

**TATIANA FECCHIO DA CUNHA GONÇALVES**

**A REPRESENTAÇÃO DO LOUCO E DA LOUCURA NAS  
IMAGENS DE QUATRO FOTÓGRAFOS BRASILEIROS DO  
SÉCULO XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia  
Martins**

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

Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dra **Claudia Valladão de Mattos**  
Co- orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dra. **Lucia Helena Reily**

CAMPINAS  
2010

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

G586r      Gonçalves, Tatiana Fecchio da Cunha.  
A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro  
fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid  
Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins. / Tatiana Fecchio  
da Cunha Gonçalves. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudia Valladão de Mattos.

Coorientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucia Helena Reily.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Loucura. 2. Fotografia. 3. Critica de arte.  
I. Mattos, Claudia Valladão de. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The representation of the insane and madness in the  
images of four twentieth century brazilian photographers: Alice Brill, Leonid  
Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Madness ; Photography ; Art criticism.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudia Valladão de Mattos.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lygia Acury Eluf.

Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Annateresa Fabris.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leticia Coelho Squeff.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helouise Lima Costa (suplente)

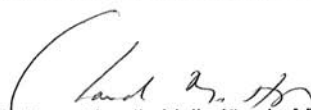
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (suplente)

Data da Defesa: 26-01-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

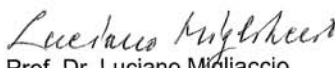
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda  
Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves - RA 901261 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos  
Presidente



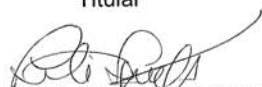
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf  
Titular



Prof. Dr. Luciano Migliaccio  
Titular



Profa. Dra. Annateresa Fabris  
Titular



Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff  
Titular

à Tainá



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente minha filha Tainá que acompanhou todas as etapas de elaboração deste trabalho, sempre presente e inspiradora, enfrentando corajosamente os percalços na nossa estadia em Londres. Aos meus pais cujas formações e interesses me apresentaram, desde a meninice, à possibilidade do diverso e permitiram a possibilidade de compreender a *loucura* de forma amplificada, contribuindo seguramente para que esta se configurasse rica, ampla e potencial, entre as minhas questões significativas;

As minhas orientadoras profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos e Profa. Dra. Lucia Helena Reily pela generosidade, apoio e suporte durante este percurso. A elas agradeço antes de tudo o exemplo, a paciência e as pontuações corretas e essenciais à lapidação, muitas vezes árdua, desta pesquisadora. Agradeço aos fotógrafos e a suas famílias, que me receberam em entrevistas e se mostraram sempre generosos em contribuir com o desenvolvimento das discussões elaboradas. Entre estes, Claudia Martins; Cláudio Edinger e a querida Ana Edinger, Alice Brill, Julian Czapski e Silvia Czapski; e Leonid Streliaev.

Aos professores cujas contribuições e falas, muitas vezes pontuais, outras vezes em longos e abertos diálogos, reverberaram na forma com a qual pude me posicionar frente a este objeto de estudo. A partir deles, academicamente e afetuosamente, foi se formando um lastro, se evidenciando as implicações e embates frente ao que está implícito nas formas de ver, conceber, aproximar e compreender. Entre estes, Boris Kossoy, Ana Angélica Albano, Lucia Fonseca, Lygia Eluf, Jorge Coli, Antonio Muniz de Resende, Michael Neve e Floriano César.

Agradeço também as pessoas que trabalham em alguns dos acervos consultados, que não mediram esforços na investigação às informações buscadas; entre estes Virginia Maria Albertini e Cídio Martins Neto do Instituto Moreira Salles; Iêda Marques Brito da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo; Tuani Lopes, estagiária do Estúdio Leonid; João Portinari sempre muito atencioso e gentil frente ao Instituto Portinari e Sally Brag junto a Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/ UCL. Agradeço também três pessoas que estiveram envolvidas no processo de viabilização da bolsa sanduíche pela Unicamp, Denise Barbosa Amadio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Jayme de Souza Filho, Assistente Técnico de Direção da CPG do Instituto de Artes e a Profa. Dra. Verônica Frabrini, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes. Agradeço também aqueles que contribuíram em algumas traduções; entre estes, Paolo Di Maio e Cris Motta Boulnois.

Por fim agradeço à FAPESP, que financiou parte do tempo de estudos deste doutoramento, à Capes, pela possibilidade de desenvolvimento de dez meses de pesquisa em Londres, e à *Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/UCL*, que me forneceu excelente ambiente de trabalho.

## ***Procura da poesia***

Não faças versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
Diante dela, a vida é um sol estático, não aquece num ilumina.  
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
Não faças poesia com o corpo,  
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.  
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de cor no escuro são indiferentes.  
Nem me reveles teus sentimentos,  
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.  
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.  
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.  
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.  
Não é música ouvida de passagem: rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.  
O canto não é a natureza nem os homens em sociedade.  
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
A poesia (não tires poesia das coisas) elide sujeito e objeto.  
Não dramatizes, não invoques,  
não indagues. Não percas tempo em mentir.  
Não te aborreças.  
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.  
Não recomponhas tua sepultada e merencória infância.  
Não osciles entre o espelho e a memória em dissipação.  
Que se dissipou, não era poesia.  
Que se partiu, cristal não era.  
Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consuma  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada no espaço.  
Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?  
Repara: ermas de melodia e conceito,  
elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

*Carlos Drummond de Andrade*  
(*A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1945)

## RESUMO

Esta tese discute a forma com a qual a representação do “louco” e da loucura foi construída nas imagens de quatro fotógrafos que realizaram ensaios fotográficos em Hospitais Psiquiátricos brasileiros no século XX – Alice Brill (1950), Leonid Streliaev (1971), Claudio Edinger (1989-90) e Claudia Martins (1997) – com o objetivo de explicitar a concepção de loucura subjacente às imagens, bem como pontuar elementos naturalizados nestas construções. Partindo da análise de conteúdo e iconográfica, da pesquisa sobre a tradição de representação do “louco” e da loucura na produção cultural imagética do ocidente, do estudo das implicações que a técnica fotográfica por si suscita, da análise história de veiculação e recepção das imagens, bem como de seus contextos culturais de produção; foi possível pontuar conceitos e pressupostos subjacentes à construção formal da representação do “louco” e da loucura nas imagens de cada um dos fotógrafos estudados. Este estudo permitiu identificar que elementos tradicionais de representação foram acessados pelos fotógrafos estudados, num movimento de perpetuação de formas tipificadas de compreender o diverso. Por outro lado, foi possível verificar que novos elementos compositivos surgiram relacionados com contextos específicos. Assim, este estudo, contribuindo para o desvelamento de formas tipificadas de representação do “louco” e da loucura, almeja representar um esforço no sentido de ampliar as possibilidades de crítica às construções imagéticas que circulam na sociedade, bem como para o questionamento de formas naturalizadas de apreensão destes sujeitos.

Palavras-chave: Fotografia, Loucura, Hospitais Psiquiátricos, Estudos Culturais

## **ABSTRACT**

This thesis discusses ways in which the representation of madmen and madness was built on images taken by four photographers who created photographic essays in Brazilian psychiatric hospitals during the twentieth-century - Alice Brill (1950), Leonid Streliaev (1971), Claudio Edinger (1989 -90) and Claudia Marshall (1997) - in order to unveil underlying social concepts about madness, while also highlighting specific elements that were naturalized in these constructions. The method was based on content analysis and iconographic research. We studied the traditional ways Western culture represents the insane in visual productions, and the implications raised by photographic techniques. We examined the history of transmission and reception of the images and the cultural contexts in which they emerged, so as to understand concepts and assumptions underlying the formal construction of the representation of the mad in the images of the photographers that were selected for this study. The results showed that traditional elements were accessed by the photographers, as a means of perpetuating characteristic modes of understanding diversity. Nevertheless, we observed that new compositional elements emerged, related to specific contexts. By questioning the naturalized ways that society has come to apprehend madness, by critically discussing the construction of images of madmen that circulate in society, our aim was to contribute to the unveiling of typified forms of representation of the mad and madness.

**Key Words:** Photography, Madness, Psychiatric Hospitals, Cultural Studies

## SUMÁRIO

|                                                                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO E MÉTODO</b>                                                                                              | <b>1</b>   |
| <b>1. ORIGENS: HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO DO LOUCO E DA LOUCURA</b>                                                      |            |
| <b>1.1 A representação iconográfica do “louco” em produções visuais do ocidente</b>                                     | <b>18</b>  |
| 1.1.1 Maneiras de compreender a loucura                                                                                 |            |
| 1.1.2 Maneiras de representar a loucura e seus ícones                                                                   |            |
| 1.1.3 O internamento em seu caráter moralizador e de exclusão                                                           |            |
| 1.1.4 Questões relacionadas à representação da loucura no século XX                                                     |            |
| <b>1.2 A Representação do “louco” na ilustração médica europeia e sua influência em publicações médicas brasileiras</b> | <b>73</b>  |
| 1.2.1 A Representação do “louco” na ilustração médica europeia                                                          |            |
| 1.2.2 A Fotografia e o registro científico no contexto psiquiátrico                                                     |            |
| 1.2.3 A influência da ilustração médica europeia em publicações médicas Brasileiras                                     |            |
| <b>1.3 A instituição psiquiátrica brasileira e a reforma psiquiátrica</b>                                               | <b>107</b> |
| 1.3.1 A Instituição Psiquiátrica Brasileira                                                                             |            |
| 1.3.2 O Contexto Ocidental da Reforma Psiquiátrica                                                                      |            |
| 1.3.3 A Reforma Psiquiátrica Brasileira                                                                                 |            |
| <b>2. A REPRESENTAÇÃO DO LOUCO E DA LOUCURA NAS IMAGENS DE QUATRO FOTÓGRAFOS BRASILEIROS DO SÉCULO XX</b>               |            |
| <b>2.1. Alice Brill</b>                                                                                                 | <b>140</b> |
| 2.1.1. A realização e a história das imagens                                                                            |            |
| 2.1.2. O contexto de produção da série sobre o Juquery                                                                  |            |
| 2.1.3. Para além do Juquery                                                                                             |            |
| 2.1.4. Alice Brill: fotógrafa e artista                                                                                 |            |
| 2.1.5. As imagens de Alice Brill no Juquery                                                                             |            |
| <b>2.2 Leonid Streliaev</b>                                                                                             | <b>185</b> |
| 2.2.1 A realização e a história das imagens                                                                             |            |
| 2.2.2. A recepção da série de imagens no São Pedro                                                                      |            |
| 2.2.3 A questão da abjeção                                                                                              |            |
| 2.2.4. As imagens de Leonid no São Pedro                                                                                |            |
| <b>2.3 Claudio Edinger</b>                                                                                              | <b>215</b> |
| 2.3.1. A realização e a história das imagens                                                                            |            |
| 2.3.2 A recepção da série fotográfica                                                                                   |            |
| 2.3.3. As imagens de Claudio Edinger do Juquery                                                                         |            |
| <b>2.4 Claudia Martins</b>                                                                                              | <b>265</b> |
| 2.4.1 A realização das imagens e o projeto de Claudia Martins                                                           |            |
| 2.4.2 As imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira                                                          |            |
| <b>CONCLUSÃO</b>                                                                                                        | <b>287</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS</b>                                                                                       | <b>289</b> |

## INTRODUÇÃO E MÉTODO

De que forma a representação do “louco” e da loucura, realizada no século XX, dialoga com a tradição de representação deste sujeito na cultura ocidental? Esta foi a primeira pergunta que no ano de 2005 começou a se constituir como uma questão de interesse para o desenvolvimento deste doutoramento.

Na época, havia acabado de concluir meu mestrado no qual discorria sobre os critérios que a crítica de arte brasileira havia utilizado, desde 1933, para legitimar a produção plástica de pacientes psiquiátricos dentro do campo da arte erudita. Embora eu estivesse mais atenta à análise dos discursos, e a maioria das imagens se dedicasse a reproduções dos trabalhos plásticos realizados, vez por outra apareciam retratos dos internos. Dentre os materiais pesquisados estavam desenhos de Lasar Segall realizados em 1919 e as fotografias de Alice Brill, produzidas em 1950, ambos no Hospital Psiquiátrico do Juquery<sup>1</sup>. A maneira com a qual foram construídas estas representações me intrigaram.

Eu havia realizado anteriormente, em minha iniciação científica, uma pesquisa que discorria sobre a fotografia e seu caráter indicial; havia ministrado cursos sobre fotografia e escolhido a técnica fotográfica como meu meio expressivo preferencial. As leituras neste campo, de Roland Barthes, Susan Sontag, Raul Beceyro e Boris Kossoy discorriam sobre as implicações e dinâmicas presentes na construção da imagem fotográfica ao mesmo tempo que postulavam sobre seu cunho documental, indicial, atrelado à ‘verdade’.

Na etapa do doutorado, decidi, então, realizar um levantamento preliminar de dados, no qual verifiquei que havia uma quantidade significativa de imagens que representavam “loucos” em desenhos, gravuras e fotografias; estas últimas estavam em geral veiculadas como ilustrações referentes a uma certa realidade. Resolvi abarcar a interface entre a fotografia, em seu caráter de construção e de indício, com a representação do “louco” e da loucura como tema geral, relacionando as imagens elencadas com a

---

<sup>1</sup> Catálogo da Mostra *Arte e Inconsciente: três visões sobre o Juquery*, organizada pelo Instituto Moreira Salles.

tradição de representação do “louco” e da loucura no ocidente.

Se encontrei no Brasil vasto material e teóricos que subsidiaram as discussões no campo da fotografia, o mesmo não aconteceu em relação ao levantamento iconográfico em relação à tradição de representação do “louco” e da loucura. Para tanto um período de estudos na *Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/UCL* em Londres<sup>2</sup> foi fundamental para o levantamento e estudo deste material.

Um dos caminhos importantes de investigação foi compreender como o repertório imagético relacionado à loucura havia se constituído, que significados haviam sido articulados, quais as ideias subjacentes nas construções formais nas quais o “louco” era representado. O intuito era o de verificar que constelação de ícones e significados pairavam culturalmente ao redor da ideia e conceito de loucura e que poderiam ser potencialmente acessados, articulados ou re-configurados em novas composições.

Assim, os questionamentos iniciais se transformaram nos seguintes objetivos<sup>3</sup>:

1. Extrair, do estudo dos contextos históricos e sociais nos quais a representação do “louco” e da loucura se deu na história ocidental, elementos que pudessem incrementar as possibilidades de análise das imagens estudadas; interessava identificar dinâmicas ou significados que subjazem aos resultados formais destas representações;

2. Verificar de que maneira as imagens fotográficas estudadas se relacionavam com uma tradição de representação do “louco” e da loucura através da apresentação, acesso ou articulação de questões e tensões também presentes na construção da representação do “louco” e da loucura provenientes de outras épocas e lugares; ou seja, perceber se os autores das imagens estudadas lançaram mão de referências da tradição ou se buscavam novos meios para expressar uma visão determinada;

3. Problematicar e analisar questões relacionadas à condição inerente ao *médium* da fotografia, investigando particularmente sua oscilação e ambivalência entre uma vocação documental e expressiva/criativa;

4. Identificar, através da análise das representações selecionadas, questões

---

<sup>2</sup> Financiamento Capes, programa PDEE (Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior/ Estágio Sanduíche). Agosto/2008 a Junho/2009.

<sup>3</sup> Conforme proposta de pesquisa aprovada pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) em Agosto/2007.

referentes à forma com a qual a sociedade brasileira compreendeu e concebeu o “louco” e a loucura.

### **O Escopo da Pesquisa**

Ao longo dos séculos, a loucura foi representada de diferentes formas, por diversos artistas em diversos suportes e técnicas. O desenho, a gravura, a pintura e a fotografia, entre outros meios de expressão, foram utilizados para construir imagens que condensaram visões e formas de compreender a loucura. Os modos de descrever a loucura foram assimilados e naturalizaram-se na sociedade, gerando esquemas utilizados para identificar e compreender pessoas como loucas. Ainda que a concepção da loucura se alterasse no decorrer da história ocidental, muitos dos elementos utilizados para caracterizá-la permaneceram constantes e foram re-acessados e rearticulados ao longo dos tempos.

Os membros de uma sociedade, no momento da produção de produtos culturais, acessam potencialmente todos os repertórios sógnicos disponíveis e assim presentificam ou reapresentam, de maneira mais ou menos crítica, concepções que se encontram em circulação no imaginário cultural. Sentidos naturalizados são muitas vezes re-acessados e, sob diferentes soluções formais, constituem lastros de significado para as representações. A produção cultural, neste sentido, é potencialmente um campo de embate entre elementos tradicionais, modos de pensar e novas formas de apreender e representar.

O presente estudo discute a apreensão cultural e a articulação de significados existentes, ou a criação de novos, nas imagens de quatro ensaios fotográficos realizados em hospitais psiquiátricos brasileiros no decorrer do século XX.

Neste sentido, as análises realizadas buscaram revelar não apenas as características das imagens em seus contextos imediatos de produção, mas também ampliar as possibilidades de análise em função do confronto junto a formas de apreender e descrever o “louco” como diverso, excluído e estigmatizado ao longo dos tempos. O fato de as imagens em estudo se localizarem cronologicamente na segunda metade do século XX exigiu o estudo do contexto de complexas dinâmicas sociais mundiais; trata-se de um período de pós-guerra, de movimentos em prol da reforma psiquiátrica. O estudo se insere num período em que as formas tradicionais de apreensão do diverso foram questionadas



pela sociedade, e evidencia maneiras e apreensões naturalizadas que contribuíram para ampliar e aprofundar o escopo da pesquisa.

### **Breve revisão bibliográfica**

Embora existam diversas publicações que se dedicam à discussão do “louco” e da loucura<sup>4</sup>, um número bem menor de volumes se debruça especificamente sobre as questões de como estes sujeitos são visualmente representados no campo da arte e das produções culturais. É possível agrupar esta bibliografia didaticamente em quatro grandes grupos, sobre os quais apresentaremos brevemente na sequência. Há livros e artigos que se dedicam à discussão da história da representação do “louco” nas artes visuais, há catálogos de exposições de arte, cujos curadores, críticos e organizadores discutem a questão da loucura; há também catálogos e algumas publicações que trazem a representação do “louco” na fotografia como temática principal e por fim livros de fotografia que apresentam ensaios fotográficos realizados sobre a temática da loucura em hospitais psiquiátricos.

*História da Representação do Louco e da Loucura.* Há diversos textos históricos que trataram da e discutiram as formas de representação visual do “louco” e da loucura. Alguns se referiram a personagens “loucos” de suas épocas, outros pontuaram características e questões de identificação destes sujeitos como a fisionomia, gestualidades específicas ou atributos presentes nas representações.

Na literatura internacional, há algumas publicações que discutem a questão fisionômica em relação às emoções especificamente no campo da arte. Entre estas, destaca-se o estudo de 1806 de Charles Bell, *Essays on the anatomy of expression in painting*; em 1852 Thomas Woolnoth publicou *Facts and faces: or the mutual connections between*

---

<sup>4</sup> A discussão sobre o “louco” e a loucura já há muito tempo faz parte de estudos no Brasil e no exterior. A bibliografia relacionada a esta temática ocupa uma gama variada de campos de estudo, aproximando-se das discussões sobre a loucura com diferentes objetivos e interesses, realizando-se em diferentes mídias e pertencendo a uma variedade cultural que abarca a acadêmica, mas não se reduz a ela. Basicamente, a bibliografia acadêmica, brasileira e internacional, divide-se entre escritos da área médica - sobre categorias e tratamentos, locais de internação, estudos de caso, questões fisionômicas, evolutivas e frenológicas, a ilustração médica, a fotografia médica, bem como escritos de (e sobre) importantes alienistas ou sobre estados de loucura, escritos voltados para a expressão plástica, seus locais de produção, os acervos da produção destes sujeitos, estudos que se voltam a artistas “loucos”, a discussão entre arte e loucura, a representação da medicina na arte, as conceituações da loucura e seus contextos e a crítica de produtos culturais sobre a loucura (como a literatura, poesia, filmes, músicas e gibis).

*linear na mental portraiture morally*; em 1943 Anthony Blunt publicou *Blakes's pictorial imagination* sendo que vinte e três anos mais tarde, em 1966, os comentários de Lichtenberg sobre as gravuras de Hogarth (realizadas em 1790) foram publicados, em compilação com tradução para o inglês por Innes e Gustav Herdan no *Lichtenberg's commentaries on Hogarth's engravings*. O capítulo *Les portraits psychiatriques dans le miroir des beaux-arts* de Copelman e Liliane Copelman-Framant de 1971 também refere à questão das expressões e maneirismos. Em 1979 John Marshal Townsend publicou *Stereotypes of mental illness: a comparison with ethnic stereotypes*.

Mas também existem discussões que buscam caracterizações iconográficas referentes ao “louco”, ou seja, elementos constituintes da imagem, como objetos e atributos específicos, associados à loucura. Entre estas, de 1873, o artigo *In search of an insane universe: a study of Dar AL Majanin, The Lunatic Asylum* de Y. Mashiah; o artigo de Margaret Miller de 1940-41 *Gericault's paintings of the insane* e a crítica as suas análises realizada em 1978 por Jerome Schneck na publicação *Etienne George, Theodore Géricault and the portraits of the insane*; bem como o artigo de Folke Nordstrom de 1962 *Goya, Saturn and melancholy: studies in the art of Goya*.

Há publicações que discutem a representação de “loucos” específicos. O bobo da corte, *the fool*, compreendido como “louco” tanto por possuir em sua simplicidade uma lógica não condizente com as existentes na corte quanto em seu caráter de excluído do tecido social, foi assunto em *Iconographical notes towards a definition of the medieval fool* de D. J. Gifford publicado em 1974; *Fools and folly during the Middle Ages and Renaissance* de Barbara Swain de 1935; *The fool: his social and literary history* de Enid Welsford também de 1935 e *Fools and jesters at the English court* John Southworth publicado em 1998.

Ophelia, personagem na peça Hamlet de Shakespeare também concentra uma série de publicações, entre elas *The iconography of Ophelia* de Bridget Gellert Lyons publicado em 1977, *The feminization of madness in visual representation* artigo publicado em 1994 por Jane E. Kromm; e *Performing Ophelia: the iconography of madness* de Judith Wechsler publicado em 2002. Sobre a loucura feminina o livro de Elaine Showalter *The female malady: women, madness and English culture (1830-1980)*, publicado em 1987, é

importante referência.

Giuseppe Portigliotti publicou em 1907 *I pazzi nell'arte* apresentando obras nas quais a figura do “louco” havia aparecido como temática; em 1964 foi publicado *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art* de Raymond Klibasnsky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl. O livro de Sander Gilman *Seeing the insane* é uma importante referência neste campo, tendo sido publicado em 1982. Diversos estudos de Jane Kromm foram fundamentais para esta pesquisa, entre eles sua dissertação de doutoramento *Studies in the iconography of madness, 1600-1900* desenvolvida nos Estados Unidos e defendida em 1984, o artigo *The feminization of madness in visual representation* de 1994 ou ainda seu livro *The art of frenzy: public madness in the visual culture of Europe, 1500-1850* de 2002.

*Catálogos de Exposições sobre o Louco e a Loucura*. Mais recentemente, já no século XXI, houve a publicação de alguns catálogos de exposições que tiveram por temática a questão da loucura. Entre eles *Il volto della follia: cen't anni di immagini del dolore* de 2006 com curadoria de Sandro Parmiggiani; *Nel segno della memória: un percorso tra arte e disagio psichico* de 2008 com Curadoria de Domenico Nano; *Arte, gênio, follia: il giorno e la notte dell'artista* exposição com curadoria de Vittorio Sgarbi publicado em 2009.

*Livros e publicações de fotografia com tema da Loucura*. Algumas publicações veiculam especificamente fotografias realizadas em hospitais psiquiátricos e desta forma conjugam a questão da loucura e da técnica fotográfica. Em 1998 foi publicado o livro *Per non dimenticare: 1968. La realtà manicomiale di “Morire di classe”* com texto de Franco Basaglia e imagens de Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin. Entre os livros de fotógrafos estão *Madness* de Claudio Edinger publicado em 1997; *Faceless* de Claudio Cricca publicado em 2007 e *Giovanni Sesia: Monografia* de Giovanni Sesia publicado em 2008.

A leitura e estudo desta bibliografia foi fundamental construir o arcabouço teórico da presente pesquisa e para propiciar a identificação e caracterização de diversas questões presentes na tradição de representação do “louco” e da loucura, servindo às discussões que se deram na análise final das imagens em estudo.

## Método

***O Estudo sobre a Tradição.*** Para a realização do levantamento das imagens referentes à representação do “louco” e da loucura no Ocidente, foram inicialmente consultados diversos acervos por meio de sítios virtuais. Este levantamento resultou num compêndio de oitocentas imagens. Em paralelo, uma intensa revisão bibliográfica das publicações nesta área foi realizada o que resultou na constatação de que não havia no Brasil uma bibliografia desenvolvida na temática da interface entre medicina/loucura, iconografia e estudos culturais. Resultou também na identificação de que um grande número de imagens fotográficas havia sido realizado junto a Franco Basaglia, na Itália, motivada pela reforma psiquiátrica da década de sessenta do século XX. Os primeiros resultados também mostraram a necessidade de rastrear o início do uso da imagem fotográfica dentro de uma perspectiva científica e junto a pacientes psiquiátricos, no século XIX.

Durante o período de dez meses de pesquisa na *Wellcome Trust Centre for the History of Medicine* UCL, com a possibilidade de consulta aos acervos da *Witt Library* (Courtauld Institute of Art), da biblioteca do *Warburg Institute* e da *British Library*, entramos em contato com o *Iconoclass*, um sistema de indexação de imagens que possibilitou o acesso a alguns arquivos de referência. O período de estudos na Inglaterra possibilitou o contato com algumas obras originais durante a visita em alguns museus, bem como ao acervo do Museu do Hospital de Bethlem. As imagens pesquisadas foram inicialmente organizadas cronologicamente e depois reagrupadas por temáticas ou questões implícitas nas composições em função das leituras realizadas referentes aos contextos de produção ou a análises já realizadas.

***A Seleção dos ensaios fotográficos.*** Embora houvesse, em relação aos espaços de internação brasileiros, uma série de fotografias que inicialmente poderiam ser estudadas (como as realizadas pelos membros de equipes médicas para o registro de atividades recreativas, dos espaços hospitalares ou publicadas esporadicamente em jornais) foram priorizados ensaios fotográficos que atendessem a alguns critérios:

1. que tivessem sido realizados nos ambientes de internação, no decorrer do século XX, preferencialmente em hospitais psiquiátricos brasileiros de importância histórica reconhecida;
2. que retratassem sujeitos e não exclusivamente os espaços;
3. que tivessem sido veiculados em espaços expositivos e sobre os quais fosse possível localizar registros em relação à recepção.

Desta forma pretendemos garantir discussões referentes à fisionomia (identificadas desde o início como importante na descrição imagética do “louco”) e que houvesse nas imagens a relação entre os internos e instituição.

Foi através destes critérios de escolha, que se chegou inicialmente a cinco conjuntos de imagens<sup>5</sup>:

1. Alice Brill no Hospital Psiquiátrico do Juquery/SP na década de 50,
2. Leonid Stranislev no Hospital São Pedro/RS em 1971,
3. Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery entre os anos de 1989-90,
4. Claudia Brites na Colônia Juliano Moreira/RJ entre os anos de 1997-99, em 1997 e
5. Luis Eduardo Achutti no Hospital São Pedro em 2005.

Destes não foi incluído o trabalho de Achutti por estar fora do período de recorte temporal pretendido, referente ao século XX.

Alice Brill respondeu a um convite na década de 1950 para realizar as imagens e as tomou por uma foto reportagem. Estas não foram veiculadas nem publicadas no período de realização, mas sim 50 anos depois em evento promovido pelo Instituto Moreira Sales intitulado *Três Visões sobre o Juquery*. Leonid estava no Hospital São Pedro realizando matéria para a revista *Veja*, como foto jornalista, quando achou curiosa a nomenclatura do pavilhão dos irrecuperáveis. Dirigiu-se até lá e realizou as imagens que, embora não tenham sido publicadas em jornais, foram expostas em galerias de São Paulo e Londres. Este trabalho conferiu ao fotógrafo o prêmio de *Fotógrafo Brasileiro do Ano*, em 1974, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Claudio Edinger teve por

---

<sup>5</sup> Embora não realizada no espaço de internação, e assim não contemplado neste estudo, o ensaio fotográfico de Régis Moreira com os internos do Hospital Cândido Ferreira/SP é um interessante material de estudo.

motivação o desejo de retratar a loucura a partir de algumas questões pessoais e pela curiosidade acirrada ao assistir a um programa de televisão sobre o Hospital do Juquery na década de 80. Esteve no hospital em dois momentos e as imagens foram veiculadas na mídia, publicadas em livros, catálogos, bem como expostas diversas vezes. As imagens de Claudia Martins fizeram parte de um projeto em fotojornalismo que tinha por objetivo a discussão de questões de agenciamento entre retratado e fotógrafo.

***As imagens. Primeira abordagem.*** Discutindo as possibilidades da análise do discurso na interface com a iconografia, Gilian Rose comenta, dirigindo-se a um pesquisador genérico, como deveria ser a primeira aproximação ao material visual:

Embora uma importante parte da sua preparação para a sua análise deva ser estudar quais discursos, que outros estudiosos sugeriram, são relevantes para as suas discussões [...], no entanto, quando você se depara com o seu material, tente o seu máximo para lê-los e olhar para eles com um olhar novo. Como Foucault (1972:25) diz, categorias pré-existentes ‘devem ser colocadas num suspenso. Elas não devem ser rejeitadas definitivamente, claro, mas a tranquilidade com a qual são aceitas deve ser perturbada; nós devemos mostrar que elas não surgem por elas mesmas, mas são sempre resultado da construção de regras que precisam ser conhecidas e cujas justificativas devem ser escrutinadas (ROSE, 2001:157)

Neste sentido a discussão dos contextos sobre cada um dos fotógrafos iniciou-se com uma observação atenta dos elementos das imagens, seus detalhes, implicações e inter-relações. Rose comenta, neste sentido, que “[...] o material pode oferecer insights e dicas que de outra forma poderiam ser perdidas” (ROSE, 2007:157).

Diversas informações sobre as imagens foram buscadas num primeiro momento tentando cobrir o campo da produção, o campo da imagem e o campo da audiência/recepção. Foram realizadas consultas em livros, jornais e periódicos de época, entrevistas com os fotógrafos (em alguns casos presenciais<sup>6</sup> e em outros por internet<sup>7</sup>) e consulta da produção bibliográfica dos fotógrafos (ou a eles referente), quando existente.

Desta forma foram sistematizadas informações sobre: as imagens propriamente ditas (seus elementos e composição), os elementos presentes na imagem (as informações

---

<sup>6</sup> Entrevistas presenciais foram realizadas com Claudio Edinger (na cidade de São Paulo/SP), Leonid Streliaev (na cidade de Porto Alegre/RS) e Julian Czapski (esposo de Alice Brill, na cidade de Itu/SP).

<sup>7</sup> Entrevistas por internet foram realizadas com Claudia Martins por esta estar residindo na Hungria.

codificadas, os detalhes icônicos, as soluções formais priorizadas), o tipo de olhar a que as imagens convidam, a forma com a qual a imagem posiciona o observador em relação ao que está por ser revelado, a relação que se estabelece entre fotógrafo e retratado, a história da imagem (o processo que originou a imagem, onde foi veiculada, seu percurso), o que revelou a recepção, a história do ambiente representado, o contexto nacional e internacional de apreensão do “louco” e da loucura no período de realização da imagem.

**As Imagens. Refotografando as fotografias.** Frente às fotografias impressas<sup>8</sup> optamos por realizar breves ensaios fotográficos destas imagens a fim de intensificar, através de novos recortes e enquadramentos, a identificação, o contato e aproximação em relação à imagem. Assim, além de *redestacar* os elementos iconográficos presentes, recompusemos, num movimento de apropriação, a imagem estudada.

Deste procedimento surgiram possibilidades de aproximação que revelaram, no olhar pela *lente* e *zoom* do pesquisador-sujeito, elementos que o olhar direto sobre a totalidade da imagem, ou, um olhar não *recortado*, não permitiam. Ao fotografar as imagens, ocorreu o movimento de recompô-las, como referentes, em novos arranjos, em novos recortes, em novas fotografias. Foi propiciado um mergulho, aproximação e compreensão da imagem fora do âmbito estritamente racional do objeto; uma aproximação mais poética e sensível, à poética do outro.

Este procedimento ampliou a possibilidade de identificação de elementos sutis, dinâmicas e tensões contidas nas imagens até então não identificadas. Foi vivenciada uma forma de compreensão das imagens através de uma ação sobre elas, como se o mergulhar através da lente na imagem, conduzisse a um reviver do evento e a um assumir da posição do fotógrafo, simulando seu perscrutar com a câmera sobre a realidade.

Uma vez que não foi intencionada outra obra, mas um *percorrer* na e da forma, não houve uma re-apropriação mas uma aproximação de cunho acadêmico através de uma ferramenta não textual. Algumas destas imagens (que são recortes das imagens dadas) foram utilizadas ao longo de todos os capítulos de análise dos ensaios fotográficos.

**Análise.** A fim de definir a forma de aproximação às imagens, algumas leituras

---

<sup>8</sup> Alguns conjuntos de imagens foram disponibilizados digitalmente pelos acervos ou pelos próprios fotógrafos. Outros necessitaram ser reproduzidos de publicações já existentes e para tanto houve a necessidade de digitalização em scanner ou através de fotografias em alta resolução.

foram fundamentais: Inicialmente *Ways of seeing* de John Berger, *Handbook of visual analysis* de Theo van Leeuwen and Carey Jewitt e *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials* de Gillian Rose. E posteriormente *Images, music, text* de Roland Barthes, *An introduction to iconography* de Roelof van Straden e *Iconology: image, text, ideology* de W. J. T. Mitchell. A partir das leituras, confirmou-se que as análises semiológica e iconográfica seriam as que melhor atenderiam às demandas da pesquisa em função do seu escopo.

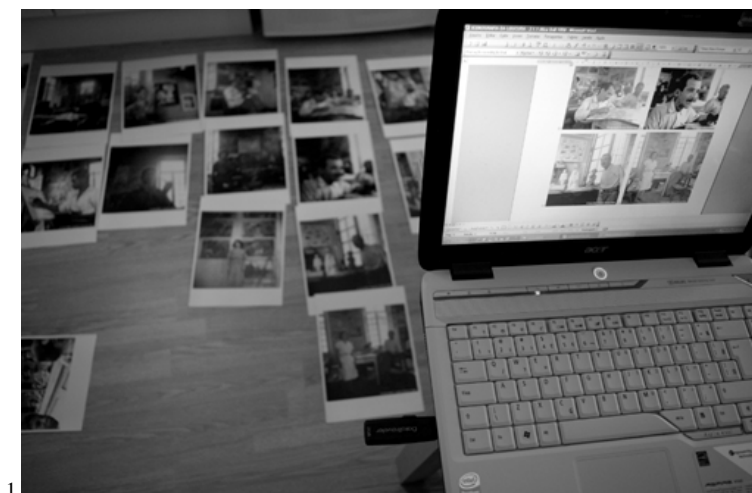


Fig.1. Processo de agrupamento e reagrupamento das imagens de Alice Brill em função de significados contidos nas imagens, 02/2009

A iconografia identifica três formas de significado, a *representacional* (próxima ao conceito de conotação) é, segundo Panofsky, aquilo que está “[...] representado em função da nossa experiência prática, levando em conta as convenções estilísticas e as transformações técnicas envolvidas na representação” (LEEUEWEN, 2001:100); o *simbolismo iconográfico* (próximo ao conceito de objeto como signo) é, segundo Panofsky, a conexão entre os motivos artísticos e a composição com temas ou conceitos; e o *simbolismo iconológico* (significado ideológico) definido como aquilo que a imagem contém e que está além de seus elementos, aquilo que revela atitudes, intenções, maneiras de um grupo social específico e que se encontra além do significado visual.

O significado representacional pode ser aferido a partir de diversos elementos: do que está designado no título, do reconhecimento dos elementos presentes, do reconhecimento já realizado por estudos anteriores, através de identidades a partir das



semelhanças a elementos presentes em outras composições ou da relação com outras formas expressivas (como a referência a textos que descrevem e dão qualidades a estes objetos). O significado iconográfico, seja ele dado através de símbolos abstratos ou figurativos, geralmente pode ser identificado a partir de argumentos compositivos que o descrevem, os quais podem ser abertos (sem motivo aparente que os insira numa narrativa ambientada da composição) ou disfarçados (quando podem ser tanto elementos da lógica da composição bem como simbolizar algo mais). O significado iconológico deriva das análises anteriores e responde ao *por que* de uma imagem, ao *por que* de uma imagem naquela forma, ao *por que* de uma imagem naquele contexto; nas palavras de Panofsky ele é fruto de uma intuição sintética, de uma análise que aponta ao que está além dos elementos gráficos da composição. A análise iconológica é a chave que abre para o significado implícito, aquele que no fim efetivamente subsidia a forma.

A possibilidade de aproximação às imagens através de seus elementos de denotação, numa abordagem semiológica, permite que sejam rastreados e compreendidos os processos de tipificação, nos quais determinadas maneiras recorrentes de representar acabam por se transformar em estereótipos.

