.

Nas palavras de Mário Pedrosa (MUSEU IMAGENS DO INCONSCIENTE, 1980), Almir Mavignier compartilhava uma crença romântica de que encontraria grandes artistas dentro do manicômio. Procurou os artistas em potencial num universo de um milhar de internos, e, encontrou alguns poucos, não muito mais de uma dezena. Esses internos foram elevados à categoria de *colegas* por Mavignier e a *artistas* por Mário Pedrosa, Leon Degand, Ferreira Gullar, Sérgio Milliet e outras personalidades ligadas ao mundo da arte naquela época. Podemos ler abaixo a argumentação de Mário Pedrosa sobre esta questão: (MELLO, 2001, p. 11)

Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira constituiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação e, na realidade, respondeu antecipadamente àquele crítico<sup>31</sup>, quando, comungando da opinião vulgar, julga que os loucos são “seres embrutecidos”, confundidos numa só categoria desprezível de “débeis mentais”.

De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser “formidáveis artistas”. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista da sensibilidade de uma Matisse ou de um Klee, e que o Municipal de Emygdio, por exemplo, é uma tela que, pela força de expressão, o sopro criador, a atmosfera especial e o arranjo da imaginação, não tem talvez segunda na pintura brasileira.

Mário Pedrosa sustentou sua opinião na polêmica sobre a capacidade dos doentes mentais de produzir obras de arte ao levar para a mostra principal da Bienal de Veneza dois quadros de Emygdio, participante do Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro. Estes quadros feitos pelo pintor na fase em que residiu em Teresópolis, foram colocados somente com a legenda: Emygdio Barros – Brasil.

As obras dos pintores e escultores do Engenho de Dentro ressoaram significativamente entre os artistas que se aproximaram para ver o que estava acontecendo no Ateliê de Pintura. Abraham Palatnik viu seu *castelo desmoronar*, largou a pintura figurativa e fundou mundialmente a pintura com luz e movimento. Ivan Serpa encantou-se com a linha na obra de Raphael Domingues e na década de sessenta do século passado teve uma fase de mergulho no inconsciente, de onde tirou obras como Joana D’arc. Francisco Brennand nos responde sobre a influência das obras do Engenho de Dentro com meio século de obras oníricas. Almir Mavignier levou a sua fé romântica de encontrar o potencial dentro de cada ser humano para suas aulas na Alemanha.

Este ressoar talvez possa ser melhor explicado nas palavras do artista plástico Jean Dubuffet, criador do termo *l’art brut*:

A pintura é a expressão da interioridade do criador num nível de profundidade tal que em contato com o espectador poderá

---

<sup>31</sup> Referindo-se ao crítico Quirino Campofiorito.

despertar a sua percepção para aspectos ainda não vistos em sua existência [...], explodir as camadas mais superficiais de seu psiquismo, permitindo a eclosão de vozes das camadas subjacentes. (apud FRAYZE-PEREIRA 1995, p. 2007)

Concluimos que este ateliê de pintura faz parte do mosaico da história da arte no Brasil e que seu estudo mais sistemático nas diversas fases pode trazer contribuições para reflexões interdisciplinares nos campos da arte, saúde mental e educação.

Vislumbro que possamos estudar a manifestação artística dos doentes mentais de uma forma sistemática e crítica, concedendo a devida importância e aproveitando este conhecimento na investigação de áreas ainda nebulosas como a história deste tipo de produção plástica no Brasil, as coleções do Museu Imagens do Inconsciente, a criatividade artística e a doença mental, entre tantos outros temas ligados a este nascente campo de pesquisa interdisciplinar que reúne arte, psicologia e psiquiatria. A atual terapia ocupacional também pode enriquecer-se muito com estudos sistemáticos sobre a obra e a prática de Nise da Silveira, bem como de uma parceria com o campo das artes na prática desta profissão.

Mais do que aos artistas que visitaram o ateliê do Engenho de Dentro, a estranheza ecoou pela sociedade da época caindo por terra velhos preconceitos, tabus... Por meio de pessoas que não temiam o inconsciente e acreditavam na potencialidade dos internos do Engenho de Dentro transformou-se o modo de olhar, entender e vivenciar a loucura. Desse modo, quebrou-se o velho paradigma de que os doentes mentais eram seres embrutecidos e dementes e de que não podiam produzir arte. Nos dias atuais soa com mais naturalidade a produção plástica e artística de pessoas com transtornos mentais.

O acervo do Museu Imagens do Inconsciente tem mais de 300 mil obras tombadas pelo Conselho do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, faz parte do International Council of Museums (ICOM) e possui a Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Contudo, devido à grande importância e volume de suas obras, precisa ter seu acervo continuamente restaurado,

classificado e estudado. As instalações não são as ideais e estão sujeitas a perigos como fogo, enchente, umidade; além disso a falta de verba e os desmandos políticos são constantes na luta dos funcionários e *amigos* do museu para preservar o extenso acervo. Mário Pedrosa, já no final da sua vida, doente, sentado na sua cadeira de balanço no seu pequeno apartamento em Copacabana confidenciou para Luis Carlos Melo, que levava obras para o pequeno apartamento em Copacabana para Pedrosa organizar uma exposição do Museu de Imagens do Inconsciente:

- A velha Nise via longe, ela estava certa e nós errados, se tivéssemos levado as obras para o Museu de Arte Moderna<sup>32</sup>, elas não existiriam mais.

Este trabalho foi uma oportunidade de mergulhar em um mar de conhecimento sobre arte e loucura; agora, ao emergir no fim deste processo, sinto a necessidade de colocar novamente o escafandro e buscar mais conhecimento neste mar insondável que é o Museu de Imagens do Inconsciente. Pretendo continuar a pesquisar este acervo e as práticas e estudos que usam a arte com saúde mental. Espero que novos *Beneditos*, nome que Nise da Silveira usava para denominar futuros pesquisadores desta área, utilizem o material levantado por esta pesquisa para enriquecer mais os campos da arte, psiquiatria, terapia ocupacional e educação; debruçando-se sobre o tema da arte e loucura.

---

<sup>32</sup> O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sofreu um incêndio no ano de 1978 que destruiu a maior parte do seu acervo.

## Referências Bibliográficas

BEZERRA, E. **A trinca do Curvelo**: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira. Rio de Janeiro: ToopBooks, 1995.193 p.

BRASIL. Ministério da Saúde. **A História de Beta** [autobiografia]. Brasília: Ministério da Saúde, 2002a. (Série J. Cadernos Culturais da Saúde).

BRASIL. Ministério da Saúde. Centro Cultural da Saúde. (2002b) **Biografia de Emygdio** [mostra 5 artistas do Engenho de Dentro – Cinquentenário Museu Imagens do Inconsciente] Disponível em: <[www.ccs.saude.gov.br/cinco\\_artistas/mostra/emygdio\\_biografia.htm](http://www.ccs.saude.gov.br/cinco_artistas/mostra/emygdio_biografia.htm)> Acesso em: 19 maio 2006

BRENNAND, F. Dra Nise da Silveira. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jotavios@terra.com.br> em 14 out 2005a.

BRENNAND, F. **Testamento I**: o oráculo contrariado. Recife: Bagaço, 2005b. 23p.

BROŽEK, J.; MASSIMI, M. (ed.). (2002) **Curso de Introdução à Historiografia da Psicologia**: Apontamentos para um curso breve - parte segunda: Da Descrição à interpretação. *Memorandum*, 2, 103-109. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos02/brozek02.htm>>. Acesso em: 25 fev 2004

CAMPOFIORITO, Q. 9 artistas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1949, p. 9.

CAMUS, A. **Diário de viagem**. São Paulo: Editora Record, 1997, 128 p.

CAVALCANTI, L. **Quando o Brasil era Moderno**: artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905 – 1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHANG, F. A Casa das Palmeiras uma experiência revolucionária na psiquiatria. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. p. 98-100. Homenagem Nise da Silveira.