Um estudo estruturado desta forma teria por consequência evidenciar as construções e articulações que geraram determinados estereótipos, que, uma vez naturalizados, passam a serem tidos como verdades; usando esta abordagem “[...] pode-se trazer a luz as origens de certas convenções e desfazer o efeito ideológico conveniente que Bourdieu tem chamado de ‘amnésia da gênese’” (LEEUWEN, 2001:102).

No caso do “louco” e da loucura este conceito é de especial interesse, pois muitas vezes o “louco” será tomado mais como uma categoria genérica do que como um sujeito em sua particularidade. Uma representação, dentro esta dinâmica, propagaria acriticamente formas naturalizadas de representação da loucura, perpetuando formas estereotipadas de apreensão, compreensão e representação.

O pensamento de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão fundador do Warburg Institute, foi fundamental nesta pesquisa uma vez que tensões, rupturas, continuidades e descontinuidades eram esperadas como retorno das análises frente ao objeto estudado. Lehmkuhl comenta que o trabalho de Warburg responde aos

pesquisadores que “[...] vêm percebendo a necessidade da articulação de um discurso também ele visual. Busca-se na intertextualidade, no cruzamento documental entre textos e imagens e imagens entre si, um caminho possível para a construção de uma história visualmente orientada” (LEHMKUHL, 2005).

A maneira como Warburg compreende a cultura, “[...] um complexo processo de circulação das formas expressivas” (GUERREIRO, 2007), apontando para a possibilidade de sobrevivência da imagem que ao longo do tempo agrega e se formata em novas configurações e significados pertinentes a períodos específicos, “[...] na montagem, os símbolos visuais funcionam como um arquivo de memórias justapostas” (GUERREIRO, 2007), encontra especial ressonância neste estudo. Para Warburg, a imagem é considerada um produto cultural, resultado da seleção dentre uma *constelação* de referências possíveis que articula, em sua forma, tensões e questões presentes em uma época. A análise das imagens pretendeu revelar seus elementos subjacentes e constitutivos, organizados como *topoi* que articulam a herança cultural com as condições contemporâneas da cultura.

Warburg igualmente nos indica que as tradicionais divisões da história da arte apenas dificultam ao pesquisador compreender o caráter transversal inerente à tradição imagética. Nele não há grandes rupturas, mas antes uma continuidade. Ele preocupou-se em ressaltar a impossibilidade de se separar forma e conteúdo ao analisar as configurações imagéticas, ou *pathosformel*:

[...] seu método iconográfico não se resume à explicação de um conteúdo[...], mas, para além disto, examina de forma abrangente as funções de um trabalho artístico, tanto em seu contexto histórico imediato, quanto na relação com a tradição. [...] para Warburg, a Arte deriva da colaboração entre indivíduos e isto se constitui como um símbolo que não permite a separação entre forma e conteúdo (apud DIERS, 1995:65).

O conceito de *pathosformel* possibilita a teorização sobre a permanência de determinadas estruturas imagéticas capazes de transmitir determinadas construções afetivas de um momento histórico a outro, ao mesmo tempo em que esses *pathosformel* colocam-se a serviço da expressão das novas necessidades apresentadas por um momento histórico específico. A decifração de uma determinada configuração imagética dependeria, portanto,

da compreensão de seus vínculos com a cultura material de seu tempo e da reutilização que esta cultura faz do legado do passado.

*A questão do Autor.* As discussões sobre o autor percorrem basicamente questões relacionadas a sua subjetividade. Polarizando esta discussão, as formas de conceber a autoria ora podem afirmar que tudo o que deriva de um sujeito é inevitavelmente função de sua percepção e construção pessoal, ora podem entender que dentro de uma cultura nada pode ser considerado como pessoal, pois o sujeito, constituído desde a meninice como ser resultante do seu meio, efetivamente não é ele próprio, mas reflexo de sua cultura. Em vista disto, em que medida considerar a subjetividade e a intenção do fotógrafo, como autor, frente à fala ou ideário de um período e de uma cultura revelada em sua produção?

Segundo Barthes, é possível existir valores simbólicos nas imagens que extrapolam a intenção do autor, a “[...] interpretação destes valores *simbólicos* (que são frequentemente desconhecidos ao artista e podem inclusive enfaticamente diferir daquilo que este conscientemente intenciona expressar) é o objeto da iconologia [...]” (BARTHES, 1997:56). Em seu texto *The death of the author* de 1968, ele critica o exagero da crítica que se pauta demasiadamente na biografia dos autores para fundamentar seus argumentos e valoriza, ao invés desta abordagem a autonomia da ficção e do texto “[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é [...] atingir o ponto no qual apenas a linguagem atua, *desempenha*, e não *eu*” (BARTHES, 1968:1) e neste sentido reforça “[...] dar a um texto um autor é impor um limite a este texto, fornecer a este um significado final, fechar a escrita” (BARTHES, 1968:3).

Peter Lamarke comenta os argumentos de Barthes no texto *The death of the author: an analytical autopsy* de 1990, ao rastrear as premissas e hipóteses do autor, endossa que o real valor do texto se dá efetivamente não na negação do autor, mas em uma reflexão aos exageros biográficos da crítica: “[...] a maior parte da credibilidade da tese sem dúvida desvirtua uma das maiores intuições da crítica literária de que a crítica baseada no autor é um fim legitimado” (LAMARQUE, 1990:234) uma vez que esta tese diferencia a função de autor do sujeito autor ele mesmo. A principal noção contestada na tese do autor seria a leitura reduzida à biografia, valorizando ao invés disto o texto e sua autonomia.

Assim, Lamarque conclui que não há como negar o autor como sujeito; é preciso diferenciar este da *função de autor* e relativizar, na leitura da crítica, a aderência da obra à biografia daquele que produz.

Como orienta Kossoy, o fotógrafo pode ser considerado como aquele que participa da construção da imagem, sendo que a “[...] produção da obra fotográfica diz respeito ao conjunto dos mecanismos internos do *processo de construção da representação*, concebido conforme uma certa intenção, construído e materializado cultural, estética/ideológica e tecnicamente, de acordo com a visão particular de mundo do fotógrafo” (KOSSOY, 1999:42). Ou seja, embora a fotografia se conecte fisicamente ao seu referente, esta conexão se dá “[...] através de um filtro cultural, estético e técnico articulado no imaginário de seu criador” (KOSSOY, 1999:42). Complementa: “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginário, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor” (KOSSOY, 1999:43).

Assim, não se pretende aqui tomar o autor de forma prioritária no resultado de um trabalho, inclusive porque é pressuposto deste estudo que através das produções culturais uma época se exerce e evidencia como *um* dos elementos integrantes do processo construtivo da imagem, à qual pode acrescer elementos resultantes de sua individualidade.

**O Pesquisador.** Em função do que já foi discutido até o momento, é evidente que não há como eximir o pesquisador, como sujeito cultural, de responsabilidade. Em relação ao olhar do pesquisador, John Berger já em 1971 disse que nós “[...] nunca olhamos apenas a uma coisa isolada, nós sempre olhamos a relação entre coisas e nós” (BERGER, 1972:09). Além deste cuidado devemos lembrar que ao pesquisador cabe sempre questionar a forma com a qual *aprendeu a ver*, relativizando em seu olhar os componentes culturais.

Assim, como sujeito cultural vivente entre os séculos XX e XXI, será necessário questionar dialeticamente o quê para mim como pesquisadora é passível de ser visto, bem como relativizar, nas formas de ver, o que poderia ser positivamente acrescido ou efetivamente priorizado nas discussões.

## **A organização geral do trabalho**

O trabalho foi organizado de forma a evidenciar em sua estrutura uma consonância com o procedimento de pesquisa.

No Capítulo 1 encontram-se as informações referentes à tradição, não regular e não homogeneia, de representação do “louco” e da loucura. Nesta parte estão as discussões sobre a representação iconográfica do “louco” nas Artes Visuais, a importância da questão fisionômica na constituição destas imagens, a representação do “louco” nas fotografias médicas europeias do Século XIX e questões relacionadas à instituição psiquiátrica (seu desenvolvimento no Brasil e novas formas de conceber a loucura decorrentes da Reforma Psiquiátrica).

No Capítulo 2 encontram-se as análises das imagens fotográficas em estudo; identificam-se questões presentes internamente aos ensaios fotográficos e posteriormente discute-se o trabalho de cada autor em relação à tradição de representação do “louco” e da loucura, considerando o contexto histórico pertinente.

Na conclusão os argumentos levantados no decorrer do estudo são retomados a fim de responder com coerência aos objetivos deste estudo, à luz da bibliografia consultada e dos resultados das análises imagéticas desenvolvidas.

## **1. ORIGENS: HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO DO LOUCO E DA LOUCURA**

### **1.1 A representação iconográfica do *louco* em produções visuais do ocidente**

Ao longo dos séculos, a loucura foi compreendida e representada de diferentes formas por inúmeros artistas em diversos suportes e técnicas. Imagens se constituíram como o resultado de um campo de expressão e de articulação de ideias e conceitos em relação aos quais a loucura foi compreendida em cada período, resgatando na sua efetivação tradições, elementos e questionamentos de época. Estas imagens — desenhos, gravuras, pinturas, esculturas ou fotografias —, se efetivaram como elementos em contextos de recepção e desta forma perpetuaram ou questionaram valores sobre a loucura e maneiras de compreendê-la.

Nas imagens dos fotógrafos estudados, foi possível identificar referências a maneiras de compreender a loucura, e de representar o “louco”, que dialogam com uma longa tradição de representação deste sujeito/estado. Partimos do pressuposto de que os fotógrafos contemporâneos estudados, ao se defrontarem com a tarefa de fotografar a realidade dos hospitais psiquiátricos, acessaram referências iconográficas e compositivas que circulam na sociedade, ainda que possam também ter trazido as suas construções novas referências. A fim de incrementar as possibilidades de análise na comparação e aproximação das imagens estudadas a elementos tradicionais circundantes na cultura, dedicados à representação do “louco” e da loucura, é que organizamos este levantamento.

Não houve a intenção de esgotar todas as imagens existentes que se dedicaram a representar o “louco”, mas de evidenciar dinâmicas que geraram determinadas construções, referidas nas fotografias estudadas, mas que tendem perder o sentido primevo de seus significados em função de se tornarem naturalizadas pela recorrência de suas re-representações nos contextos sociais. Desejamos caracterizar de forma ampla esta constelação de imagens/representações culturais da loucura passíveis de acesso, articulação e rearticulação na cultura, algumas vezes mais pautada em elementos formais das composições, em outros mais relacionadas a formas que codificam determinadas maneiras de entender.

Optamos por dividir a discussão em algumas temáticas:

1. maneiras de compreender a loucura;

2. maneiras de representar a loucura e seus ícones;
3. o internamento em seu caráter moralizador e de exclusão e
4. questões relacionadas à representação da loucura no século XX.

Foi dado especial destaque às imagens posteriores ao século XVII quando surgem os espaços de internação, uma vez que foi também em contextos de internação que as fotografias em estudo foram produzidas.

Uma problemática que já de início se enfrentou foi o fato de que esta tradição não é linear nem homogênea, mas dinâmica. Foucault, na obra *História da Loucura* de 1961, demonstra que nas sociedades ocidentais a ideia da loucura e de suas representações em textos e imagens não permaneceu constante, embora em todas as épocas conclua que elas se constituíram em condensações de concepções que incorporavam elementos e questionamentos de época. Estes índices, ao se condensarem em formas e circularem socialmente, geraram um lastro de referências culturais que se tornaram passíveis de acesso e articulação em novas produções, independentemente da época ou técnica. A estas grandes condensações Warburg denominou de *pathosformel*, componentes de articulação de conceitos e formas passíveis de acesso numa tessitura composta por um repertório imagético cultural.

Foram essenciais ao levantamento apresentado as pesquisas e discussões presentes nas seguintes publicações: Jane Kromm em *Studies in the iconography of madness, 1600-1900* de, 1984; Martim Kemp e Marina Wallace em *Spectacular bodies. the art and science of the human body from the renaissance to now* de 2000; John Southworth *Fools and Jesters at the english court* publicado em 1998 e de Sander Gilman *Seeing the insane* de 1982.

### **A premissa fisionômica**

Jane Kromm pontua sobre alguns conceitos ou premissas que fundamentam a representação do “louco” e da loucura em alguns períodos. Ela comenta que entre estes estão: a convicção de que “[...] aspectos internos do homem estão revelados em sua aparência externa” (KROMM, 1984:53) o que pressuporia a existência de uma verdade evidente a ser captada pelo sujeito que a representa.



Esta premissa de fato se apresenta com certa recorrência. Na Grécia, dentro da *Teoria dos Humores*<sup>9</sup> acreditava-se que “[...] a predominância de um dos quatro humores poderia resultar no temperamento correspondente que se tornaria aparente [...] indo de detalhes da aparência pessoal até o comportamento do indivíduo” (KEMP, 2001:94). Desde Aristóteles com *Physiognomica*<sup>10</sup>, no século II a.C., “[...] a ideia básica é considerar que a face serve como um campo de sinais que se corretamente lidos podem ser utilizados para determinar a natureza interna da alma por trás da fachada” (KEMP, 2001:94).

Leon Batista Alberti estabeleceu em *Da pintura*, no século XV, uma relação entre a aparência e *movimentos da alma*. Ele relacionou gestos à fisionomia quando comentou sobre a narrativa a ser construída numa obra pictórica: “[...] a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma” (ALBERTI, 1989:114). Referindo que no “[...] quadro cada um exhibe na fisionomia e no gesto uma clara manifestação de alma perturbada, de tal forma que existem diferentes movimentos e atitudes de cada um” (ALBERTI, 1989:116) e resumiu: “[...] os movimentos de alma são conhecidos pelos movimentos do corpo” (ALBERTI, 1989:114). Em relação às características físicas dos melancólicos e irados Alberti diz nesta publicação que

[...] melancólicos têm testa franzina, a cabeça lânguida; todos os membros decaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia (ALBERTI, 1989:114).

Os estudos médicos desenvolvidos nos séculos XVI e XVII tentaram identificar os fatores que geravam a loucura. René Descartes, no *Tratado das paixões da alma* de 1649, propôs a diferenciação entre alma e corpo; considerando que o corpo refletiria de formas mecânicas as movimentações da alma (sediada na glândula pineal no cérebro) e que pela sua localização na cabeça, estariam os músculos da face sujeitos a mais intensas

---

<sup>9</sup> Desenvolvida na Grécia, esta teoria postulou sobre uma correspondência entre os humores e os fluidos que se acreditava existirem no corpo humano. Neste sentido a predominância de sangue caracteriza o temperamento sanguíneo; de fleuma, o temperamento fleumático; de bile amarela o temperamento colérico e de bile negra, o temperamento melancólico

<sup>10</sup> De grande circulação nos séculos XVI e XVII, republicado em 1587 por Andrinus Adamantius e em 1621 por Camillo Baldi.

movimentações. A filosofia cartesiana postulou que “[...] a experiência sensória era valorada menos do que um processo independente e dedutivo de proposições” (KROMM, 1984:64), ou seja, o pintor deveria buscar menos a observação do natural e mais a lógica do que estava sendo revelado. Contribuiu com o desenvolvimento de argumentos e no estabelecimento de maneiras de construir a representação pautadas em pré-concepções.

O tratado de Descartes teve grande influência sobre as concepções de Charles Lê Brun, que ficou à frente da Academia Francesa de 1663 a 1690. Lê Brun reiterou a crença na existência de um centro de controle a partir do qual seriam desencadeadas as emoções e sentimentos “[...] as emoções das características como elas são puxadas daqui para lá por forças que emanam deste *centro de controle*” (KEMP, 2000:100). A associação entre aparência física e traços de caráter foi novamente valorizada na construção de representações dedicadas ao “louco”.

No século XVIII as publicações<sup>11</sup> sobre as expressões se dedicaram tanto às expressões *phatônicas* (que se concentraram em questões fisiológicas, através do estudo de movimentos musculares da face) quanto à investigação das estruturas ósseas (fisionômicas) que davam a condição para padrões de reações específicos. As edições do livro de Lavater<sup>12</sup> incluíram gravuras e textos descrevendo cada uma das fisionomias. Entre os ilustradores estiveram artistas e gravuristas da época como Henry Fuseli, Daniel Chodowiecki e Willian Blake.

Entre os estudos fisionômicos de Fuseli estão “Man with expressions of insanity” de 1780-85, “Head of a damned” referente ao Inferno do texto de Dante Alighieri e “Head with expression of insanity” de c.1781.

Em relação a esta última Kromm comenta que Fuseli

[...] usou a figura de uma mulher como a base para seu estudo de expressão. Ela é representada em busto vista em posição três quartos. Seu manto é amplo e as mãos seguram os cabelos, a não ser por algumas mechas que sopram contra a sua bochecha. Estes efeitos dão a impressão que a mulher se encontra num ambiente externo e o tempo ao seu redor é

---

<sup>11</sup> Entre as publicações sobre estudos fisionômicos no século XVII estão: De Humana Physiognimia, 1586 de Giambattista della Porta; Lês Caracteres ou Moeurs de ce Siècle, 1688 de Jean de la Bruyère; Human Physiognimy Explained, 1747 de James Parsons; Lettres Philosophiques sur lês Physiognomis, 1746 de Jacques Perneti; Analysis of Beauty, 1753 de William Hogarth; Physiognomik zur der Menschenkenntniss und Menschliebe, ca.1775-78 de Johan Kaspar Lavater.

<sup>12</sup> A primeira edição do livro de Lavater se deu em 1775-78.

tempestuoso. Há pouco no plano de fundo, no entanto, para confirmar isto. Olhando para a direita e ligeiramente para baixo, a mulher encara alguma coisa, seus olhos se encontram bem abertos e as sobrancelhas se levantam, mas não se comprimem ao centro. Sua boca está aberta, como se falando em suspiro (KROMM, 1984:76-77).



1.



2.



3.

Fig.1. Henri Fuseli. “Head of the damned”. Óleo sobre tela, margens irregulares, 40.6x29.8 cm. The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, c.1790-2

Fig.2. Henri Fuseli. “Head with Expression of Insanity”. Zurich: Kunsthhaus, c.1781

Fig.3. Fuseli. “Mad Kate”. Frankfurt am Main:Goeth-Museum, 1806-07

As descrições de tipos fisionômicos evidenciam a relação entre aspectos físicos, capacidade cognitiva, diagnósticos e em alguns cunho moral<sup>13</sup>. De acordo com Richard Hunter e Ida Macalpine, “[...] imagens de idiotas foram incluídas em textos fisionômicos com o intuito de enfatizar a correlação negativa entre aparência e fraqueza moral” (KROMM, 1984:73). Na edição inglesa, de 1789, da publicação de Lavater, há a descrição de um *idiota*.

A boca e o nariz deste idiota não perderam seu caráter nacional (suíço), embora ele não seja tão nativamente estúpido ou incapaz de ser ensinado, ou de qualquer inesperado pensamento original. Há marcas decisivas de estupidez [...] na sobrancelha, no olhar vago, na cavidade entre testa e nariz, e, particularmente na boca, queixo e pescoço. Eu deveria ter descoberto a loucura mesmo nas rugas da bochecha (apud KROMM, 1984:73)

<sup>13</sup> A correspondência entre aparência e moralidade também remonta a idade clássica. Em *Characters*, de Theophrastus discípulo de Aristóteles e compilador de suas ideias, havia a formulação de que “[...] somada à ideia de que o homem interno se reflete no semblante, é a convicção de que valores morais são também diretamente visíveis” (KROMM, 1984:69), revelando já o atrelamento entre aparência, movimentos da alma e moral.

Os estudos fisionômicos extrapolam o campo médico e se fazem presentes nos trabalhos de diversos artistas, como nas obras de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) ou Jean Honoré Fragonnard (1732-1806). Em relação à temática da loucura, com especial atenção dada à fisionomia, encontram-se os trabalhos posteriores de Fuseli que cerca de trinta anos depois de suas ilustrações a Lavater retorna a imagens da mulher “louca”. Kromm comenta sobre a figura feminina de “Mad Kate”<sup>14</sup> dizendo que “[...] sua expressão hipotâmica, significando desarranjo, é reforçada pelos gestos de suas mãos, como se Fuseli desejasse estabelecer uma causa visual para a sua desordem ao exagerar os efeitos pantonímicos” (KROMM, 1984:78). Nesta pintura, elementos do ambiente reforçam a tensão da personagem; sentada numa rocha, atrás da qual há um tempestuoso oceano e céu carregado, seu cabelo e roupa esvoaçando no vento.

Diversos artistas se dedicam ao estudo das fisionomias e da expressão no século XIX. Entre eles estão Gustave Courbet “Lé désespéré” de 1841-43, “Lé desespere oi lê fou de peur”<sup>15</sup> de c.1843 e “La somnambule” de c.1855. Os movimentos da face, as gestualidades e as posturas do corpo tendo sido tomados como índices dos estados alterados, dos transtornos e da loucura.



Fig.4. “La sonambule” de Gustave Courbet..Musée Beaux-Arts Besaçon. c.1855

Fig.5. “Le désespéré” (Auto Retrato) de Gustave Courbet. Oleo sobre tela, 45x54 cm. Luxeuil: Private Collection, 1843-45

Fig.6. “Tasso in the madhouse” de Eugene Delacroix. Óleo sobre tela, 60x50 cm. Private collection, 1839

<sup>14</sup> Utilizada para ilustrar o poema *The Task* de William Cowper no qual uma criada fica louca depois de perder seu amado no mar.

<sup>15</sup> Oslo: Najonal Galleriet.

### 1.1.1 Maneiras de compreender a loucura

A loucura foi compreendida de diferentes formas: como desequilíbrio dos fluidos dentro da *Teoria dos Humores*, como breve e intensa emoção, como deficiência ou punição, como sabedoria, possessão, como inconsequência, um estado brincalhão, desadequação aos padrões, falta de inteligência, um estado aéreo dos sujeitos, doença dos corpos físicos ou doença da psique. Abaixo apresentaremos estas maneiras de compreender mostrando algumas imagens que foram feitas tendo por base estas formas de compreender o “louco”.

***Como desequilíbrio humoral.*** A Teoria dos Humores, elaborada na Grécia por filósofos do século V a.C., formulava que a loucura (bem como todas as doenças) tinha por causa um determinado desequilíbrio dos fluidos do corpo; no caso, o de bile amarela aos coléricos e de bile negra aos melancólicos. Esta maneira de compreender e descrever a loucura vai gerar uma série de ícones na descrição imagética do sujeito “louco”: Os corpos, daqueles com “[...] excesso de bile negra, [...] são descritos como inchados e escurecidos” (GILMAN, 1982:4), sendo que o desequilíbrio da bile negra foi algumas vezes descrito no tingimento da pele<sup>16</sup>, e neste sentido a negritude serve como comprovação do desequilíbrio do sujeito melancólico.

Ao relacionar elementos da natureza aos fluidos, a *Teoria dos Humores* forneceu atributos de descrição dos diferentes tipos humorais: corresponde à bile negra, o frio, o seco, a terra, o outono e Saturno, o que gerou representações nas quais havia o tempo frio e seco, outono de árvores desfolhadas, ícones astrológicos referentes a Saturno ou o cão saturnino que, como o homem, era sensível às influências do astro.

---

<sup>16</sup> Apreensão presente em algumas narrativas medievais da Alemanha e na Bíblia no Song of Songs (1:5).



Fig.7. “Linhas padrão da testa” de Giordano Cardamo. Imagem de *Metoposcopia libris tredium*. Paris, Thomas Iolly, 1658

Fig.8. “Indivíduo Demente” de Giordano Cardamo. Imagem de *Metoposcopia libris tredium*

Fig.9. “Indivíduo com a mente fraca” de Ciro Spontone. Imagem em *Le Metoposcopia*. Venneza, Ghirardo Imberti, 1637

As linhas na testa são outro indicador do “louco”; segundo Giordano Cardamo, evidenciam a dominância de Saturno. Segundo Gilman, neste período, tanto “[...] cabeça e mão revelam a fraqueza congênita da mente, ambas associadas à dominância da bile negra” (GILMAN, 1982:6).

**Como Breve e intensa emoção.** A loucura foi compreendida como uma forte e intensa emoção, uma espécie de surto, um repente. Kromm comenta a recorrente associação da loucura como um breve momento de raiva e que “[...] a insanidade é generalizada como qualquer emoção ou gesto exagerado que pode dar o aspecto visual de caos e por isto implicando em pensamento desordenado” (KROMM, 1984:55).

Esta maneira de descrever a loucura estaria presente no *Tratado de Lomazzo*, escrito no final do século dezesseis que derivou fundamentalmente no *Tratado da Pintura* (1490-1517) de Leonardo da Vinci. O mesmo exagero de emoção está presente na descrição da mania na Grécia e pode ser encontrada no “Rake’s progress” de Hogarth e a “De ira” de Sêneca.

A escultura em pedra realizada por Geraert Lambertsz em 1615 representa uma “louca” no asilo de Dolhuis em Amsterdã<sup>17</sup>. A figura apresenta forte dramaticidade e tensão dos gestos. Consiste em uma mulher nua, sentada num toco de árvore, em postura contorcida e que puxa os cabelos com as duas mãos em direções opostas.

<sup>17</sup> Concebida para ser colocada no pátio central deste espaço, na demolição do prédio em 1792 foi transferida para a cidade de Pesthuis, encontrando-se agora em Rijkmuseum.



10.



11.

Fig.10. “Louca da Casa de Loucos” de Geraert Lamberts. Escultura, 295 cm de altura (com pedestal).  
Museu Rijkmuseum em Pesthuis, c.1615

Fig.11. (detalhe) “Louca da Casa de Loucos” de Geraert Lamberts, c.1615

Durante o século XVII, alguns artistas começaram a desenvolver uma iconografia da loucura baseada em gestos e posturas mais exageradas, respondendo às demandas da contra-reforma/Barroco. A intensidade destas representações deram ao “louco” uma visualidade de exagero e densidade às representações, como em “Rei Lear” de John Hamilton Mortimer (Fig.12) ou na imagem “Lamentação de Cristo” de Donatello (Fig.13), realizada dois séculos antes, na qual uma figura feminina evidencia seu desespero segurando o cabelo.



12.



13.

Fig. 12. “Rei Lear” de John Hamilton Mortimer (reprodução da gravura em pintura a óleo sobre tela). Pintura a óleo. Museu de Sir John Soane em Londres, 1776

Fig. 13. (detalhe) “Lamentação de Cristo” de Donatello. Relevô em bronze, 33,5x41,5 cm. Victoria and Albert Museum, c.1458-59

O comportamento e gestualidade da “louca” em seu frenesi é, nesta imagem, revelador de algo incontrolável de intensa gestualidade. A mão puxando os cabelos se tornou recorrente na representação da loucura feminina.

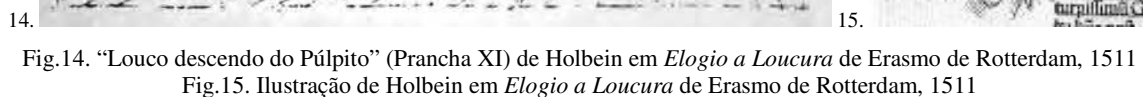
**Como Sabedoria.** A loucura como sabedoria aparece na Grécia quando é referida para explicar os processos criativos. Entre os bobos ingênuos, segundo Southworth, há casos que representam grande sabedoria por sua pureza. Foucault também relaciona a sabedoria aos “loucos” quando associa o mastro de madeira nas ilustrações do poema de Sebastian Brant *A Nave dos Loucos*, a um elemento de sabedoria: “[...] a árvore [...] outrora plantada no coração do Paraíso terrestre, foi arrancada e constitui agora o mastro do navio dos loucos [...]” (FOUCAULT, 2005:21).

O parvo, no *O Auto da Barca do Inferno*<sup>18</sup> de Gil Vicente, é uma figura que se aproxima do caráter de ingenuidade e sabedoria existente nos “loucos” como bobos. Por um lado ele não tem consciência de seus atos, não faz por mal mas por inocência (um pecador por desconhecimento da moral), mas que revela grande sabedoria e auxilia, dentro da

<sup>18</sup> alegoria dramática representada pela primeira vez em 1517 e parte da chamada trilogia das Barcas (sendo que a segunda e a terceira são respectivamente o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*). Traz a imagem de dois barcos dentro de um contexto de crítica social, moralizante ou, no limite, dentro de um contexto da farsa. Esta obra conta a história de almas que encontram-se em julgamento num cais, espécie de purgatório



A loucura, como sabedoria, também se revela quando apresenta um profundo conhecimento, percepção e crítica da realidade. Esta loucura sábia aparece, por exemplo, na obra literária *Elogio à Loucura* de Erasmo de Rotterdam publicada em 1511.



***Como possessão.*** Uma das formas de compreender a loucura é não entendê-la como algo que está no sujeito, mas como algo externo que do sujeito toma posse. Na Grécia, alguns deuses (em geral Mania, Lyssa ou Oistros) intervinham em humanos e faziam com que tivessem ataques de loucura.

O ritual do exorcismo, no qual se retirava o espírito/demônio dos corpos, se dava na presença de um clérigo que invocava o divino através da citação a textos ou apresentação de objetos sagrados. O clérigo, os objetos sagrados, os corpos em



de alto risco.



Fig.17. “Os dela Temerosos” ilustração de *Diverse Imprese* (pg.59) de Andrea Alcinato, 1549  
Fig.18. (detalhe) “Os dela Temerosos” ilustração de *Diverse Imprese* (pg.59) de Andrea Alcinato, 1549

No livro de emblemas *Diverse Imprese*<sup>20</sup> de Andrea Alciato há um emblema que se dedica explicitamente à loucura. Esse tem por *motto* PAZZIA/LOUCURA, seguido do sub-título: *Ne i temerarii* (Os dela temerosos). No texto do emblema há referência ao mito grego de Faeonte<sup>21</sup> cuja moral caracteriza como pazzo/“louco” como aquele que se expõe inconseqüentemente a riscos advertidos.

**Como ludicidade.** O “louco” associado ao lúdico, ao que brinca como na etimologia da palavra joker, pode estar descrito através da presença de um cachorro<sup>22</sup> (ou outro animal) que brinca junto ao “louco”. Ele remete a um estado lúdico, de brincadeira, despreocupação e descontração. Alguns ícones apontam para este caráter de brincadeira da loucura.

<sup>20</sup> *Eblematum Liber* foi Publicado em 1531 tendo republicado até o final do século XVII

<sup>21</sup> Nessa narrativa, o jovem, filho de Hélios, o Sol, e Climene, vai ao encontro do pai para recolher prova de que não era bastardo e assim não ser mais incomodado pelos humanos. O pai confirma que ele é sim seu filho e diz que pode pedir a prova que desejar. Faeonte pede para guiar a carruagem de Helio, aquela que amanhece os dias ao redor da Terra. O pai tenta em vão dissuadi-lo do pedido em função da falta de força e do desconhecimento de Faeonte. O jovem insiste e a carruagem é então atrelada aos cavalos; Faeonte segue no vôo da aurora, mas por pouco tempo. Os cavalos percebem que não é Helio a guiá-los e alteram a rota, incomodando as constelações e depois caindo e queimando a terra com seu calor. Faeonte cai e ao final tanto ele como os cavalos são sacrificados por um raio de Helio a fim que seja salvo o que havia ainda sobrado. As náiades escrevem no túmulo de Faeonte: *Aqui jaz Faeonte: Na carruagem de Febo ele correu; E, se muito fracassou, muito mais se atreveu.*

<sup>22</sup> Diferentemente de diversas outras imagens do cão na qual ele em geral aparece como guia como na tradição de alguns povos indo-europeus, onde o sacrifício desse animal aos mortos significou prover um guia, ao outro mundo.

No livro *Iconologia* de Cesare Ripa na descrição da loucura se vê um homem de meia idade com uma paisagem ao fundo, segurando uma girela e montando em um cavalo de brinquedo (ou numa vara que simula um cavalo) O texto que acompanha este emblema, na edição de 1709, diz:

Uma pessoa em *Eflate Mans*, em um longo, preto Garment; rindo; cavalgando sobre um cavalo de brinquedo; segurando em uma das mãos cata-vento ou girela; e brinca o “louco” com as crianças, que o fazem girar esta no vento. Loucura só está agindo contrariamente ao devido decoro, e de acordo com a prática do Homem, se delicia com brinquedos infantis e coisas breves.<sup>23</sup>

A girela (como brinquedo) remete ao lúdico e ao infantil e possui outras conotações dentre as quais a figurativa *going off one's head* (perdendo a cabeça, saindo de si). Alguns artistas do século XVII, como Velásquez no retrato de *Juan de Calabacillas* (c.1639), apresentam a girela em suas composições neste sentido.

***Como inadequação aos padrões.*** Diversas são também as descrições do “louco” como aquele que se comporta de forma inadequada em relação aos padrões morais e de comportamento/postura esperados.

A figura de um bobo comendo uma hóstia refere-se a este tipo de descrição. Nela o incrédulo (referido em geral no Salmo 52 ou 53) mastiga ou leva a hóstia à boca como forma de negação da existência de Deus. A figura do bobo, em geral, condensa na sua descrição diversos destes tipos de elementos: “[...] semi nú, as roupas em desarranjo, sem um dos sapatos [...]” (GILMAN, 1982:8), um dos ombros desnudos, blusa aberta, gesticulação sem interlocutor, é representado ensimesmado como que perdido nos próprios pensamentos.

---

<sup>23</sup> Texto referente à figura 238 (Pazzia/Folly) em RIPA, 1709.



Fig. 19. "March" do Ciclo dos Meses. Afresco no Palazzo Schifanoia, Ferrara. Itália, c. 1470  
Fig. 20. "March". Afresco no Palazzo Schifanoia, Ferrara. Itália, c. 1470

A roupa farroupilha pode ser considerada como índice de inadequação, embora também possa ser referida como sinal de pobreza, como desligamento das preocupações mundanas. Uma representação<sup>24</sup> que contém este tipo de descrição junto à figura do “louco” é a alegoria de Março, relativa à Deusa Minerva no afresco de Giotto encontrado na *Parede dos Meses* no Palazzo Schifanoia em Ferrara/Itália.

***Como falta de inteligência, como burrice.*** Esta forma de representação do “louco” está na verdade mais associada à representação de uma das categorias de bobo da corte do que da loucura propriamente dita.

A falta de inteligência foi indicada, no *habit de fou*<sup>25</sup>, através do capuz com orelhas. Este ícone parece remeter à “[...] tradição sobrevivente do *centunculus*: traje vestido pelos bobos mímicos romanos que vestiam orelhas de asnos e um gorro de curioso formato com bico pendente [...]” (SOUTHWORTH, 1998:208). As orelhas grandes, referente a pouca inteligência embora não diretamente à loucura, é também um ícone presente na história de Pinóquio.

Em um dos versos da *Nave dos Loucos* de Sebastian Brant de 1494 a orelha grande atribui ao “louco” a falta de crítica: “[...] louco é também o guardador de ruídos, o

<sup>24</sup> Embora esta em particular também contenha índices de força física/periculosidade, agressividade (presença de cordas) e a pele negra.

<sup>25</sup> A vestimenta típica do bobo composta tradicionalmente por capuz com orelhas, guizos, túnica multicolorida, ceroula, marrote, bastão ou vara na ponta da qual se encontra uma bexiga e que circulam entre os séculos XV e XVI, pertencem a uma dispersa tradição; originária da *Feast of Fools* seculares *Sociétés Joyeuses* da França, Alemanha e países baixos

crédulo de ouvido fino e orelha larga que enche a cabeça de balelas” (BRAGA, 2005). O chapéu cônico será também um índice desta pouca inteligência utilizado inclusive em escolas já no século XX nos alunos que erravam o resultado dos exercícios realizados.

***Como um estado aéreo, cabeça vazia.*** A falta de pensamentos, ou a cabeça vazia vai ser muitas vezes indicada pela ocupação dos espaços corporais do “louco” por ar. Segundo Southworth, nas performances que alguns bobos desempenhavam, eles, faziam soar uma frase melódica (aproximando-o literalmente de um fole), controlando a sonoridade da emissão de gases. Em sua base latina *fole* “[...] vem substituir *fātuus*, *stultus*, *insânus* dos antigos, e se usou metaforicamente para designar um homem de cabeça vazia de juízo, aderida por similitude ao vazio/*vacuità* [...]” (PIANIGIANI, *Dicionário Etimológico*).

Ícones desta característica são: o balão, corpo redondo, bolsa cheia de vento (bolsa ou bexiga de pele) ou a girela (como catavento). A girela, com este sentido, aparece na carta do *Louco* no tarô de Mitelli, aparece também em afresco realizado por Lodovico Carracci em San Michele por volta de 1603 no qual são descritos os feitos de São Benedito em cuja lenda cura uma “louca”.

***Como doença dos corpos físicos.*** A loucura também vai ser compreendida como doença dos corpos. Esta concepção passa a existir a partir do século XV quando as restrições da Igreja à dissecação do corpo perderam força e quando médicos se dedicaram a estudar possíveis relações entre doenças mentais e anormalidades anatômicas.

Esta maneira de compreender a loucura, e que seria uma das características da ciência, se pautou numa diferenciação clara entre corpo e espírito. Os sintomas, passam a ser os novos índices da loucura como patologia. Esta mesma lógica pauta os procedimentos médicos que intervêm nos corpos a fim de alcançar melhoras.

A trepanação é um destes procedimentos. Na Europa do século XV a trepanação é referida por diversos médicos como Roger de Parma em *Practica chirurgiae* de c.1170, Robert Burton *Anatomy of melancholy* de 1652 e Thomas Willis autor de *Cerebri Anatomie* de 1664. Embora muitos autores refiram que as pinturas que retratam a extração da pedra da loucura pretenderam indicar procedimentos simbólicos realizados por curandeiros e por charlatões, Charles Gross defende em seu artigo *Psychosurgery' in*

*Renaissance art* de 1999 que estas imagens poderiam referir a procedimentos reais existentes na época.

Na imagem de Bosch não é uma pedra que é extraída da cabeça do “louco”, mas uma tulipa<sup>26</sup>. Na obra de Bosch a inscrição abaixo da imagem tem sido traduzida como *Mestre, extraia as pedras da loucura, meu nome é ‘texugo castrado’*, sendo este último termo equivalente a tímido/simples.



21.



22.

Fig. 21. “A pedra da loucura” (com inscrição) de EL BOSCO, Hieronymus Bosch. Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madri. Espanha, 1475-80

Fig. 22. “A extração da pedra – o Cirurgião” de Jan Sanders van. Óleo sobre tela, 100x141 cm. Museo del Prado, Madri. Espanha, c.1555

Há alguns provérbios que referem, na tradição popular, a associação/crença entre loucura/estupidez e a presença de uma pedra na cabeça: entre estes *As coisas vão mal quando o sábio vai a casa dos loucos para operar sua loucura*, ou a adjetivação àqueles com comportamento estranho: *tem uma pedra na cabeça*. Isto não soa de forma nenhuma estranha, no Brasil do século XX quando se utilizou muito a expressão: *maluco de pedra*.

De forma geral, dentro desta temática, o “louco” é caracterizado como alguém que está submetido; submetido ao procedimento e ao médico (ou charlatão) embora em algumas das imagens esta submissão pareça ser, senão contrária à vontade, ao menos tensa. O que há na sua cabeça pode ser loucura, estupidez ou sensibilidade espiritual. O que

<sup>26</sup> Nos textos que fazem referência à tulipa há divergências; alguns atribuem à tulipa o significado de dinheiro (a ser pago ao médico/charlatão), outros referem significar estupidez (uma vez que há esta associação na cultura holandesa do século dezanove) e outros ainda dizem que não seria de fato uma tulipa, mas uma lótus, símbolo de espiritualidade.

importa a esta análise é que a pedra é algo que se encontra no sujeito, em seu corpo, e pode portanto ser retirada.

As sangrias, os laxativos e os vômitos (prescritos, por exemplo, por Thomas Willis para o tratamento da loucura) estiveram dentro desta chave de compreensão da loucura, e de outras patologias, nas primeiras formulações científicas. Estando a doença dentro do homem, os métodos de cura eram métodos que se eximiam em retirá-la do corpo.

***Como doença da psique.*** À medida que a ciência foi fornecendo fundamentos de outra ordem para a compreensão dos estados emocionais do homem, as concepções baseadas em paradigmas míticos e religiosos deram lugar a novas configurações. Neste sentido houve um distanciamento dos livros de emblemas e a aproximação a formas de representação relacionadas a estudos mais detalhados das expressões humanas, gestualidades e a aspectos da fisionomia (como será apresentado no item 1.2 deste capítulo)



23. Fig.23. “Dr. Pinel em Salpêtrière”. Desenho de Tony Robert-Fleury, 1876

Entre as imagens que se dedicaram a representar o “louco” em seu acometimento psíquico está “Dr. Pinel em Salpêtrière” de Tony Robert-Fleury que representa o desacorrentamento de pacientes no Hospital de Salpêtrière ocorrido em 1795.

Pinel é apresentado eloquente, o libertador, quase um herói em postura napoleônica. A seu lado uma senhora ajoelhada beija sua mão direita em gratidão. A interna que está sendo desacorrentada no centro da composição possui postura lânguida e tranquila, se deixa sustentar pelo que a liberta, molemente manipulada permanece com o ombro



direito completamente desnudo à disposição dos olhares. Esta figura central incorpora o corpo passível de ser solto em função da nova compreensão e formulações sobre a psique<sup>27</sup> que entende este corpo menos perigoso e portanto passível de soltura. Na parte direita da composição é possível ver algumas mulheres em posturas mais tipificadas: mulher no canto direito inferior com a postura dos catatônicos, olhar parado fitando o nada; a que a esta está ao lado, ainda contida por correntes se recolhe tensa, e apóia a cabeça no punho fechado como os melancólicos; e a mulher que se encontra no chão semi-nua, quase forma a curva em arco das histéricas). Esta imagem de Robert-Fleury é um exemplo claro de como maneiras de compreender a loucura, praticamente antagônicas, podem estar em articulação/embate numa mesma imagem.

### 1.1.2 Maneiras de representar a loucura e seus ícones

Alguns elementos na descrição do “louco” podem ser acessados não apenas nas imagens, mas também em palavras que o designaram. Igualmente como produções da cultura as palavras contém, organizam e condensam significados que também podem estar presentes nas imagens dedicadas à representação do “louco” e da loucura. Abaixo, apresentaremos algumas destas designações a fim de termos evidenciadas através delas articulações algumas articulações de significados dedicadas à loucura.

Alguns significados para “louco” derivam da raiz *Mat*

[...] que pode ter diversas origens etimológicas. Poderia ser uma alusão ao jogo de xadrez no qual há a situação do cheque mate. No francês significa ‘fosco, abafado, indistinto’ e ainda o ‘cheque mate’ do xadrez. Do árabe *mat* significa morto e em italiano *matto* (louco, doido). A palavra francesa *mat* vem do baixo latim, começando a se fixar no século XI. O verbo latino que lhe deu origem é o verbo *madere*, estar úmido. *Mat* é contração de *maditus*, particípio passado de *madere*, que traduzo por umedecido, no sentido de “estar tocado”, “um pouco embriagado”. Esse sentido inicial de embriaguez foi se perdendo, passando *mat* a designar o que não tem polimento, brilho, ou que o perdeu. Lado *mat* de um objeto, em francês, é o lado que não brilha, o opaco. Nesse sentido, falamos de uma fotografia

---

<sup>27</sup> Para Pinel as doenças mentais eram ocasionadas por tensões sociais e psicológicas excessivas de causa hereditária, ou como consequência de acidentes físicos. Pinel descreveu as alucinações e diversos tipos de psicose e implementou programas de atividades dirigidas, ao perceber que alguns alienados mantinham estruturas de pensamento racionais conservadas. Publica em 1798 *Classificação Filosófica das Doenças ou Método de Análise aplicado à Medicina* e em 1801 *Alienação Mental*, duas importantes obras sobre a questão da loucura.

*mate*, esmaecida, que não tem nenhuma cor, fosca, sem luminosidade. Som *mat* é um som abafado. *Mat* poderá ser também, em francês, aflito, abatido. A palavra aparece também através do árabe *mat* no sentido de ‘não poder se mover do lugar em que se encontra sob pena de ser morto’. Em árabe e persa, temos *shah mat* ou ‘o rei está morto’. Daí, o xeque-mate do lance do xadrez. Lembremos ainda que em italiano encontramos *matto*, ou seja, pessoa dominada por impulsos irracionais, que provoca mais hilaridade que apreensão ou aversão pelo seu estado; falamos também em italiano de *matto* como privado de sentido ou como de algo muito intenso. *Matto* pode ser também adjetivo usado para designar uma parte do corpo não sadia de todo. Por último, lembremos que em português temos a palavra *matusquela*, que ou quem não é bom da cabeça, doido (VASQUES).

Há outros significados que decorrem de *Fol*. John Southworth refere a “[...] palavra do latim medieval para *fool*, *follis*, teve o significado original clássico como um saco de couro ou uma bolsa cheia de ar; tal como bexigas ou ‘baubles’ dos inocentes” (SOUTHWORTH, 1998:6). Em inglês “louco” é

[...] designado por *The Fool* (*Le Fou* ou *Fol*, em francês). Em latim, *follis* é um balão cheio de ar [...] . O verbo latino é *follere*, fazer o vai-e-vem de um fole (*follis*). No inglês, *fool* é o que age com falta de bom senso, uma pessoa estúpida. A palavra designa também, no inglês, o bufão profissional ou aquele que, descontrolado, não sabe administrar seu tempo, seu dinheiro. Tanto em francês quanto em inglês, *fou* ou *fool* pode indicar uma pessoa de alegria muito exuberante, extravagante. É desse universo semântico que sai a palavra *folia*, divertimento, dança, brincadeira, com o sentido de loucura, porque o cérebro de um folião era comparado a um saco vazio (*follis*) (VASQUES sem data).

*Jocker* também é uma das nomeações do “louco”. Na etimologia da palavra “[...] curinga em inglês é *joker*, que se liga a *jeu*, *giuoco*, jogo, em francês e italiano respectivamente. O verbo latino é *jacere*, atirar, lançar. *Jactabilis* em latim é móvel, aquele que se movimenta com facilidade” (VASQUES), jogar significa “[...] passatempo, festejamento, alegria, entretenimento alegre, [...] competição na qual opera ou a sorte, ou a força, ou a destreza ou o engano, que se faz mais do que tudo a fim de recreação” (PIANIGIANI, *Dicionário Etimológico*).

Há ainda um conjunto de nomeações derivadas de *Buf*, a

[...] palavra *bufão* vem, na sequência, do antepositivo *buf*, do verbo *bufar*, *soprar*, que significa também grotesco (*bufo* é sapo, em latim). *Bufa* é também ventosidade anal silenciosa e geralmente fétida. *Buffa*, em

italiano, deu zombaria, burla. Daí, ópera-bufa, ópera de origem italiana (séc.XVIII) ligeira, satírica, espirituosa. O bufão às vezes toma o nome de bobo (este provavelmente originário de *balbus*, latim, *gago*, que fala mal, aturdido), indivíduo geralmente grotesco (anão, corcunda), que desde a Antigüidade reis e poderosos mantinham ao pé de si (VASQUES, sem data).

As imagens também concatenam e organizam significados. Abaixo apresentaremos alguns elementos de identificação do “louco” e questões relativas à loucura que, atravessando os séculos, foram re-acessadas e re-articuladas através dos tempos. Não constam deste levantamento todas as formas de articulação existentes, mas as que se mostram mais significativas ou que foram acessadas nas fotografias em estudo neste trabalho.

**Em sua agressividade.** Na Grécia, o bastão foi um elemento iconográfico relacionado à loucura. A este em geral se agregam atributos fálicos. No *Salmo de Barlow*, numa Bíblia do século XIV, aparece uma “[...] imagem de potencial poder destrutivo do “louco” como percebido pelas clérigos: a vara com bexiga na ponta simula o movimento de Saul que aponta a si mesmo a espada” (SOUTHWORTH, 1998:4).

O bastão (e a vegetação) apareceu em algumas pinturas de Giotto na caracterização da loucura como pode ser visto na série de afrescos realizada em 1306 na Capella Scrovegni (Capela Arena) em Pádua.



Fig. 24. Giotto. “Loucura”. Capela de Arena, Pádua, c.1305

Fig.25. Giotto. “Desespero”. Capela de Arena, Pádua, c.1305

Fig.26. Giotto. “Ira”. Capela de Arena, Pádua, c.1305

Fig.27. Giotto. “Inconstância”. Capela de Arena, Pádua, c.1305

O bobo da corte também foi recorrentemente representado segurando objetos de luta, o que pode ser compreendido como uma referência à efetiva situação de vulnerabilidade que este se encontrava em função do ciúme gerado por sua proximidade ao rei. Em quase

[...] todas as ilustrações medievais do bobo da corte que sobreviveram, ele é representado com uma arma – massa, marrote (vara com a miniatura da cabeça do bobo na extremidade superior), lâmina, adaga ou espada. O bastão pode ser acolchoado e a adaga ou a espada (como aos atores romanos) feitas apenas de madeira, mas o índice da agressão – ou, pelo menos, preparação para uma efetiva auto defesa – permanece (SOUTHWORTH, 1998:5).

O “[...] chapéu de pontas (*coxcomb*), familiar no Renascimento como um emblemático identificador dos bobos e da loucura, serviam como aviso da mesma assertividade” (SOUTHWORTH, 1998:5), ou seja, desta periculosidade. O chapéu de pontas reaparece séculos depois em Bruegel já no alto Renascimento. A presença de um cachorro (o cachorro raivoso) junto à figura do “louco” pode também referenciar esta agressividade.

O “louco”, como furioso, agressivo possuidor de uma força física descomunal aparece no poema de Ludovico Ariosto “A loucura de Orlando”<sup>28</sup> de 1516. Sua figura também agrega elementos de inconsequência quando enfrenta situações absurdas e de alto risco, como também faz o “louco” representado no tarô muito próximo aos abismos



<sup>28</sup> Publicado pela primeira vez em 1532 e baseado no romance de Matteo Maria Boiardo intitulado *Orlando innamorato* de 1495.



Fig.28. Ludovico Ariosto. “Orlando furioso”, Gioli de Ferrara. Canto 23. Houghton Library, Universidade de Harvard, 1543.

Fig.29. (detalhe) Ludovico Ariosto. “Orlando furioso”. Valgrisi, Canto 24. The Beinecke Rare and Manuscript Library, Universidade de Yale, 1556

A intensidade das emoções, a mobilização causada pelos sentimentos afetivos/amorosos, vai ser um elemento de interesse no século XIX. Alguns artistas do Romantismo vão re-acessar esta iconografia como Gustave Doré em “Ruggiero Resgatando Angélica” de 1879 e Ingres em “Angelica salva por Ruggiero” de 1819.

Em alguns livros de emblemas aparece o tipo colérico, furioso e relacionado à ira. Na figura do “Collerico” em Ripa, a figura “...possui o atributo de um guerreiro, com tocha e espada. Chamas são visíveis na tocha à direita e o leão, associado com este humor rosna à esquerda” (KROMM, 1984:66).





32.

Fig.30. “Colérico” em *Iconologia* de Cesare Ripa. Amesterdam, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University, 1644

Fig.31. “Anger” em *Iconologia* de Casare Ripa. Ilustração referente à Figura 59 na edição de 1709 (Londres)

Fig.32. “Ira” em *Iconologia* de Casare Ripa. Ilustração referente à edição de 1764-67 (Itália)

Uma gravura “La Rue aux Ours” de Jean Le Paultre mostra um homem conturbado que avança para uma estátua da virgem e o menino enquanto um grupo de cidadãos observa horrorizado. Nesta imagem há uma associação clara entre o “louco” e estados alterados de fúria.



33.



34.

Fig.33. Jean Le Paultre. “La Rue aux Ours”, 1661

Fig.34. (detalhe) Jean Le Paultre. “La Rue aux Ours”, 1661

Na escultura de terracota de Pieter Xavery “Two Madmen” de 1673 (Fig.35), são apresentados dois homens, ambos com a musculatura bem definida. Um deles tem os pés acorrentados, denotando sua periculosidade e está sentado num tronco de árvore, no qual se apóia pelos calcanhares, puxando com a mão esquerda sua vestimenta e segurando a barba com a mão direita. Atrás deste o segundo, no chão, com os braços acima da cabeça.

O “louco” agressivo (Fig.36) em conjunto ao “louco” melancólico também aparece nas esculturas de 1673 de Caius Gabriel Cibber como uma encomenda aos portões de entrada do Hospital de Bethlem (Londres).



Fig.35. “Two Madmen” de Pieter Xavery, 1673

Fig.36. “Raiva” de Caius Gabriel Cibber. The Bethlem Royal Hospital Archives and Museum, c.1676

Há duas versões da escultura de Ciber dedicada à “Raiva” ou ao “louco” agressivo. Uma delas em terracota<sup>29</sup>, feita como um estudo, e a escultura definitiva que ficou nos portões do hospital por diversos anos. Ambas apresentam um homem forte, deitado, apoiado em um dos braços. Em ambas as esculturas<sup>30</sup> a corrente e a força muscular evidenciam a agressividade e periculosidade deste estado.

Goya fez diversos trabalhos nos quais representou a figura do “louco”. A figura do “louco” por ele realizada e que se encontra no Coll. A. Stolin na França foi descrita por Kromm da seguinte maneira: é um

[...] louco de aparência bestial e olhos selvagens, está coberto apenas por alguns trapos. Suas mãos parecem estar atadas ou acorrentadas atrás de si e uma grade é visível no canto superior direito. As paredes da cela são escuras com sombras enquanto o louco é diretamente iluminado de uma fonte desconhecida. Sua aparência é grosseira e bruta e ele parece fazer uma careta enquanto olha ferozmente para o lado (KROMM, 1984:92)

<sup>29</sup> Escultura em terracota de Caius Gabriel Cibber, Raving Madness, c.1676. Staatliche Museum, Berlin.

<sup>30</sup> A escultura em terracota ainda assim parece conter mais elementos de descrição da agressividade como o rosto mais agressivo e a cabeça mais ereta. Na escultura em pedra a cabeça que pende para trás e as sobrancelhas caídas indicam também sofrimento

Aqui a bestialidade, o selvagem, a brutalidade, a ferocidade e a desadequação aparecem como índices importantes de descrição do “louco” o que pode se visto em outros de seus trabalhos como na figura intitulada “The Idiocy” do *Álbum H*, que “[...] pode estar vestindo algum tipo de camisa de força. [...] seus braços estão amarrados as suas costas e ele agacha no chão” (KROMM, 1984:92) ou na obra “Yard of Lunatics” (Fig.37) na qual entre os asilados está um “[...] prisioneiro, ou mais adequadamente, um lunático, cruza seus braços sobre seu peito e pende levemente para frente sobre suas pernas afastadas. O contorno quebrado dos seus ombros dá a impressão de que ele está vestindo uma pele de animal” (KROMM, 1984:93), o que o aproximaria da descrição atrelada ao selvagem.

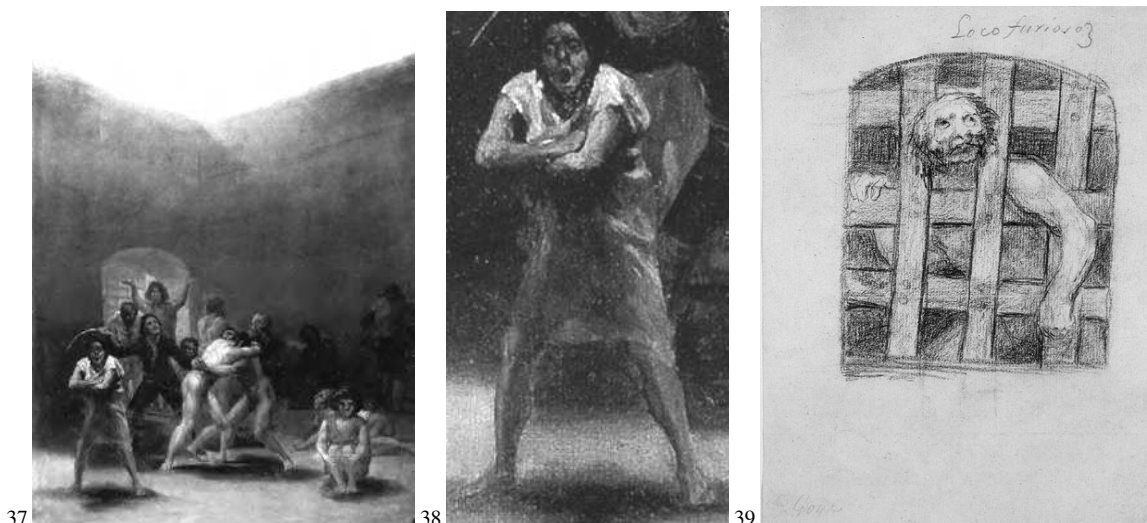


Fig.37. Francisco Goya, “Yard of Lunatics”. Dalas, Meadows Museum, 1794

Fig.38. (detalhe) Francisco Goya, “Yard of Lunatics”. Dalas, Meadows Museum, 1794

Fig.39. Goya. *Loco Furioso* (Coll Ian Woodner, New York)

Uma representação do *Álbum G* retoma a caracterização do “louco” em posse de um bastão indicando ao mesmo tempo sua agressividade e periculosidade. Esta figura “[...] tem os mesmos olhos *hipotálmicos* que possuem a maioria das demais figuras do “louco” produzidas por Goya. Ele segura um bastão com as duas mãos e está pronto para bater com ele” (KROMM, 1984:93).

Entre as imagens do *Álbum G* há uma, “Louco Furioso” que representa o “louco” visto de fora do espaço destinado aos “loucos”. Nesta está representado um

[...] homem louco repulsivo e regredido cuja cabeça e braço direito se



projetam através das aberturas de uma grade em treliça. Não parece que ele esteja vestido. Freneticamente desesperado, ele olha para cima enquanto fala ou se abaixa. Ele pode estar tentando escapar ou se esticando para alcançar os visitantes. Sua expressão e gestos de fúria combinam com a composição, trazem a ele a ideia de *animal enjaulado* como a imagem do insano, a correlação virtual à ideia de que a loucura é a regressão ao comportamento animal (KROMM, 1984:91)

Na imagem “Louco africano” também de Goya (destruído em Berlin 1945) um “louco” “[...] está dentro de sua cela próximo à grade através da qual a silhueta de uma outra pessoa é visível. Ele tem o cabelo desgrenhado, uma barba, e os olhos arregalados olham para baixo ao chão da cela. Sua roupa é improvisada e provavelmente fornecida pelo asilo” (KROMM, 1984:91). Kromm comenta que nesta série diversas das imagens tem as mãos atrás das costas “[...] numa posição que sugere estarem amarradas ou possivelmente o uso de camisas de força” (KROMM, 1984:91), o que é evidenciado das representações que Goya faz no *Álbum C*, onde os prisioneiros estão geralmente explicitamente acorrentados.

Uma das ilustrações de *L'hummo di Genie* de Cesare Lombroso de 1917 é a representação de um insano realizada por um *pederasta alcoólatra* institucionalizado. Lombroso descreve a imagem como sendo representativa de um momento de ataque, os olhos revirados, o cabelo desarrumado e os braços estendidos. A imagem apresenta uma cabeça em semi-perfil, dentes a mostra, testa franzida, marcas faciais ao redor da boca. Veste uma boina por baixo da qual à altura da testa aparecem fios de cabelo. A linha dos ombros se eleva acentuadamente atrás da nuca.



40.

Fig.40. “Delirium”. Ilustração de *L'hummo di Genie* de Cesare Lombroso, publicação de 1917

No decorrer do século XVIII a representação da loucura feminina passa por transformações<sup>31</sup>, adquirindo maior agressividade. Um exemplo desta agressividade relacionada à loucura feminina é a obra “Mad Woman” de Robert Edge Pine. Nesta uma mulher se encontra em uma cela na qual há correntes

[...] presas na parede e no pulso da mulher. Seu torso está praticamente nu, ela veste o que parece ser a pele de um animal sob o qual roupas mais claras são visíveis. Feixes de palha estão presos em seus cabelos que tem em cima e em baixo um pedaço de tecido. Sua face é longa e estreita e especial ênfase é dada a sua enorme selvagemmente arregalados olhos. Seu braço direito se estende através do seu corpo cobrindo um dos seios e com o braço esquerdo ela traz as correntes que a prendem. Reminiscente do ato de desenhar a espada, este gesto, combinado com seu medo e raiva, tem uma afinidade com as imagens dos de temperamento colérico, especialmente como foi representado por artistas dos países baixos (KROMM, 1984:81).

A representação feminina da loucura também ganha novas possibilidades. De praticamente inexistente nas representações de grupos dentro dos asilos, ela passa a ocupar lugar de destaque. Tomada de agressividades, seu corpo também se revela em novas posturas como na “Glance in an Asylum” de Bonaventura Genelle.

*Em seu caráter selvagem, ligado aos instintos e à natureza.* O “louco” como selvagem também vai gerar uma série de ícones de identificação relacionados aos instintos, aos animais e à natureza. Segundo Kromm, o homem “louco” foi até o século XVII descrito primordialmente como “[...] um tipo medieval de homem selvagem que é tipicamente visto num estado regressivo sugestivo de bestialidade” (KROMM, 1984:26). Uma das origens desta aproximação é de fato o romance medieval de Ywain no qual o personagem principal, após enlouquecer por ciúme, “[...] migra através da floresta, criando medo por onde era visto” (GILMAN, 1982:2).

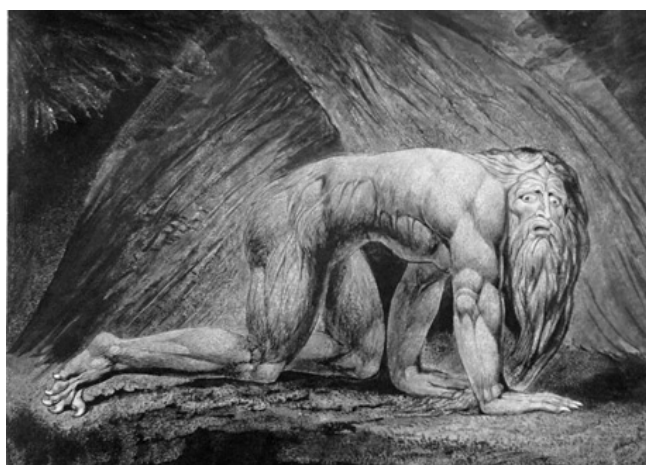
---

<sup>31</sup> Embora pouco frequente, a figura da louca, até o século XVIII, é apresentada em gestos mais melancólicos e sempre de forma erotizada, seminua, acessível à observação, sendo sua demência geralmente referente ao sofrimento por amor.



41.  
Fig.41. “Glance in an Asylum” de Bonaventura Genelle. De uma série de gravuras publicadas em 1868 baseadas num desenho de 1850 intitulado *The Life of the Artist*, Kunstable, Hamburg

O “louco” como selvagem se assemelha à descrição bíblica de Nebuchadnezzar no velho testamento. Nebuchadnezzar, rei “louco” da babilônia, “[...] de diversas maneiras o antecessor de imagens posteriores da loucura, foi frequentemente representado no final do século dezoito na arte britânica. Banido da civilização em função de sinais de orgulho e idolatria, Nebuchadnezzar perambulou o país por sete anos, e durante esse tempo ele assumiu diversas características de bestialidade” (KROMM, 1984:82). Na descrição de Gilman, Nebuchadnezzar foi “[...] conduzido aparte dos homens e comia grama e bois, e seu corpo era úmido com o orvalho dos céus, seus cabelos eram crescidos como as plumas de água, e suas unhas como garras de pássaro” (GILMAN, 1982:2).



42.  
Fig.42. “Nebuchadnezzar” de William Blake. Gravura em cor, tinta e aquarela sobre papel. Tate Galery London, c.1795-1805

Esta forma de representação do “louco” parece se relacionar com a ideia de fusão, aderência ou identificação deste humano à natureza ou campo dos instintos. Na figura do bobo esta relação às vezes aparece quando junto a ele é descrita uma clave e feixes de palha na cabeça. O “louco” selvagem, que vive na floresta, também esteve presente no *Livro das horas*<sup>32</sup>, geralmente vestido com uma roupa de folhas, barba abundante e segurando um galho ramificado na extremidade. A “[...] imagem do galho bifurcado nas imagens do homem selvagem pode apontar a implicações relacionadas ao ícone da divisão simbolizado pela letra Y na idade média” (GILMAN, 1982:11), significando as escolhas e os caminhos seguidos.

A aderência entre loucura e natureza aparece no século XIX. Odilon Redon produz em 1885 seis litogravuras intituladas *Hommage a Goya*, dentre as quais a prancha três tem por título “Madman in a Bleak Landscape”<sup>33</sup>. Neste trabalho, um “louco” com “[...] uma longa barba está com seus braços cruzados sobre seu peito, uma posição usada por Goya em sua representação dos “loucos”. Atrás dele há uma árvore gigante que parece estar dividida em diversas partes: à capa fluida e as pernas magras do homem parecem repetir a configuração da árvore” (KROMM, 1984:94).

Ofélia de Shakespeare foi uma personagem da peça Hamlet que no final do século XVIII e início do século XIX apresentou elementos da natureza na descrição da loucura feminina. Tão forte foi o movimento de recepção neste período que a loucura representada através de ramos, galhos secos e flores ficou definitivamente naturalizada. Embora a peça tivesse sido escrita entre 1599 e 1601 e dela se tivesse, até esta época, valorizado mais a loucura de Hamlet do que de Ofélia, no final do século XVIII a presença da mulher nos asilos e a figura feminina como atração e ameaça no Romantismo trouxe à tona a atenção a esta personagem.

As pinturas que se dedicam a Ofélia geralmente apresentam-na na cena em que se encontra defronte à Rainha e ao Rei depois da morte do pai (Cena IV,5, quando apresenta sinais de loucura) ou na situação do seu afogamento, que no texto é narrada por

---

<sup>32</sup> Livro de horas é um tipo de manuscrito iluminado que circulou na Europa durante a Idade Média. Cada livro de continha textos, orações, salmos e ilustrações. Em sua forma original o livro de horas serviu como conteúdo de leitura litúrgica para determinados horários do dia.

<sup>33</sup> London: British Museum

Gertrudes (Cena IV,7).

Robert Edge Pine, filho de John Pine e amigo de Hogarth, parece ter sido o primeiro a representar uma cena de loucura de Ophelia. As primeiras representações da personagem a representaram junto flores ou palha (Fig.43). De acordo com “[...] Peter Raby, a representação tradicional de Ofélia inclui o cabelo longo, um véu preto jogado no chão com flores selvagens, somados ainda com o padrão da palha no cabelo” (apud KROMM, 1984:80). O véu preto no chão foi decorrente de algumas encenações da peça na década de 20 do século XIX nas quais a atriz Harriet Smithson utilizou um véu negro como índice do luto da personagem pela morte do pai. A interpretação de Smithson parece ter gerado uma moda *à la folle* que consistia no uso de um véu negro, com “[...] feixes de palha entrelaçados nos cabelos” (KROMM, 1984:80), sendo que sua performance se propagou por diversas representações a partir de então, como pode ser visto em uma gravura de Delacroix de 1834 (Fig.44).



43.



44.



45.



46.

Fig.43. “Ophelia” de John Hamilton Mortimer, 1775

Fig.44. “Ophelia's madness” de Eugène Delacroix, 1834

Fig.45. “Ophelia” de Arthur Hughes. Óleo sobre tela com um arco na parte superior. Inglaterra, Manchester City Art Galleries, 1852

Fig.46. “The Death of Ophelia” de Eugène Delacroix. Óleo sobre tela, 22x30 cm. Paris, Louvre, 1853

A imagem de Ofélia concatena sua vinculação com a natureza, os instintos, representada na presença de flores que distribui, e de palha em sua roupa e cabelos. Sua fala desconexa na peça é também índice de sua confusão. O véu preto é índice de luto ao pai que é morto por engano por Hamlet no decorrer da narrativa. A cena do afogamento, embora não pudesse estar nas peças, pois é descrita por Gertrudes, abriu um campo amplo de representações pictóricas. Nestas Ofélia foi fundida à imagem da ninfa (Fig.45), da pureza virginal presente na descrição de Gertrudez, mas que também deu margem a representações como a de Delacroix que mostram uma concepção diferenciada da loucura feminina, mais agressiva (Fig.46).

Na pintura de Armand-Desiré Gautier “Folles de la Salpêtrière” (Fig.47), hoje conhecida por uma litogravura, é possível ver a figura de uma interna descrita como Ofélia no canto inferior direito, com uma guirlanda de flores no cabelo e segurando um ramo de vegetação.

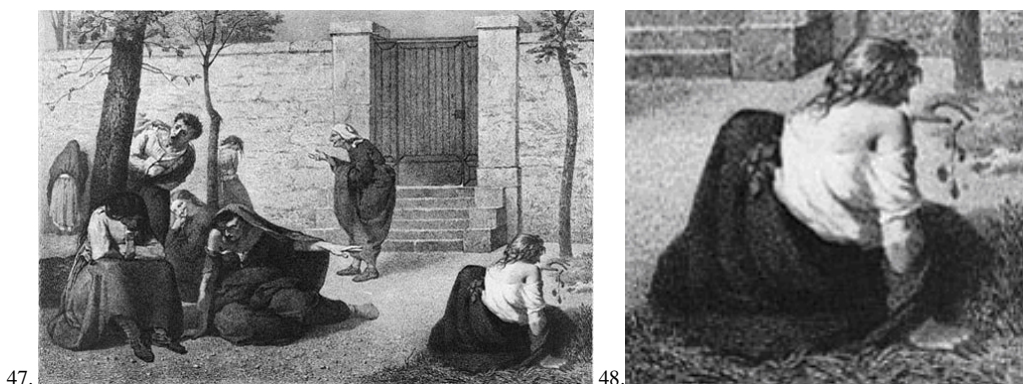


Fig.47. “Folles de la Salpêtrière” de Armand Désiré Gautier. Litogravura, 1857

Fig.48. (detalhe) “Folles de la Salpêtrière” de Armand Désiré Gautier. Litogravura, 1857

***Em seu caráter melancólico.*** A melancolia, como um dos estados de alteração dos humores, condensa referências à tristeza, inatividade, introspecção e abatimento. A melancolia é o tema central de uma importante obra que Dürer realiza em 1514. Nela, a Melancolia, entre outros atributos, é representada com um livro e a mão em punho sustentando a cabeça.



49.



50.

Fig.49. "Melancholia" de Albrecht Dürer Melancholia. Gravura, 31x26 cm, 1514

Fig.50. (detalhe) "Melancholia" de Albrecht Dürer Melancholia. Gravura, 31x26 cm, 1514

Na edição de 1709 de *Iconologia* de Ripa, "[...] um homem segura um livro aberto que significa a devoção melancólica ao estudo" (KROMM, 1984:65), talvez elemento acessado formalmente em algumas imagens fotográficas feitas em Salpêtrière no século XIX. Na publicação de 1764-69 desta mesma obra, "[...] uma mulher sentada apresenta as características melancólicas tradicionais de semblante escurecido, olhar desalentado, a cabeça sustentada pelas mãos, frequentemente fechadas em punho" (KROMM, 1984:65).



51.



52.

Fig.51. "Melancholia" em *Iconologia* de Cesare Ripa. Ilustração referente à Figura 59 na edição de 1709 (Londres)

Fig.52. "Melancholia" em *Iconologia* de Cesare Ripa. Ilustração referente à edição de 1764-67 (Itália)



53.

Fig.53. “Melancholia” de Caius Gabriel Cibber. Escultura. Inglaterra, The Bethlem Royal Hospital Archives, c.1676

Uma das esculturas aos portões de Bethlem, junto ao “louco” furioso, foi a imagem da Melancolia. Esta maneira de descrever o “louco”, com menos atividade, menos agressividade, com os corpos mais flácidos e largados retratam a loucura como uma espécie de apatia e introspecção

***Em seu caráter de exclusão social.*** Uma maneira com a qual a caracterização da loucura também ocorreu esteve atrelada à percepção de motivações de internação não correspondentes ao que se suporia ao confinamento de um sujeito como “louco”, mas em função de dinâmicas sociais.

Há duas imagens em Van Gogh, apontadas por Gilman, nas quais novos elementos são colocados em questão em relação à loucura e que refletem uma alteração na apreensão do “louco” que passa a ocorrer no final do século XIX: a loucura não mais como patologia endógena dos sujeitos, mas como resultado de seu abandono e negação pelo meio.

Nestas imagens, Van Gogh representa dois tipos excluídos; um velho que já não é mais produtivo ao sistema e a grávida solteira que é uma vergonha à família e relegada ao hospital. Um espaço de improdutividade e de morte pois os internos são forçados à inatividade, para “[...] o observador do século XIX, a casa dos mortos era a casa da ociosidade” (GILMAN, 1982:219).





54.



55.

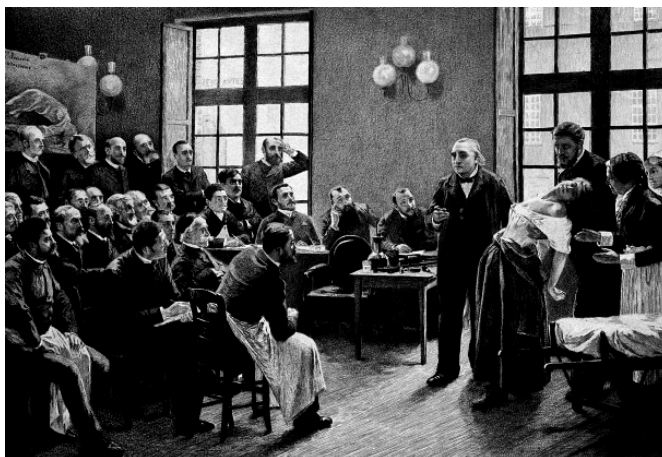
Fig.54. "No portão da eternidade" de Vincent Van Gogh. Litogravura. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1882

Fig.55. "Sorrow" de Vincent Van Gogh. Litogravura. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1882

***Em seu caráter de comprovação de uma teoria.*** Algumas imagens apresentam o "louco" como comprovação de uma teoria científica. Em "Lição Clínica do Dr. Charcot" de Pierre André Brouillet Charroux<sup>34</sup>, o "louco" foi representado pela figura de uma das pacientes de Charcot numa posição típica da histeria. Na parede à esquerda é possível ver uma pintura na qual está apresentada exatamente a posição da figura feminina principal, a chamada postura de arco.

Charcot, na figura da ciência e da medicina explica e descreve o evento com autoridade. A "louca" em sua histeria se apresenta, como na realização de uma performance, o colo nu frente a uma platéia masculina. Uma das críticas ao tratamento de Charcot foi exatamente a cumplicidade deste e suas pacientes que altamente sugestionáveis atuavam a corporeidade das patologias, pois isto se apresentava a elas como vantagens através de tratamentos diferenciados, maior atenção e evidência.