DIAS, P. B. **Arte, Loucura E Ciência No Brasil**: as Origens do Museu de Imagens do Inconsciente. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde)--Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2003.

ENCONTRO Casual: Ivan Serpa e Fernando Diniz. Campinas, 1 video (10 min), MPEG, NTSC, 10 minutos, 2003. [vídeo publicado nos anexo C deste trabalho]

ENEIDA. Mulheres contam sua vida: estas, agora, vivem em um outro mundo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 dez. 1951.

- FERRAZ, M. H. C. T. **Arte e Loucura: limites do imprevisível**. SP: Lemos Editorial, 1998.
- FERREIRA, H. M. D. **Ivan Serpa: o expressionista concreto**. Niterói: EDUFF, 1996.
- FERREIRA, M. P. Marta P. Ferreira: depoimento. Entrevistador J. O. Pompeu e Silva. Rio de Janeiro, 2005. 1 fita, mini DV (60 minutos), NTSC, color, som estéreo.
- FERREIRA, M. P. **Meu contato humano com Raphael**. Rio de Janeiro: trabalho apresentado ao grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, reunião 11 jun. 1974, 13 p. [mimeo]
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Olho d'água: arte e loucura em exposição**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- FURTADO, C. Nise da Silveira. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. 224 p. Homenagem Nise da Silveira.
- GONÇALVES, T. F. C. **A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos**: eixo Rio-São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes)--Instituto de Artes, Unicamp, 2004.
- GULLAR, F. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1996.
- JUNG, C. G. **Espírito da Arte e da Ciência**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- JUNG, C. G. **Sincronicidade: um princípio de conexões**. 12. ed., Petrópolis: Vozes, 2001, 109 p.
- LEROY, F. **A Century of Nobel Prizes Recipients**: chemistry, physics, and medicine. New York: Marcel Dekker Inc., 2003.
- LIMA, J. A Arte dos Alienados. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 23 de nov. 1949a.
- LIMA, J. Nove Grandes Artistas. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1949b.
- MACGREGOR, J. M. **The discovery of the art of the insane**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- MAVIGNIER, A. Almir Mavignier: depoimento. Entrevistadora: Cristina Amendoeira. Hamburgo, 2005. 1 mini-DV (60 min), color.
- MAVIGNIER, A. Almir Mavignier: depoimento. Entrevistadores: Gladys Schincariol; Lula Vanderlei et al. Rio de Janeiro: Produção Museu de Imagens do Inconsciente, 1989, VHS (120 minutos), NTSC, color, som mono. Entrevista concedida ao grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente.
- MAVIGNIER, A. **Biografia de Arthur Amora**. Rio de Janeiro: Centro Cultural da Saúde, 2002. Disponível em:

<[http://www.ccs.saude.gov.br/cinco\\_artistas/mostra/amora\\_biografia.htm](http://www.ccs.saude.gov.br/cinco_artistas/mostra/amora_biografia.htm)>. Acesso em: 30 dez. 2005.

MAVIGNIER, A. Resposta de questionário proposto por J. O. Pompeu e Silva [correspondência postal]. Correspondência enviada em 28 jun. 2004.

MELLO, L. C. **Caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Brasília: Editora UNB, 2006 [no prelo]

MELLO, L. C. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. **Imagens do Inconsciente**: catálogo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

MELLO, L. C. Nise da Silveira: a paixão pelo inconsciente. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. p. 9-19. Homenagem Nise da Silveira.

MELO JUNIOR, W. **Ninguém vai sozinho ao paraíso**: o percurso de Nise da Silveira na psiquiatria no Brasil. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da UERJ, Rio de Janeiro, 2005.

MELO, W. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MILLIET, S. Arte e Loucura. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 1949, p. 6.

MORAES, F. **Abraham Palatnik**: retrospectiva. São Paulo: Itaú Cultural. 1999.

MOREIRA, J. In: RAMOS, F. A. da C; GEREMIAS, L. **Instituto Philippe Pinel**: origens históricas. Disponível em: <[http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel\\_origens.pdf](http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_origens.pdf)> . Acesso em 29 dez. 2005.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. **Imagens do Inconsciente**: catálogo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. Curador geral da mostra: Nelson Aguillar.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Mavignier 75**. São Paulo: MAM Ibirapuera, e Shopping Villa-Lobos, 2000. Catálogo. (Curadoria Aracy Amaral).

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Museu de Imagens do Inconsciente: catálogo**. Rio de Janeiro, RJ, 1980. (Coleção Museus brasileiros, 2)

NO REINO das Mães (Adelina Gomes). Direção: Leon Hirszman. Texto: Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Funarte, 1986. 1 videocassete (55 min), VHS, son., color. Parte de trilogia realizada entre 1983-1986.

OS LOUCOS são pintores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1947.

OSORIO, L. C. **Abraham Palatnik**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 216 p.

PALATNIK, A. Abraham Palatnik: depoimento. Entrevistador: J. O. Pompeu e Silva. Rio de Janeiro, 2003. 1 fita, mini DV (30 minutos), NTSC, color, som estéreo.

PEDROSA, M. Arte Necessidade Vital. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 de abr. 1947.

PEDROSA, M. Os artistas de Engenho de Dentro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1949.

PEDROZA, R. Arte e Loucura. **Revista Ilustração Brasileira**, p. 18-19, mai. 1947.

PEIRY, L. **Art Brut**. Paris: Flammarion, 2001. 320 p.

PESSOTTI, I. **O século dos manicômios**. SP: Ed.34, 1996.

PRADO, G. Nise da Silveira e o trabalho. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. p. 106-108. Homenagem Nise da Silveira.

QUATERNI: revista do grupo de estudos C. G Jung. Rio de Janeiro, n. 8, 2001. 224 p. Homenagem Nise da Silveira.

RAMOS, F. A. da C et GEREMIAS, L. **Instituto Philippe Pinel: origens históricas**. 19 p. Disponível em: <[http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel\\_origens.pdf](http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_origens.pdf)> Acesso em: 29 dez. 2005.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. São Paulo: Record: 1996. 2v.

REILY, L. **Armazém de imagens**: ensaio sobre a produção artística de pessoas com deficiência. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

ROCHA, A. B. Sete Camafeus. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. p. 60. Homenagem Nise da Silveira.

SANT'ANA, M. M. Nise da Silveira, a reinvenção da psiquiatria. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.p. 207-217. Homenagem Nise da Silveira.

SCHINCARIOL, G. **Gladys Schincariol**: depoimento. [2005]. Entrevistador: J. O. Pompeu e Silva. Rio de Janeiro. Anotações no caderno de campo 2005 do pesquisador J. O. Pompeu e Silva.

SERPA, L. **Ligia Serpa**: depoimento da viúva de Ivan Serpa. Entrevistador J. O. Pompeu e Silva. Rio de Janeiro, 2003. 1 fita, mini DV (60 minutos), NTSC, color, som estéreo.

SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 5.

SILVA, Q. Museu de Arte Moderna. Diário de São Paulo, São Paulo, 30 out. 1949.

SILVEIRA, N. **Casa das Palmeiras**: a emoção de lidar: uma experiência em psiquiatria. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. 88 p.

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1982.

SILVEIRA, N. **Mundo das Imagens**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SILVEIRA, N. Não esqueça o Escafandro: Dra. Nise da Silveira. **Bric-a-Brac**, Brasília, ago. 1991.

SILVEIRA, N. **Terapêutica Ocupacional**: teoria e Prática. Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras, 1979.

VANDERLEI, L. A barulhenta Nise da Silveira e sua revolução silenciosa. **Quaterni**: revista do grupo de estudos C. G Jung., Rio de Janeiro, n. 8, 2001. p. 131-132. Homenagem Nise da Silveira.

VOLMAT, R. **L'art Psypatologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

VON FRANZ, M-L. **C. G. Jung**: seu mito em nossa época. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

## ANEXO A

Segunda-feira, 19 de dezembro de 2005 - 22h08

### Incêndio destrói 107 anos de história do Juqueri

São Paulo - Cerca de 136 mil documentos que guardavam boa parte da memória da psiquiatria no Brasil foram destruídos pelo incêndio que atingiu no sábado o prédio administrativo do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em Franco da Rocha (SP). Seis horas de fogo transformaram em pó um acervo formado por milhares de relatórios médicos, 15 mil livros e os prontuários de todos os pacientes que passaram pela instituição em seus 107 anos de existência - um conjunto que demonstrava em detalhes a evolução no diagnóstico e tratamento de transtornos mentais no Brasil.



O fogo também destruiu o prédio de dois pavimentos projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo, construído em estilo neo-romântico e tombado pelo Patrimônio Histórico. A sede havia acabado de passar por uma restauração que incluiu renovação da estrutura elétrica, reforma de telhado, piso e vitrais. As obras foram concluídas na quinta-feira. Os andaimes usados na restauração acabaram retorcidos pelo fogo. Os arquivos e a biblioteca - consultados por médicos e estudantes de todo o País - estavam no porão do prédio, onde o incêndio começou.

"O fogo se alastrou de maneira rápida", diz a psiquiatra Maria Alice Scardoelli, diretora do Núcleo Assistencial do Juqueri. Uma das primeiras pessoas chamadas na hora do incêndio - que começou por volta das 2h30 de sábado -, Maria Alice chegou a tempo de ver 37 bombeiros tirando mangueiras de 15 viaturas para tentar controlar as chamas. Quando ficou claro que estava tudo destruído, a médica se sentou em um dos dois bancos de pedra colocados na entrada do casarão. Viu teto e paredes despencando e a fumaça se alastrando em volta do busto de Franco da Rocha, o psiquiatra que concebeu o hospital.

Parte dos pacientes da instituição - acomodados em dois pavilhões que ficaram intactos - tentava espiar as chamas. Alguns perguntavam se ainda haveria um almoço coletivo marcado para o dia seguinte". "Foi uma cena de uma tristeza absurda", lembra a psiquiatra. Peritos do Instituto de Criminalística de Guarulhos isolaram o casarão e devem apontar as razões do incêndio nos próximos dias.

A destruição dos arquivos do Juqueri é a eliminação de boa parte da história da loucura no Brasil. O conjunto de textos evidenciava a maneira como os distúrbios foram vistos ao longo das décadas até mesmo na linguagem usada para descrever pacientes. No início do século 20, eles eram "alienados" ou simplesmente "loucos". Com o passar dos anos, se transformaram em "portadores de transtornos".

A biblioteca armazenava ainda curiosidades, como a cópia de cartas trocadas entre Osório César, diretor do complexo nos anos 20, e Sigmund Freud, o pai da psicanálise.

A correspondência mostrava Osório enviando os originais de seu livro *A Expressão Artística dos Alienados para Freud*, que topava publicá-los na revista *Imago* e registrava sua satisfação por ver o interesse que a psicanálise despertava no Brasil.

O Juqueri perdeu sua memória no momento em que passa pela última fase de um processo de desativação que durou décadas. O hospital foi inaugurado em 1898, como referência do novo modelo de tratamento hospitalocêntrico, que crescia à medida que a psicanálise se aproximava da medicina.

Em poucas décadas, o lugar se transformou em um circo de horrores e passou a ser conhecido como "A Cidade dos Loucos". Nos anos 60, cerca de 16 mil pacientes vagavam pelos pátios do complexo, que ocupa 1.927 hectares, ou eram enclausurados em pavilhões. Além de pessoas com distúrbios mentais, o lugar recebia indigentes, deficientes físicos e dependentes químicos. A maneira mais comum de tratá-los eram terapias de choque e remédios em escala industrial.

"Com o desenvolvimento da farmacologia e tratamentos em unidades especializadas, essa a concepção asilar, baseada no confinamento, perdeu o sentido", diz José Cassio do Nascimento Pitta, professor-assistente e chefe do Departamento de Psiquiatria da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

O Juqueri passou a ser progressivamente esvaziado. Em alguns casos, conseguiu encaminhar pacientes de volta para casa. Em outros, promoveu a mudança de internos para preencher o modelo terapêutico estabelecido pelo SUS e manter no máximo 40 pacientes em cada um de seus 27 módulos.

Hoje, há 615 pacientes no hospital. A maioria já tem data de transferência marcada. Até o fim da semana, 40 deles devem entrar em um ônibus para ser levados até unidades de tratamento psiquiátrico em Sorocaba. No início do ano, outros cem serão transferidos para São Roque. "Até o fim de 2006, a instituição deve ficar com cerca de 200 pacientes, 40 deles no módulo de casos agudos", diz a diretora-técnica do hospital, Maria Tereza Gianerini Freire.

**Angélica Santa Cruz**

## ANEXO B



# Arte e

## LOUCURA

RAUL PEDROZA

DO P. N. C. CLUB

A exposição do Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação, e, na sua segunda fase, promovida pela Associação dos Artistas Brasileiros, na A. B. I., constituiu indubitavelmente fator de enorme interesse cultural.

Nos debates que, em duas tardes, se travaram, tomaram parte diretamente ou enviando suas contribuições as Srs. Maria Barret., Nise da Silveira, animadora dedicadíssima da Exposição, Maruja del Rio e os Srs. Carlos da Silva Araujo, Peregrino Junior, Celso Kelly, Helio Aguinaga, Michel Kamenska, Mario Pedrosa, Quirino Campofiorito, Alvim Corrêa, Paulo Flejalde, diretor do Centro, Nobre de Mello, Carlos Gibson. E, em conferências, o Dr. Paternostro e o crítico Mario Pedrosa esquadriharam as significações das composições dos loucos nos campos infinitos da ciência e da arte. Tivemos também, na tarde de encerramento, o prazer da palavra do embaixador da Venezuela, Sr. Polido Mendez, eminente psiquiatra.

Tais debates e conferências constituirão assunto para uma publicação especial da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual seria tirar o sabor publicar aqui uma síntese.

Assim, a exposição interessou vivamente. Não poderia ser de outra maneira. As ilustrações desta nota nos dão algumas indicações poderosas sobre os méritos dessa mostra que podemos classificar, sem favor, de mostra de arte. Os autores ficam envolvidos no seu piedoso anonimato. Mas as obras aí estão. O n.º 1 dá-nos, nas suas linhas simples e decorativas, e mesmo na imaginosa e imprevisível visão dos passatros esvoaçantes, um cenário moderníssimo que, posto num telão, ao fundo de um palco, poderia ter a assinatura de qualquer dos nossos modernos artistas. Assim o compreendeu também, e esse depoimento é valioso, Eros Gonçalves, o cenógrafo esplendido de "Bodas de Sangue", a peça de Garcia Locca, presente cul-



tural que fez Dulcina a nossa sensibilidade. Os nos. 2 e 3 de um só autor, dão-nos, no emaranhado quasi chinês dos seus arabescos, motivos que seriam assinados sem nenhuma hesitação, penso eu, por Picabia, principalmente o n.º 3, a superposição daquele perfil delicado.

Mas um dos encontros imprevisíveis são os desenhos humorísticos. O humorismo nos loucos... Todo um capítulo a escrever... que não escreveremos. Não nos é possível, porém, deixar de dizer que se o desenho n.º 4 tivesse sido publicado no velho Punch, ou em outra qualquer atual revista de caricaturas, constituiria, certamente, para o autor sucesso grande. É delicioso o modo pelo qual o desenhista louco resolveu o problema do trânsito: automóveis montados sobre molas que se erguem, deixando passageiro livre para os transeuntes. Talvez seja o desenho motivo para uma futura patente de invenção, requerida por qualquer leitor da "Ilustração Brasileira" que, certamente, não esquecerá os direitos do autor da idéia...