<sup>34</sup> Pierre André Brouillet Charroux realizou em 1887 uma pintura na qual representou uma aula de Charcot em Salpêtrière. Nesta, Charcot está demonstrando um caso de histeria para um grupo de médicos. Seu discípulo, Babinski, está mantendo a paciente. Paul Richer, médico e artista que realizou vários desenhos dos pacientes de Charcot, encontra-se sentado junto à mesa, à esquerda de Charcot. Entre os médicos encontram-se diversos neurologias da época como Freud.



56.  
Fig.56. “A Lição Clínica do Doutor Charcot” de Pierre André Brouillet Charroux.  
Óleo sobre tela. Museu de Nice, Nice, 1887

### 1.1.3 O internamento em seu caráter moralizador e de exclusão

A caracterização do “louco” tem muitas vezes a função de definir, por oposição, a própria normalidade. Ao ser identificado como diversos, a “[...] loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambigüidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (FOUCAULT, 2005:14), o que é garantia, inclusive e ilusoriamente, de proteção aos sãos.

Uma das formas de descrição da loucura como diversa é a sua representação em espaços de exclusão. Em geral este tipo de representação possui implícito um cunho moralizador pois indica um lócus nitidamente descrito como indesejável às consequências dos vícios e pecados (que no limite poderiam decorrer em loucura), funciona como regulador da normalidade.

Entre os elementos iconográficos de descrição deste lócus do diverso está a barca<sup>35</sup>. Foucault refere que a barca, em seu percurso de navegação,

entrega o homem à incerteza da sorte: nela cada um é confiado a seu próprio destino, todo o embarque é, potencialmente, o último. É para o

<sup>35</sup> Presente no imaginário de diversas culturas e populações, potencialmente agregadoras de significados já articulados, estas estão presentes nas diversas narrativas das arcas do dilúvio, barcas da morte, nos barcos associados à forma da meia lua ou aos elementos celestiais nos ritos cerimoniais. Há também as barcas tripuladas por clérigos que transportavam a salvo sua carga de almas até o porto da Glória (o poema alegórico de Guillermo de Deguilleville no século XIV chamado *El Peregrinaje de la Vida del Hombre* traz referências a esta imagem, bem como a Nave da Religião que contém elementos simbólicos do crucifixo e das ordens religiosas da época). A nave, elemento arquitetônico das Igrejas é um importante espaço de culto. A Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza, a Nau das Damas Virtuosas de Symphorien Champier, a Nau da Saúde e *Blauwe Schute* de Jacop van Oestvoren e *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* de Josse Bade.

outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca (FOUCAULT, 2005:12).

Segundo ele, a barca era o real destino destes viajantes que saíam de um porto e não sabiam onde atracariam e o “louco” por este lugar definido, “[...] o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem” (FOUCAULT, 2005:12). Ao comentar sobre o significado da nau em relação à loucura, diz que num

[...] certo sentido ela não faz mais do que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval [...]; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar da passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente (FOUCAULT, 2005:12).

Algumas obras literárias (entre elas sátiras) trabalharam neste viés. Uma delas foi o poema satírico *A Nau dos Loucos*<sup>36</sup>, de Sebastian Brant publicado em 1494. A barca de Brant remete a uma dinâmica de exclusão que, segundo Foucault, teria realmente<sup>37</sup> existido no século XV. Albrecht Dürer, em viagem à Basileia, realizou xilogravuras que ilustraram algumas edições desta publicação. Bosch também realizou ilustrações deste poema



Fig. 57. Ilustração de Albrecht Dürer para *A Nau dos Loucos* (1494) de Sebastian Brant.

Fig. 58. (detalhe) *Navio dos Loucos* Hieronymus Bosch. Óleo sobre madeira 58x 33 cm. Museu do Louvre, Paris, c.1500

**Caráter Moralizador.** Entre os anos de 1732 e 1733 William Hogarth ilustra em

<sup>36</sup> Publicado em Estrasburgo, *Das Narrenschiff* relata a viagem ao país da loucura (Locagonia) de 111 personagens de diferentes classes sociais. Cada um destes personagens representa um vício humano.

<sup>37</sup> Foucault em *A História da Loucura* refere sobre a existência de barcas, particularmente em Nuremberg e Frankfurt, utilizadas em viagens de peregrinação ou para retirar e transportar sujeitos não desejados a outras cidades.

oito pinturas em tela (sendo um conjunto de pinturas que dão origem a um conjunto de gravuras) o declínio de Tom Rakewell<sup>38</sup>, filho de um rico mercador que em Londres gasta toda a sua fortuna em exageros, prostituição e luxúria acabando por ser preso e depois internado no Hospital de Bethlem. Assim, a última imagem desta série se destina exatamente à representação do Rake no Asilo. Estas imagens foram produzidas entre 1732 e 1733 depois transportadas à gravura e publicadas em 1735 sob o título de *Rake's Progress*.

Abaixo a versão em pintura e gravura da última das oito imagens da série.



59. Fig.59. "The rake's progress: the rake in Bedlam". Óleo sobre tela, 62.5x 75 cm. Sir John Soane's Museum, London, 1735  
 60. Fig.60. "The Interior of Bedlam" de William Hogarth. McCormick Library, Northwestern University, 1763

Nesta imagem, Rakewell

[...] está pintado entre guardas e um grupo de outros insanos. Vestindo apenas calças, com sua camisa descartada atrás dele, ele está caído no chão. Rakewell sorri ou faz careta, e enquanto sustenta seu peso com um braço, de forma tensa arranha sua cabeça raspada com a outra mão. Esta pose é aparentemente uma citação consciente inspirada pela estátua de Caius Cibber, loucura raivosa, uma das duas esculturas então suspensas nos porões de Bethlem (KROMM, 1984:146-147).

Entre as pessoas que se encontram ao lado do Rake estão três sujeitos identificáveis por sua profissão, o astrônomo, o geógrafo e o alfaiate, o que indica "[...] conexões entre certas ocupações e a loucura" (KROMM, 1984:148). Dentro da primeira

<sup>38</sup> A palavra Rake tem um duplo sentido. Significa 'libertino', como substantivo e 'recolher' [com ancinho] como verbo. Assim o sobrenome acentua o caráter do libertino que gastou sua vida puxando para si as vaidades efêmeras.

cela de número 54, está um homem careca, com os cotovelos apoiados, as mãos cruzadas em prece e olhando para cima, Sua pose “[...] é frequentemente comparada à estátua de Cibber, do portão de Bethlem, chamada de loucura melancólica” (KROMM, 1984:149). Em sua cela há uma cruz e nas paredes se encontram gravadas as palavras: (C)lemen(t), St Athanatius e St Laurance. Este poderia estar representando o fanático religioso

Na cela ao lado, de número 55, está um homem em pé em postura ereta e firme, sem vestimentas, que veste uma coroa e segura um cetro. Sua falta de vestimenta é provavelmente o motivo que faz com que uma das visitantes se encabule virando o rosto e cobrindo a visão com seu leque. Este pode representar os delirantes, no caso ao delírio de poder, de riqueza.

No lado direito da imagem, há diversas figuras na escada ou próximas a ela. Entre eles um que toca violino, de cabelos cacheados e tem sobre a cabeça um livro. Há um homem com indumentária papal (com atributos como um cetro e chapéu em cone na cabeça). Na escada está sentado um homem com olhar perdido, aparentemente introvertido e melancólico, cujo cachorro que late aos seus pés parece não ser suficiente para retirá-lo de tal absorção. Próximo a ele no corrimão está escrito *Pretty Betty Careless*, nome de uma conhecida prostituta da época, o que faz supor que ele represente um estado de amor melancólico.

Estes diferentes tipos, assim indicados, fazem pensar que os

[...] loucos de Bethlem são vítimas de decepções causadas por orgulho e expectativas de extravagância, e esta caracterização sugere um forte componente de vícios como a origem da loucura. Mas, em termos das teorias psicológicas do século dezoito, a origem das suas perturbações é a imaginação não mediada pela razão, um conceito encontrado frequentemente na literatura Agostiana (KROMM, 1984:150)

Segundo Kromm os sujeitos representados não têm por intenção um descrição médica acurada, parecendo mais enumerar consequências de comportamentos duvidosos, “[...] parece, como se os mais não simpáticos tipos de sofredores tivessem sido selecionados por Hogarth com a intenção de satirizar aqueles pobres de julgamento mas ricos em excessos” (KROMM, 1984:182).

Ao fundo da composição, parcialmente visíveis atrás do portão de ferro, estão

dois homens que “[...] parecem ser senhores bem vestidos e por isto aparentam ser mais visitantes do que insanos” (KROMM, 1984:150). As duas jovens que se encontram em pé defronte à cela 55, vestidas a rigor, são também visitantes. A presença de visitantes indica um procedimento que era comum no século dezoito, mas, segundo Kromm, parece ser um recurso utilizado para minimizar a presença do próprio Hogarth dentro do Hospital, podendo com este recurso estabelecer diferenciações entre o são e o insano em elementos visíveis na própria construção da imagem

A imagem de Hogarth enfatiza um caráter moralizador desta história, na qual os vícios não ponderados poderiam levar à loucura, que se referiam à psicologia do Rake, mas também a uma teoria psicológica britânica, percebida na literatura e na filosofia, do século dezoito. Tanto o Rake quanto o “louco” eram *outsiders* na Inglaterra, desajustados das regras sociais.

**O Espaço de Internação.** O espaço de internação foi também um local de descrição da loucura a partir do século XVII. A partir da segunda metade do século XVII, a loucura passou a ser sistematicamente internada dentro de um mecanismo de segregação social adotado como uma das medidas à crise econômica que atingiu todo o mundo ocidental no século XVII. Junto a sujeitos indesejados, improdutivos, desocupados, desempregados, pobres, inválidos, decrepitos, epiléticos, surdo-mudos, cegos e paráliticos, o “louco” foi contido sob pretexto de garantia da ordem social e higiene das cidades. Produções culturais<sup>39</sup> da época, inclusive na literatura<sup>40</sup>, apontam para esta nova forma de organização. Muitas destas obras literárias evidenciavam os motivos pelos quais havia sido necessário o movimento de segregação daqueles indivíduos por proteção da sociedade e em justificativa e legitimação do próprio espaço asilar.

Na quinta edição de do livro *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift, de 1704, uma

---

<sup>39</sup> Entre os textos literários *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega de 1614, *L'Hospital dès fous* de Charles de Beys de 1635 e *L'Ospedale de Passi Incurabili* de Tommazo Garzoni de 1586. No drama Jacobeano são frequentes as cenas nas quais casas de internação com seus internos, em particular no Hospital de Bethlem, em determinado momento da trama acolhem o herói ou heroína. Entre estas peças estão: *The Honest Whore* (1604), *Westward Ho* (1607) e *Northward Ho* (1607) de Thomas Dekker; *The Pilgrim* (1621) de John Fletcher; *Fair* (1614) de Ben Jonson Bartholomew; *A Mad World, My Masters* (1608) e *The Changeling* (c.1623) de Thomas Middleton; e *The Duchess of Malfi* (1614) de John Webster.

<sup>40</sup> Aparece em *Legion Club* de 1736 e *Tale of a Tub* de Swift e na segunda metade em *Launcelot Greaves* de Dr. Tobias Smollett de 1760.

sátira à religião e à educação, há uma ilustração intitulada *Digression on Madness* desenhada por Bernard Lens the Elder e gravada por John Stuart.



61.



62.

Fig.61. “Digressões sobre a loucura” de Bernard Lens and John Sturt. Ilustração em *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift, 1710

Fig.62. Ilustração ao *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift de Johan Sebastian Muller, 1754

Estas imagens apresentam os internos na ausência de celas o que remonta a “[...] um dos mais típicos atributos visuais das cenas asilares: os internos são retratados como ensimesmados e conseqüentemente parecem inabalados pela presença de outras pessoas” (KROMM, 1984:197). Neste espaço estão representadas a periculosidade no “louco” preso por correntes nos tornozelos e pulsos (além de aprisionados nas celas), a agressividade de um “louco” que atira nos visitantes o conteúdo de sua vasilha. Kromm comenta que há a construção de duas caracterizações visuais que, embora inspiradas no texto de Swift, não se restringe a ele. Uma delas é a presença de “[...] reclusos quase completamente nus, chafurdando em palha e excremento, e seguramente acorrentados a paredes ou camas. O potencial de bestialidade humana vistas numa atmosfera de canil ou prisão é representado pelo comportamento mais regredido” (KROMM, 1984:198-199). Numa publicação de 1754 do mesmo livro, há ilustrações realizadas por outro artista, Johann Sebastian Muller.

Na primeira publicação de *The Pilgrim* de Fletcher há ilustrações de François Boitard dedicadas às cenas que se passam na casa de “loucos”. Segundo Kromm, a imagem de Boitard “[...] continua a tradição de justapor a aparência doente de regressão com a

caracterização de profissionais desiludidos” (KROMM, 1984:204), referindo à caracterização e que algumas profissões poderiam propiciar a loucura. Em 1778 outra edição de *Pilgrim* será ilustrada por Michael Ângelo Rooker e gravada por Charles Grignion. A autora considera que presumivelmente “[...] influenciado tanto por Hogarth quanto por Muller, [...] os internos do asilo de Rooker estão representados de acordo com a tradição de caracterização sintomatológica que a peça de Fletcher em muito contribuiu por estabelecer” (KROMM, 1984:205).

A tela “The Vision of the Lazar House” faz referência à obra literária de Milton *Paradise Lost*. Nela a figura do *fugitivo* está no centro da composição “[...] em meio a uma variedade de doentes e figuras loucas” (KROMM, 1984:233), não há um fundo e o anjo da morte, presente no texto de Milton, está pintado com os braços abertos acima do pequeno espaço ocupado pelas figuras. Está presente uma criança que tenta chamar a atenção de sua mãe “[...] cujos dedos e braços levantados, e os olhos arregalados e fixos sugerem uma condição de alucinação” (KROMM, 1984:233).



63.

64.

Fig.63. “The escapee” de Henry Fuseli. Caneta e sepia. British Museum London, c.1772

Fig.64. “The vision of the Lazar House” de Henry Fuseli. Lápis e sepia, desenho lavado. Kunsthhaus, 1791-93

Há uma mulher que posiciona seus braços ao redor dos joelhos, sendo que pode ser identificado “[...] algo demoníaco ou predatório em sua caracterização, e a feição apresentada por ele torna difícil o entendimento da interação entre o casal como uma afeição normal” (KROMM, 1984:233). No caso das representações de Fuseli não se pode dizer que as imagens sejam realistas, nem satíricas como na tradição de Hogarth; as pessoas possuem poucos acessórios para explicitar as causas das doenças. Há outra imagem



relacionada ao tema de *Lazar House* atribuída a Romney no arquivo fotográfico da *Witt Library*. Blake produziu quatro versões deste tema e pelo menos três deles refletem a influência de Fuseli.

George Romney é um artista que na década de 1790 se dedicou a representar diversos trabalhos filantrópicos de John Howard<sup>41</sup>. Suas imagens são cheias de gente e em geral também descrevem questões estruturais e higiênicas dos prédios. As figuras humanas, segundo a descrição de Kromm, se apresentam como “[...] uma massa de prisioneiros agachados ou deitados no chão. Eles estão apenas sutilmente iluminados pela luz que entra através da porta aberta” (KROMM, 1984:219), apresentando um espaço insalubre e pouco iluminado, sendo que a maior parte dos “[...] prisioneiros, homens, mulheres e crianças estão nus ou pobremente vestidos sendo que muitos estão acorrentados” (KROMM, 1984:222). No entanto, apesar

[...] da distorção, da superlotação, das figuras que são vistas apenas em suas siluetas projetam uma situação dramática e irreal, esta irrealidade é contrariada pelas relações humanas evidenciada pelas figuras: o envolvimento dos internos uns com os outros é tão evidente e consistentemente humano, e a relação representada tão positiva [...] (KROMM, 1984:224)

Para Kromm estes “[...] desenhos são exemplares na sua combinação de comentário social com a sensibilidade de um horrendo sublime” (KROMM, 224-225).

Daniel Nikolaus Chodowiechi, conhecido como o Hogarth germânico, foi um artista que também apresentou, em alguns de seus trabalhos, o espaço asilar como lócus de exclusão e imagens tipificadas da loucura em seu caráter moralizador. Este artista realizou a gravura “Defective Supervision is an Asylum” em 1779 para o livro *Der Wandsbecker Bote* na publicação de Matthius Claudius, livro que conta a visita a um hospital. Sua gravura descreve um grupo de 4 irmãos que haviam enlouquecido. Kromm comenta que nesta imagem “[...] o artista checo se concentrou na incapacidade de aceitação de perdas como uma preocupação dos “loucos”, produzindo uma imagem sentimental e patética do desenvolvimento psicológico avassalador” (KROMM, 1884:210).

---

<sup>41</sup> Filantropo que na década 70 do século XVIII, escreveu três livros nos quais descreve a situação existente em diversas instituições de confinamento pregando por melhores condições para os sujeitos confinados embora baseadas em ideias bastantes conservadoras em relação à loucura. *The State of the Prisons in England* (1777), *Appendix to the State of Prisons* (1788) e *An Account of the Principal Lazarettos in Europe* (1789).

A narrativa de Claudiu revela um crescente interesse nas mudanças e alterações de tratamento que começam a acontecer em meados do século dezoito. Este fato acresceu algumas características às visitas realizadas aos hospitais, resultando em ambientes mais confortáveis e “loucos” mais obedientes, ou de forma alternativa, numa visão sentimentalizada com doses de ironia e sátira em alguns momentos.

#### 1.1.4 Questões relacionadas à representação da loucura no século XX

O início do século XX foi especialmente marcado pelo pensamento de Freud, com a valorização da subjetividade, do inconsciente e dos sonhos. Houve nesta época um intenso interesse pela produção plástica dos pacientes psiquiátricos sendo que em função disso estabeleceram-se diálogos e trocas entre psiquiatras e artistas de vanguarda. As primeiras aproximações tiveram um duplo caráter: colocavam-se em contato os artistas com a produção dos alienados junto aos psiquiatras, por outro associaram estes trabalhos como pertencentes às discussões médicas, refreando sua legitimação ao campo da arte.

Em publicação de 1889 Cesare Lombroso discorre sobre a relação entre gênio e loucura, entre outros referindo a uma declaração de Schopenhauer que teria mantido esta relação sempre evidente. “[...] ‘Pessoas geniais’, ele escreveu, ‘não são apenas desagradáveis na vida prática, mas fracas no senso moral e perversas’. A em algum outro lugar: Tal homem pode ter não mais do que poucos amigos; [...] Genialidade é mais próxima da loucura do que da inteligência ordinária [...] As vidas dos homens geniais mostram quão frequente, como os lunáticos, eles estão em estado de contínua agitação” (LOMBROSO, 1917:98).

Já no século XX diversas publicações<sup>42</sup> se dedicaram à discussão da loucura. A relação entre arte e loucura apareceu em 1938 com a publicação do livro *Primitivism in Modern Art* de Robert Goldwater, no qual “[...] o autor afirmava que Paul Gauguin e outros

---

<sup>42</sup> Rogues de Fursac *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* de 1905; Marcel Reja publica *L'art malade: dessins de fous* em 1901 e *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie* em 1907; Walter Morgenthaler em 1921 publica *Geisteskranker als Künstler* (Um paciente Psiquiátrico como Artista) no qual comenta os trabalhos de um *artista alienado*, Wolfli e em 1925 *Ein Geisteskranker alskünstler* (Um artista alienado); Hans Prinzhorn, psiquiatra de Heidelberg que reuniu a maior coleção de obras de asilo na época, publica em 1922 *Bildnerei der Geisteskranken* (A Artisticidade do mentalmente doente); Honorio Delgado publica *El dibujo de los psicopatas* em 1922 e J. Vinchon *L'art et la folie* em 1925.

de sua geração foram os precursores do *primitivismo artístico*, anteriores à famosa tela de Picasso, conferindo, assim, um sentido histórico e cronológico para a presença de elementos *primitivos* na arte (ANDRIOLO, 2006:1). As discussões ganharam impulso no momento em que passaram a receber “[...] a contribuição de acadêmicos de reputação internacional [...]: Prinzhorn e Morgentaller na psicopatologia da arte, Pfister e Kris na investigação psicanalítica da arte, e Arnheim e Gombrich na psicologia da arte” (MACGREGOR, 1989:03).

Este interesse foi também fruto de um momento cultural na Europa, denominado por romantismo, no qual havia o desejo pelo diverso, por novas formas. Encontrou-se na arte *primitiva*, na arte Naif e a produção de pacientes institucionalizados uma resposta a estas demandas, a ampliação dos diálogos e referências. Desde o século XVIII, o

[...] *primitivo* e *selvagem* representavam um movimento de interesse por um espaço exterior à Europa – África, América, Oceania – e também um espaço interior a ela – camponeses, crianças e loucos (Rhodes, 1999). No final do século XIX, o significado atribuído ao *primitivo* propõe a observação das obras provenientes de regiões colonizadas pelos países europeus como mais simples e inferiores em relação àquelas dos países colonizadores. Desde então, a noção de *primitivo* serve para expressar uma relação e uma subordinação (ANDRIOLO, 2006:3).

Sob esta possibilidade de aproximação, artistas do século XX “[...] reorganizavam a seu modo as ideias de século anterior e projetavam novos mundos, ressignificando os temas do historicismo, do exotismo, do original. Neste sentido, ora arriscavam-se a olhar o outro de fora, ora habitavam o outro e transformavam seus próprios modos de ser” (ANDRIOLO, 2006:8). O interesse por estas diferenças também fez com que muitos artistas colecionassem trabalhos realizados por pessoas que não circulavam no âmbito formal da arte.

Em Max Ernst a diversidade desses objetivos é evidente. Na foto de Arnold Newman, de 1942, o artista tem a seu lado uma escultura Kachina Zuni, do Arizona ou Novo-México. Noutra foto do mesmo ano, Ernst está em pé, em meio a várias esculturas kachina. Por outro lado, como se sabe, entre 1910 e 1914, o artista colecionou obras plásticas adquiridas nos hospital psiquiátrico de Bonn, demonstrando interesse de publicar um livro com essas imagens (ANDRIOLO, 2006:7).

Andriolo comenta, neste sentido, que exatamente “[...] na mesma década, os artistas Max Ernst e Paul Klee manifestaram sua fascinação por obras provenientes de hospitais psiquiátricos (Frayze-Pereira, 1995)” (ANDRIOLO, 2003:76) ou na fala de Thévoz ao referir sobre estes mesmos artistas que estes “[...] chegam a manifestar sua fascinação diante da estranheza e da espontaneidade dessas criações que eles próprios procuravam atingir, muitas vezes, por meios artificiais” (THÉVOZ, 1980:16).

O contato com Van Gogh, por diversos artistas expressionistas, é também significativo. Emil Nolde, por exemplo, viu um os trabalhos de Van Gogh em Munique no anos de 1898 e teria comentado: “ Eu vi em Munique já em 1898 seu *Auto Retrato* com um tecido sobre a orelha cortada. Não sabendo nada sobre ele, eu disse inocentemente, *um pouco louco*” (NOLDE, 1967:163).

Werner Haftmann comenta sobre o efeito que Vang Gogh e seu mito tiveram sobre os Expressionistas, diz que em “[...] sua própria carne ele viveu a nova concepção de vida de um artista, a nova imagem do artista, o que radicalmente alterou nossas ideias sobre a psicologia do artista. Esta exemplar tragédia se tornou uma força oculta atrás do aspecto global dos artistas modernos. E uma vez mais, foi ativado, particularmente nos países germânicos, em Kokoschka, em E. L. Kirchner” (HAFTMANN, 1965:25).

Segundo MacGergor o termo *tragédia exemplar* empregado no diário de Paul Klee “[...] enfatizou o significado dos trabalhos e vida de Van Gogh na arte contemporânea. Klee era da opinião de que as pinturas importantes de Van Gogh eram aquelas produzidas sob o impacto da insanidade” (MACGREGOR, 1989:224). Segundo MacGregor, enquanto os membros do Blaue Reiter ficaram apavorados, os membros do Brucke eram mais invejosos e até rivalizavam com a loucura patológica. Embora a

[...] concepção da arte do insano fosse primordialmente uma criação imaginativa. [...] uma loucura fantasiosa, que age como estímulo, denunciada em seus trabalhos. As suas formas aniquiladas e cores raivosas, suas justaposições de sexualidade e misticismo, violência e frenesi, eram produzidos em emulação de uma arte dos insanos que existia grandemente nas suas imaginações (MACGREGOR, 1989:224).

Na literatura esta estética expressionista também pôde ser percebida. A utilização de procedimentos tidos como psicóticos foram adotados na criação destas obras,

tais como a associação livre, o uso de neologismos, os temas de violência, tormento, loucura, paranóia, morte, culto do irracional e dos sonhos. Em alguns casos a aproximação se dá através da utilização de técnicas que fazem com que os trabalhos se aproximem da produção de alguns pacientes psiquiátricos em função de certa compulsividade. Com base em algumas gravuras de Klee, Robert Goldwater comenta neste sentido que a artista teria empregado “[...] uma técnica detalhada por toda a parte, tão pormenorizada como a parecer compulsiva e dar a impressão de uma matéria riscada” (MACGREGOR, 1989:233).



65.



66.

Fig. 65. “Cabeça Ameaçadora” de Paul Klee. Drohendes Haupt, 1905

Fig. 66. Salvador Dali. Paranoic Visage, 1935

Alguns analistas referiram sobre estas diversas aproximações como indícios de uma crise maior. Tem sido sugerido que este envolvimento “[...] é uma expressão não da preocupação com a psicopatologia do indivíduo, mas da sociedade como um todo. A pintura e escultura expressionistas têm sido repetidamente interpretadas como profetizações do estado atormentado da psique germânica, que estaria por encontrar expressão nas duas guerras mundiais.

Neste sentido o trabalho de Erich Heckel, *The Madman*, simbolizaria o absurdo e a loucura da situação na qual todos se encontravam no decorrer da primeira guerra; trata-se de pintura realizada quando Heckel servia como clínico durante a primeira guerra.



Fig.67. “O Louco” de Erich Heckel. Óleo sobre tela. Stradtliche Kunstsammlung, Gelsenkirchen, 1914

Nesta pintura estão representados quatro sujeitos diferenciados entre si, embora todos em estados de aparente tormento. O que se encontra à esquerda da composição tem os olhos arregalados; atrás dele um homem sentado que gesticula sozinho, atrás de uma parede ao centro da composição há outro homem do qual vemos apenas metade do corpo (segundo MacGregor o próprio artista) e à direita um outro que caminha, meio curvado à frente. Em duas figuras é possível identificar a fisionomia, enquanto nos outros dois outros, o que é mais valorizado é a gesticulação e o caminhar. As figuras não se comunicam entre si, embora estejam bem próximas no ambiente. Segundo MacGregor esta pintura “[...] recorda os interiores do Hospital de Arles de Van Gogh, bem como seu uso do símbolo da cadeira vazia” (MACGREGOR, 1989:225).

O interesse por esta interface entre arte e loucura gerou a formação de grandes acervos entre os quais o de Prinzhorn, que organizou a coleção de Heidelberg e o de Jean Dubuffet, que constituiu sua própria coleção que hoje contém milhares de trabalhos em Lausanne, na Suíça. Na década de 1940, Dubuffet formalizou o conceito de Arte Bruta, tendo montado a *Companhia de Arte Bruta* junto a outros artistas como André Breton.

O artista de vanguarda muitas vezes desejou ativar na sua própria produção a intensidade da loucura, pois via nesta expressão significados visuais primitivos e violentos, eles

[...] buscavam a pureza da expressão em seus trabalhos, uma visão da realidade livre da tradição e da convenção. No contexto desta busca por

uma intensidade inusitada e violenta, comparações com os resultados incontrolados da mente do louco, enquanto compreendido como uma crítica hostil, foram aceitas como prova de uma jornada bem sucedida ao verdadeiro desconhecido. Entre os artistas um elemento de identificação consciente com, e emulação de, o insano poderia ser ocasionalmente detectada – uma posição anti-tradicional, idealista e um tanto romântica, que motivava o indivíduo criativo a cultivar a aparência de insanidade no seu estilo de vida, e suas características artísticas na sua arte (MACGREGOR, 1989:9).

Houve por parte dos artistas modernos um processo de valorização do “louco” na compreensão deste em seu caráter criativo e na possibilidade de produção de formas menos regradas de expressão. A pureza entendida na expressão dos insanos chamava a atenção pois revelava possibilidades potentes sem a necessidade da codificação acadêmica. A proximidade ou o desejo de semelhança por parte dos artistas modernos em relação aos estados de insanidade, mesmo que de uma insanidade mais idealizada do que real, por vezes fazia com que se efetivassem representações e mesmo auto-retratos que revelavam o fascínio com a imagem do “louco”. Três exemplos disto são as telas de Ludwig Meidner, Oskar Kokoschka e Ernst Kirchner, todos auto-retratos.



68.



70.



Fig.68. Ludwig Meidner. Auto-retrato. 1912. Óleo sobre tela, localização desconhecida

Fig.69. “Auto-retrato” de Oskar Kokoschka. Argila pintada. Coleção particular, Nova York, 1908

Fig.70. “Auto-retrato como homem doente” de Ernst Ludwig Kirchner. Óleo sobre tela. Staatsgalerie moderner Kunst, Munique, 1907

A pintura de Meidner apresenta o artista identificado como pintor ao estar segurando pinceis. Tem os olhos bastante abertos, e segundo MacGregor as pinturas desta fase fornecem “[...] exemplos do engajamento do artista com a representação diagnóstica” (MACGREGOR, 1989:225). O trabalho de Kokoschka é um auto-retrato como velho e “louco”. Segundo MacGregor “[...] por anos o artista conscientemente desempenhou o papel de gênio louco” (MACGREGOR, 1989:225).

Algumas obras de Ernst Ludwig Kirschner também assumem este papel: em uma delas o artista, que na vida real foi algumas vezes internado em hospitais ou clínicas psiquiátricas, representa-se como um homem doente. Neste trabalho ele

[...] se representa na cama em um quarto pequeno no Alpes. Seu estado de ansiedade ou confusão é muito evidente. Ele parece inquieto, incapaz de dormir ou mesmo de se deitar; seu corpo mal cabe no minúsculo quarto. Enquanto reflete um quarto no qual Kirchner estava vivendo nesta época, este espaço remete à representação de Van Gogh do seu quarto em Arles (1889). [...] A estranha perspectiva mergulhante, com um piso que parece rapidamente afundar, é resultado do uso psicológico da distorção espacial (MACGREGOR, 1989:226).

Constitui-se, assim, campo para uma identificação possível entre os processos criativos do artista moderno e também evidentes nos “loucos”, o que altera substancialmente a postura em relação à insanidade, ao menos sob este ângulo no viés artístico. Enquanto “[...] o artista renascentista deveria ser visto como melancólico, e o romântico como deprimido, os artistas modernos poderiam ser conectados com processos



mentais psicóticos em função de suas inovações estilísticas cujos recursos se assemelham à arte do insano” (KROMM, 1984:385).

A representação do “louco” e da loucura ganha novas possibilidades, na identificação do artista, na sua caracterização como gênio, na relativização da linha de diferenciação entre são e insano, embora muitos dos elementos desta tradição ainda sejam observados e mantidos.

McGregor comenta que em relação às produções artísticas do século XX que “[...] muita da arte deste século tem apresentado imagens que, de forma deliberada ou não, compartilham certas características com a forma e conteúdo de alguns exemplos de arte dos insanos” (MACGREGOR, 1989:9). Em relação à mudança de papel identificado com “louco” explica que “[...] certos indivíduos doentes mentais com habilidade artística incomum começaram a ser apontados como *mestres*” (MACGREGOR, 1989:8).



Fig.1. Adolf Wolfli no trabalho, Adolf Wolfli-Stiftung, Kunstmuseum, Bern

Fig.2. Fotografia de Adolf Wolfli em 1920

Fig.3. Adolf Wolfli em fotografia de 1925

Adolf Wolfli internado no Hospital Psiquiátrico de Berne na Suíça entre 1895 e 1930, data de seu falecimento, parece ter sido um destes casos. Em fotografias que foram realizadas dele, há uma clara associação do interno e sua arte, sendo que em três delas ele é fotografado ou junto aos seus trabalhos ou em processo de criação. Segundo MacGregor “[...] seu significado está reforçado pelo fato de que seu trabalho rompeu a barreira que separava a arte do insano da arte dos pacientes saudáveis” (MACGREGOR, 1989:210).

Neste sentido o “[...] louco foi transformado de um ser sem mente, animal sem sentimentos, numa incorporação heróica do ideal romântico; sua arte a pura expressão da clamada imaginação Romântica” (MACGREGOR, 1989:4). Estas novas concepções chegam, por vezes, a transformar alguns destes sujeitos, de marginalizados a artistas.

Por outro lado a aproximação entre os trabalhos dos insanos e dos modernistas fez com que muitos se apoiassem nesta semelhança para descredenciar os modernos; é significativo “[...] o fato de que as abordagens psiquiátricas da arte dos insanos foram empregadas surpreendentemente antes como uma forma de atacar a arte não patológica” (MACGREGOR, 1989:9) e desta forma “[...] no exato momento em que algumas forças brigavam pela aceitação da arte do insano dentro dos cânones da arte, outras tentavam excluir boa parte da arte moderna deste cânone com base numa identidade implicada junto à arte do insano” (MACGREGOR, 1989:9). Assim, “[...] as pinturas de Delacroix eram agredidas como comparáveis com os esforços artísticos de uma criança, os Impressionistas eram já diagnosticados como insanos, seus trabalhos repudiados como o resultado trágico de megalomania e demência” (MACGREGOR, 1989:9). As publicações de Theophilus Bulkeney Hyshop, o artigo *Post-illusionism and art in the insane* em 1911, no ano de 1925 publica o livro *The great abnormals* e dois anos depois *Mental handicaps in art*, são testemunho desta associação

Um acontecimento que explicitamente relacionou arte, modernismo, loucura, patologia e norma culta foi a exposição *Entartete kunst* (Arte Degenerada) que aconteceu em 1937 na Alemanha nazista evidenciando o projeto de controle da cultura no III Reich, como já havia sido demonstrado na queima de 20 mil livros em 1933. Esta exposição reuniu 650 obras das vanguardas histórias, entre os artistas Kandinsky, Kokoschka, Otto Dix e Emil Nolde; para serem lidas como o que não deveria ser feito, como anti-exemplo.

Uma das obras realizadas por Kokoshka integra e critica esta discussão; trata-se de um auto-retrato intitulado “Auto retrato de uma artista degenerado”.



74.  
Fig.74. “Auto Retrato de um artista degenerado” de Oskar Kokoshka. Óleo sobre tela, 110x85 cm.  
Scottish National Gallery of Modern Art, 1937

Em 1938 foi publicado o livro *Kunst und Rasse (Arte e Raça)* de Schultze-Naumburg, livro este que orientou a arte nazista e valeu uma condecoração ao autor em 1944. O autor apresenta a premissa na qual se pautava a valoração das obras e dos sujeitos. Era compreendido que “[...] o que as pessoas pintam (ou esculpem) é o que elas são. Se elas são sãs, elas geralmente pintam coisas muito belas. Se elas são insanas, drogadas, ou são elas mesmas feias, tendem a pintar imagens dementes, irrealis, completamente horríveis”(USM). Para provar esta tese o autor comparou fotografias de pessoas com deficiências ao lado de obras modernas.



75.

76.



Fig.75. página do livro no *kunst und rasse* (Arte e Raça) de Paul Schultze-Naumburgan publicado por J.F. Lehmanns Verlag de München e Berlin, Germany, p.172. (Terceira edição expandida de 1938)  
Fig.76. do livro no *kunst und rasse* (art and race) de Paul Schultze-Naumburgan, 1938

Todo este conjunto de trabalhos foi adjetivado como indesejado, anômalo e patológico. A degeneração era compreendida dentro de uma lógica eugênica, a decadência dentro de uma lógica evolucionista que identificavam nas más formações e *irregularidades* físicas índices de patologias, loucura, e amoralidade. Buscou estabelecer um paralelo entre a deformação dos corpos com as deformações figurativas presentes nas obras modernistas para dizer que obras e corpos deformados faziam parte da mesma anormalidade num explícito movimento de criação de estereótipos e exercício de poder. Com esta justificativa o “louco” poderia ser excluído, como degenerado acometido pela degenerescência.

Assim percebe-se no decorrer da primeira metade do século XX uma concomitância de diversas possibilidades de representação do “louco” e da loucura, algumas ainda pautadas nos estereótipos fisionômicos e outras que relativizam o próprio critério de insanidade.

Neste levantamento foi possível perceber que a tradição de representação do “louco” e da loucura foi sendo constituída ao longo dos séculos num processo dinâmico. Ela se modifica com as alterações nos próprios conceitos de apreensão da loucura, que suportam estas construções, embora preserve muitas vezes elementos tradicionais já tipificados, reiterando, neste sentido, formas de conceber o “louco” e a loucura.

## **1.2 A representação do “louco” na ilustração médica europeia e sua influência em publicações médicas brasileiras**

A aplicação da fotografia no campo da medicina, em especial no campo da psiquiatria, teve seu início no século XIX na França e Inglaterra. Estas primeiras imagens geraram uma maneira de representar o “louco” e a loucura que se perpetuou de maneira decisiva na descrição da loucura no século XX. Por um lado a fotografia psiquiátrica se relacionou com uma tradição de representação do “louco” e da loucura já existentes na qual eram priorizadas a questão da fisionomia. Por outro lado estas fotografias corresponderam a um desejo científico de verdade, propiciada pelo aparato mecânico que atrelou esta produção à ideia do indicial.