Mas ha coisa bem mais sugestiva, encerrando profundidade maior de idéia. (Como a gente é levado a escrever sobre os loucos como se escrevesse sobre sobre: artistas sãos!).

Os desenhos nos. 5 e 6 dão-nos a verdadeira historia da eterna luta entre o corpo e a alma, entre o espirito e a matéria. Assim, no n.º 5 o anjo domina o animal manso (é o que é o corpo sinão um animal manso, a orelha, no gesto tão característico rnhosissimo?) — segurando-lhe, caricotando nossos cablocos. Mas, no n.º 6, o animal revolta-se. — o espirito recebe um coice da matéria... Nesses dois desenhos ha, como nota interessantissima, e creio que rarissima na historia da loucura, os versos escritos em estranho idioma, servindo-lhes de legenda. Aparentemente são escritos em inglês, mas num inglês louco... Os idiomas tambem enloquecem. O poeta introduziu nas palavras normais a cunha de letras, a mais ou menos, que fazem estourar o significado.

Nessa nota rapida não nos poderíamos deter a estudar o porque dessa deformação grafica, — mas como seria tentador fazê-lo! Temos por fim o n.º 7 que Celso Kelly, cri-



tico de arte de tão aguda percepção, considerou quadro digno de museu. E realmente o é. Tem a sensibilidade de um Utrillo. Deu-se com o autor desse quadro qualquer cousa de notavel. Era um pintor. Fez seu curso de desenho, e, academicamente ou melhor (melhor aqui deve ser considerado com a significação de pior) — fotograficamente. Tornando-se um doente mental seu desenho e sua pintura evoluíram para uma grande liberdade de concepção e execução, a qual o estudo anterior serviu de base apenas, tal como nos melhores preceitos da técnica moderna. Façamos votos sinceros para que se esse doente voltar à vida normal com as suas faculdades perfeitamente em ordem, guarde da grande noite que atravessou as qualidades que todos podem descobrir com facilidade no quadro número 7, e que nunca mais volte a pintar como pintava e sim como pinta agora.

Nos debates que se travaram em torno dessa exposição singular, varias inteligencias brilhantes se debruçaram, sobre o abismo sem fim que é a loucura. Lá no fundo, na escuridão, arrastavam-se monstros... Os monstros informes que vivem no nosso subconciente.

Mas não esqueçamos que Erasmo escreveu o "Elogio da Loucura"... E não serão os loucos os bandeirantes da imaginação? Bandeirantes perdidos na treva de caminhos que ninguém ousa desbravar? Não. Não são.

São simplesmente pobres doentes. Mas, que riqueza de sensibilidade, a terrivel molestia revelou ao nosso egoismo de homens considerados sãos...



Maio — 1947 19

## ANEXO C

### Nove Grandes Artistas

Jorge de Lima

Conta-nos o escriba rapidamente transformado em poeta – Tomás de Caminha que a frota de Pedralvares viu nas praias descobertas seres perfeitíssimos, sendo as mulheres superiores as da Europa.

Pode-se Explicar o exagero desse célebre poeta autor de uma carta rapidamente transformada em poema. Os tripulantes vinham com a Índia na cabeça ou melhor chegavam às terras do Brasil com a Idade Média nas retinas. Os olhos de suas imaginações estavam povoados dos seres fantásticos e horripilantes com que as criaturas ecumênicas e mortais povoaram desde os fenícios, citado por Max Georg Schimidt, as ilhas do ocidente lendário. Esses seres mitológicos mas monstruosos deveriam estar em todas as Índias a descobrir. Esperavam pois achar aqui pelo menos gente canibal, com jeito e forma de cães. E porque pensavam feiamente e encontraram o comum, a surpresa logo transformou as mulheres achadas em Evas e santas. Quem chega à Exposição de Pintura organizada por Nise Silveira e ora exposta na Câmara Municipal chega pensando, senão feiamente, pelo menos erradamente. E ao deparar-se-lhe pintura normalmente moderna, fica com a imaginação medieval surpreendida exagerando os méritos daqueles insanos. Nada disso: quanto mais a gente demora esfriando a surpresa mais descobre perfeições e belezas naquelas terras virgens incontaminadas pelas europas.

A esses artistas expositores, nove genuínos artistas, a ciência tem chamado, de dementes sejectivos (Gross), atáxicos intrapsíquicos (Stransky), dementes paratônicos (Berastein), squizofrênicos, sim, esquizofrênicos (Wolfgf, Bleuler). Porém, ao sol da sinecridade não desejamos saber se determinada obra de arte proveio de gago, de preto, de pernetta, de louco ou de rico, de democrata ou de comunista. É verdade que se pode julgar um quadro ou uma eventualidade sob prisma social, psicanalítico, existencialista ou qualquer prisma. Mas isto são outros duzentos mil réis.

Desses nove pintores quero elogiar em primeiro lugar a Anísio. E agora nos ocorre uma cogitação imperiosa: como pode esse artista, sem nunca haver conhecido museus, sem jamais ter percorrido boas coleções de modernos, compor com tanta sapiência, com tanta plenitude, tão souple e tão inteligentemente cezanesco ao modo de distribuição dos valores a ponto de nada pesar, de nada querer desmoronar ou mesmo gritar contra o quadro? Um pobre homem seqüestrado, que nunca possuiu contatos ilustres, conseguir aquelas serenas coisas equilibradas, aquela inconsutilidade! Há nele aspectos realistas e espirituais embricados que adquirem realmente uma total magnitude criadora. Distribui as cores com decisão e com ressonância reveladoras de grandes dotes. Há temas tangíveis, corpos pesados que conseguiu levitar como a locomotiva metida no meio da tela tão genialmente posta que virou pássaro, leve, leve. Amante dos matizes, dos embricamentos exatos sem ser cerebrino nem intencional transfigura a natureza como um mágico.

Despóticas influências não sofreu, pois é personalidade de insulamentos sociais. Como conseguiu sua formação? Como conseguiu essa balança sensível e equilibrada em que a cor e o desenho se integram como elementos de igual

importância? A sua obra em verdade contém a dose dos três elementos essenciais da pintura perfeita; composição, desenho e cor – dura tarefa que exige dotes e cultura. Sei quem lhe deu dotes. Mas cultura? É que a pintura brota-lhe do próprio engenho sem trânsitos pelos ateliers pretensiosos.

A oportunidade que Nise Silveira nos dá de conhecer artistas tão bem dotados encerra uma grandeza comovedora. Leva-nos a meditar diante de casos tão persuasivos sob o ângulo da técnica e do bom gosto.

Com o nosso Carlos, a coisa é diferente. É um homem enclausurado que consegue libertar a pintura de preocupações de dramaticidade do literário e de outras submissões, abrindo-lhe um horizonte amplo onde podemos contemplá-la pura e essencial, entregue a seus problemas de matéria e de cor sem superestruturas. A pintura desse Carlos resiste pois escandalosamente às construções cerebrinas para ostentar-se simples como a sair das mãos de seu criador.

Aqui está a pintura redimida de preocupações formais, anedóticas, folclóricas ou de outros aulicísmos.

Ademais, já pelas suas condições inteiramente independentes deles esses artistas miríficos, inexplicáveis mas realizados e mestres são extraordinários.

No prefácio ao livro de Osório César – “A expressão artística nos alienados” – Cândido Motta Filho fugindo de qualquer pretensão exegética no plano psicanalítico, escreve: “Não quero falar na origem das neuroses. Nem me sobra competência para tanto. Mas assinalo o papel que a arte desempenha na psicologia humana. Assim sendo a arte um desabalo, um verdadeiro parto, na expressão romântica de Goethe, ela é essencialmente individual e pessoal, pode surgir com toda a sua fascinação com todas as suas galas e louçanias, tanto no homem normal como em um homem alienado, porque ela nasce no inconsciente, no instinto que são vivos em ambos. Tanto em um como em outro, a operação psíquica se dá. A arte se processa, tanto na normalidade, como na anormalidade da mesma maneira”.

Aliás, a conduta de meu amigo Motta Filho corresponde à preferência que certa vez adotei: Para compreender a psicologia do chiste, tendo em mãos os estudos do sábio S. Freud e do poeta João Paulo, preferi o desse último. Era como os quadros desses novo pintores do Engenho de Dentro.

A Manhã, 30.11.1949

Reprodução fotográfica da matéria do jornal da época



# ANEXO D – matéria de jornal – O Globo (06/01/1946)

## OS LOUCOS SÃO PINTORES

6.1.46

### CURIOSAS REVELAÇÕES DE UMA EXPOSIÇÃO DE PINTURA E DESENHOS NO HOSPITAL PEDRO II

ORIGINAIS CONCEPÇÕES DA VIDA E SEUS SÍMBOLOS — A CURA PELO TRABALHO VISTA E OUVIU NO HOSPITAL PEDRO II

No Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, está franqueada ao público uma exposição de pintura e trabalhos manuais de alienados ali recolhidos. O GLOBO esteve em visita à casa original da arte, sendo recebido pela Dra. Nise da Silveira, chefe da Divisão de Terapêutica Ocupacional, pelo Sr. Almir Marignier, desenhista e orientador dos artistas loucos.

#### UMA CURIOSÍSSIMA EXPOSIÇÃO

A primeira impressão de quem penetra na sala é a de uma exposição de arte moderna ou futurista: a maneira de realização e as cores são as mesmas dos pintores filiados a tais correntes artísticas, que muitos consideram "revolucionária". Examinados com atenção os trabalhos dos adultos esquizofrênicos e dos crianças debéis-mentais e retardadas, a exposição ganha em valor, logo que o visitante se convence de que está em face de trabalhos saídos da concepção de vida, de movimento e de colorido de cérebros perturbados pela loucura ou retardados apenas.

E fica-se a pensar que serão alguns dos pintores modernistas que comparecem ao Salão oficial, ou expõem em salas particulares, tão diferentes dos moídes clássicos que fizeram a glória dos Ticianos, Murilos, Sannzios, Goyas e dos nossos Pedro Americo e Vitor Meireles, para só falar no passado...

Sobretudo diante das concepções dos esquizofrênicos e dos debéis-mentais, pode chegar-se à conclusão de que a alienação mental não mata no indivíduo o artista que com ele nasceu, ou até mesmo concorre para que ele desperte, embora possa desviar a sua arte para caminhos tortuosos e ásperos, até onde o próprio distúrbio mental lhe indique um limite extremo.

A proporção que vamos parando diante dos desenhos a lapis ou das telas a óleo dos esquizofrênicos e debéis-mentais retardados, a Dra. Nise Silveira vai revelando detalhes e circunstâncias ligados aos trabalhos expostos. O Hospital, dentro da escassa verba que lhe é concedida, fornece aos doentes telas, tintas, pincéis. Eles têm inteira liberdade de ação e o Sr. Marignier corrigia, apenas, o trabalho de cada um, sem interferir na concepção artística.

— O doente mental — explica-nos a Dra. Nise Silveira — não é estável no trabalho; executa-o, mesmo, ao sabor de sua fúria. Muitos trabalham por convicção artística; outros por necessidade de expressão ou sublimação de suas íntimas emoções. Isto, aliás, serve para favorecer o argumento de que o doente mental não é inteiramente um ser inútil, um peso morto para o Estado.

— Há um horário de trabalho imposto aos doentes? — indagamos.

— Eles pintam, ordinariamente dentro do horário do expediente da casa. Muitos, entretanto, não querem largar os pincéis quando o expediente termina. Recalcitram. É mister convencê-los da necessidade de largar para recomeçar no dia seguinte.

#### A TERAPÊUTICA OCUPACIONAL, AUXILIAR DE CURA

— O importante, porém, — continua a Dra. Nise Silveira — é que esse trabalho dos esquizofrênicos e dos debéis-mentais pode ser considerado um método auxiliar de cura. Posso citar varios casos em favor dessa asserção. O do menor Murilo, de onze anos, é um deles. Nas aulas ele se portava de maneira a perturbar os trabalhos dos professores. Manejando os pincéis, torna-se dócil e sobrevive de tal maneira que esquece tudo quanto o cerca. Há ainda o caso de doente adulto, esquizofrênico em estado permanente de agitação, exigindo de todos nós um grande trabalho. Um dia, o Dr. Elejalde, diretor do Centro Psiquiátrico, entregou-lhe um papel e um lapis e manda que ele execute um desenho. E o agitado permanente a partir desse dia se transmudou no mais calmo dos doentes aqui internados. Encontram-se aqui casos de verdadeiras vocações congênitas. O menor Wilson, de dezesseis anos, portador de um grande atraso, pois, que sua idade mental é apenas de seis anos, pigta como muito adulto sem esquizofrenia desejará pintar.

— Há muito que se adota aqui a Terapêutica Ocupacional?

— Não há muito. O método, porém, é comum nas colonias para doentes mentais. A Terapêutica Ocupacional é um meio de tratamento que visa ressocializar o doente mental. Aqui ela foi adotada este ano e por iniciativa do Dr. Paulo Elejalde. Os resultados nós estamos colhendo proporcionalmente. Esta exposição, em que há muito a estudar e admirar, é uma prova prática da eficiência do método que não se limita apenas ao desenho. Vou mostrar a O GLOBO a exposição de trabalhos manuais dos doentes do sexo feminino.

E leva-nos a uma sala contigua, onde nos mostra mais de uma centena de trabalhos de agulha e de bastidor, alguns notavelmente executados, verdadeiras pequenas obras primas no seu gênero. Até tecelagem a mão, utilizados farrapos como matéria de fiapão, ali estão atestando não apenas habilidade da executante, mas o resultado de um labor paciente que é, sem exagero, um raio de luz nas trevas que penetram aqueles cérebros. Basta superar as dificuldades de execução naturais em quem não aprendeu o mister, professoras especializadas atendem as bordadeiras, rendadeiras e fiandeiras, as quais, entregues ao trabalho, dir-se-las criaturas normais.

#### PARA DIVERTIR OS DOENTES

A Dra. Nise dá doentes com este nes, tiraram o curso Silveira, um centro, testada



O fotógrafo colheu esta pelo menor Wilson e um

Reprodução fotográfica de jornal da época

## ANEXO E

### **Excerto de transcrição de fita de vídeo Mavignier (1989) – entrevista concedida ao grupo de estudos do Museu Imagens do Inconsciente.**

Lula Melo: (Histórico do Almir). A foto de Jung na mandala foi tirada por Mavignier.

Mavignier.: Eu fiz as fotos e mandei as fotos.

M.: Ele já disse o principal e eu não quero fazer discursos aqui, eu quero ter um contato com vocês aqui. Me perguntem coisas e eu respondo, se puder responder.

Gladys Schincariol.: Eu gostei muito daquela colocação. Como vc recebia uma orientação da Nise e Como vc usava vc mesmo, sua pessoa, sua orientação e como vc seguia seu íntimo?