Este capítulo tem por objetivo mostrar de que forma a fotografia realizada em hospitais psiquiátricos europeus no século XX dialoga com uma tradição de representação dos *movimentos da alma* e ao mesmo tempo acresce a esta novas questões. Entendemos que esta aproximação contribuirá com elementos de análise para as imagens estudadas.

### **1.2.1 A Representação do “louco” na ilustração médica europeia**

De maneira geral, os estudos fisionômicos ganharam importância no século XVIII. Caspar Lavater (1741-1801), por exemplo, “[...] contribuiu com uma revisão não sistemática de estudos fisionômicos tradicionais, estudos da arte do passado e do presente, observações empíricas, teorias matemáticas, opiniões solidificadas em conhecimentos, e inclusive julgamentos arbitrários” (KEMP, 2000:107).

A classificação, medição e decodificação dos índices corporais passaram a ser objeto de estudo em diversas pesquisas entre o final do século XVIII e início do século XIX. Lavater, por exemplo, pautou-se em princípios da física e da matemática em seus estudos. O grupo de frenologistas, com Franz Joseph Gall e Johann Gaspar Spurzheim, utilizou dados empíricos, revisões anatômicas, a fisiologia e estudos sobre o desenvolvimento de cérebros nos homens e nos animais para desenvolver suas teorias.

Neste período Petrus Camper, sucessor de Tulp<sup>43</sup> publicou em 1871 *Dissertation on natural varieties that characterise the physiognomy of men* no qual descreveu as diferenças entre as raças humanas apoiado em medições cranianas e dos ângulos da face.

Os índices corporais, cientificamente medidos, serviram de base para diversas teorias. No livro *Account of the regular gradation in man, and in different animals and vegetables, and from the former to the latter* de 1799, Charles White conclui que “[...] a seqüência de crânios por ele estabelecida sem dúvida implicam num incremento de inteligência” (KEMP, 2000:115), entretanto alertou que suas descobertas não deveriam ser utilizadas para fundamentar o exercício da escravidão. Uma teoria das raças já estava presente em 1776 quando Johann Friedrich Blumenbach publicou *On the gênesis of the native varieties of humans*. A *cranioscopia*, técnica de medição do crânio desenvolvida por Gall no ano de 1800, aproximadamente, foi um método que definia a personalidade, as faculdades mentais e morais do sujeito a partir de medições do crânio. Um dos maiores *quantificadores* deste período foi Paul Broca.

Cesare Lombroso, em *L'Uomo delinquente* de 1876 e em *Le crime, causes et remèdes* de 1899, postulou que pessoas nascidas criminosas poderiam ser identificadas através de defeitos (formas anormais, dimensões do crânio e mandíbula fora do padrão, assimetrias na face), deformidades ou atavismo (características presentes em ascendentes distantes).



Fig.1. “Tipos Criminais” de Cesare Lombroso, c.1880

<sup>43</sup> Tulp será representado na obra de Rembrandt “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”, 1632 óleo em tela 169,5x216,5 cm (Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Holanda).

Fig.2. “Tipos Criminais” de Cesare Lombroso

Fig.3. “Tableau Synoptique des Traits Physiognomiques” de Alphonse Bertillon, , 1901-16

A fotografia foi utilizada para registrar diversos elementos da face com o objetivo de possibilitar a análise mais detalhada, e comparativa, dos índices da criminalidade. Uma decorrência direta deste procedimento foi, por exemplo o uso da fotografia por Afonse Bertillon na Policia de Paris. As medições resultaram, dentro das teorias eugênicas, no estabelecimento de uma correspondência entre medições e comportamento. Em pouco tempo o contrário também foi aferido: sujeitos com mau comportamento deveriam possuir alguma malformação física.

O desenvolvimento da fotografia psiquiátrica no século XIX esteve inserida no mesmo contexto no qual foi criada a fotografia judicial

[...] entre Salpêtrière e a Delegacia de policia: as técnicas fotográficas eram as mesmas, e tinham as mesmas esperanças/objetivos [...] as primeiras fotografias de identidade eram tão *trabalhadas* quanto os retratos de família e, principalmente, me parece que depende de uma arte, em algum momento, toda paixão pelas formas e configurações). Como Salpêtrière e a delegacia de polícia foram ajudadas em seus esforços pela Escola de Belas Artes, é isso que será necessário questionar. O desenvolvimento da fotografia psiquiátrica no século XIX é em todo caso constituído ao mesmo tempo que a fotografia judicial, uma disciplina de articulação; ocupa alias uma eminente posição estratégica, que foi a antropologia criminal: ela se interessa aos retratos fotográficos dos criminosos e dos alienados tanto quanto à seus crânios. (DIDI-HUBBERMAN, 2002:59)<sup>44</sup>

A representação fotográfica passou a ser utilizada como instrumento *científico* capaz de estabelecer a relação entre índices fisionômicos de um determinado indivíduo e categorias ou tipologias.

---

<sup>44</sup> Tradução do francês revisada por Cris Motta Boulnois.



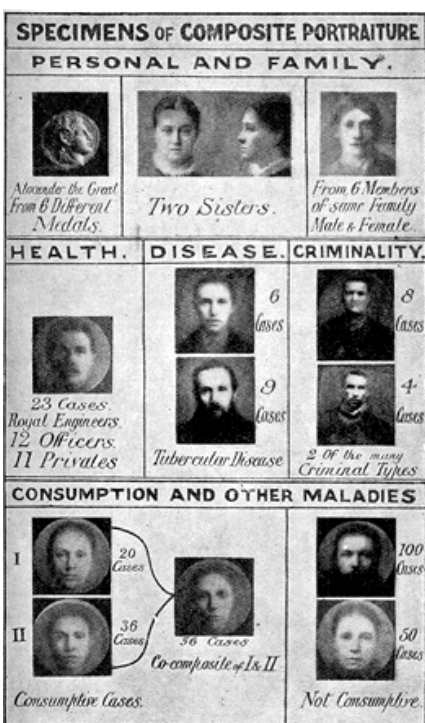


Fig.4. "Espécimes de Compositive Portraiture" em *Inquires into human faculty and it's developments*. Francis Galton, 1883

Francis Galton, primo de Darwin, utilizou a fotografia não apenas para o registro da aparência, mas como técnica para a identificação de tipologias. Ao observar séries de retratos, Galton percebeu que alguns conjuntos de fisionomias poderiam ser identificados. Kemp comenta que o "[...] que ele então elabora foi uma maneira de usar a fotografia para extrair as características fisionômicas dos diversos indivíduos de cada classe" (KEMP, 2000:136), não apenas de criminosos mas também de sujeitos propensos a desenvolver a insanidade. O procedimento que Galton desenvolveu, considerado *objetivo*, consistiu em fazer múltiplas e breves exposições de diferentes sujeitos do mesmo grupo em uma mesma placa fotográfica, de tal forma que uma síntese das características do tipo pudesse automaticamente emergir.

No final do século XVIII a associação de determinadas fisionomias e expressões com a loucura já estava naturalizada na Europa. No entanto a descrição destas ainda se dava prioritariamente através de textos. A tradição de descrição das patologias, numa abordagem psicopatológica, constituiu-se a partir dos escritos de Etienne Bonnot de Condillac que propunham uma vertente mais descritiva dos sujeitos doentes.

As primeiras ilustrações médicas, segundo Gilman, estavam baseadas, "[...] no

amálgama das visões sobre fisionomia do final do século dezoito alteradas por uma filosofia de descrição científica” (GILMAN, 1982:72). Como os frenologistas, que postularam que “[...] a natureza da insanidade poderia ser lida em detalhes precisos derivados das características das pessoas afetadas, e ainda mais precisamente, que a insanidade resultava de defeitos físicos” (KEMP, 2000:125), Pinel, ao utilizar fotografias em seu livro *A teatrise of insanity*, de 1801, para comparar os crânios de um maníaco e de um idiota, buscou ligar a fisionomia com a etiologia.



Fig.5.(detalhe) “Apollo de Belvedere” de Leochares. Mármore Branco, altura 224 cm. Museu do Vaticano, c.350-325 B.C.

Fig.6. (detalhe) “Maníaco” (Prancha 89) em *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale*. Paris, Richard, Caille et Ravier, 1801

Fig7. (detalhe) “Idiota” (Prancha 89) em *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale*. Paris, Richard, Caille et Ravier, 1801

A loucura, neste momento, adquiriu sinais físicos, passíveis de registro e úteis aos diagnósticos. De forma semelhante à Camper, Pinel estabeleceu uma escala de normalidade/anormalidade, tomando por medida a inclinação do ângulo da face<sup>45</sup>. A relação que se estabeleceu entre a fisionomia de Lavater e a psiquiatria de Pinel ficou clara nos estudos de Jacques Louis Moreau. Em 1801 ele publicou a tradução das obras de Lavater na qual acrescentou uma série de apêndices, sendo um deles é dedicado à *fisionomia da loucura* no qual reendossou a relação entre a apreensão médica e fisionômica da doença.

A partir deste momento a ilustração psiquiátrica se propagou nos livros e tratados médicos, apresentando progressivamente não apenas sinais derivados de medições

<sup>45</sup> Relacionada à estrutura craniana, a inclinação referente ao mais alto padrão de normalidade foi tomado nestes estudos como a inclinação da face na estátua de Apollo Belvedere, impondo à apreensão da sanidade/insanidade também um caráter estético.

mas a descrição de posturas e expressões.

Charles Bell, por exemplo publicou na Inglaterra *Essays on the anatomy of expressions in painting*, com ilustrações realizadas por ele próprio. Bell era um dos que considerava que “[...] a doença tem sintomas característicos, os quais nós podemos reduzir com precisão à descrição” (BELL, 1847:161). Seu trabalho apresentou observações nas quais demonstrou as propriedades motoras e dos nervos sensórios da face, dentro de uma base fisiológica para a expressão das emoções. Segundo Kemp, a trabalho de Bell apresentou “[...] uma análise detalhada dos músculos da expressão na face” (KEMP, 2000:106), conferindo idoneidade científica ao seu estudo bem como influenciando artistas da época.

Bell preconizava que nenhum detalhe deveria ser suprimido e que os artistas que se dedicassem a tarefa de descrever em desenhos os sintomas através da fisionomia deveriam utilizar técnicas científicas e metodológicas (como a observação e dissecação) e ter um propósito moral em mente, colocando “[...] a verdade da expressão acima dos ideais estéticos de beleza favorecido nas teorias de Lessing ou Winckelmann” (Bell apud KROMM, 1984:85). Ao escrever sobre o trabalho de artistas que se dedicam a representar o insano, Bell o uso de “[...] caretas, sobancelhas despenteados e excesso de energia mental” (KROMM, 1984:85-86) e sugere que outros índices sejam usados como “[...] os músculos rígidos e destacados da superfície da pele, características afiladas, os olhos irrecuperáveis, com pele marrom-amarelada e cabelo sujo, preto, rígido e arbustivo” (BELL, 1874:86).

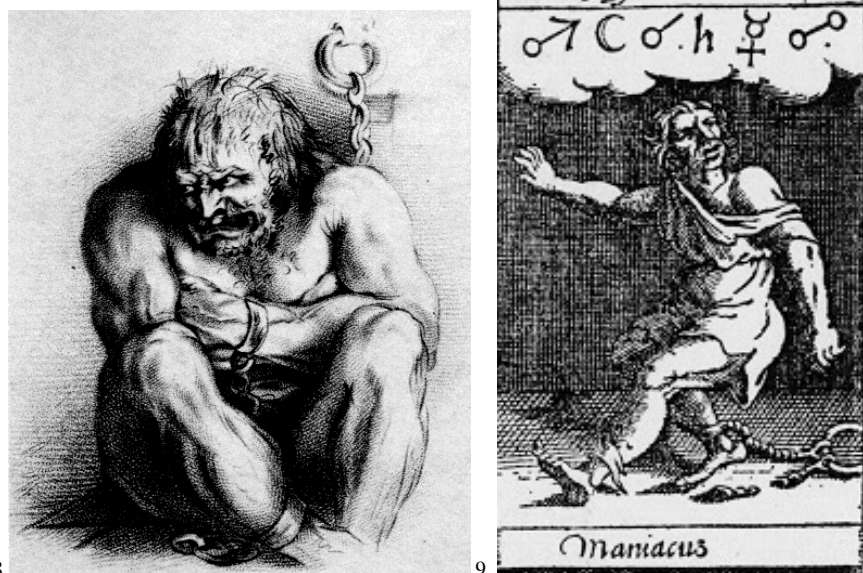


Fig.8. “Madness” de Charles Bell em *Essays on the anatomy of expressions in painting*. London, Longman, 1806  
 Fig.9. (detalhe) Figura referente ao “Maníaco” de autor desconhecido em *The anatomy of melancholy*, 1621

Esta preocupação com forma de representação de uma realidade visível, e o desejo de eliminação de códigos estereotipados em relação à loucura, no entanto, não assegurou que códigos naturalizados de representação não se exercessem em suas representações. Kromm ilustra esta dinâmica quando, ao descrever a obra de 1806 (Fig.8), diz que o “louco” “[...] sozinho, acorrentado em sua cela, é usado aqui por Bell para ilustrar uma teoria médica e científica particular. Como pura imagem visual, no entanto, o tipo de figura “louca” retrocede pelo menos à figura do *Maniacus* no frontispício de Robert Buton, em *The anatomy of melancholy*” (KROMM, 1984:89), (Fig.9).

É possível perceber o quanto a tradição do “louco” e da loucura já se apoiava, e acessava, índices naturalizados. Segundo Gilman, Bell “[...] combina as qualidades de várias das categorias clássicas da aparência do doente mental” (GILMAN, 1982:90) como o animalesco de Le Brun ou o cunho moral das consequências dos vícios, como Hogarth.

Em outras publicações deste início de século XIX, uma orientação semelhante aparece nas ilustrações. No *Dictionnaire des sciences médicales* de Jean Etienne Dominique Esquirol as ilustrações<sup>46</sup> revelam que grande atenção “[...] é dada apenas para cabelos e face, ambos dos quais são cuidadosamente detalhados e modelados. Roupas e acessórios estão excluídos ou apenas precariamente sugeridos. Os músculos da face não são

<sup>46</sup> Desenhos de Georges François Marie Gabriel transportados à gravura por Ambroise Tardieu.

exagerados ou sobre-enfatizados [...]” (KROMM, 1984:106). Segundo Kromm as imagens de Esquirol contribuíram com as possibilidades de uso da aparência e da fisionomia no diagnóstico a partir do paradigma médico/científico, de modo diferente do que ocorria no paradigma moral que embasava o trabalho de Lavater. Esta mesma intenção estará presente nos trabalhos de 1817 Alexander Morison que em 1817 tem contato com Esquirol.



Fig.10. (detalhe) “Dementia”. *Atlas de Esquirol*  
 Fig.11. (detalhe) “Lypemania”. *Atlas de Esquirol*  
 Fig.12. “Dementia”. *Atlas de Esquirol*

No entanto a tensão entre a cientificidade e a tradição de representação da loucura se mantém. Segundo Gilman, a ilustração de Esquirol “[...] reflete visões estereotipadas [...], como as mãos escondidas do melancólico e o cabelo despenteado do maníaco” (GILMAN, 1982:76). Ainda segundo Gilman, as ilustrações do *Atlas de Esquirol*, publicado em 1838, as ilustrações nitidamente revelam a compreensão dos internos como espécies. A ausência de fundo nestas imagens, aponta para um deslocamento destes sujeitos em relação ao contexto de internação, como se a patologia não dependesse do meio. Esta forma de representar faz com que estas pessoas se assemelhem às ilustrações taxonômicas das espécies biológicas; a “[...] ausência de um fundo, de detalhes sobre a posição e o modo de tratamento (quando empregado) criam uma imagem ao insano como um objeto de estudo de Linnean, categorizável pela sua aparência externa” (GILMAN, 1982:81).

As imagens da série *Monomania*<sup>47</sup>, de Théodore Géricault, também se inserem neste contexto. Realizadas entre os anos de 1821 e 1824 estes retratos (de internos do Hospital de Salpêtrière) igualmente apresentam ambivalências entre o caráter de uma observação científica e a tradição da representação da loucura.

A princípio<sup>48</sup> encomendas por Etienne Jean Georget<sup>49</sup> com o intuito de capturar fisionomias típicas para estudos médicos, “[...] as pinturas são os primeiros retratos normais do insano representado num estilo heróico e realista livre de estereótipos e prejuízos” (KROMM, 1984:117). Kromm comenta que estas imagens dialogam com os retratos revolucionários em voga e que houve uma clara eliminação de ícones tipicamente utilizados na representação do insano, segundo suas análises “[...] Géricault intencionalmente purificou a representação do insano apagando todos os símbolos, atributos e expressões tradicionais anteriores. Os olhos esbugalhados, os gestos largos, as coroas e cruzeiros se foram” (KROMM, 1984:117).

No entanto alguns elementos são indicadores dos desvios: a vestimenta em *Monomania do Comandante Militar* que, como em Hogarth e Goya, servem como índices para evidenciar a desrazão; ou em *Monomania de Inveja* no qual o olhar extra quadro aponta ao sujeito que olha em direção ao alheio. Alguns autores dizem que esta imagem mostra mais ferocidade e violência e que seria a “[...] única imagem que remonta a diagnósticos, que tem alguma relação, tanto visualmente quanto medicamente, às teorias das paixões a valores tradicionais” (KROMM, 1984:115). Géricault se dedicou a capturar a expressão habitual do paciente “[...] a qual representa a dominância de uma paixão. Estes sujeitos são passivos, refletindo tanto a tradição do retrato do século XIX quanto as teorias sobre a fisionomia da insanidade” (GILMAN, 1982:90). O fato de representar o paciente como um indivíduo, “[...] incorpora um novo status do insano como cidadão dentro do estado não marginalizado” (GILMAN, 1982:90); tanto a fisionomia não excessivamente

---

<sup>47</sup> Informações sobre estes trabalhos podem ser encontradas no livro de Charles Clement *Gericault, étude bibliographique et critique* de 1867.

<sup>48</sup> Kromm questiona esta encomenda pois nas pinturas de Gericault estariam presentes um menor rigor científico. Gilman, por outro lado, diz que esta encomenda poderia ser compreendida no da valorização dada por Georget em relação ao tempo de compreensão das fisionomias.

<sup>49</sup> Estudante de Esquirol em Salpêtrière, autor de *Dès ouvertures de corps des alienes* (1819) e *De la folie* (1820).

moldada a uma tipologia, quanto a efetiva descrição das roupas, que são diferentes entre si e não um uniforme, reforçam esta ideia.



Fig.13. “Monomania do Comandante Militar” de Géricault. Óleo sobre tela. Winterthur: Col Oskar Reinhart, 1821-24<sup>50</sup>

Fig.14. “Monomania do Raptor de Crianças” de Géricault. Óleo sobre tela. Springfield, Mass: Museum of Fine Arts, 1821-24

Fig.15. “Monomania do O Assassino” de Géricault. Óleo sobre tela. Ghent: Museum of Fine Arts, 1821-24

Fig.16. “Monomania do Jogador” de Géricault. Óleo sobre tela. Paris: Louvre, 1821-24

Fig.17. “Monomania de Inveja” de Géricault. Óleo sobre tela. Lyons: Musée des Beaux-Arts, 1821-24

Não encontramos nenhum outro artista que tenha produzido pinturas a óleo sobre a loucura em todo o século XIX. Sua obra influenciou outros ilustradores, como os gravuristas Baumgartner, Bramwell e Hamilton. Mesmo depois do advento da fotografia, gravuras continuaram a ser realizadas como ilustrações. As publicações do século XIX usaram de diversos índices, não apenas os fisionômicos, para diferenciar a normalidade da anormalidade

<sup>50</sup> O título destas imagens são os atribuídos no catálogo de Clement de 1879 dedicado aos trabalhos de Géricault.

### 1.2.2 A Fotografia e o registro científico no contexto psiquiátrico

Na metade do século XIX surge a fotografia e com ela uma nova possibilidade de registro da insanidade. A inserção da fotografia como recurso científico nos estudos da fisionomia, da eugenia e também da psiquiatria vai se construindo através das suas possibilidades de responder às demandas destes campos de estudo.

Inicialmente ela se presta de forma eficiente à coleta de informações sobre as raças, foi utilizada no levantamento maciço de imagens de tipos ao redor do mundo, gerando material para a comprovação das teorias evolucionistas. Concebia-se que com seu uso a objetividade estaria assegurada pois o aparato fotográfico minimizaria a interferência do autor/fotógrafo. A fotografia apresentou ainda outras vantagens em relação à gravura e à pintura nesta tarefa: as imagens poderiam ser produzidas mais rapidamente, em maior número e observadores de locais distantes poderiam se deparar exatamente com a mesma imagem.

Ao invés de realizarem encomendas a artistas ou de desenvolverem suas habilidades artísticas, os médicos puderam utilizar um aparato que não possuía subjetividade e não selecionava do apresentado o que deveria ser registrado. Coube a *não subjetividade* fotográfica a “[...] leitura de sinais da face e do corpo” (KEMP, 2000:132) e o médico sentiu que havia encontrado uma maneira de objetiva construir a representação do insano e neste sentido “[...] louvava o novo meio com base em sua necessidade por uma realidade visual verdadeira” (KROMM, 1984:120).

O pioneiro no uso da fotografia no campo da saúde mental na Inglaterra foi o Dr. Hugh Diamond. Membro fundador da *Royal Photographic Society*, Diamond via na fotografia uma possibilidade de suplantar a descrição médica escrita tradicional. Para ele “[...] cada figura fala por si mesma com cada uma das marcas impressas e indica o ponto exato em que foi atingida na escala de infelicidade” (KEMP, 2000:130).





18.



19.



20.

Fig.18. “Paciente” de Hugh Welch Diamond. Albumina de prata negativo em vidro. Surrey County Lunatic Asylum, 1850-58

Fig.19. “Paciente” Hugh Welch Diamond. Albumina de prata negativo em vidro Surrey County Lunatic Asylum, 1850-58

Fig.20. “Paciente” de Hugh Welch Diamond. Albumina de prata negativo em vidro Surrey County Lunatic Asylum, 1850-58

Em artigo de 1856, intitulado *On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity*<sup>51</sup>, Diamond destaca o caráter de objetividade e acuidade das imagens, seu uso no contexto educacional da medicina e pontua sobre outras vantagens desta técnica já dentro dos contextos de tratamento dos internos. Segundo Gilman, Diamond identifica que a fotografia

[...] poderia fixar/preservar a aparência do doente mental para estudo (endossando as teorias da fisionomia da insanidade aceitas neste período); ela poderia ser usada no tratamento do doente mental através da apresentação de uma imagem própria precisa; e ela poderia fixar/preservar a aparência de pacientes para facilitar sua identificação em readmissão posterior e tratamento (GILMAN, 1976:07-08).

O trabalho de Diamond foi um marco para o desenvolvimento da ilustração/representação psiquiátrica através da fotografia. Com “[...] a compreensão do papel do retrato do insano e a aceitação do retrato como prova empírica da sintomatologia psiquiátrica, Diamond postulou uma nova e grande tradição da fisionomia da insanidade” (GILMAN, 1976:08).

Instalado à maneira de um estúdio fotográfico, o trabalho de Diamond se realizou na tensão de pelo menos duas funções. Suas fotografias tinham por objetivo capturar da população em estudo “[...] os aspectos da expressão e maneiras que se

<sup>51</sup> Este artigo está compilado no livro de Gilman *The face of madness: Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography* de 1976.

configuravam fora das normas sociais” (KEMP, 2000:130) e dar conta das convenções dos retratos fotográficos.

Neste sentido, Gilman comenta que as fotografias de Diamond “[...] fornecem uma estrutura estética. Pois, enquanto a temática é de interesse médico, as fotografias elas mesmas possuem uma importância estética através da manipulação cuidadosa do formato a fim de obter o maior efeito no observador” (GILMAN, 1976:09). As fotografias de Diamond dialogaram com imagens de fotógrafos da época como Julia Margaret Cameron e Lewis Carroll, com e possuíram estruturas compositivas semelhantes aos retratos *não científicos* realizados neste período como o segundo plano liso, o sujeito sentado a três quartos, a presença de alguns objetos na composição de cenas.

Por outro lado, suas imagens re-inseriram ícones referentes às descrições mais tradicionais da loucura: o crucifixo, denotando a religiosidade, o vestido florido e o cabelo despenteado, denotando a desadequação, os ângulos da face muito bem pontuados, remetendo à descrição frenológica. Diversos elementos da tradição de representação da loucura foram incorporados e migraram para esta ferramenta de registro aparentemente mais objetiva.

Em artigo de 1858<sup>52</sup> Connolly relaciona suas gravuras com os trabalhos de Esquirol e Morison, substancialmente seguindo a tradição de Lavater. Ele pontua que suas imagens ganhavam ainda maior valor empírico pois realizadas a partir de fotografias. Sobre esta publicação Gilman comenta que “[...] a importância da fotografia como oposta a outras formas de ilustração pôde ser notada, mesmo que contemporâneos notem a marcante diferença entre as fotografias originais e as litogravuras baseadas nelas” (GILMAN, 1982:171), revelando o caráter de cientificidade compreendido nelas.

---

<sup>52</sup> Publicadas em 1858 em uma série de artigos sobre a fisionomia do insano, sob o título de *Case studies from the physiognomy of insanity*. O artigo original publicado na *The medical times and gazette* (1858) com pranchas de imagens de 1-17 está compilado no livro de Gilman *The face of madness: Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography* de 1976.



Fig.21. “Melancolia Suicida” em *The physiognomy of insanity*, 1858

Fig.22. “Melancolia Religiosa” em *The physiognomy of insanity*, 1858

Fig.23. “Demência Senil” em *The physiognomy of insanity*, 1858

Entre as fotografias e as gravuras, Gilman comenta ainda que “[...] é evidente a ausência de detalhes finos na alteração e reinterpretação da aparência do paciente, a gravura da fotografia altera o valor da ilustração mas não a destrói” (GILMAN, 1976:11). Nesta passagem os elementos estereotipados de descrição da loucura, já presentes nas imagens de Diamond, parecem ter sido reforçados; tornando mais adequada e identificável a representação quanto à compreensão naturalizada de loucura na época.



Fig.24. “Eva H,Caso de Melancolia Atônita” de Dietrich Georg Kieser em *Elemente der psychiatrik*. Breslau and Bonn: Kaiserliche L. C. Akademie, 1855

Fig.25. “Friedrich S., Caso de Melancolia Atônita” de Dietrich Georg Kieser, 1855

Fig.26. “Christoph S., Caso de Melancolia Religiosa” de Dietrich Georg Kieser, 1855

Embora alguns poucos trabalhos tenham oferecido formas de representação dos internos distantes das descrições de anormalidade, como o trabalho de Isaac Kerlin<sup>53</sup>, estas

<sup>53</sup> Realizou fotografias dos internos para angariar fundos ao *Philadelphia Asylum* em 1958.

foram exceção. O que predominou em todo o século XX foram os *Atlas* de psiquiatria, de cunho didático na apresentação de descrições tipológicas.

. O primeiro manual deste tipo foi publicado em 1855 de autoria de Dietrich Georg Kieser, *Elements of psychiatry* na Alemanha no qual o autor apresenta junto às imagens<sup>54</sup> detalhados estudos de caso.

Em 1865 Max Leidesdorf publica na Alemanha o *Textbook on psychiatric illness*, no qual apresenta gravuras realizadas a partir de fotografias captadas em asilos. Nesta publicação quase não há textos acompanhando as imagens o que, segundo Gilman, aponta ao caráter de “[...] testemunha muda” (GILMAN, 1982:174), parecendo ter sido a fotografia suficiente para descrever a patologia.



Fig.27. “Melancolia com delírio temeroso” de Max Leidesdorf, 1865<sup>55</sup>

Fig.28. “Loucura com Epilepsia” de Max Leidesdorf, 1865

Fig.29. “Insanidade” de Max Leidesdorf, 1865

Tanto nas imagens de Leidesdorf como nas de Kieser é possível notar a manutenção de alguns elementos tradicionais de representação do “louco”, como fundo não caracterizado, as mãos escondidas e as movimentações de sobrancelha.

<sup>54</sup> Fotografias de Carl Schenk e Dr. J. Schnaus transformadas em litogravuras.

<sup>55</sup> Lehrbuch der psychischen Krankheiten (Erlangen: Ferdinand Enke)



Fig.30. Frontispício da terceira edição americana de John Charles Bucknill e Daniel Hack Tuke do *Manual of psychological medicine*. Philadelphia: Lindsay and Blakiston, 1874

Fig.31. “Três estudos de insanidade impulsiva” de Henri Dagonet em *Nouveau traité élémentaire et pratique des maladies mentales*. Paris: J.B.Baillière, 1876

Fig.32. “Três casos de mania” em *Nouveau traité élémentaire et pratique des maladies mentales*, 1876

Durante as décadas de 50 e 60 do século XIX na Inglaterra, diversas publicações evidenciam o estabelecimento de correlações entre as imagens fotográficas e as sintomatologias. O *Manual of psychological medicine* de 1858 de John Charles Bucknill e Daniel Hack Tuke é um exemplo disto

A fotografia psiquiátrica vai assim se configurando como um importante elemento de descrição das patologias em conjunto a outras descrições da loucura. A partir de 1866 o médico Sir James Crichton Browne, diretor do *West Riding Asylum* em Wakefield, funda o jornal *West riding lunatic asylum medical reports* no qual publica fotografias dos internos, acompanhadas de estudos de casos, estudos neurológicos e teorizações.



Fig.33. “Melancolia” de Sir James Crichton Browne. Fotografia  
Fig.34. “Mania Eufórica” de Sir James Crichton Browne. Fotografia  
Fig.35. “Vaidade Intensa” de Sir James Crichton Browne. Fotografia

Paralelamente a estes acontecimentos, na França a fotografia estava também sendo utilizada no contexto psiquiátrico. Jean-Martin Charcot inaugurou um novo campo de conhecimento e pesquisa às doenças do sistema nervoso no qual a fotografia adquiriu especial destaque. Desenhista, ele próprio se dedicou inicialmente à representação dos internos deste hospital.



36. “Mania” de Charcot. Desenho, 1854  
37. “Melancolia” de Charcot. Desenho, 1854

Os desenhos de Charcot evidenciam sua estreita ligação com os trabalhos de Esquirol que na década de 50 do século XIX ainda exerciam grande influência neste tipo de registro. Charcot era amigo de Duchenne de Boulogne, o qual muito admirava como neurologista, sendo que ambos acreditavam na potencialidade da fotografia para os diagnósticos psiquiátricos e neurológicos.

Em 1870 ao observar casos de mock-epilepsy, ele identificou um novo conjunto de sintomas, os quais agrupou sob o nome de histeria. Charcot e Paul Richer dedicaram-se à descrição desta nova doença e, frente às descobertas, Desiré Magloire Bourneville e Paul Regnard foram convidados a editar um jornal voltado aos estudos em Salpêtrière. A partir de 1878 foi implementada uma unidade de fotografia especializada no Hospital e com as imagens geradas iniciou-se a publicação de *Iconographie photographique de la salpêtrière*.

As imagens realizadas em *Salpêtrière* faziam parte de uma tentativa mais ampla de reduzir variáveis subjetivas, como, por exemplo, a linguagem, na análise clínica dos

pacientes. A imagem na visão destes médicos se constituía num código “[...] melhor do que a melhor descrição; e no que diz respeito à medicina, parece que atinge mesmo o ideal da própria observação” (DIDI-HUBERMAN, 2002:35). “Os médicos de Salpêtrière foram, portanto, como a *polícia científica* na busca de um critério de diferenciação, entendido como um *principium individuationis*, um critério próprio a fundar o conjunto de sinais, ou seja uma identificabilidade, uma sinalização de identidade” (DIDI-HUBERMAN, 2002:58).



Plaque XX.

ATTITUDES PASSIONNELLES  
SUPPLICATION AMOUREUSE

Fig.38. “Histeria epilética” em *Iconographie photographique de la Salpêtrière* 1875  
Fig.39. “Atitudes passionais” em *Iconographie photographique de la Salpêtrière* 1878

Em 1887 a publicação do Jornal é retomada sob o título de *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*, publicada até 1918. Neste período o químico Albert Londe foi nomeado o diretor de fotografia do asilo. Londe propõe muitas inovações ao campo da fotografia psiquiátrica, entre elas a adaptação do princípio das fotografias de Eadweard Muybridge, destinadas ao estudo da locomoção, aos estudos de sequência de posturas típicas da histeria.



40. Fig.40. “Mock-dance num caso de coréia” de Fulgence Raymon e Pierre Janet. Fotografia sob supervisão de Londe  
 41. Fig.41. “Elementos da histeria” (T.III.PL.XVIII) em *Nouvelle iconographie de la salpêtrière*

A questão da fisionomia e das expressões é retomada de forma marcante com a publicação de *The expression of the emotions in man and animals* em 1872 por Charles Darwin. Este estudo atualizou as questões das fisionomias, das expressões da face e dos aspectos evolutivos das raças. Nesta publicação, que continha fotografias de Duchenne de Boulogne e Rejlander, a loucura é representada em uma das imagens.

Darwin comenta sobre seu interesse em relação aos insanos: “[...] ocorreu-me que o insano deveria ser estudado, uma vez que são responsáveis pelas mais fortes paixões, e fornecem uma vazão incontrolada destas” (Darwin apud GILMAN, 1982:179). Segundo Gilman os insanos “[...] para Darwin, eram aqueles indivíduos que, através de sua doença, tinham perdido a estrutura protetora pela qual o homem controla sua expressão e emoção. De tal forma que o insano e o idiota formam um elo perdido ao nosso passado emocional” (GILMAN, 1982:183-84).

Darwin entra em contato com Browne e de seu acervo seleciona uma imagem que, no entanto, foi transposta à gravura para a publicação. A maneira de Darwin compreender a expressão da loucura remete a índices fixos; identificando o olhar vacante durante os momentos de pensamento perdido e os cabelos rígidos, eretos e arbustivos que caracterizariam homens e mulheres “loucos”.





42.



43.

Fig. 42. “Louca” em *The expression of the emotions in man and animals*. Gravura. London, John Murray, 1872  
 Fig. 43. Fotografia de James Crichton Browne que serviu de base para a ilustração “Louca” da publicação de Darwin

No final do século XIX a fotografia estava definitivamente integrada à prática da medicina. A partir da década de 70 do século XIX aumentou o uso de fotografias em livros de psiquiatria foi crescente, sendo “[...] quase que invariavelmente estas [imagens] seguem o mesmo formato que Diamond introduziu e Connolly desenvolveu” (KROMM, 1984:124). Bourneville implementou um estúdio fotográfico similar ao de Salpêtrière no Hospital Psiquiátrico de Bicêtre. Em 1882 Londe, que trabalhava sob as orientações de Charcot, desenvolveu uma série de prescrições e rotinas para a captação sistemática das fotografias.

### 1.2.3 A influência da ilustração médica europeia em publicações médicas brasileiras

No Brasil grande parte dos livros médicos sobre psiquiatria foram traduções de publicações inglesas e francesas para o português ou espanhol. Até a década de 70 do século XX estes livros ainda continham ilustrações nas quais internos eram retratados como auxiliares na descrição de índices de diagnóstico e constituíram um lastro de referências tanto para as discussões médicas, quanto à constituição de um imaginário visual referente à loucura. Progressivamente estas ilustrações foram perdendo espaço pois novos índices começaram a ser utilizados, como resultados de exames laboratoriais ou eletroencefalogramas.

No entanto, alguns destes livros ainda hoje estão disponíveis para consulta nas bibliotecas de medicina, potencialmente contribuindo, através de suas imagens, com uma maneira de enxergar e compreender a loucura. Na década de 80 no Brasil, especialmente nos boletins de psiquiatria, ainda que haja ausência de fotografias ou desenhos retratando os

enfermos, propagandas de medicamentos dedicadas a estes reapresentam a figura do doente e mais uma vez reafirmam índices bastante tradicionais de compreensão da loucura.

*Ilustrações nos livros médicos e a classificação nosográfica da loucura.* Na sequência apresentaremos algumas imagens destas publicações, prioritariamente as traduzidas para o português ou espanhol e que circularam no Brasil. Entendemos que as obras traduzidas foram aquelas que mobilizaram maior interesse e tiveram circulação e em função disto influência. Os livros aqui referidos constavam da biblioteca particular de Dr. Maurício Knobel (1923-2008) psiquiatra de reconhecida<sup>56</sup> atuação no estado de São Paulo e também foram encontrados nos catálogos permanentes das principais Bibliotecas e acervos de Medicina<sup>57</sup> do país.

A caracterização das patologias nos livros psiquiátricos se apóia na tentativa de descrição dos sinais mais pertinentes e recorrentes. Segundo Sousa, nos

[...] seus primórdios, a medicina mental, tal como a medicina orgânica, tentou decifrar a essência da doença no agrupamento coerente dos sinais que revelam a sua presença. Construiu uma sintomatologia na qual são realçadas as correlações constantes ou somente frequentes. Desde aí, a doença mental passou a conceptualizar-se [...] como uma constelação de sinais e sintomas causados por uma anomalia biológica desconhecida mas presente (SOUSA, 2000:11).