M.: O meu encontro com a Nise foi um encontro muito bom, porque eu precisava dela e ela precisava de mim. Eu precisava, eu vim aqui para o hospital, eu precisava de um emprego que não durasse tanto tempo como os empregos normais, ali das 8 às 6 da tarde. Justamente o horário daqui do hospital aqui, naquele época das 10 horas até às 15 horas me daria tempo de depois trabalhar como pintor, porque eu era pintor e queria fazer pintura. Agora, vim aqui como diarista, artífice diarista, no fundo para acalmar os internados, trabalhar nas enfermarias. E como eu tinha um curso científico ginasial, o Paulo Elejal, o diretor daquela época, não quis que eu acalmasse doentes, “ele não pode acalmar doentes”. E fiquei eu acalmando a mim mesmo, porque a situação de não fazer nada o dia inteiro. Até que vi uma festinha do grupo seção terapêutica, praxiterapia, que uma doutora estava chefiando. E eu então tive a idéia de perguntar a ela se ela tinha interesse de fazer uma exposição de pintura ou um ateliê de pintura, falando francamente com vcs no fundo eu queria ter o meu ateliê, não tinha assim aquele idealismo que vcs tem hoje, lógico vocês estão trabalhando com muito idealismo. Eu não sabia o que ia acontecer, e perguntei a Nise se ela não tinha interesse de iniciar esse ateliê e ela disse “mas eu espero a muito tempo uma pessoa que possa fazer isso”, de modo que realmente nos entendemos perfeitamente e ela conseguiu do Paulo Elejal todo um esforço, e quase uma... toda aquela parte térrea do hospital. E começamos a trabalhar. Relações entre Nise e eu eram pés... péssimas, olha o ato falho, eram as melhores possíveis, eram realmente as melhores possíveis. Porque ela me ensinava, me instruía, me dizia como eu devo trabalhar com o pessoal, de não influenciar, de não exigir coisa nenhuma, apenas de dar uma orientação técnica. E ela achava que era muito bom que eu pintasse também e não fizesse o papel de inspetor, de estar olhando os doentes, de estar dirigindo, função de bedel. E então, começamos a trabalhar e havia naturalmente situação de conflito com uma das assistentes sociais, pessoa muito prussiana. Me lembro de uma discussão enorme com ela, ficamos tão... o conflito foi tão grande que eu sai da sala e fechei-a com as chaves, a porta dela com as chaves, fechei-a. E ela rapidamente gritou horrorosamente com este tipo de coisa, gritou muito. Eu não tinha coragem de abrir a

porta e então chamei a Nise e dei a chave, e falei “abra a porta que aconteceu isso” e a Nise naturalmente riu muito e naturalmente teve bom contacto.

G.: E os freqüentadores do ateliê?

Mavignier: Os freqüentadores. O problema era encontrar pessoas para trabalhar. Que no meu ponto de vista era quem era artista e quem não era artista, no meu ponto de vista. Isto é, quem poderia se interessar. Que era muito empírico, muito empírico, não havia leis, podia haver. Eu saía assim, entrava nos pátios, misturava entre eles, olhava as caras, dizia “este talvez”, “talvez”, “este talvez possa” e de vez em quando pega um ali que se interessava, quando se interessava. E também tentava ir nas enfermarias e de saber sobre informações, “há alguém que pinte aqui?”, numa delas havia um internado muito, muito bom que limpava tudo e me disseram “você não leve esse homem daqui, ele nós precisamos”, e aí o que ele faz?, ele tem caixas embaixo da cama dele, caixas de sapatos cheias de desenhos, realizados em papel higiênico, papel higiênico naquela época..., hoje é rolo, rolo normal, então hoje ele não poderia pintar, papel higiênico os quadradinhos. E vi coisas maravilhosas, muito bonitas. Esse doente era o Carlos, Carlos Pertuis. E ele veio... depois também um....

G.: E ele ficou interessado pelo ateliê? E começou logo...

M.: Interessado chegou... Ele começou a trabalhar... Havia coisas que interessavam e não interessavam. Estava lá, falava muito... sozinho... E depois um chegou, não sei como ele chegou, . Mas ele entrou e começou a falar sozinho, falava... falava assim... olhava muito... observava muito, sentava no piano, tocava uma música maravilhosa, que ninguém conhecia, mais assim impressionista. De vez em quando vinha a mãe dele, apanhava-lo, trazer comida para ele, etc., este era o Isaac. Era muito charmante (charmoso), gostava muito de meninas, fazia elogios muito bonitos que ninguém entendia, mas uma palavra simbólica que todos... Depois apareceu também o Vicente, que era um homem muito..., não tanto quanto o Raphael, não estava tão profundamente, ali, e começou a pintar, fez uma pintura a guachê e uma cachoeira, pessoas tomando banho, isso é uma cena que ele realmente presenciou na Bahia, ele viu as mulheres, ele me contou que realmente ele tinha visto isto. Então eu vi que ele tinha possibilidade como pintor, que era minha vantagem ali que eu como pintor podia prever e sentir assim que ele também pode fazer pintura. Então eu dei um muro enorme para ele, lá, eu não deixei o muro ficou, tirei toda pasta do muro (tinta do muro). O muro ficou no reboco (ele se confunde com palavras em alemão neste trecho). E neste reboco eu disse assim para ele, “vc faça o que quiser”, “bom, eu posso fazer a pintura, eu faço assim, eu faço a estrutura aí, os desenhos todos” fez, realizou e “agora, o senhor me diga a esses que vcs chamam de artistas aí e eu digo a ele qual a cor eu quero para aquela parte, qual a cor eu quero para aquela parte, e são eles que vão pintar, eu não quero pintar assim, eu dirijo eles”. O Vicente era muito importante e havia a médica psiquiatra que me fazia uma descrição do Vicente que não era o Vicente, isto é não pode ser o Vicente. “É, ele é muito indelicado, é muito agressivo” “Não o Vicente que nós temos aqui não é agressivo, perfeitamente”, “Mas como não é?”, “Então venha e veja”. E ela veio, quando ela entrou e começou a falar com o Vicente. O Vicente fechou a cara, realmente agressivo. Ela saiu e disse assim “olha realmente como eu disse” e o Vicente disse “Seu Mavigner, o senhor é um idiota?”, “Por que?” “Por que vc Vicente ficou assim, recebeu essa mulher de forma

tão estúpida”, “Você é um idiota, essa doutora aqui representa minha companhia de seguro (benefício), se eu for começar a ser gentil para ela, assim, assim, então eu não recebo mais, tou em má posição” (...) eu fiquei muito envergonhado quando ouvi isso. E ele continuou a pintar o mural dele. É um mural que depois pintaram em cima, ele tem que tar aquele muro tem que estar aqui, os desenhos futuros dele devem tentar fazer.

(...) G.: Eles iam espontaneamente ao ateliê?

M.: Eles eram apanhados pelo Hernani. O Hernani e outros, Paulo Pedrejó iam lá e apanhavam os internados para trabalhar. A descoberta do Emygdio foi uma descoberta, não foi casual, foi e não foi. O Hernani vinha num hospital que estava situada aqui e apanhava os doentes e ele via sempre um com um olhar...

Aqui a coisa de ver o Emygdio pintando, a minha angústia era...,por exemplo esse é um quadro, ele vinha e pintava tudo e depois vinha pintava isso em cima. Até que ponto ele deve parar? Naturalmente eu não podia dizer “você para agora”. Eu não podia influenciar. Muitas vezes no momento difícil eu tinha um acesso de tosse, eu tossia. Ou cantava besteira, ou gritava qualquer besteira para ver se ele perdia a concentração. Mas ele voltava do mesmo ponto. (...)

Junior.: Como vc compara a produção dele com outros artistas nacionais ou até internacionais,na qualidade?

Qualidade para mim, de acordo com o que é qualidade, qualidade é uma expressão abstrata que vc não pode comparar com material, não é possível, um termo abstrato como qualidade, vc tem que comparar com outro termo abstrato. Qualidade para mim é comportamento, se uma pessoa tem comportamento conseqüente com suas idéias, com seus conceitos, então o que sai daí tem qualidade.

J.: Vou mudar a pergunta, qual importância em relação aos outros trabalhos brasileiros e internacionais?