Na terminologia médica o nível de síndrome clínica se caracteriza pela “[...] observação e descrição de um conjunto de sinais e sintomas que se distinguem por ocorrerem regularmente juntos e evoluírem no tempo de forma característica” (SOUSA, 2000:13). Para se caracterizar como doença, os fatores biológicos (ou biopsicossociais) com suas correspondentes patofisiologias são organizados a fim de evidenciarem, em conjunto, a doença. Mas muitas vezes não se identifica uma linearidade nesta correspondência de índices, gerando ao campo de estudo da doença psiquiátrica uma dificuldade inerente advinda da própria natureza da doença mental, pois esta se apresenta

---

<sup>56</sup> Foi presidente do Departamento de Psiquiatria da Sociedade de Medicina e Cirurgia de Campinas, da Regional Campinas da Sociedade de Medicina Psicossomática, da Sociedade de Neurologia, Psiquiatria e Higiene Mental do Brasil e da Comissão Assessora de Saúde Mental do Estado de São Paulo.

<sup>57</sup> Bibliotecas da antiga Faculdade de Medicina da Bahia, hoje da UFBa (no Memorial da Medicina - Terreiro de Jesus, Salvador); da Faculdade de Medicina do Rio, hoje UFRJ (base Minerva); Biblioteca do CCS; do Instituto de Psiquiatria da UFRJ (IPUB), da Academia Nacional de Medicina; da Biblioteca da Faculdade de Medicina da USP.

no nível de entidade clínica e não como uma doença pode ser diagnosticada por exames laboratoriais ou de imagem.

O conceito de doença ajuda a organizar informação sobre uma condição que em dado momento só pode ser definida pelos seus sintomas. Na ausência de um substrato biológico definido que explique a perturbação mental, como o fazem outras especialidades médicas com os seus objectos de estudo, a aceitação do estatuto de doença para as psicoses funcionais permanece uma convenção mais ou menos consensual (SOUSA, 2000:12).

A aplicação do modelo orgânico, biológico ou biofísico na psiquiatria, implícito nas concepções de Kraepelin e Griesinger, implica “[...] que os sintomas psiquiátricos devam ser considerados apenas como a simples manifestação de um defeito biológico” (SOUSA, 2000:16). Estas conceituações reverberam na prática psiquiátrica brasileira. No começo do século XX, por exemplo, Juliano Moreira “[...] adotando várias das ideias de Kraepelin de classificação, iniciou uma renovação teórica das ideias psiquiátricas brasileiras, que até este momento possuía um viés francês acentuado” (ODA, 2005).

A importância dos sintomas e a imprecisão biológica que existe no campo da psiquiatria, fazem com que as descrições de seus índices seja ao mesmo tempo fundamental para a caracterização do estado do sujeito com sofrimento mental, e um campo de aferições imprecisas resultantes da ampla gama de possibilidades de apresentação deste estado. Neste sentido, as ilustrações médicas contêm a descrição do observado, porém sem a possibilidade de identificação de uma correspondência biológica em todas as descrições. Este fato relativiza a precisão científica dos índices selecionados para a descrição.

A princípio, as categorias nosográficas se pautam na análise de signos. A avaliação dos signos, apresentados pelo sujeito, fornecem dados para aferir a presença de determinados estados. Entre estes estão: o estupor que é descrito como “[...] atitude de paralisia geral diante de estímulos[...]

” (MARTINS, 2003:146), os maneirismos como “[...] movimentos corporais estereotipados, repetidos várias vezes de uma forma ritualizada[...]” (MARTINS, 2003:146), mania e agitação motora como “[...] atividade psicomotora aumentada com aceleração geral do psiquismo e do comportamento [...]” (MARTINS, 2003:147), afeto inadequado como embotamento, desapego e insensibilidade acompanhado “[...] em geral de reações inapropriadas” (MARTINS, 2003:143) e num outro trecho “[...]

sem expressão facial de emoção” (MARTINS, 2003:143), catatonia como a “manutenção de uma atitude corpórea podendo chegar a flexibilidade cérea” (MARTINS, 2003:143) que é a hipertonia do tônus postural numa determinada posição.

Especificamente em relação às imagens fotográficas nos tratados de psiquiatria<sup>58</sup> consultados, embora possam também aparecer em outras partes, elas geralmente se concentram junto à descrição das síndromes nos momentos em que os textos enumeram suas características. A importância desta visualidade na prática médica está no fato de auxiliar o médico em formação na identificação dos índices relevantes. Ainda que nem todos os índices mantenham correspondência com fatores fisiológicos, eles acabam, por recorrência, sendo tomados como índices significativos. Ou seja, se a aparência não corresponde cientificamente a fatores orgânicos, os índices ainda assim são reflexos dignos de caracterização de estados psicológicos alterados. Um exemplo desta correlação está presente no *Tratado de psiquiatria* de Nágera de 1949. Segundo o autor, mediante

[...] o gesto expressamos externamente nossos sentimentos [...]. Tão intimamente se encontram ligadas a mímica e a gesticulação com os fenômenos mentais, principalmente os de ordem sentimental e afetiva, que pode assegurar-se que não apenas cada sentimento corresponde a uma mímica especial característica, senão também a cada um dos variadíssimos matizes de cada sentimento em particular (NÁGERA, 1949:272).

A síndrome parece ser compreendida pelo seu duplo fisionômico, auxiliando os processos de diagnóstico. Nágera comenta que existem,

[...] em alguns enfermos, expressões fisionômicas permanentes que revelam estados de ânimo tão acentuados e patológicos, que antecipam o diagnóstico. Os repentes atormentados e o olhar inquieto do ansioso; a expressão brutal e bestial do imbecil amoral; a fisionomia estática e os olhos em branco do histérico; a insipidez dos recursos fisionômicos do esquizofrênico hebe-frênico; o gesto altivo e desdenhoso do paranóico, ou sua expressão de desconfiança, constituem exemplos de fisionomias patológicas típicas (NÁGERA, 1949:277)

No tratado de Nágera, do total de 200 fotografias utilizadas como ilustrações,

---

<sup>58</sup> A estrutura geral dos tratados de psiquiatria contém as seguintes partes: conceitos gerais de psiquiatria, considerações sobre a estrutura do psiquismo e classificação das patologias. De forma geral, em relação às diversas formas de distúrbios (entre estas de senso-percepção, memória, lucidez/consciência, funções intelectuais, funções afetivas, funções volitivas, linguagem, personalidade), estes livros explicitam sobre características, tipos clínicos, causas, anatomia patológica, sintomas (psíquicos, e/ou somáticos), diagnóstico e tratamento/terapêutica, formas de atenção e tratamento.

mais da metade (113) é apresentada como auxiliar na identificação dos tipos clínicos e somáticos na parte II do volume dedicado às Psicoses Endógenas.

44.



Fig.44. Ilustrações e legendas do *Tratado de psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49. Na sequência: Olhar inquieto do Ansioso (Fig.24); Imbecil Profundo, agressivo (Fig.25); Fisionomia estática e olhos em branco do hístico (Fig.26); Insipidez dos recursos fisionômicos do esquizofrênico hebefrênico (Fig.27)

45.

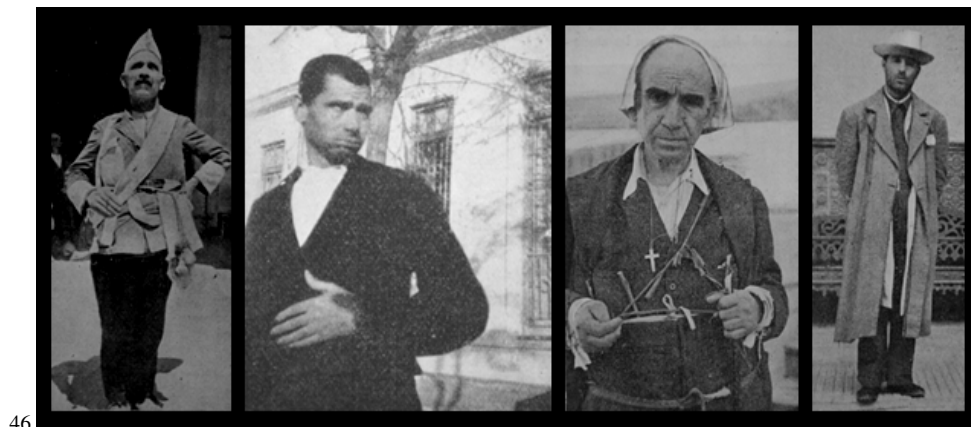


Fig.45. Ilustrações e legendas do *Tratado de psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49. Insípida gargalhada esquizofrênica (Fig.130); Depressão Melancólica Ansiosa. Arquivo Dr. Camino Galicia (Fig.90); Esquizofrenia paranóide. Ideias delirantes condicionadas por alucinações visuais - no momento da fotografia o enfermo está em relação com sua mãe defunta (Fig.109)

A própria legenda das figuras já identifica quais aspectos da representação (com a forma de rir) devem ser tomados como índices dos estados patológicos. Em alguns casos as fotografias são apresentadas junto à descrição de contextos vivenciados pelos internos no momento da realização das imagens.

Algumas das imagens tomarão posturas e vestimentas como índices nesta caracterização. Entre as imagens da Fig.46, relativa ao *Maníaco representando seu papel e*

*Maneirismo Esquizofrênico*, por exemplo, a vestimenta desadequada revela a descontextualização absurda destes sujeitos, lembrando a forma de descrição presente na *Monomania do Comandante Militar* de Géricault.



46.

Fig.46. Ilustrações e legendas do *Tratado de psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49  
Maníaco representando seu papel (Fig.87); Esquizofrenia catatônica. Mutismo, sitiofobia, flexibilidade cêrea (Fig. 135);  
Esquizofrenia paranóide. Fase final (Fig.136); Maneirismo esquizofrênico (Fig.116).

47.

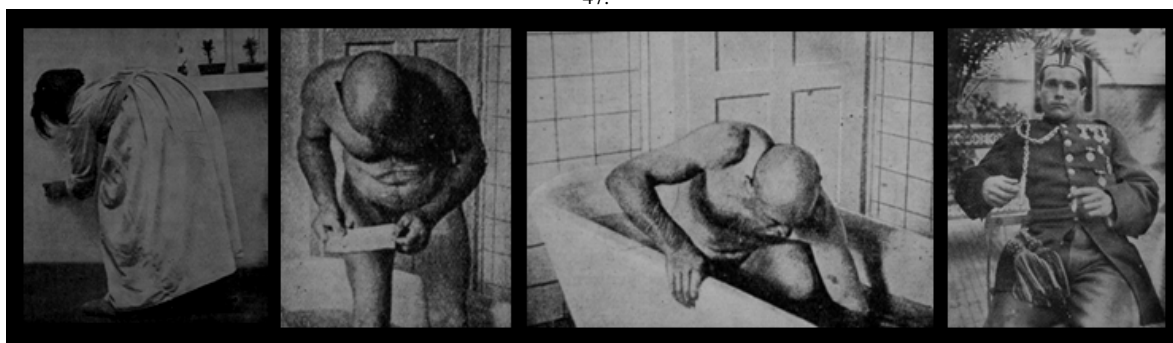


Fig.47. Ilustrações e legendas do *Tratado de psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49  
Delirante capturando insetos visionários (Fig.187); O delirante lê em uma folha de papel em branco. Meggendorfer (Fig.188); O delirante pesca ilusórios peixes na banheira. Meggendorfer (Fig.189); Delírio de grandeza em um parafítico geral (o enfermo se considera o general de todos os exércitos do mundo). Arquivo Dr. Camino Galícia (Fig.203).

No caso das alucinações o diagnóstico é construído em parceria com o significado aferido às atividades. Nestas ilustrações a fotografia é o instantâneo de uma narrativa. Impossível aqui não imaginar as questões de agenciamento entre fotógrafo/ciência e interno, como já discutido em Charcot na realização das suas imagens em Salpêtrière. O que chama atenção nestes exemplos é a forma de inserir adjetivações muito particulares da fala médica na descrição das atividades observadas, revelando menos sobre o evento pelo interno e mais a forma médica de compreensão de determinado comportamento.

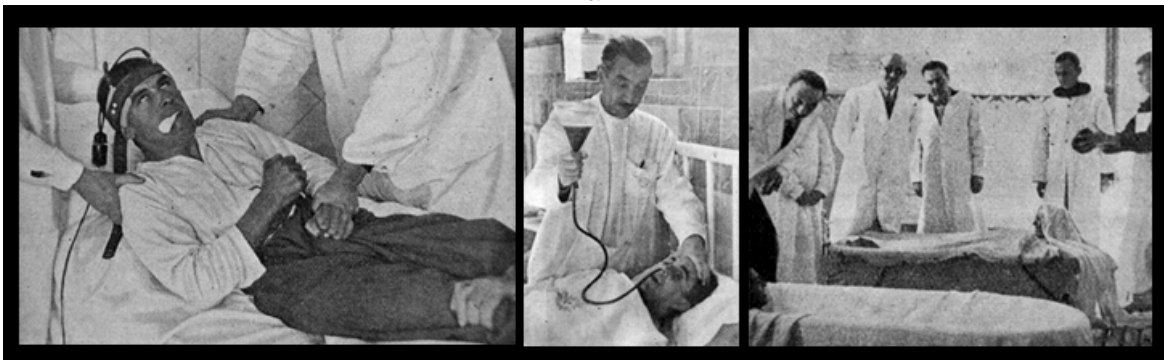


Fig.48. Ilustrações e legendas do *Tratado de psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49  
Intensa crise convulsiva clônica que obriga a sujeitar energeticamente o paciente. Vê-se a posição das mãos dos ajudantes para evitar fraturas (Fig.158); Prática do Método de Sakel. Administração de solução açucarada por sonda nasal para levar o enfermo ao coma profundo (Fig.147); Balneação permanente (Fig. 252).

Nas imagens dedicadas aos tratamentos e aos procedimentos médicos, os internos são apresentados passivos, geralmente deitados.

Ao final deste volume, no capítulo destinado às reações psicogenéticas e às neuroses, aparecem imagens que se aproximam às imagens francesas, especialmente à codificação da histeria com importante contribuição das imagens pertencentes ao arquivo psiquiatra militar espanhol Dr. Camino Galícia<sup>59</sup>, importante hipnotizador que atuou na primeira metade do Século XX



Fig.49. Ilustrações e legendas do *Tratado de Psiquiatria* de Antonio Vallejo Nágera, 1945/49  
Espasmos fruto de atitude histérica. Arquivo do Dr. Camino Galicia (Fig.229); Torcicolo histérico. Arquivo do Dr. Camino Galicia (Fig. 231); Diversos momentos de uma crise histérica. Observar os olhos desencaixados, as vestes desgarradas e a cabeleira revolta. Gruehle (Fig.233); Atitude forçada cataléptica mantida sugestivamente Arquivo do Dr. Camino Galicia. (Fig.246).

No livro *Tratado elemental de psiquiatria* de Aniceto Figueiras e Leon Zimman

<sup>59</sup> Sobre Camino Galicia ver de Javier Bandrés e Rafael Lavona o artigo *Hipnosis y psicología en la medicina militar española: la obra de julio camino galicia (1882-1965)* publicado na Revista de história de la psicología 1998, Vol.19, n.2-3, pp.225-260

de 1947, também se repete o padrão de utilização das fotografias para caracterização das síndromes. Das dezessete fotografias existentes, onze são instrumentos dos processos classificatórios.

50.

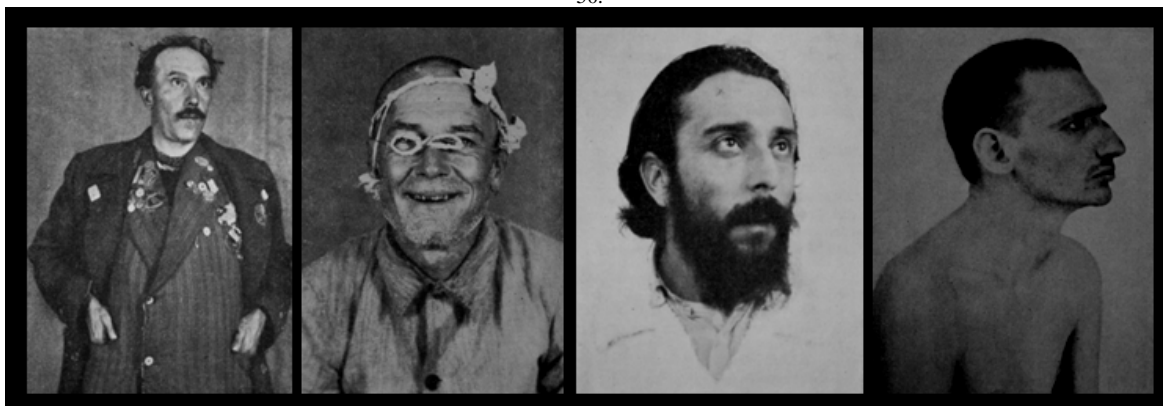


Fig.50. Ilustrações e legenda do *Tratado elemental de psiquiatria* de Aniceto Figueiras e Leon Zimman de 1947. Megalomania (Fig.02); Síndrome Maníaco (Fig19); Delírio Místico (Fig.21); Esboço do ócio catatônico (Fig.23)

Neste tratado os autores referem Nágera sobre a questão fisionômica e também Kretschmer em relação às medições corporais na tradição da biometria, que haveria chegado “[...] a estabelecer que existe uma afinidade, um paralelismo entre a morfologia corporal e certos tipos de psicose, a qual Mauz atribui importância prognóstica” (FIGUEIRAS, 1947:12). A compreensão da fisionomia como reflexo da personalidade é clara na fala dos autores;

[...] esta individualidade que se plasma pela ação recíproca dos instintos, do temperamento e do caráter, essa unidade que surge como uma integração de todos os elementos anteriormente ditos, e que dá ao sujeito uma fisionomia anímica para cada momento em que atua, é o que constitui a personalidade (FIGUEIRAS, 1947:09).

Esta correspondência é, portanto almejada nas imagens desta publicação.

51.





Fig.51. Ilustrações e legenda de *Psiquiatria geral e especial* de M. Reichardt, 1955

Expressão séria, melancólica, em um depressivo com vestígio de estrangulação, depois de uma tentativa de enforcamento (Fig.19); Estupor catatônico com ócio catatônico (Fig.23); Atitude catatônica, extasiada, com gesticulações. Provavelmente a enferma ouviu neste instante vozes (Fig.24); Rapaz com inquietude compulsiva, depois de uma encefalite epidêmica. Atitude agressiva, com a correspondente expressão facial (Fig.39).

Nas ilustrações e formas de descrição sobre a loucura nos tratados que circularam no Brasil na primeira metade do século XX é possível verificar a influência das ideias do modelo biológico de Kraepelin, que propunha uma compreensão da doença mental a partir de defeitos biológicos; mas também do modelo francês, onde é clara a referência à hipnose de Charcot e questões da subjetividade, mais pautado nas dinâmicas da psique.

Na literatura publicada a partir de meados da década de 60 do século XX, as fotografias deixarão de estar presentes de forma tão ostensiva. Embora os esquemas antropométricos e de tipos se mantenham em grande parte, os sujeitos passarão a ser apresentados não em sua aparência fisionômica ou comportamental, mas através por outras formas de aferição como o raio-X, eletro-encefalogramas, fotografias microscópicas de lâminas de laboratório e esquemas de configuração cerebral<sup>60</sup>. Os índices dados por estes equipamentos revelam outra ordem de visibilidade tomada e compreendida como mais científica e pertinente. Alguns livros<sup>61</sup> vão inserir produções plásticas dos internos, ou mesmo de artistas, como índices de estados patológicos, dialogando com o campo da psicopatologia da expressão.

Na década de 70 no Brasil, se as fotografias deixam de percorrer as publicações

<sup>60</sup> Como pode ser visto em *Psiquiatria* de E.E. Krapf publicado pela editora Paidós Buenos Aires em 1959, *Psiquiatria fundamental* de John R Cavanach de 1963, *Tratado de psiquiatria* de Enry Ey e Ch. Brisset publicado em Barcelona em 1965 e do *Tratado de psiquiatria* de Charles Hofling traduzido em espanhol em 1965.

<sup>61</sup> Como é o caso do livro de Iracy Doyle *Nosologia psiquiátrica* de 1961.

médicas, elas ressurgem junto às propagandas de medicações psiquiátricas.

*Ilustrações nas propagandas de medicamentos.* No *Boletim de Psiquiatria*, Órgão do Centro de Estudos do Departamento de Psiquiatria e Psicologia Médica da Escola Paulista de Medicina, é possível identificar, entre um e outro artigo médico, propagandas nas quais são veiculadas imagens fotográficas.

Estas imagens, com objetivos claros de comercialização de medicamentos, não podem ser consideradas como representantes da fala médica ou psiquiátrica, mas seguramente dialogam com ela, impregnando as concepções culturais da loucura, a fim de se efetivar como veículo de propaganda. Via de regra, apresentam o medicamento como uma solução precisa, rápida e eficiente para os transtornos psíquicos. Os sujeitos fotografados são apresentados na densidade dos seus sofrimentos, e o medicamento através de um logo ou logomarca como uma possibilidade estável, segura e forte de superação.

Na propaganda da Valium, por exemplo, ao centro de num fundo escuro, eletrizado, caótico, encontra-se a fotografia da cabeça de uma mulher de olhar vago e expressão tensa.



52

Fig.52. Propagandas de medicamento veiculadas no Boletim de Psiquiatria entre setembro de 1970 e junho de 1975

O slogan promete: *Valium tranquilizante de primeira escolha*. Na propaganda da Equilid um homem de costas, estagnado e olhando à direita, encontra-se em meio a um fundo caótico, abstrato e não passível de identificação (podendo remeter ao ritmo alucinado da cidade, reflexo das confusões e dúvidas internas ou mesmo a deformação deste meio

gerada pela angustia do sujeito como no expressionismo). O slogan evidencia a suposta demanda de ajuste: *Equilid regulador do comportamento*.



53.

Fig.53. Propagandas de medicamento veiculadas no *Boletim de psiquiatria* entre setembro de 1970 e junho de 1975

A propaganda do Lorax traz um grupo de sujeitos (homens, mulheres, jovens, adultos e idosos), registrados por uma câmera que está num ângulo mais elevado, onisciente. Esta câmera, que se confunde com o olhar do apreciador da imagem no momento da recepção vê, numa panorâmica, os benefícios da droga; sujeitos adequados, sérios, equilibrados, de cabeleiras bem comportadas, brancos, de mãos e gestualidades controladas, bem vestidos e bem sucedidos. A diversidade de pessoas carrega o discurso que a ansiedade pode acontecer com qualquer pessoa. Além do slogan *Tensão e ansiedade*, *no fundo um problema mais profundo* é possível ler no texto à direita *Administrado inicialmente na ansiedade/depressão coexistentes pode ajudar a determinar o curso do tratamento tanto nos neuróticos como nos psicóticos*.

O cotidiano medicado também aparece em outras propagandas que não apresentam fotografias mas que compartilham destas concepções bem definidas da doença psíquica que parece ser compreendida, a partir da década de 70 e 80 do século XX no Brasil, como desequilíbrio, tristeza, isolamento e gestualidades estereotipadas. O corpo humano, que passa a ser um corpo médico (analisado em suas partes, seus órgãos) tem na medicina (e na medicação) um aliado para enfrentar aquilo que parece ser uma batalha a ser travada pelo paciente a fim de reconstituir o equilíbrio, a alegria e expansividade.

## Considerações

O estudo das ilustrações médicas revela diversos elementos para compreender a construção da representação do “louco” e da loucura. Advindas de uma fala legitimada, esse modo de representação se propaga no tecido social contribuindo com formas de codificação potencialmente naturalizáveis. A fotografia, dentro deste campo, contribuiu com novos elementos para a descrição da patologia, sempre replicando elementos já existentes.

Inicialmente é possível perceber que houve uma mudança na forma de representar a loucura, na ilustração médica, no decorrer do século XIX. Se em Charles Lè Brun, em 1806, a representação da doença possuía um cunho moralizador, exemplificando com determinadas imagens as conseqüências do vício e da indulgência (seguindo a tradição de séculos anteriores), ao final do século XIX (depois de Esquirol, Lavater e Diamond), a representação da loucura constituiu índices dentro de uma lógica mais científica que intencionou estudar alterações/anormalidade que estão *nos* sujeitos.

Manzoli chama a atenção para o fato de que o quê a ciência efetivamente aborda nestas representações não é o sujeito, mas a patologia. Ele comenta que “[...] os sujeitos das fotografias tinham um valor puramente classificatório; eles eram objetos através dos quais os sinais da insanidade eram identificados” (MANZOLI, 2004:8).

Os repertórios imagéticos, na descrição do “louco” e da loucura, desenvolvidos por Esquirol e Lavater abarcaram elementos já presentes na tradição de representação desta população e se constituíram numa forte influência em produções posteriores, inclusive nas fotográficas. Kromm chama a atenção para o fato de que a abordagem fisionômica proposta por Lavater aponta mais para a existência de diversas, e não de uma, *faces* da loucura.

Entre os elementos do corpo priorizados na descrição da doença mental estão a face e a gestualidade. Sandro Parmiggiani no livro *Il volto della follia* identifica esta preferência. Ao comentar sobre as fotografias realizadas no *Hospital San Lazzaro*, no final do século XIX, ele diz que elas

[...] revelam, através da linguagem das mãos, daquela porção do corpo que, além do rosto, não fica ocultada pela vestimenta ampla, uma espécie de afinidade com a representação teatral, uma sensibilidade acurada, quase mórbida, uma capacidade insólita de

usar a linguagem corporal como instrumento de comunicação [...] (PARMIGGIANI, 2006:14).

É possível perceber que a fotografia respondeu de forma eficiente, a diferentes expectativas no decorrer do século XIX no campo científico. Ela se deu em sintonia com as coleções dos museus de tipos — nesse sentido Charcot diria que “[...] a fotografia foi primeiramente um museu do corpo doente, o museu da sua observação” (DIDI-HUBERMAN, 2002:33). Também se mostrou exemplar na aplicação aos estudos fisionômicos e eugênicos. Foi também auxiliar na construção de tipos fisionômicos, não apenas representando, mas servindo como ferramenta técnica na solução de expectativas da ciência.

A ilustração médica se pautou, em geral, na ideia de que existe uma correspondência entre as alterações de estados (fisiológico, derivados de anomalias ou psicológicos) que se refletem no corpo<sup>62</sup>, na premissa de que os movimentos *da alma* se revelam nos corpos. Esta ideia remonta à idade clássica e aos estudos sobre a fisionomia nos quais as expressões, marcas e em alguns casos até os movimentos dos corpos, foram compreendidos como reflexos de estados de doença, caráter, perfil moral e de conduta.

Um dos aspectos mais importantes nas imagens fotográficas foi a referência a um índice atrelado à realidade, na qual estava potencialmente ausente a subjetividade do artista que havia até então sido convocado a produzir as representações. Os sinais da doença impressos sobre o lastro fotográfico eram dados inquestionáveis da realidade; através dela os “[...] corpos fotografados assumiam assim puro valor documentário, objetos através dos quais individuar índices da loucura” (MANZOLI, 2004:3).

Para Manzoli a fotografia ao final do século XIX passa a ter um caráter oleográfico; “[...] passa a ser utilizada com propósitos ilustrativos, ela progressivamente perde seu interesse classificatório e didático para permitir o posto à imagem celebrativa da *ordem* que os hospitais psiquiátricos opunham à *desordem* da loucura dos seus internos” (MANZOLI, 2004:3).

---

<sup>62</sup> Ideia de aderência esta presente nos estudos fisionômicos, na prática das delegacias de polícia, na eugenia, no evolucionismo e também no contexto eugênico do Fascismo já no século XX. As fotografias presentes na exposição *Arte Degenerada* organizada pelo Partido Nacional Socialista alemão em 1937 são um exemplo disto.

Por outro lado a fotografia também trouxe à tona questões como as de agenciamento entre médicos e pacientes. Neste sentido as fotografias em Charcot “[...] por dissecar os episódios da histeria em componentes específicos, uma expectativa era criada nas pacientes. Como eles selecionavam para o estudo pacientes que eram extraordinariamente sugestionáveis, muitas destas pacientes eram capazes de sentir a maneira *correta* de responder” (GILMAN, 1982:200).

Assim, se no meio do século XIX era assumido que a fotografia poderia relevar as categorias definidas de expressão quanto aos vários tipos de doenças mentais, ao final deste mesmo século a fotografia foi questionada em sua cientificidade e objetividade, principalmente em função das experiências de Charcot e mesmo de Darwin. Em publicação de 2006 Parmiggiani reflete exatamente sobre este suposto aspecto da veracidade fotográfica, para ele “[...] revelar as variantes e a progressão cíclica do desenvolvimento de uma certa patologia, é algo que faz pensar no artifício [...]” (PARMIGGIANI, 2006:13-14) pois “[...] se não é totalmente ocultado a que vem o retrato, induz a comportamentos, posições do corpo, que possuem qualquer coisa de teatral, pondo-se de alguma forma a serviço, tornando-se cúmplice, talvez inconscientemente, do instrumento *científico* utilizado a fim de fixar um certo evento” (PARMIGGIANI, 2006:13-14).

Assim, as fotografias psiquiátricas incorporaram elementos compositivos e estéticos de sua época, estabelecendo-se não de forma absoluta, mas em diálogo com elementos da cultura.

Por fim é possível notar que há, na ilustração médica que circulou no Brasil na primeira metade do século XX, forte influência das ilustrações médicas europeias, sejam elas advindas das formulações mais organicistas de Kraepelin ou das teorias francesas. Esta influência pôde ser identificada não apenas nos livros médicos e tratados de psiquiatria de maior circulação no país como nas ilustrações em propagandas de medicamentos nas décadas de 70 e 80 do século XX.

### **1.3 A instituição psiquiátrica brasileira e a reforma psiquiátrica**

A Instituição psiquiátrica no Brasil teve um papel fundamental em relação à forma de compreender o “louco” e a loucura. Reguladora e responsável pelos alienados, determinou, desde a sua constituição, formas possíveis de interação que se propagaram no tecido social.

Este capítulo visa fornecer um apanhado geral das discussões referentes à instituição psiquiátrica brasileira no século XX<sup>63</sup> pois acreditamos que estas referências serão importantes para a análise dos conjuntos de fotografias em estudo. Daremos especial destaque à reforma psiquiátrica e apresentaremos algumas fotografias realizadas em hospitais psiquiátricos italianos com o intuito de evidenciar enlaces possíveis entre a instituição psiquiátrica, psiquiatras e fotógrafos.

#### **1.3.1 A Instituição Psiquiátrica Brasileira**

No Brasil, até a década de 30 do século XIX, as condutas médicas em relação à loucura se constituíam na reclusão, punição ou abandono. Juliano Moreira refere que durante todo o período colonial, “[...] os alienados, os idiotas, os imbecis, foram tratados de acordo com suas posses. Os abastados, se relativamente tranquilos, eram tratados em domicílio e às vezes enviados à Europa” (Juliano Moreira apud RAMOS, F.A.) e os pobres viviam pelas ruas ou eram levados à Santa Casa da Misericórdia ou à Cadeia Pública onde eram “[...] encarcerados em cubículos estreitos, em condições insalubres e muitas vezes amarrados” (ODA,2005:984). Dentro de um viés religioso, o doente muitas vezes representou a comprovação da existência de pecados no âmbito familiar e, portanto, uma vergonha a ser suportada e escondida. A terapêutica de então era “[...] a de sangrias e sedenhos, quando não de exorcismos católicos ou feichistas” (Juliano Moreira apud RAMOS, F. A.).

Um início de mudanças neste contexto começou com a criação, no final da

---

<sup>63</sup> Para um aprofundamento nestas discussões ver de Othon Bastos e Walmor J. Piccinini *Voando sobre a Psiquiatria Brasileira: Vida Associativa e ABP* In *Psychiatry on-line brazil* (6) Janeiro 2001 no qual é apresentado uma relação das publicações que se dedicam à história da Psiquiatria no Brasil.

década de 20 do século XIX, da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro<sup>64</sup>. Este grupo trabalhou para criar espaços próprios para reclusão e tratamento dos insanos seguindo os postulados de Pinel e Esquirol. A loucura passou a ser vista como uma patologia tratável. O “louco”, que antes causava vergonha e deveria ser escondido ou abandonado, passou a ser um concebido como um doente passível de tratamento.

Os primeiros hospitais psiquiátricos no país surgiram na segunda metade do século XIX com a promessa de se constituírem como espaços de tratamento, mas que efetivamente foram se mostrando em seu caráter moralizador pautado na reclusão. No Hospício de Pedro II, inaugurado em 1852 no Rio de Janeiro, e conhecido como *Palácio dos Loucos*, os índices de controle eram nítidos como a

[...] amplidão dos espaços, a disciplina, o rigor moral, os passeios supervisionados, a separação por classes sociais e diagnósticos, e a constante vigilância do alienado, materializada arquitetonicamente como um panóptico (torre em forma de anel com um vigia), representam o nascedouro da psiquiatria no Brasil (MARTINS, 2001).

A psiquiatria foi identificada como de grande valia no final do século XIX, o que conferiu valor, e poder, aos médicos. No início da década de 80 do século XIX foi criada, em diversas faculdades de Medicina, a cadeira de *Doenças Nervosas e Mentais*, bem como foi determinado o ensino de Psiquiatria em todo o país.

O final do século XIX foi também um período de circulação das teorias da degenerescência que identificou, como indesejada e internável, práticas *anti-sociais* “...como a vagabundagem, o jogo, o vício, a prostituição” (CUNHA, 1986:25), oferecendo razões científicas para a exclusão, do convívio social, de tipos indesejados. Sob as teorias da medicina social e higiênica, internações de todo o tipo foram legitimadas. O *tratamento moral* da sociedade proposto por Morel propunha a ampliação desta ação de controle médico a todas as instâncias de convívio social, especialmente junto aos focos de degenerescência. Com o apoio das teorias evolucionistas, estabeleceu-se um “[...] tipo de racismo que, transcrito para as relações de classe, tornou-se poderoso instrumento de normalização social à disposição da medicina e do alienismo reconciliados” (CUNHA, 1986:27). O grande número de internações no período foi consequência do movimento

---

<sup>64</sup> Fundada pelos médicos higienistas José Francisco Sigaud, Joaquim Cândido Soares Meireles, Luiz Vicente De-Simoni, José Martins da Cruz Jobim e João Maurício Faivre



higienista que já se apresentava.

Críticas surgiram em relação a hegemonia deste modelo asilar, entre elas a obra *O Alienista*, de Machado de Assis, escrita em 1881 na qual são questionadas as práticas de confinamento presentes no Império, os critérios de classificação da loucura, questões políticas e de poder que envolveram a classe médica.

O “louco”, nesta obra, ganha diferentes denominações: doidos, hóspedes, lunáticos, mentecaptos e insanos. Cada uma destas palavras acessa registros diversos. O termo *lunático* refere a uma caracterização tradicional do “louco” como aquele que se perde em seus pensamentos e que olha sem tempo à lua (corresponde, na iconografia, ao “louco” que porta uma luneta presente em Hogarth). O mentecapto é aquele que teve a mente cortada, degolado, que não pensa mais. Se doido é um termo vulgar e torna informal a referência, hóspede transforma o Asilo em hotel. Insano se constitui em oposição ao que é são/saudável, aquele que não tem sanidade.

Na obra de Machado de Assis é possível perceber que a loucura também poderia ser compreendida como desrazão: no texto, o personagem que ocupa o papel do alienista em determinado trecho cometa: a “[...] razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia; insânia e só insânia” (ASSIS, 2008:28-29). O “louco” foi também caracterizado pelo inusitado de seu comportamento, delírio ou mania: um dos personagens fazia discursos ininteligíveis todos os dias depois do almoço; outro supunha-se estrela-d’alva, abria os braços, alargava as pernas e ficava a perguntar se o sol já tinha saído para ele recolher-se; um terceiro andava à procura do fim do mundo. Havia também casos de mania de grandeza, monomania religiosa e delírio religioso. O texto revela, ainda, comportamentos esperados ou aceitáveis para o “louco” entre estes acessos “[...] furiosos, sombrios, terríveis. – ou mansos, e até mesmo engraçados, conforme as versões”(ASSIS, 2008:31).

Assim, esta obra evidencia o quanto a terminologia científica/psiquiátrica estava em circulação na sociedade, além de revelar diversas formas de compreensão da loucura presentes na década de 70 e 80 do século XIX.

Na década de 90 do século XIX houve um incremento no índice de internações resultante principalmente da rápida industrialização dos centros urbanos, da migração

maciça às cidades e do surgimento do médico-perito que, dentro da medicina legal, trabalhou em conjunto com a polícia com o intuito de determinar e encarcerar a loucura. Em poucos anos os Hospitais Psiquiátricos ficaram superlotados e o crescimento populacional destes espaços continuou a crescer durante toda a Primeira República (1889-1934).

A questão da ordem pública se tornou uma preocupação nos centros urbanos em formação. No ano de 1903 foi criada a Lei de Assistência aos Alienados, primeira legislação brasileira específica sobre alienados e alienação mental. Esta Lei estabeleceu “[...] que indivíduos pobres e miseráveis com *tendência* à desordem representariam o mais sério obstáculo à ordem pública” (ARANTES, 2008:55), definindo que alienado era o “[...] indivíduo que por moléstia congênita ou adquirida, compromete a ordem pública ou a segurança das pessoas” (CUNHA, 1986:46).

Os primeiros anos do século XIX assistiram a intensas mobilizações relacionadas ao poder público junto à ciência psiquiátrica. A constituição do Alienismo brasileiro teve por base diversos autores europeus e percorreu, de forma eclética, linhas de atuação divergentes. Estavam presentes as formulações de Pinel e Tuke, que pautaram suas práticas na compreensão da loucura como desrazão passível de tratamento. Por outro lado, as teorias da degenerescência, cultivada pelos seguidores de Morel e Lombroso, também estavam presentes; sendo Kraepelin, que se pautava em orientações mais organicistas, uma forte referência a Juliano Moreira.

Quando Juliano Moreira assumiu em 1902 a direção do Hospício Nacional de Alienados no Rio de Janeiro, promoveu a criação de colônias agrícolas em áreas rurais que permitiriam concomitantemente a recuperação dos doentes através das atividades laborais e reintegração, bem como constituiriam economia ao Estado. Em São Paulo, o *Asilo de Alienados do Juquery*, inaugurado em 1895, foi um exemplo de colônia agrícola construída para desafogar o Hospital da Rua São João e a Chácara da Ladeira do Tabatinguera.



Fig.1. Trabalho Rural em Colônia; Produção Plástica na Colônia de Alienados São Bento (Sec XIX); Internos Tocando Flauta (Sec XIX). Imagens dos acervos fotográficos do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, IPHAN/RJ (Instituto Histórico e Artístico Nacional) e Arquivo Nacional

As fotografias de pacientes psiquiátricos, neste período, são raras e estiveram relacionadas ao registro de atividades laborais nas colônias agrícolas ou de eventos dentro das instituições sendo que em geral não há a identificação de sujeitos fotografados, importando mais a descrição das atividades desenvolvidas.

Em 1907 foi criada no Rio de Janeiro, a Sociedade Brasileira de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal. A ação de médicos junto a políticos republicanos foi

[...] determinante para a consolidação da psiquiatria como ciência majoritária em questões referentes à loucura, sendo um passo decisivo para colocar em marcha as regras de controle social e normalização médica com o consentimento do poder jurídico, que de forma direta ou indireta viabilizava legalmente a prática psiquiátrica nos hospícios (ARANTES, 2008:55).

Quatro anos mais tarde Juliano Moreira foi nomeado diretor geral de assistência a psicopatas e no mesmo ano foi criada a *Colônia de Alienados do Engenho de Dentro* no Rio de Janeiro, destinada inicialmente a mulheres pobres.

O “louco” institucionalizado, nestas primeiras instâncias de internação, era socialmente compreendido como desviante do sistema e desregulador das normas na ordem econômica produtiva. Entre o são e o insano havia uma tênue demarcação, postulada cientificamente, mas que essencialmente se pautava em índices de adequação dos comportamentos.

O higienismo adquiriu nuances particulares no Brasil em função da questão racial. A década de 70 do século XIX foi um período no qual acorreram de forma intensa os movimentos anti-escravagistas, mas também a década na qual chegaram ao Brasil as teorias

evolucionistas que explicitamente atrelavam a população negra e mestiça a estágios menos evoluídos de civilidade. A libertação dos negros, de interesse para o sistema produtivo das cidades como mão de obra, se opunha ao evolucionismo que categorizava exatamente esta população como menos evoluída. Essa situação criou um conflito para aos teóricos brasileiros<sup>65</sup>:

De um lado estes modelos pareciam justificar cientificamente organizações e hierarquias tradicionais que pela primeira vez – com o final da escravidão – começavam a ser publicamente colocadas em questão. De outro lado, porém, devido a sua interpretação pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começara a se formar (SCHWARCS, 1993:18).

Essa contradição foi solucionada por um estratagema; do

[...] darwinismo social adotou-se o suposto da diferença entre as raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação. Das máximas do evolucionismo social sublinhou-se a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e *aperfeiçoamento*, obliterando-se a ideia de que a humanidade era uma (SCHWARCS, 1993:18).

A questão higiênica, ao ser compreendida como forma de melhoramento da população, conferiu um caráter positivo à intervenção médica na sociedade, em especial a partir da década de 20 do século XX, uma vez que visava contribuir para a evolução da população brasileira, tropical e mestiça, muitas vezes responsabilizada pelo atraso nacional. A psiquiatria do começo do século XX vai se reconfigurando, paulatinamente passando a incidir então

[...] sobre aqueles que apresentam desvios mentais, atuais ou potenciais, loucos ou virtualmente loucos, e penetrará em instituições, como a família, a escola, as Forças Armadas, com o objetivo terapêutico e preventivo de lutar contra a criminalidade e a baixa produtividade, combatendo a doença mental propriamente dita e a anormalidade (PORTOCARRERO, 2002:14)

A postura em relação aos sujeitos improdutivos, entre estes os velhos, menores, doentes, débeis mentais e deficientes, também foi reconfigurada, passando da esfera

---

<sup>65</sup> O livro de Skidmore *Black into white: race and nationality in brazilain thought* descreve o desenvolvimento desta situação muitas vezes ambivalente no contexto nacional

familiar para a esfera do problema administrativo, sendo que “[...] alguns destes setores encontrarão no Hospício, ao lado dos “loucos”, seu lugar de descanso” (CUNHA, 1986:32).

Barbosa, ao analisar a constituição do Hospital Psiquiátrico do Juquery até a década de 20, comenta que a “[...] ideia de reforma social e moral de indivíduos determinados, isolados em espaços educativos e corretivos, constituir-se-á em estratégia segura para a manutenção da sociedade” (BARBOSA, 1992:93). Cunha pontua que o hospício deste período responderá às “[...] necessidades de abrigar resíduos improdutivos da força de trabalho urbana” (CUNHA, 1986:47) sendo que o alienismo trabalhou em conjunto a outras instâncias de controle como “[...] a engenharia sanitária e a arquitetura, o urbanismo, a criminologia, as instituições de assistência social e a polícia, e, sobretudo, a medicina social [...]” (CUNHA, 1986:40).

Dentro desta tendência, em 1921 foi inaugurado no Rio de Janeiro, pelo médico Heitor Carrilho, o *Manicômio Judiciário* que se encarregava dos doentes mentais que cometiam delitos. Em 1923 foi criada, por Gustavo Riedel, a Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM). As crianças, que haviam se tornado um problema governamental, ganharam em 1922 um pavilhão no Hospital do Juquery em São Paulo, sendo que em 1957 lá se encontrariam internadas 3.520 crianças. Ferraz comenta sobre este espaço, dizendo que as “[...] crianças ficavam em um pavilhão de *menores anormais* e somente em 1929 é criado o Pavilhão Escola, mais tarde *Escola Pacheco da Silva*” (FERRAZ, 1998:56).

Durante a primeira república, observou-se a afluência de um contingente enorme de pessoas aos hospícios, em função da amplitude das razões da loucura conforme acima discutido, o que gerou a presença de uma variedade quase inclassificável de sujeitos contidos. Foi neste período que se iniciou o cadastro dos sujeitos internados em fichas de internação, algumas delas com a utilização de fotografias. Essas fichas visavam o registro da população asilar, continham uma descrição geral do interno, diagnóstico e algumas delas continham uma fotografia de identificação. As imagens foram em geral realizadas por estúdios fotográficos de época sendo, no entanto, difícil a identificação destes fotógrafos.



Fig.2. Página de prontuário médico do Hospital do Hospital Engenho de Dentro, (internação de paciente em 1917)<sup>66</sup>  
 Fig.3. (detalhe) Página de prontuário médico do Hospital do Hospital Engenho de Dentro

A fotografia que na maioria dos casos mostrava o interno já uniformizado, reforçava seu uso como índice de identificação. A fotografia frontal da face denota a priorização da fisionomia embora não tenha sido possível identificar o uso destas imagens a estudos fisionômicos.

A obra *O Cemitério dos vivos*, de Afonso Henriques Lima Barreto foi publicada em 1919. Barreto esteve internado duas vezes no *Casarão da Praia Vermelha* ou *Hospício Nacional dos Alienados*. Da segunda internação, em 1919, resultaram as primeiras anotações desta sua obra que se refere aos espaços de internação. O autor critica este espaço institucional, apresenta alguns procedimentos adotados, e caracteriza, segundo critérios de época, o “louco” e a loucura.

Barreto assemelha o espaço asilar a um cemitério, dizendo que “[...] no hospício, com suas divisões de classe, de vestuário, etc, eu vejo só um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa” (BARRETO, 1956:76). Ele aborda a obrigatoriedade do uso de uniforme e os tratamentos, a existência de quartos coletivos e outras práticas que segundo ele anulavam o indivíduo para que sua identidade se baseasse unicamente em sua condição de interno. Refere criticamente que as regras institucionais, naquele espaço,

<sup>66</sup> Imagem disponível em  
<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/DocProntuario2.html>

substituem as regras sociais, chamando mesmo de *reclusão* e *sequestro* a internação dos doentes. Para ele, este tipo de tratamento remetia à Idade Média, era obsoleto, e sinal de que os médicos pouco haviam avançado nos estudos das *nevroses*.

Conheço loucos, médicos de loucos, há perto de trinta anos e fio muito que a honestidade de cada um deles não lhes permitirá dizer que tenha curado um só. Amaciado um pouco, tirado dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismos, bruxarias, etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o seqüestro (BARRETO, 1956:76).

Sua descrição sobre o “louco” pode ser compreendida como um testemunho pessoal sobre a loucura, mas também revela uma visão que circulava na época, ou ao menos por parte de determinado grupo. Barreto a princípio se diferencia ele mesmo da categoria de “louco”, mas diz que nenhum título ou instrução é capaz de evitar este infortúnio. Não acreditava na existência de uma categoria geral para a loucura, tampouco em uma explicação para a loucura. Há “[...] uma nomenclatura, uma terminologia, [...] há descrições pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma explicação da loucura não há”(BARRETO, 1956:53).

Barreto caracteriza a população asilada de diversas formas. Diz que entre os internos estão alguns que efetivamente não são alterados das faculdades mentais, “[...] um débil mental de um fundo perverso e de uma covardia sem nome. Só persegue os velhos, aleijados e os doentes mais imbecis que ele” (BARRETO, 1956:72). Faz referencia a determinados comportamentos que geram estranhamento como o fato de *muitos andarem nus e que era* “[...] geral nos doentes essa necessidade de pornografia e terminologia escatológica” (BARRETO, 1956:73). Refere que há alguns casos de mutismo e casos em que a falta de lógica nas conversas é evidente, ele se percebe “[...] cercado de delirantes cujos delírios mal compreendo, nessa incoerência verbal de manicômio, em que um diz isto, outro diz aquilo, e que, parecendo conversarem, as ideias e o sentido das frases de cada um dos interlocutores vão cada qual para o seu lado [...]” (BARRETO, 1956:46).

Em relação ao temperamento dos “loucos” diz que “[...] nem todos são insuportáveis; na maioria são obedientes e dóceis; mas os poucos rebeldes e aqueles que se enfurecem, de quando em quando, são por vezes de fazer um homem perder a cabeça”

(BARRETO, 1956:42). Os comportamentos estranhos também são referidos como características: Há um “[...] que vive embrulhado em trapos, com *dous* alforjes pendurados à direita e à esquerda, sequioso de leitura a ponto de ler qualquer fragmento de papel impresso que encontre” (BARRETO, 1956:63); um outro vive nas proximidades das latrinas e um outro “[...] só vai as refeições a correr” (BARRETO, 1956:63) e ainda um que escolheu “[...] o vão da janela para aí passar horas inteiras deitado, como se fosse um beliche de navio” (BARRETO, 1956:63).

Barreto identifica a presença de delírios, revelando o conhecimento de nomenclaturas médicas. Refere sobre comportamentos agressivos em um dos internos: “[...] sua loucura se revela pela necessidade em que ele está de quando em quando fazer o maior barulho possível. Ele dá murro nas mesas, bate com estrondo nas portas, levanta as cadeiras e fá-las cair sobre o assoalho com toda a força, e assim por diante, todo entremeado de palavras escabrosas e porcas”(BARRETO, 1956:73). Conclui que existem ainda alguns aparentemente normais, mas no fundo não o são, um destes “[...] tem curiosos hábitos, delira a meia voz, é muito limpo e cuidadoso com as plantas e gatos, mas [...] gosta de agarrar camundongos, esfolá-los e conservar as peles” (BARRETO, 1956:76).

Através destas adjetivações é possível perceber que o asilo abrigada uma ampla variedade de sujeitos, inclusive por razões diversas da perturbação mental. Na caracterização de loucura, na segunda década do século XX, há a identificação do “louco” como sendo aquele que apresenta comportamentos bizarros, comportamentos inesperados ou instabilidade dos comportamentos; a agressividade, a falta de controle, falta de lógica e irregularidade nos discursos, delírio. Entre os comportamentos recorrentes chama a atenção a nudez, o fumo e o emprego de palavreado escatológico.

Se a psiquiatria ofereceu nas primeiras décadas do século XX uma forma de compreensão da loucura atrelada à improdutividade, estranheza, anormalidade e periculosidade; nesta mesma época as movimentações do modernismo, como a primeira exposição de Anita Malfati em 1915 ou a Semana de Arte Moderna em São Paulo em 1922, ofereceram à loucura a possibilidade de novos contornos.

O interesse por questões sobre o sonho e a criação passou a se apresentar no âmbito médico científico. Francisco Franco da Rocha (1864-1933) já em 1919 realizou uma



conferência na Faculdade de Medicina de São Paulo na qual ressaltou as ideias freudianas sobre sonho, delírio e criação literária. Outro exemplo deste interesse é a publicação do poema *Sinfonia em branco e preto* na revista modernista Klaxon por Durval Marcondes em 1922.

O movimento de Laurindo Leão, professor de direito em Pernambuco, é exemplar ao evidenciar a tensão que é criada. Segundo discute Schawarcz, Leão “[...] reúne uma ilustre lista de “loucos”, dos mais variados tipos, a fim de mostrar o curto caminho que separa a loucura da genialidade e da criminalidade” (SCHWARCS, 1993:167):

São semi loucos: Julio Cesar, Napoleão, Flaubert, Richelieu, Dostoiewsky, Byron, Pascal, Mozart e Wagner. São loucos (ao menos no fim da vida) Comte, Newton, Nietzsche, Molière. São Maníacos perseguidos: Rousseau, Haller. São maníacos de grandeza Balzac, Swift. São neurasthenicos Voltaire, Chateaubriand, Zola, Chopin e sobretudo Pasteur. Além de outras formas de maníacos: original, Tolstoi; esquecido, Diderot; decadente, Wagner; surdo, Bethoven; sonâmbulo, Goethe; egoísta, Victor Hugo [...] O que preocupa é menos a insanidade manifesta e mais a proximidade existente entre degeneração, a loucura e a criminalidade (LEÃO, 1913:58-59).

Aqui, em relação à criatividade e à fantasia há uma séria preocupação de Leão que explicitamente vincula e categoriza estas manifestações, e seus sujeitos, como patológicas. Se por um lado o estranhamento e a preocupação se apresentam na interface entre gênio e loucura e entre loucura e criminalidade; vai se constituindo por parte dos intelectuais ligados ao movimento moderno brasileiro uma valorização positiva exatamente destes aspectos.

A concepção de loucura passa então por um embate e estabelece, de diferentes formas, relações com esta nova possibilidade de apreensão da loucura. Assim, a partir da década de vinte do século XX, haverá coexistência de iniciativas higienistas com iniciativas localizadas, em alguns hospitais, que aos poucos apontam para uma atenção aos pacientes psiquiátricos que incorporam discussões derivadas da psicanálise, potencializadas e evidenciadas no modernismo artístico.

Na primeira metade do século XX novos espaços continuaram sendo criados para remediar a questão da superlotação dos hospitais. Em 1924 é inaugurada, por exemplo, a Colônia de Alienados de Jacarepaguá (que em 1930 passou a se chamar Colônia Juliano

Moreira). Em 1929, o Hospital dos Alienados do Juquery passou a se chamar Hospital e Colônias de Juquery com 1.100 hectares de área. Em 1942 houve a transferência de internos aptos do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, para a Colônia Juliano Moreira foram suspensas novas internações e implementadas melhorias no campo da alimentação. Estas iniciativas reduziram para menos da metade o número de internos ao final de 1943 bem como a porcentagem de óbito entre a população encarcerada.

Os procedimentos terapêuticos utilizados entre os anos de 1940-50 eram de base organicista e se pautavam em intervenções como a eletroconvulsoterapia, a “[...] lobotomia (cirurgia que interrompe a ligação entre os hemisférios cerebrais [...]), 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)” (SILVA, 2006:18-19)

Nas primeiras décadas do século XX o campo da psiquiatria de base higiênica foi se sistematizando através de decretos criados com o intuito de viabilizar o exercício de suas premissas. Em 1927, Afrânio Peixoto faz com que os alienistas passem a se chamar psiquiatras e neste mesmo ano é criado o Serviço de Assistência aos Doentes Mentais do Distrito Federal, encarregado de coordenar os estabelecimentos psiquiátricos do Rio de Janeiro.

Em 1926 a Lei nº 218 reorganiza a assistência a psicopatas do Distrito Federal e introduz os serviços abertos de assistência. No ano seguinte Afrânio Peixoto, por meio dos decretos nº 5.148-A e nº 17.805, transforma a Assistência de Alienados do Distrito Federal em Assistência a Psicopatas. Dispõe sobre profilaxia e higiene, equipara psicopatas aos demais doentes. Em 1934 o Decreto nº 24.559, de 3 de julho, reforma a Lei de Assistência aos Doentes Mentais no Distrito Federal. No ano de 1937, o Serviço de Assistência aos Doentes Mentais é ampliado, transformando-se na Divisão de Assistência aos Doentes Mentais que estende a ação federal para os vários estados da Federação. Em 1941, o Decreto-Lei de 2 de abril cria o Serviço Nacional das Doenças Mentais, com seus órgãos centrais: Centro Psiquiátrico Nacional, Colônia Juliano Moreira e Manicômio Judiciário.

Na década de 30 do século XX surge a figura do eugenista que tem por função separar a população enferma da sã, tem o “[...] objetivo de curar um país enfermo, tendo

como base o projeto médico-eugênico, amputando a parte gangrenada do país, para que restasse uma população de possível *perfectibilidade*” (SCHWARCS, 1993:190). Esta postura ganhará reconhecimento e credibilidade junto aos movimentos repressivos que a adotam como uma justificativa de procedimentos de exclusão e confinamento durante o Estado Novo, sendo a tônica da psiquiatria oficial.

Por outro lado havia médicos que apresentaram uma postura diferenciada. Entre eles Osório Cesar, psiquiatra nascido em João Pessoa/ Paraíba, que se constituiu como “[...] parte essencial da implantação de novos modos de interpretação da arte na primeira metade do século XX, como o fora a Semana de Arte Moderna, reorientando as posições dos grupos no interior do campo das artes visuais” (ANDRIOLO, 2003:80).

Osório César ingressa como estudante interno no Hospital do Juquery em 1923, do qual se tornaria diretor dois anos mais tarde, e se revela atento à produção plástica espontânea dos internos. Ferraz comenta que a partir desta constatação Osório César organiza o Museu, com as peças e os trabalhos dos internos e inicia o estudo que implicou numa vasta revisão da bibliografia estrangeira sobre a expressão dos doentes mentais, tendo sido

[...] inspirado pela leitura de Prinzhorn (1922) e Vinchon (1924), podendo frequentar ainda outros autores contemporâneos, como Fursac (1905) e Morgenthaler (1921), além de manter-se fiel a uma determinada leitura freudiana. Na década de 20, o médico realizou muito de sua pesquisa na biblioteca pessoal do doutor Alarico Silveira, onde consultou boa parte das fontes citadas, antes da importação de vasta bibliografia (ANDRIOLO, 2003:76).

O resultado destes estudos foram publicados em 1925 no ensaio *A arte primitiva dos alienados: manifestação esculptórica com caracter symbolico feiticista num caso de syndrome paranóide* publicado pela Revista do Hospital do Juquery no qual refere sobre atividades plásticas espontâneas entre os internos do Juquery. Essa primeira publicação de Osório César será seguida de outras, como *Contribuição ao estudo dos simbolismo místico dos alienados (um caso de demência precoce num antigo escultor)* de 1927 escrito em conjunto com Penido Monteiro, *Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual* de 1929 escrito com Durval Marcondes e ilustrado com desenhos feitos por pacientes; *A expressão artística dos alienados (contribuição para o estudo dos*

*symbolos na arte*) também de 1929 com 84 ilustrações e prefácio de Cândido Mota Filho; *Misticismo e loucura* de 1930 e *A arte nos loucos e vanguardistas* de 1934.

Uma nova possibilidade de aproximação da produção expressiva dos internos abria um caminho diferente ao olhar em relação aos seus autores. No entanto estes trabalhos foram inicialmente tomados como auxiliares de procedimentos de diagnóstico. Arley Andriolo refere que havia na época “[...] um modelo classificatório que foi referido ao lado do esquema de Prinzhorn na breve história das ideias de arte e loucura escrita por Robert Volmat (1955)” (ANDRIOLO, 2006). O texto de Osório César cita estudos de Marcel Rejá, que relacionam características dos desenhos a classes de distúrbios.

Ao mesmo tempo em que há o olhar diagnóstico, há também a possibilidade de aproximação destes trabalhos a obras de arte, e assim dos internos a artistas. Sobre o livro *Sull'Arte dei pazzi* de Cesare Lombroso, Cesar comenta que este “[...] foi o primeiro observador que chamou a atenção para a semelhança da arte de alguns alienados com a arte primitiva e considerou, genialmente, as obras artísticas desses alienados, como uma espécie de atavismo à infância da humanidade” (CESAR, 1929:04). Heloiza Ferraz comenta que Osório César

[...] introduziu no meio cultural e científico brasileiro as primeiras noções sobre a expressão artística dos loucos, mostrando que era possível ter um olhar diferenciado para os doentes asilados, descobrindo as potencialidades e riqueza de seu imaginário. Considerava a ‘arte dos alienados’ com uma fisionomia própria, constituída de formas fantásticas que se assemelhavam à arte primitiva e moderna (FERRAZ, 1998:17).

Em relação ao simbolismo presente nestas imagens, Franco da Rocha, então professor de psiquiatria da Faculdade de Medicina de São Paulo, comenta sobre a publicação de 1929 de Osório César:

A poesia, a escultura, a pintura, a arte em geral, nas manifestações da loucura, trazem importante contingente para a psiquiatria das gerações que hora se iniciam nestes estudos. Ahí se encontram os sentimentos, envolvidos num simbolismo curioso e atraente. O estado affectivo, os sentimentos, são os primeiros elementos psicicos alterados, dos quaes, em regra, decorre a ideação mórbida (Franco da Rocha In CESAR, 1929: encarte).

Osório César, apesar de seu conceito ambíguo<sup>67</sup> sobre a produção plástica dos pacientes psiquiátricos como Arte, e apesar de encaminhar a análise dos trabalhos a um vize de classificação diagnóstica, acaba por promover a atividade plástica de seus pacientes, considerando a existência do inconsciente revelado nesta produção. A fala de alguns médicos psiquiátricos brasileiros do final da década de 30 valoriza lado a lado à visão diagnóstica do trabalho plástico e a atenção voltada à expressão plástica dos pacientes psiquiátricos, ligadas aos estudos da psicanálise, e que permitiram ao interno a possibilidade de um novo papel social.

As discussões de Osório César, e seu contato com alguns dos artistas modernistas, fazem com que ele seja convidado a participar do evento organizado por Flávio de Carvalho junto ao CAM (Clube de Artistas Modernos) intitulada *Mês dos Loucos e das Crianças*<sup>68</sup> no Clube dos Artistas Modernos CAM, em 1933.

Esta atenção decorrerá, em 1943, na implementação da Oficina de Pintura no Hospital Psiquiátrico do Juquery. Seis anos mais tarde quando a direção do Hospital esteve a cargo do Dr. Raul Bressane Malta esse trabalho se consolidará como a Seção de Artes Plásticas do Juquery, posteriormente transformada na Escola Livre de Artes Plásticas – ELAP, ativa de 1956 até os anos 70.

Outro médico que se debruça sobre as questões da expressividade dos internos neste período é o psiquiatra de Pernambuco, Ulysses Pernambucano (1892-1943) em Recife. Pernambucano munido de material proveniente do Hospital da Tamarineira, realizou alguns estudos sobre a arte nos alienados no início da década de 1920, os quais não publicou, embora esteja referida no livro de 1929 de Osório Cesar.

Inspirado em Pernambucano, o jovem médico Sílvio Aranha de Moura apresentou sua tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, intitulada *Manifestações Artísticas nos Alienados* (1923). Essa tese, embora seja a primeira sobre o tema, teve sua circulação restrita e seu autor não é mais encontrado nos escritos desse domínio (ANDRIOLO, 2003:76).

Em 1939 o Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha no Rio de Janeiro passou a

---

<sup>67</sup> Como discutido por Gonçalves em A Legitimação dos Trabalhos Plásticos de Pacientes Psiquiátricos: Eixo Rio-São Paulo

<sup>68</sup> Discussão aprofundada por Raquel Carneiro Amin em *Mês das crianças e dos loucos: reconstituição da exposição paulista de 1933*.

receber todos os doentes indigentes, o que acarretou no fechamento do prédio pelo Ministério e encaminhamento dos doentes para outros hospitais e colônias agrícolas existentes na época, disseminando o problema da superlotação nestes espaços. Em pleno Estado Novo inúmeros “[...] doentes, desordeiros, pessoas que atrapalhavam o governo foram enviadas diretamente por delegados de polícia aos hospícios” (SILVA, 2006:18).

Weinreb comenta que o período da década de 30 “[...] foi caracterizado por perseguições políticas e ideológicas. Com a instalação da ditadura getulista em 1930, as convicções e atuações de Osório César, Nise da Silveira e do crítico de arte Mário Pedrosa, os levam à prisão e ao exílio” (WEINREB, 2004), fundamentalmente pela filiação e simpatização dos três<sup>69</sup> às propostas comunistas.

Assim, iniciativas anteriores à década de 30 foram suspensas em função do Estado Novo e também em função das grandes guerras que aconteceram neste período. A atenção às individualidades, o fato de desenvolverem-se atividades alternativas em seus espaços de trabalho, a filiação destes médicos a partidos comunistas, fez com que se tornassem alvo de controle estatal.

Muitas das iniciativas, que foram interrompidas nos anos de ditadura e em função das grandes guerras, foram resgatadas a partir de 1945, em alguns casos pelos mesmos indivíduos empenhados em seu desenvolvimento antes de períodos de exílio.

Mário Pedrosa, que foi exilado durante o estado novo, retorna dos Estados Unidos (Washington e Nova York), em 1945, então com 45 anos. Ele deu continuidade à sua militância de esquerda, publicou com regularidade no Jornal *Correio da manhã* além de editar o jornal *Vanguarda socialista*. Pedrosa publicou uma série de livros e artigos que discutiam o caráter libertário da produção artística.

O ano de 1946 marca a inaugura a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) no Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de Janeiro. Dra. Silveira e Dr. César eram ambos psiquiatras, vindos do nordeste, comunistas, tendo sido presos ou perseguidos politicamente no decorrer da era Vargas. A presença de discussões e atividades semelhantes em dois dos mais importantes hospitais psiquiátricos brasileiros, evidencia que

---

<sup>69</sup> Osório era comunista tendo viajado para a Rússia, Nise da Silveira era membro do Partido Comunista Brasileiro e Mario Pedrosa, além de membro do mesmo partido, era trotskista.

havia uma atenção especial à produção plástica do alienado, fosse frente a questões que decorriam da forma com a qual estes sujeitos e seus trabalhos se relacionavam às questões modernistas no campo da arte ou da maneira de ver nesta produção elementos relacionados às conceituações referentes ao inconsciente e suas dinâmicas.

Segundo Villas Boas o estudo do contexto ao redor do qual se desenvolveram as primeiras atividades do ateliê do Rio de Janeiro, “[...] mostra a complexidade dos processos de criação artística, entre a normalidade e a anormalidade, a perplexidade e a conversão, a mudança de regras e do estatuto do artista. Evidencia a constante disputa social pelo reconhecimento e classificação de pessoas e objetos” (VILLAS BOAS, 2008:216)

Entre os anos de 1940 e 1960, Osório César atuou como crítico de arte, publicando artigos no Estado de São Paulo, Folha da Noite e Folha de São Paulo. Osório Cesar e Mário Pedrosa efetivavam discussões engajadas, exatamente dentro destas temáticas, a partir de 1948. Neste sentido Villas Boas comenta que Osório César entrou em contato com *Bildberei des geisteskranken* de Prinzhorn e *L’art e folie* de Vinchon, bem como “[...] Mário Pedrosa conhecia as teses de Prinzhorn e as retomou em *Forma e personalidade* (1951)” (VILLAS BOAS, 2008:210). Em 1952 é inaugurado por Nise da Silveira o Museu de Imagens do Inconsciente. Em 1956, Nise da Silveira funda, com um grupo de amigos, a Casa das Palmeiras, que acompanha pacientes em regime de externato, já antecipando uma das práticas que mais tarde seriam utilizadas como forma de conduzir a desinstitucionalização.

Na década de 50 surgiu a psicofarmacologia com John Cade, Jean Dellay, Nathan Kline, Roland Kuhn e Donald Klein que ao pesquisarem a ação química no organismo criaram os antipsicóticos e antidepressivos apresentando um novo campo de discussão. No ano de 1955 é utilizada pela primeira vez no Brasil, a clorpromazina, medicamento que inaugura a categoria dos neurolépticos.

O contexto cultural no qual a reforma psiquiátrica brasileira se constituiu estava em articulação na década de 60 embora viesse a se efetivar e a se assegurar na legislação apenas duas décadas mais tarde. O texto de 1962 de Guimarães Rosa intitulado *A Terceira margem do rio*, discute a questão do diverso na sociedade, reflete sobre a possibilidade de

novos espaços de existência para aqueles que possuem formas diversas de se colocar.

No entanto, em função do período ditatorial brasileiro, não houve espaço para questionamentos e relativizações frente à questão da diferença e do diverso. Num contexto no qual as liberdades de expressão e de pensamento foram sendo progressivamente suprimidas, com processo perseguição, encarceramento e extermínio da divergência política, a exigência social por transformações em relação ao “louco” como alteridade não foi uma prioridade social. As atividades plásticas junto aos internos, um espaço que propicia um deslocamento de seu papel de doente ao de artista, sofreu com este contexto. Já em 1960 a ELAP, no Juquery, por falta de apoio e verbas se extinguiu. As dificuldades no Museu do Inconsciente para sua manutenção, levou à criação da Sociedade de Amigos do Museu do Inconsciente em 1974. As ações de arte nos ateliês se esvaziaram, e perderem sua força nas instituições em geral. Durante este período, a reforma psiquiátrica brasileira foi se configurando lentamente.

Entre as décadas de 60 e 80, concomitantemente aos tratamentos convencionais, sujeitos e setores da sociedade se esforçaram por manter propostas alternativas de tratamento, novas propostas de reconhecimento da população asilar ou valorização de suas produções plásticas.

Ao redor do mundo, no entanto, mudanças nas formas de condução do modelo asilar psiquiátrico foram implementadas o que contribuiu para que as transformações no contexto nacional se catalisassem.

### **1.3.2 O Contexto Ocidental da Reforma Psiquiátrica**

Exatamente na década de 60 ocorrem na Europa grandes mobilizações sociais que acarretam na Reforma Psiquiátrica de diversos daqueles países. No caso da Itália há um especial entrelaçamento entre psiquiatras que conduziram a reforma e fotógrafos. Apresentaremos na sequência uma breve contextualização dos preceitos da reforma psiquiátrica, e descreveremos algumas das imagens dos fotógrafos mais fortemente vinculados a este movimento na Itália, a fim de propiciar uma relativização das dinâmicas ocorridas no Brasil.

A reforma psiquiátrica foi iniciada entre os anos de 1962 e 1966 por David



Cooper e Ronald Laing. A *Antipsiquiatria* constituiu-se essencialmente na discordância dos pressupostos sobre os quais se pautava a psiquiatria de então. Este movimento está relacionado ao período do pós-guerra quando os parâmetros de classificação dos indivíduos foram revisitados em diversas instituições. A psiquiatria, reconhecida e legitimada como ciência, teve seus métodos questionados por uma sociedade que lutava contra a opressão e pelos direitos do indivíduo; foi obrigada a rever sua posição sobre a importância das relações coletivas, da solidariedade e da aceitação das diferenças.

Dentre as instituições sociais de caráter regulador, como escolas e prisões, os asilos apresentavam algumas semelhanças em relação aos campos de concentração. Florianita Campos comenta que os

[...] hospitais psiquiátricos não se diferenciavam muito, principalmente em termos de diretrizes, dos campos de concentração nazistas: exclusão total. Os prisioneiros políticos, que não deviam ser rapidamente exterminados porque poderiam ser úteis, foram colocados num mesmo espaço que os loucos no hospício (CAMPOS, 2000:32).

A convivência entre internos e reclusos políticos do sistema — artistas, advogados, psiquiatras, padres —, foi importante para a constituição de uma proximidade maior em relação à população asilar, alterando as formas de apreender o “louco” e a loucura<sup>70</sup>. Neste sentido várias iniciativas e experiências aconteceram: a Psicoterapia Institucional (anos 40) e a Psiquiatria de Setor (anos 60) na França; a Comunidade Terapêutica na Inglaterra (anos 50), a Psiquiatria Comunitária dos EUA (anos 50), a Antipsiquiatria na Inglaterra (anos 60) e a Psiquiatria Democrática Italiana (nos anos 70).

Na Inglaterra Cooper e Laing “[...] passaram a questionar as premissas científicas e filosóficas de onde partem quase todas as teorias psicológicas difundidas” (DUARTE JUNIOR, 1987:09), contestando a forma de fazer ciência, os esquemas médico-nosológicos de categorização. Foram questionadas as premissas derivadas das ciências naturais aplicadas aos estudos de seres humanos na constituição de um conhecimento psiquiátrico. Se o primeiro pressupõe métodos replicáveis, distanciamento, regularidade e repetição dos fenômenos que estuda, o segundo tem a sua frente um objeto de estudo que é um sujeito que pode não responder de forma previsível. Altera-se por não ser redutível ao

---

<sup>70</sup> A experiência do psiquiatra francês Tosquelles, em *Saint-Alban*, é um exemplo disto.

orgânico (é um ser criativo na cultura) e se modifica na própria relação necessária ao pesquisar.

Assim foi a “[...] primeira proposta da antipsiquiatria: a dessacralização da ciência. A sua relativização no mundo do conhecimento humano” (DUARTE JUNIOR, 1987:24). Havia o desejo de aproximação às particularidades dos indivíduos como estados de alteridade e não mais mediado por pré-categorizações pautadas em classificações fisiológicas, entendendo estes estados dentro de contextos sociais e de poder mais amplos.

Estava em questão a real função da instituição psiquiátrica como reguladora do campo político da vida em sociedade, vinculada a instâncias governamentais (cujo valor se revelava no grande contingente de internos e na monumentalidade arquitetônica destas instituições). Sua função inicial, médica ou terapêutica, não se mostrava no cotidiano destas instituições ineficientes quanto aos tratamentos, curas alcançadas ou nos índices de reinserção social. Segundo João-Francisco Duarte Junior, a resposta que a antipsiquiatria dá a esta constatação é a de que os tratamentos

[...] atendem a objetivos políticos e econômicos bastante claros. Isto é: a psiquiatria nada mais é do que uma forma de polícia, que pune e encarcera aqueles indivíduos considerados improdutivo pelo sistema capitalista-industrialista de nossas sociedades. Como estar louco significa não aceitar uma determinada ordem de funcionamento das coisas, o louco é afastado do convívio dos homens ‘normais’, para que não atrapalhe a sua produtividade. Para que não gere conflitos indesejáveis ao ‘sistema’. Para que inclusive não comece a gerar dúvidas nas cabeças de outros homens sobre a pretensa racionalidade do mundo (DUARTE JUNIOR, 1987:13).

A intuição psiquiátrica passa a ser compreendida como uma ferramenta social de coerção das individualidades, retirando de circulação e contendo, através da premissa médico-científica, a patologia que não se encontra no sujeito, mas na própria sociedade. Assim, o movimento anti-psiquiátrico buscou rastrear as dinâmicas, macro e micro-sociais, que deslocavam os sujeitos de sua possibilidade de agência, encerrando o exercício do desvio/altero em relação ao qual o hospital representava o encarceramento final.

Laing e Cooper questionaram todo o sistema psiquiátrico e tomaram a esquizofrenia como doença modelo para elucidar as dinâmicas de poder que se realizavam através da ciência médica. Pela acentuada dificuldade de indefinição inclusive científica do

seu corpus, a esquizofrenia se mostrava uma categoria que se define em oposição à norma esperada.

Cooper no seu livro *Psychiatry and anti-psychiatry* em 1967 explicita que “[...] a loucura não se encontra *numa* pessoa, porém num sistema de relacionamentos em que o *paciente* rotulado participa: a esquizofrenia, se é que significa alguma coisa, constitui um modo mais ou menos característico do comportamento grupal perturbado. Não existem esquizofrênicos” (COOPER, 1967:47). Uma das principais mudanças propostas na antipsiquiatria foi a de considerar o sintoma não como uma patologia, mas um reflexo de uma situação social determinada: “[...] quando um indivíduo começa a apresentar determinados comportamentos *diferentes, esquisitos*, isto é sintoma não de uma doença que nele se incorporou, mas de uma situação social patológica, na qual ele está inserido” (DUARTE JUNIOR, 1987:50).