Em primeiro lugar, o quadro em si, a construção, não respondo ainda sua pergunta. O quadro em si é um quadro que há todas... o equilíbrio da cor, da composição, a surpresa de elementos que ele colocou dentro dessa composição. Esse bule em cima de uma coluna que é um fato muito surrealista. Um fato que ninguém pintou, não conheço um pintor, um bule em cima de uma coluna que é uma coisa ilógica. Depois esses elementos, essas flores fabulosas, essas caras que você encontra assim, e depois esse ritmo, essa guirlanda. Quer dizer, não existe um pintor que tenha pintado isso. Isso foi pintado numa profundidade, tem contato com o que chamamos Inconsciente Coletivo. Paulo Klee tentou chegar a essa profundidade, mas ele tinha sempre a passagem de volta. Paul Klee comprava a ida, mas comprava a volta. O Emygdio só comprou a passagem de ida e ficou. Ele permaneceu nessa profundidade que é incomparável que não se pode comparar. Só se pode comparar com outros pintores chamados alienados, mas eles estão tão malandros vendendo quadros em galerias, etc... que não se pode comparar.

(...)

Agora respondo sua pergunta. No Brasil é um pintor, uma pintura excepcional. Se vc pega um quadro de Portinari, temos “O Fazedor de Café”. Aí tem Picasso. Portinari foi muito influenciado por Picasso. Nós todos pintores brasileiros somos influenciados pela Europa. Ele não tem influencia da Europa. É realmente um fato único.

## ANEXO F

Perguntas enviadas por e-mail para Mavignier e resposta por carta.

----- Original Message -----

**From:** José Otávio Pompeu e Silva

**To:** almir mavignier ; 520039302419-0001@t-online.de

**Sent:** Monday, April 26, 2004 1:39 PM

**Subject:** interview - brazil

Prezado Prof. Almir Mavignier,

Estou enviando em anexo e abaixo a entrevista que combinamos em e-mail de 14 de março deste ano.

Agradeço muito a sua inestimável colaboração.

Atenciosamente,

José Otávio

---

Cópia de entrevista:

Prezado professor,

Coloco um roteiro de algumas perguntas. Sinta-se à vontade de usá-las como guia ou de complementá-las com outros tópicos que o senhor julgar importante:

1) A primeira diz respeito a uma afirmação de JUNG. Segundo Mário Pedrosa, Jung afirmou em conversa com Nise da Silveira durante jantar a psiquiatras estrangeiros durante o II Congresso Internacional de Psiquiatria:

“Fiquei impressionado com as pinturas dos esquizofrênicos brasileiros, pois elas apresentam no primeiro plano características habituais da pintura esquizofrênica, mas noutros planos a harmonia de formas e de cores que não é habitual na pintura dos esquizofrênicos. Como é o ambiente onde esses doentes pintam? Suponho que trabalhem cercados de simpatia e de pessoas que não têm medo do inconsciente.”.

Agora vai a minha pergunta: Como foi o ambiente onde esses doentes pintaram, na época que o senhor era o responsável pelo ateliê? O senhor pode fazer uma lembrança detalhada do ateliê?

2) De quem foi a iniciativa de criar o ateliê de pintura? Existia outros psiquiatras e funcionários que concordavam com a proposta que o senhor e a Dr.a Nise da Silveira foram pioneiros?

3) Como foi feita a seleção dos primeiros participantes do seu ateliê de pintura dentro do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro? A sua sensibilidade como ser humano e artista deve ter sido muito importante.

- 4) Quais os fatos do primeiro livro sobre o Museu do Inconsciente o senhor retificaria e qual é a versão correta?
- 5) Qual a sua relação na época, com Ivan Serpa e Abraham Palatnik? Vocês tinham os mesmos professores? O quanto eles tomaram contato com seu ateliê de pintura e com as obras dos pintores do Engenho de Dentro? Em entrevista com Palatnik, ele enalteceu o seu trabalho frente ao ateliê e falou que as obras provocaram um profundo impacto em seu trabalho (Palatnik), dando início para a mudança da figuração para a sua obra tecnológica. Já sobre Ivan Serpa, não consegui documentação que comprovasse algo mais que a visita dele as mesmas obras, o senhor teria algo a contribuir? Que outros artistas contemporâneos visitaram o ateliê na época?
- 6) Tecnicamente como era organizado o ateliê? Gostaria que o senhor explicitasse o que era “a melhor condição possível para que os “colegas”(como Palatnik relatou que o senhor denominava quem participava do ateliê) pudessem criar livremente? A explicação técnica do funcionamento e organização será muito importante na caracterização do mesmo na documentação que preparo.
- 7) Como foi seu contato após sua partida para a Europa com o Museu Imagens do Inconsciente e com a Dr.a Nise da Silveira? Participou da organização de alguma mostra na Europa? O senhor estava presente no II Congresso de Psiquiatria ?
- 8) O senhor foi precursor do que a Dr.a Nise da Silveira veio posteriormente a denominar “terapia do afeto”. Tanto no ateliê, como em sua relação com “colegas” como Raphael o senhor parece ter se valido muito do afeto. Isto foi intuitivo? Alguém o orientou?
- 09) Os psiquiatras que trabalhavam no Engenho de Dentro na época pareciam ter uma visão dos pacientes diferente da realidade que o senhor presenciava no ateliê. Adelina era descrita em seu prontuário com extremamente agressiva e os senhor faz uma descrição dela bem diferente em entrevista no início da década de 1990 para grupo de estudos da Dr.a Nise da Silveira. Conte mais sobre isso...
- 10) Como o senhor conseguiu colocar dentro de mostra em Museus e Centros culturais as Imagens do Inconsciente? Havia muito preconceito na época?
- 11) Sua mensagem sobre a importância da obra e do museu Imagens do Inconsciente no contexto artístico atual, difuso e globalizado. Mensagem de quem viveu a gênese do processo e hoje pode olhar com um distanciamento cronológico e geográfico para a mesma....

*Para finalizar eu gostaria de declarar minha admiração pelo trabalho que o senhor realizou no Engenho de Dentro e por toda sua obra realizada na Alemanha. Um artista que viu arte passar por uma grande ebulição e que foi ator da mesma sendo um dos pioneiros da op-art, bem como um renomado pintor, professor e cartazista, pioneiro em muitas inovações visuais destes cartazes. Enfim um dos grandes artistas do Brasil, da Alemanha, da aldeia global...*

*Atenciosamente,*

*José Otávio Pompeu e Silva*

de almir mavignier, hamburgo  
para  
josé otávio pompeu e silva, rio de janeiro

prezado josé otávio,

respondo as perguntas do seu e-mail.  
antes porém desejo informar que o meu trabalho no atelier de engenho de dentro foi  
publicado nos seguintes livros:

I - "brasil: museu de imagens do inconsciente"  
brasileira de frankfurt/câmara brasileira do livro/são paulo  
1994/ 94-1835 CDD-704.0824,  
página 25

II - "imagens do inconsciente", mostra do redescobrimento  
ISBN 85-87742-01-9/  
CDD-709-81  
página 247.

se não escreví para os livros do museu, foi porque não fui solicitado.  
escreveram para mim, criando equívocos que ficaram "históricos"

aqui as respostas:

1)  
os participantes do atelier fizeram obras surpreendentes, que contribuíram para um  
ambiente fascinante de admiração e respeito

pinteí um quadro que os mostra trabalhando.  
o quadro foi reproduzido na página 11 do meu catálogo do mam de s. paulo no ano 2000

reconheço as seguintes figuras (da esquerda para direita):  
isaac liberato, 2- (?), 3- (?), 4 - emygdio de barros, 5 -vicente pintando uma parede  
e abelardo, pintando uma tela.

2)  
a ideia de criar o atelier de pintura foi minha.  
os funcionários apoiavam.  
os psiquiatras eram à favor, enviando pacientes para trabalhar.

3)  
pelas fichas dos internados,  
procurando-os nos pátios e nas seções dos hospitais,  
por acaso e por intuição.  
o acaso fazia descobrir talentos e o acaso fazia cobrir talentos, que ficaram  
desconhecidos.  
não havia seleção porque era terapia.

4)  
na página 13 do livro da funarte, "museu de imagens do inconsciente - histórico",  
foi impresso:

"...assim, quando falamos ao diretor paulo elejsulde da nossa intenção de instalar  
um atelier de pintura entre as atividades de terapeutica ocupacional,  
ele logo se lembrou do jovem pintor mal-adaptado a serviços burocráticos e  
transferiu-o para nossa seção"

esse texto histórico não informa que a ideia do atelier veio do jovem pintor

a versão correta é:

na abertura de uma exposição de trabalhos manuais da seção de ocupação terapeutica,  
pergunteí à sua diretora se tinha interesse de organizar um atelier de pintura.  
ficou entusiasmada e contestou se não o fez antes, foi por falta de funcionário

na página 15:

"um dia, em fins de maio de 1949, pedrosa apareceu acompanhado por leon degand, primeiro diretor do museu de arte moderna de são paulo. leon degand ficou tão impressionado pela qualidade artística de muitas das obras criadas no hospital psiquiátrico que nos propoz a realização de uma exposição no museu de arte moderna de são paulo". o texto faz sugerir que pedrosa convidou degand.

a versão correta é:

por ocasião da abertura de uma exposição de pinturas abstratas no ministério da educação organizada por leon degand, fui à inauguração com a intenção de convidá-lo para visitar o atelier. ele veio com sua esposa e ficaram emocionados com as obras. fiz então a proposta de realizar em seu museu uma exposição de obras do atelier. ele me respondeu:

"não faço mostras de alienados, porém uma exposição de "artistas do engenho de dentro". degand relatou mais tarde, que de volta à são paulo, participou de um banquete, onde declarou: "acabo de ver os artistas mais importantes do brasil", surpreendendo à todos que esperavam nomes de artistas conhecidos. ele voltou ao atelier para fazer a seleção, e dessa vez acompanhado por mario pedrosa, quando deu o título definitivo para mostra: "9 artistas de engenho de dentro"

a personalidade estrangeira que pedrosa convidou foi albert camus, sobre o qual não houve referências nesse catálogo histórico. camus escreveu porém no seu "journaux de voyage" (éditions gallimard, paris 1978). na página 118, da versão alemã "reisetage", de 1980 (rowohlt verlag gmbh, / capítulo america do sul / junho até agosto 1949):

"24 de agosto

às 13,30 horas pedrosa e sua esposa virão me buscar para ver pinturas de doentes mentais em hospital novo num suburbio da cidade" presenciei a visita.

o fato que associa as visitas de leon degand e albert camus em 1949 é a presença de mario pedrosa, o que possivelmente faz supor uma troca de nomes, por falha de memória depois de 31 anos passados (o catálogo é de 1980)

página 160:

"a vinda de carlos para o convívio de engenho de dentro foi diferente da dos outros companheiros. quando ele chegou os monitores não o foram encontrar no pátio, como emygdio e raphael"

a versão correta é:

carlos pertuis "chegou" em 1939 no hospital (livro I, pag.27). "os monitores" era eu. comecei à trabalhar no atelier em 1946:

fui ao hospital pedro II e perguntei na seção dos internados se havia alguém que se ocupava com pintura. a resposta foi: "carlos" debaixo de sua cama havia várias caixas de sapatos cheias de desenhos

\*REISETAGE BÜCHER\*

3

5)

éramos amigos.

conheci ivan serpa em 1945/46 na associação brasileira de desenho (modelo vivo).  
ele trabalhou mais tarde com levino fanzeres, no grupo da "colmeia dos pintores do  
brasil".

eu estudei em 1947 com arpad szenes.

serpa e eu estudamos com axel de leskoschek e heinz boese, em 1948/49.

conheci abraham palatnik em 1947, quando ele voltou de israel.

encontrei mario pedrosa na primeira exposição do atelier no ministério da educação  
deante dos desenhos de raphael.

convidei-o para visitar o atelier, fazendo o encontro nise/pedrosa, separados por  
um passado político não superado

palatnik, pedrosa e serpa estavam ao corrente do que se passava no atelier.

ivan teve um período de trabalhos influenciado pelos desenhos de raphael.

convidei vários artistas e personalidades para visitar o atelier.

o cineasta brasileiro alberto cavalcante ficou tão fascinado, que enviou lima barreto  
para fazer um documentário, que não se realizou.

6)

tecnicamente elementar:

agua para gouaches ou aquarelas e terebintina para óleos.

tintas e telas foram compradas e para emygdio cada vez maiores, por saber de sua  
importancia.

emygdio pintava sosinho, tambem no meu atelier, onde havia mais tranquilidade do que  
no salão coletivo.

ele pintava "vivencias" de sua vida anterior.

era um pintor de lembranças, que se acumulavam da esquerda para direita do quadro.

repintando fazia desaparecer momentos de pintura de grande beleza. nas grandes telas  
estão "sepultadas" outras pinturas, que contribuem para uma superficie pastosa.

para um observador como eu que não devia interferir, sofria realmente a "dor" de ve-  
lo recobrir.

dei-lhe novas telas. ele compreendeu e começou a terminar.

7)

o meu contato com nise da silveira, antes e depois da minha viagem foi excelente,  
o que sempre me impediu de reclamar o histórico incerto e já impresso.

na última vez que estive com ela em 1994, me recebeu com muito carinho, dizendo:  
"almir se nao houvesse voce, não haveria o museu"

esse contato foi alterado pela recusa de luiz carlos mello, diretor do museu e  
curador da mostra do "redescobrimento", de imprimir completo o meu texto, por não  
ver coincidir com o da página 13

a consequência foi a omissão do nome mavignier nos vídeos e na exposição de sao paulo.  
ele se encontra somente no catálogo.

4

7)  
participei da mostra "brasil: museu de imagens do inconsciente" na 46. feira do livro de frankfurt, 1994 como curador.  
fui solicitado por nise da silveira para instalar as obras do museu no II congresso de psiquiatria em zurique.  
sabendo que jung iria inaugurar a mostra, instalei uma sala com mandalas.  
fiz uma documentacao de sua visita, publicada no catálogo de frankfurt.

8)  
o afeto é espontaneo e intuitivo, não pode ser orientado.  
não havia de minha parte afeto senão admiração pelas obras dos artistas do atelier.  
qualquer artista é sensível ao reconhecimento de seu trabalho.  
essa é a razão dos resultados que consegui no atelier.

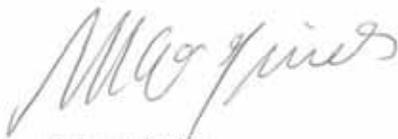
09)  
sabia pelo prontuario de adelina sobre a sua agressividade.  
sabia tambem que ela fazia bonecas, o que mais me interessou.  
aconteceu que chovia no dia em que fui busca-la.  
levei um guarda-chuva e a protegi normalmente.  
adelina para mim era mansa, sorridente e jamais agressiva.

10)  
havia preconceitos.  
em zurique convidei o diretor do "kunstgewerbemuseum" para ver a exposicao do congresso.  
ele fez transportar as obras para o seu museu. a mostra não foi realizada.

trouxe para europa desenhos e duas pinturas de arthur amora afim de tentar arranjar uma exposição do museu.  
tambem sem êxito. os desenhos foram devolvidos em 1994 para nise da silveira em presença do curador do museu.  
as duas pinturas foram enviadas dentro da minha exposição para o mam de são paulo.  
elas foram devolvidas ao museu

a minha mensagem sobre a importancia da obra e do museu de imagens do inconsciente,  
é que o artista deve procurar descobrir a sua própria personalidade

agradeço pelas palavras que você me escreveu.  
elas me fizeram um grande prazer



almir mavignier

hamburgo, 28 de junho 2004