Assim, a reforma psiquiátrica teve por consequência a proposição de uma nova forma de apreensão da loucura e, com esta, de compreensão do sujeito anteriormente categorizado como “louco”. Questionando o paradigma médico-científico que estava na base da apreensão e categorização da loucura até então, a categoria de “louco” e o próprio conceito de “louco”/loucura passam a ser revistos. Esta alteração implicou na possibilidade de alteração da forma com a qual o interno era visto e compreendido socialmente.

As ideias de Lang e Cooper se propagaram inicialmente pela Europa, onde foram acolhidas, receberam críticas e foram reelaboradas.

Na Itália, os pressupostos da anti-psiquiatria resultaram em reformas profundas através da atuação do psiquiatra Franco Basaglia rejeitou a existência da instituição psiquiátrica, negando qualquer função desta instituição então compreendida como espaço de reclusão e mortificação. Basaglia, apoiado na fenomenologia, no existencialismo, nas ideias de Michel Foucault e no marxismo, criticou

[...] o papel exercido pela Psiquiatria na manutenção da ordem pública, a origem social das pessoas internadas, questionou o saber e as práticas terapêuticas da Psiquiatria e, o papel dos funcionários do hospital como agentes do poder e do controle institucional. De acordo com Basaglia, a experiência da loucura é complexa demais para ser reduzida ao campo do saber médico. Ele buscou entender a loucura através de diversos olhares, além daqueles impostos pelo saber médico-psicológico (LOVISI, 2000:xiv).

As propostas de Basaglia foram propositalmente levadas à sociedade, a fim de potencializar o rompimento com os modelos tradicionais de tratamento psiquiátrico, bem como questionar a própria constituição e fundamento de algumas dinâmicas sociais também compreendidas em seu caráter regulador.

A crítica foi feita não somente à Psiquiatria, mas, à sociedade e ao modelo familiar vigente. A loucura foi entendida como fato social, político, uma reação a um desequilíbrio no contexto das relações familiares, não sendo vista pelos adeptos desta corrente, como um estado patológico. A família ocupou o lugar central para a compreensão da loucura (LOVISI, 2000:xiv).

Basaglia contou com fotógrafos para articular amplos movimentos de sensibilização social. As imagens realizadas neste contexto<sup>71</sup> refletem uma simultaneidade de funções: são denúncias que intencionam a mobilização e o questionamento social, contestam as relações de poder que criam a loucura, refletem um tipo de agenciamento entre fotógrafo e sujeitos fotografados e em alguns casos se apresentam como propostas de novas formas de representação do “louco” e da loucura.

Manzoli, em seu texto *La follia per immagini: storia fotografica della fine dei manicomi* de 2004, constrói um quadro geral do papel das fotografias no contexto da reforma psiquiátrica italiana. Contextualiza este momento como sendo o de um encontro entre duas culturas: uma científica (psiquiátrica) que se dera conta do fato de que a “[...] comunicação poderia desempenhar um importante papel na intenção de transformar a imagem pública da insanidade”(MANZOLI, 2004:2) e de um “[...] grupo de fotógrafos socialmente militantes que decidiram usar suas câmeras para mostrar as instituições psiquiátricas de um ponto de vista diverso e fazer delas o foco de seus trabalhos de comunicação [...]” (MANZOLI, 2004:2). Ela complementa que o movimento médico ligado à antipsiquiatria, frente à fotografia, “[...] acolheu isto e demandou por sua cooperação, tendo percebido a necessidade de transmitir sua nova mensagem ao público

---

<sup>71</sup> Alguns dos ensaios fotográficos realizados em Hospitais Psiquiátricos italianos: Gianni Berengo Gardin em 1964; Gian Butturini, Paola Mattioli, Uliano Lucas e Neva Gasparo de 1965 a 68 com especial enfoque no Hospital Psiquiátrico de Trieste; Ferdinando Scianna em 1968 fotografa o Hospital Psiquiátrico de Gorizia; de 1972 a 75 Gian Butturini fotografa o Hospital Psiquiátrico de Trieste e em 1975 Uliano Lucas fotografa e Manicomio Provinciale Gaiato (Modena).

que precisaria reintegrar os pacientes libertos pela Lei 180”(MANZOLI, 2004:6).

Embora um conjunto muito mais amplo de fotografos tenha se envolvido nesta empreitada, inclusive não italianos<sup>72</sup>, a guisa de ilustração, discutiremos três fotografos que atuaram de forma intensa junto a Basaglia a fim de evidenciar algumas das dinâmicas e com isto ampliar as possibilidades de compreender as fotografias brasileiras em estudo.

**Luciano D'Alessandro.** Entre os anos de 1965 e 1968 Luciano D'Alessandro realizou fotografias<sup>73</sup> no Hospital Psiquiátrico de *Materdomini di Noger Superior* na província de Salerno/Itália. A obra de D'Alessandro pode ser compreendida como a proposição de uma nova forma de representação do interno, distante das formas tradicionais de representação.

4.



Fig.4. Imagens de Luciano D'Alessandro em *Gli esclusi*, 1969

A recorrência da presença das mãos é algo que se destaca neste ensaio fotográfico, tendo elas um peso compositivo importante. É possível perceber que a mão

<sup>72</sup> Para um aprofundamento das discussões em relação às fotografias realizadas em hospitais psiquiátricos italianos, consultar *Per non dimenticare* de 1998. Trata-se de uma publicação com curadoria de Franca Ongaro Basaglia, viúva de Franco Basaglia, na qual consta a republicação das imagens de Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin realizadas inicialmente para a publicação de 1968 intitulada *Morire di classe*, com curadoria de Franca e Franco Basaglia. Consultar também o artigo de David Simon Lorda *Historias de fotógrafos, escultores y "tolos"* de 2001 e o livro *Il volto della follia: centanni di immagini del dolore* que refere-se a uma exposição realizada na Itália, no Palazzo Magnani na Província de Reggio Emilia e no Palazzo dei Principi em Correggio entre 12 de Novembro de 2005 e 22 de Janeiro de 2006 sob curadoria de Sandro Parmiggiani.

<sup>73</sup> Estas imagens foram parcialmente publicadas na coletânea *Popular photography italiana* em 1967 sob o título *Il mondo degli esclusi* e em 1969 compuseram o livro *Gli esclusi: fotoreportage da uma'instituizone totale*<sup>73</sup>. Neste mesmo ano as imagens serviram à realização de um documentário cinematográfico dirigido por Michele Gardin também denominado *Gli esclusi*. Parte destas imagens foi republicada no livro *Il volto della follia* em 2006.

toma o lugar de outras coisas, simbolicamente como nas alegorias; assumindo seu caráter polissêmico a gestualidade distancia-se da apreensão científica e da identificação de gestos categorizáveis. A mão, compreendida como possibilidade de fazeres (ou não fazeres), condensa poeticamente identidades e vontades que descrevem o interno em sua ação.

São elementos formais imbuídos de significado, como se as mãos falassem: assim há a mão aberta que está apoiada, que necessita de apoio, que repousa, que pode receber por estar aberta; a mão magra e enrugada, cruzada, não ativa, idosa; a mão negra e casada; a mão cujo dedo assume, numa conotação bastante fálica, o lugar de um pênis visto pela abertura da braguilha; aquela que acena ou intenciona movimento; a que segura uma maçã já comida indicando que serviu também a viabilizar a alimentação e ao mesmo tempo a que segura o que é semente; as mãos que movimentam um fósforo apagado indicando talvez o fumo, talvez o acender de algo, talvez a disposição ao jogo, talvez a indicação das ocupações ou desocupações; mãos cujos dedos estão impregnados de nicotina; mãos que seguram a cabeça; mãos cruzadas.

A mão, uma parte do corpo humano que por si já constitui uma forma de ação do homem no mundo, revela a identidade: racial, de faixa etária, conjugal, do desejo, da sexualidade, da falta, da força, da dependência, do vício, da imobilidade, das ocupações, da potência, da ferramenta.

No texto de apresentação das fotografias de D'Alessandro no livro *Gli esclusi*, o psiquiatra Sergio Piro compartilha sua relação frente às imagens do fotógrafo.

5.



Fig.5. Imagens de Luciano D'Alessandro em *Gli esclusi*, 1969

No olhar de Piro, as imagens de D'Alessandro revelaram solidão, a exclusão,

mas também a verdade da violência: “Para mim aquela solidão possuía um outro significado: essa não era o resultado de uma doença, essa era o testemunho direto da violência” (Piro, apud D’ALESSANDRO, 1969) e em outro momento comenta que a

[...] este ponto a fotografia de Luciano era a fala acusadora e eu o acusado. Não havia nenhuma importância o fato que esta não fosse a intenção do fotógrafo, que ele houvesse apenas desejado recontar uma história e colher uma realidade. Aquela realidade estava ali e por mim falava sozinha. Por isto que este livro é um documento da violência (Piro, apud D’ALESSANDRO, 1969).

Piro toma como prova de intenção de denúncia da violência o fato de D’Alessandro ter dado voz a uma população não escutada através da fala que os gestos continham: “Luciano D’Alessandro faz falarem as mãos, ou melhor, interpreta a linguagem e nelas traz uma história: a sua descrição é impecável. As coisas se apresentam propriamente assim: se a comunicação é de outra forma bloqueada, as mãos falam” (Piro, apud D’ALESSANDRO, 1969).

**Carla Cerati e Berengo Gardin.** Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin realizaram juntos e por encomenda de Franco Basaglia séries de fotografias no ano de 1968 em três Hospitais Psiquiátricos provinciais italianos. Suas imagens foram publicadas inicialmente no livro *Morire di classe: la condizione manicomiale fotografata a cura di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, organizado por Franco Basaglia e Franca Ongaro Basaglia, no ano de 1969<sup>74</sup>.

Na fala de Parmiggiani, este foi um livro “[...] destinado a ter uma influência enorme sobre a afirmação de um senso comum a respeito da desumanidade das condições dos internos nos manicômios”(PARMIGGIANI, 2006:16). De fato a função de mobilização social nestas imagens é grande. Gardin explicita que o convite de Basaglia havia sido feito antes a Carla Cerati, que então o convidou a acompanhá-la aos Hospitais Psiquiátricos:

---

<sup>74</sup> Editado pela Einaudi como o número 10 da *Série política*, uma coletânea que circulou de 1968 a 1974. Parte das imagens constantes nesta edição foram republicadas em 1998, organizada desta vez por Franca Basaglia, que deste compêndio escreve a introdução. Sob o título *Per non dimenticare: 1968. La Realtà manicomiale di morire di classe* traz vinte e duas imagens de Gardin e vinte e uma imagens de Cerati sendo entre estas quatorze são referentes ao Hospital Psiquiátrico Provincial de Firenze, treze do Hospital Psiquiátrico de Gorizia e treze do Hospital Psiquiátrico de Parma. Algumas das imagens participaram de exposições: *Prima di Basaglia. morire di classe, Italia doppie visioni* e *Scatti di follia: la situazione manicomiale*.

“[...] Carla Cerati pediu para fazer com ela uma reportagem, que haviam a ela proposto, sobre os manicômios [...]. Disse-me que o tema assim complexo e duro preocupava-a um pouco e preferia trabalhar com um outro fotógrafo. Aceitei imediatamente” (GARDIN, Jean In GIBI, Rosella:entrevista).

As imagens neste sentido foram concebidas para fazer parte de uma narrativa, inseridas numa proposição. O cunho documental serviria a uma publicação a tornar explícita a condição de internação da população asilar. Diferentemente das imagens de D'Alessandro que constroem uma nova forma de representação, as imagens de Gardin e Cerati se apóiam na supremacia institucional, os sujeitos nelas são um reflexo e consequência da condição de asilamento.



Fig.6. Fotografias de Carla Cerati no Hospital Psiquiátrico de Gorizia, 1968

Gardin descreve que o contato com os internos era feito inicialmente nas assembleias, onde se explicava sobre aquelas fotografias e se dizia que aquele trabalho “[...] iria servir a Basaglia para obter um decisivo melhoramento da vida nas instituições psiquiátricas, e por uma lei que alterasse radicalmente a realidade da psiquiatria na Itália” (GARDIN, Jean In GIBI, Rosella:entrevista) e que, mediante este procedimento, a maioria aceitava deixar-se fotografar sendo que se respeitava o desejo daqueles que explicitavam não desejar ser fotografados. Ou seja, os fotografados neste ensaio estavam cientes do uso das imagens, cientes de que seriam protagonistas de imagens a um fim específico.

Olhar estas fotografias tendo em mente a explicitação de um agenciamento faz com que a *verdade* da realidade observada fique entremeada por outra verdade, que foi a do interesse à Reforma.



7.



Fig.7. Fotografias de Gian Berengo Gardin no Hospital Psiquiátrico Gorizia, 1968

O “louco” aqui, está como referente e é objeto da construção de um conteúdo. Um conteúdo em prol de algo claramente nomeado. No caso de Cerati e Gardin, vemos a parceria nítida entre médico, promotor de um discurso; fotógrafo, construtor da visualidade deste discurso e interno, objeto e fim deste discurso, estrategicamente imbricados na construção de uma narrativa de horror com fins específicos de mobilização social visando a alteração de uma situação de institucionalização.

### 1.3.3 A Reforma Psiquiátrica Brasileira

Embora se implemente em 1964 a ditadura militar no Brasil, a tensão por mudanças se mantém em alguns locais e através da ação de algumas instituições e cidadãos durante muitos anos. Entre estas ações está a criação do Hospital Philippe Pinel, em substituição ao Hospital de Neurosífilis. No ano de 1968, Oswaldo Santos e Wilson Simplício transformam a seção Olavo Rocha, do Centro Psiquiátrico Pedro II, em Comunidade Terapêutica, modelo que seria experimentado por Eustáchio Portela, no Instituto Philippe Pinel.

A reforma psiquiátrica brasileira se pautou basicamente nos mesmos pressupostos da reforma europeia e nos questionamentos propostos por Cooper e Laing tendo sido importante a influência do movimento democrático italiano.

Ela se relacionou ao esforço por desinstitucionalizar a loucura e criar uma rede de atenção à saúde que substituísse o modelo hospitalocêntrico. A reforma psiquiátrica brasileira é entendida como

[...] um conjunto de transformações políticas, administrativas, jurídicas,

sociais e culturais, tendo como referência a desinstitucionalização que ocorreu em fins da década de 1970 e início da seguinte, paralelamente ao movimento de abertura política e de redemocratização do país (ALVARENGA, 2007).

As discussões frente à desinstitucionalização psiquiátrica no Brasil começou a partir da década de 70, propondo-se a mudança do tratamento psiquiátrico, baseado na internação hospitalar para alternativas de atendimento na comunidade. Porém, o que de fato aconteceu foi uma diminuição mais acelerada dos leitos psiquiátricos públicos em comparação com os privados, não havendo uma correspondente implantação de serviços alternativos na comunidade e nem um aumento significativo de unidades psiquiátricas em hospitais gerais para suprir a demanda. Os pacientes dos hospitais públicos não passaram a ser atendidos nos centros comunitários e sim transferidos para clínicas conveniadas, num processo de transinstitucionalização.

Uma das primeiras iniciativas que demonstravam, no âmbito médico, um descontentamento frente ao sistema hospitalar psiquiátrico, foi a criação em 1978 do Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM).

A Reforma Psiquiátrica na década de 70, através do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental, embasada na proposta de Basaglia, defendia ‘pressupostos básicos que incluíssem um processo de desconstrução-invenção no âmbito das tecnociências, das ideologias e da função dos técnicos e intelectuais’ (JORGE, 2000:28).

No final da década de 80 no Brasil, inauguram-se iniciativas que instrumentalizaram a reforma psiquiátrica no país. Foi um período no qual se percebeu a ineficiência do atendimento dado aos pacientes psiquiátricos, sendo a grande maioria dos leitos psiquiátricos privados ou filantrópicos.

No âmbito artístico foi retomado o movimento de identificação no interno como um sujeito capaz de interagir, com conteúdos a comunicar. Em 1981 aconteceu a exposição Arte Incomum dentro da XVIª Bienal de São Paulo. Em 1985 houve a fundação do Museu Osório César em 1985, dentro do Complexo Hospitalar do Juquery. Três anos mais tarde foi realizada a exposição dos trabalhos de Ignácio, *Os Cavalos de Octávio Ignácio*, no XII Congresso Internacional de Psicopatologia da Expressão, no Copacabana Palace, Rio de

Janeiro, acompanhada do curso *O Mundo das Imagens* em audiovisuais. Neste período é também possível identificar uma mudança em relação aos locais de exposições dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos (GONÇALVES, 2004), que passaram de veiculados em congressos de psiquiatria e hospitais psiquiátricos, para museus, galerias de arte e exposições bienais evidenciando um novo reconhecimento destas produções. Por outro lado, os trabalhos passaram a advir de uma gama mais variada de locais<sup>75</sup> explicitando a descentralização dos serviços de atendimento.

O apoio da crítica de arte, que de alguma forma teve o papel de legitimar tais produções através de novos critérios de análise, a consolidação de poéticas pessoais dentro do circuito artístico<sup>76</sup> e a atenção sobre estas produções por artistas da arte formal; possibilitam a relativização de ideias estereotipadas de loucura como atreladas à patologia e anormalidade. Neste sentido,

[...] as atividades artísticas passam a ser instrumentos de participação, promovem aprendizagem, permitem o crescimento pessoal, criam acontecimentos e favorecem a inclusão sócio-cultural de pessoas atendidas. Estão presentes nos trabalhos atuais que ocorrem no campo da reabilitação e, participam do conjunto de estratégias para recuperar a subjetividade, construir projetos de vida, reconstruir a autonomia e a cidadania de pacientes. Nesse campo encontramos diversas produções artísticas que revelam a potência da arte como instrumento de emancipação dos sujeitos” (CASTRO:4)

Com o final do período ditatorial, novas mobilizações e organizações da sociedade civil se viabilizam e confluíram para a efetiva constituição do movimento da luta antimanicomial em 1987. Este visou consolidar redes de relações — não apenas se constituindo através da incorporação de lideranças do movimento aos sistemas governamentais, mas buscando apoio em outros movimentos sociais populares e o apoio da sociedade civil — e questionar a existência do hospital psiquiátrico como recurso de assistência “[...] adotando a experiência de desinstitucionalização italiana como inspiração” (RODRIGUES, 2007:342).

No ano de 1987 aconteceu a *I Conferência Nacional de Saúde Mental*, que

---

<sup>75</sup> Até 64 eram produzidos em grandes hospitais, a partir de 1986 são advindos de outros programas de saúde mental, como o do Departamento de Medicina Preventiva da USP em São Paulo e do Serviço de saúde Dr. Cândido Ferreira em Campinas

<sup>76</sup> Como foi o caso de Arthur Bispo do Rosário e Fernando Diniz.

propôs novas orientações gerais à condução do tratamento psiquiátrico nacional: reversão da tendência hospitalocêntrica e psiquiatrocêntrica, priorização do sistema extra-hospitalar e multiprofissional, não credenciamento de leitos hospitalares em hospitais psiquiátricos tradicionais, redução progressiva dos leitos psiquiátricos existentes, proibição da construção de novos hospitais psiquiátricos, implantação de recursos assistenciais alternativos, recuperação de pacientes crônicos em serviços extra-hospitalares, emergência psiquiátrica funcionando em emergências de hospitais gerais. Nesta conferência foi também proposta a retirada da internação psiquiátrica como ato obrigatório do tratamento psiquiátrico, direito do paciente acessar seu prontuário médico, direito do paciente escolher o tipo de tratamento e terapeuta e garantias legais contra internações involuntárias.

Sobre estas mudanças Jardim comenta que a cidade de São Paulo

[...] tem gradativamente substituído grandes hospitais por redes para atender pacientes em seu retorno à convivência social, em tratamentos alternativos como o hospital dia ou o hospital-noite, nos quais o doente passa parte de sua vida junto à família. Na maior parte dos hospitais estatais, celas fortes, eletrochoques e injeções ‘sossega-leão’ foram substituídos por terapias ocupacionais e alojamentos[...] (JARDIM, 2003:29)

É neste ano que passaram a ser implementados os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e o Núcleo de Atenção Psicossocial (NAPS). Este movimento estadual é coincidente com um movimento nacional de atenção à população com sofrimento mental.

No Brasil do final dos anos 1980, o processo de redemocratização, as pressões dos movimentos sociais associadas à luta pelos direitos humanos levaram à construção da *Reforma Psiquiátrica*, que obteve sucesso na consolidação de uma nova Política de Saúde Mental que tem como principais características: a redução de leitos e o maior controle sobre os hospitais psiquiátricos; a criação de rede de serviços substitutivos; a aprovação de nova legislação em saúde mental – a *Lei no. 10.216*, de 6 de abril de 2001 – e a criação de dispositivos de apoio aos processos de desinstitucionalização, além da introdução da saúde mental na pauta de prioridades da educação permanente para o Sistema Único de Saúde (SUS) (LOUGON, 2006)

Ações de intervenção em hospitais também aconteceram neste período embora a diminuição dos leitos psiquiátricos não tenha sido acompanhada pela construção suficiente de centros alternativos para o tratamento de indivíduos com problemas mentais.

Em 1990 eventos internacionais contribuem para a formalização da reforma brasileira. É neste ano que a OMS (Organização Mundial de Saúde) reúne diversas entidades, juristas e parlamentares da América Latina, USA e Espanha para discutir a atenção à saúde mental. O resultado destas discussões foi a elaboração da *Declaração de Caracas* que passou a nortear as políticas de Saúde Mental em diversos países.

### **Considerações**

A construção dos primeiros Hospitais Psiquiátricos brasileiros, no decorrer do século XIX, teve por objetivo dar aos doentes mentais melhores condições de tratamento. Antes desta data, eram abandonados, trancafiados em suas casas ou expostos a maus tratos.

Deste seu início, a instituição asilar se apresentou como local de exclusão e de confinamento, com o intuito de segregar do convívio social os sujeitos que de alguma forma eram questionadores de uma ordem. Com as teorias higienistas do começo do século XX o movimento de internação se acelerou em função, inclusive, da constituição das cidades brasileiras que demandaram um policiamento ainda maior da sociedade civil. A categoria da loucura passou a conter todo o tipo de desvio, constituindo-se de forma muito frouxa no tecido social. A caracterização desta loucura se definia em função do desejo de normalidade não questionadora da ordem. O caráter patológico da loucura se misturou com essa necessidade de controle e a fala médica/científica se fez presente no tecido social brasileiro.

Os períodos ditatoriais brasileiros refletiram num esmorecimento das críticas e discussões acerca do tratamento psiquiátrico e da alteridade. É possível identificar que estas movimentações aconteceram em momentos de abertura, como ao redor da década de 50 e depois de 1985. No primeiro destes períodos é possível perceber que embora exista oficialmente uma conduta médica/psiquiátrica convencional na maioria dos hospitais do país, em alguns centros há uma alteração deste olhar, que é auxiliado por discussões no campo da arte e pelas discussões postas no período do pós-guerra. No segundo período, em função da reforma psiquiátrica em franco desenvolvimento em diversos países do mundo, houve a possibilidade de alterações mais profundas em relação à Instituição psiquiátrica.

## **2. A REPRESENTAÇÃO DO LOUCO E DA LOUCURA NAS IMAGENS DE QUATRO FOTÓGRAFOS BRASILEIROS DO SÉCULO XX**

## **2.1 Alice Brill**

Alice Brill fotografou o Hospital do Juquery no ano de 1950.

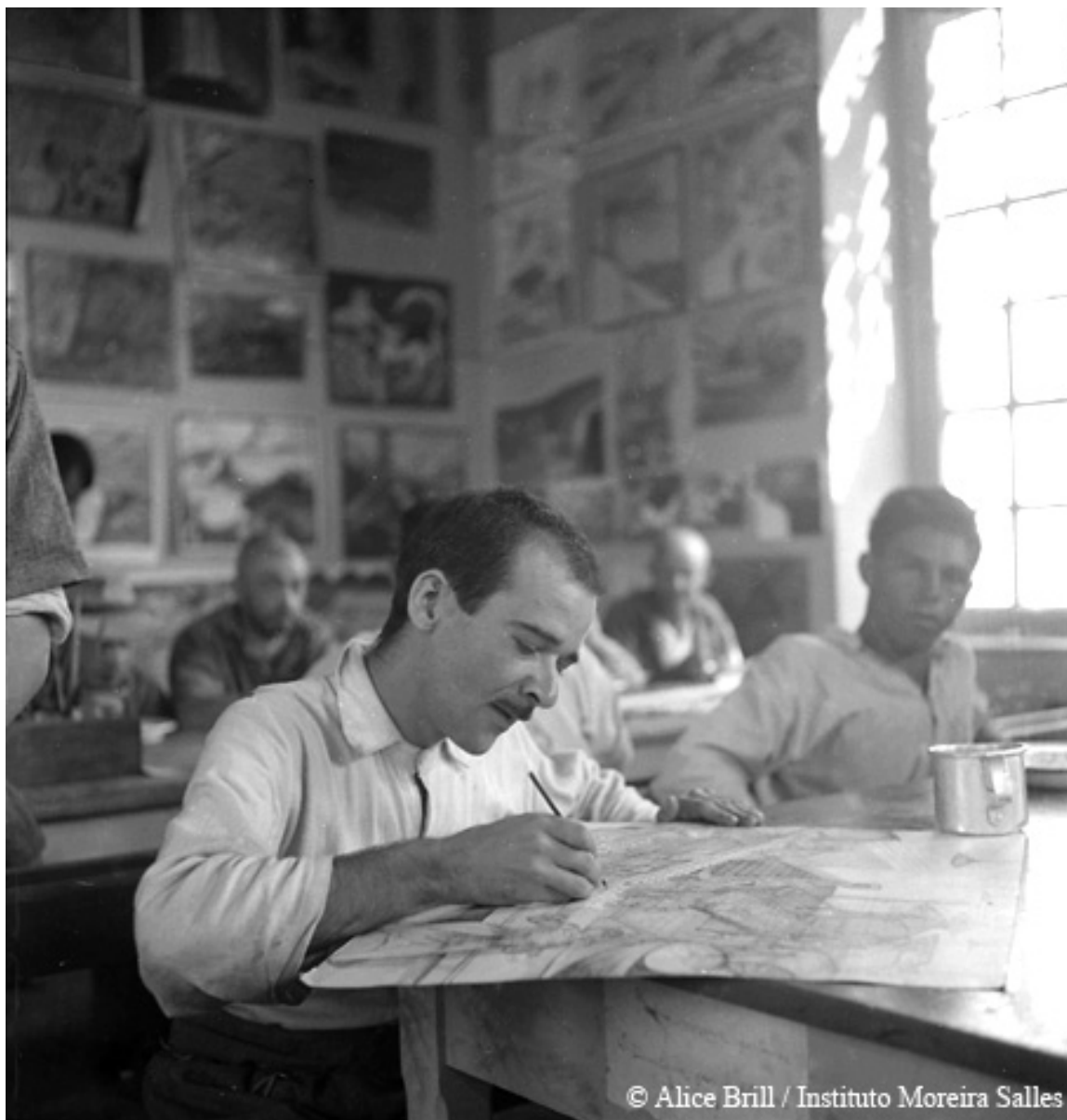


Fig.1. O paciente João Rubens Neves Garcia produzindo  
no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950





2. Fig.2. A paciente Aurora Cursino dos Santos, uma das mais ativas pintoras do ateliê da Escola Livre das Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery, segura um auto retrato. Alice Brill, 1950



3.

Fig.3. Interno do Hospital Psiquiátrico do Juquery  
ao lado de obras de arte produzidas no ateliê da Escola Livre de artes plásticas. Alice Brill, 1950

4.



Fig.4. Internos no pátio do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950



5

Fig.5. Internos no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950



6.

Fig.6. Internos em corredor do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950



7

Fig.7. Internos em corredor do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950



8

© Alice Brill / Instituto Moreira Salles

Fig.8. Internos no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950



9. Fig.9. Interno da Escola Livre de Artes Plásticas, identificado como Sérgio, segurando uma escultura. Alice Brill, 1950

10.





Fig.10. Interno no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery, segurando cachimbo.  
Alice Brill, 1950



11.

Fig.11. Internos no pátio do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Alice Brill, 1950

### 2.1.1. A realização e a história das imagens

No ano de 1950, Alice Brill, fotógrafa e artista plástica alemã naturalizada brasileira, residente então em São Paulo, foi convidada pela amiga Maria Leontina Franco (1917-1984) a fotografar o Ateliê Livre de Artes do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Maria Leontina era então uma artista, próxima a Alice Brill por frequentarem juntas o grupo Santa Helena, com intensa circulação entre o grupo modernista. Havia frequentado a ateliê de Waldemar da Costa na década de 40 e desenvolvido uma produção em diálogo com os trabalhos de Flávio de Carvalho e Iberê Camargo.

Maria Leontina era colaboradora no Ateliê Livre de Artes Plásticas como monitora voluntária e havia solicitado a Mário Yahn, médico psiquiatra que participou da implementação do Ateliê, permissão para a realização das imagens. Segundo Julian Czapski (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008) o convite a Alice Brill adveio também do fato desta ter realizado, na época, fotografias para a revista *Habitat*, na qual foram publicados dois foto-ensaios seus. A idéia era publicar também ali, se possível, o material sobre o Juquery.

A publicação da Revista *Habitat* teve início em 1950, coordenada então por Lina Bo Bardi e editada pelo Museu de Arte de São Paulo. Embora a reportagem solicitada por Maria Leontina, e assinada por Alice, não tenha ido a público, muitas outras dedicadas ao Hospital do Juquery foram ali impressas, como *Pintores sem saber* do Dr. Mario Yahn; *Psiquiatria e pintura* do Dr. Edu Machado Gomes; *Arte ingênua* de José Geraldo Vieira; *A escola de Juquery* e *Escola livre de artes plásticas do Juquery* sem autores identificados. Estas reportagens abordam temas como: descrições médicas dos sujeitos (por Mario Yahn); identificação de elementos plásticos tidos como *ingênuos*, *fauves* ou mesmo *barrocos*; comparação explícita entre os aspectos “loucos” e “normais” das composições; soluções compositivas das obras dos internos comparadas às de artistas modernos da época. Além destes, carregam também inúmeras caracterizações sociais atribuídas aos internos no período. No artigo *Escola livre de artes Plásticas do Juquerí*, de autoria desconhecida, encontra-se a adjetivação dos “loucos” como possuidores de tiques, fugas, manias e delírios, possuidores de percepções do mundo plenas de devaneios, com temperamentos a

serem submetidos a um lenitivo ou a uma harmonização.

De qualquer forma, Alice foi convidada por uma amiga modernista, com a qual possuía uma relação mais ampla do que a de um fotógrafo com alguém que simplesmente lhe encomenda uma obra. Por outro lado, não podemos esquecer que Maria Leontina aparentemente também pensava em fazer circular essas imagens através da *Habitat*. E que Alice Brill aceitou o convite, de certa forma, como uma encomenda, uma reportagem que provavelmente não teria realizado por iniciativa própria.

O trabalho de Alice é considerado hoje uma reportagem, uma fotorreportagem. Antonio Fernando de Franceschi comenta o fato dizendo que aquela “[...] foi uma das primeiras fotorreportagens da carreira da alemã Alice Brill [...]”. Foi também a primeira cobertura fotográfica das atividades da escola Livre de Artes Plásticas do Juquery” (FREUD 150 ANOS, 2006:08). Juljan, por sua vez, afirma que a motivação das imagens se deu sem maiores envolvimento, que foi “[...] um trabalho profissional, uma reportagem fotográfica. Era este o *mote*, foi feita de uma maneira independente das pessoas [...] mas não foi um envolvimento emocional nem nada” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008), embora houvesse no decorrer do processo o desencadear de algumas dinâmicas, como interesse e curiosidade. Segundo Juljan, Alice “[...] achava interessante como o pessoal desenhava e como pintava, os trabalhos em exposição nas paredes do Ateliê. Alguns dos doentes chegavam e explicavam os quadros. Estas coisas ela achava interessante [...]” e num outro momento ele reforça a descrição desse interesse dizendo que as “[...] fotos foram feitas como curiosidade, a Alice achou curioso – tem mais umas duas ou três daquele pessoal que ficava catatônico numa posição qualquer estranha durante horas, então ela achou isto curioso e fotografou” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008).

Foi assim que, no ano de 1950, Alice realizou as imagens com autorização dos médicos psiquiatras que trabalhavam no Juquery, Mario Yahn e Osório César. Ela ficou no Hospital por cerca de três dias, segundo declaração de Juljan Czapski, seu esposo, que na época acompanhou-a na função de *auxiliar de fotografia*, como ele mesmo se caracterizou em entrevista. A movimentação de Alice pelo Hospital foi irrestrita.

Alice estava grávida de sua primeira filha e, neste sentido, Czapski recorda de diversos conselhos contrários à ida dela a um Hospital de pacientes psiquiátricos. Ele conta

que “[...] tinha gente que dizia *não, não pode entrar, não pode fazer fotografia, porque eles podem influenciar o neném [...]*” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008), com a ideia de que os internos, de alguma forma, poderiam representar uma ameaça ou constituir um sério risco.

Alice Brill realizou ao todo 40 imagens no Hospital Psiquiátrico do Juquery. Destas, 11 retratam os trabalhos plásticos realizados pelos internos e 29 se referem aos ambientes de convívio e/ou aos internos, propriamente. Destas, estão aqui reproduzidas todas aquelas nas quais aparece a figura humana, um conjunto de 18 imagens. Assim, praticamente metade do material captado pela artista foi dedicado à representação dos internos e 62% do total de imagens não dedicadas aos seus trabalhos plásticos, o que evidencia interesse evidente da fotógrafa pelo tema.

As imagens não foram publicadas logo após o término do trabalho, nem mesmo, como já dissemos, na revista *Habitat* na qual Alice trabalhava e onde já havia publicado dois de seus ensaios. As imagens do Juquery, bem como todo o acervo fotográfico de Alice Brill, foram posteriormente negociadas junto ao Instituto Moreira Sales (IMS), que hoje detém e controla o direito de uso desse material, no ano de 2000.

Dentre as 40 imagens, 21 foram exibidas na exposição *Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery*, resultado de uma parceria entre o IMS e a Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo, sendo três delas veiculadas no catálogo<sup>1</sup>. Primeiramente, a exposição foi montada no IMS/SP, de 28 de Agosto a 18 de Dezembro de 2002 e, concomitantemente, na Galeria IMS/ Unibanco Arteplex, de 30 de Agosto a 19 de Novembro de 2002. Posteriormente, a mostra foi levada para Minas Gerais, no IMS/BH, de 7 de Agosto a 5 de outubro de 2003. No mês seguinte, seguiu para o Rio de Janeiro, no IMS/RJ, onde permaneceu de 11 de Novembro de 2003 a 29 de Fevereiro de 2004.

No acervo da mostra constaram fotografias de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e trabalhos realizados pelos internos do Juquery na ocasião da reportagem fotográfica de Brill, em 1950, cedidos pelo Museu Osório César. O catálogo da exposição, com textos de Antonio Fernando De Franceschi e Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, traz a seguinte declaração de De Franceschi:

Na seleção dos trabalhos dos internos (pinturas, gravuras e desenhos)

---

<sup>1</sup> As Fig.01 e Fig.02 foram veiculadas no site oficial do evento como material de divulgação na internet.

procurou-se, tanto quanto possível, reunir a produção daquele momento dos pacientes retratados por Alice Brill e de outros alunos que - mesmo ausentes dos registros da fotógrafa – freqüentaram o Atelier na mesma ocasião [...] (FREUD 150 ANOS, 2006:09)

### **2.1.2. O contexto de produção da série sobre o Juquery**

Antes de iniciar uma análise detalhada das fotografias produzidas por Alice Brill no hospital psiquiátrico do Juquery, faz-se necessário conhecer o contexto histórico, médico e artístico em que a série foi realizada. Apresentaremos de forma breve a situação particular do local na época da realização das fotos. A seguir, discutiremos as relações entre as novas terapêuticas ali desenvolvidas – e em outros hospitais brasileiros – com a cena artística da época. Assim, obteremos os subsídios necessários para a empreitada de compreender o conjunto de fotografias aqui em questão.

Em 1950 o Hospital do Juquery contava com uma população de cerca de 15.000 internos (entre os anos de 1953-55) divididos em setores específicos para mulheres e homens. Caracterizava-se, de forma geral, como um local destinado ao tratamento da doença mental em acordo com os procedimentos médicos da época, entre os quais “[...] a Insulinoterapia, a Cardiazolterapia, o Eletrochoque e a Leucotomia [...]” (YAHN, 1950:1). No espaço da colônia, porém alojados em pavilhões separados, habitavam também os membros da equipe de cuidadores. O hospital possuía também algumas particularidades, como a presença de crianças (o pavilhão das crianças foi criado em 1922 sendo que, em 1957, já habitava ali uma população de 3.520 crianças) e um recém inaugurado espaço voltado para a produção plástica dos internos.

A forma pela qual se deu o desenvolvimento, pensamento e utilização de recursos expressivos artísticos derivou do fato do Juquery ter estado sob a responsabilidade de Osório César (esteve envolvido com esta instituição de 1923 a 1965 no Juquery) médico psiquiatra que se interessava por questões pertinentes às relações entre expressividade, criatividade e loucura. Sua presença e atuação foram fatores fundamentais para ali se constituir uma reflexão que possibilitou a realização dos trabalhos com os internos.

Em decorrência dos estudos, discussões e pesquisas, em 1943 implantou-se,

ainda de forma precária, a Oficina de Pintura.<sup>2</sup> Apenas seis anos mais tarde se configurará a Seção de Artes Plásticas do Juquery, construída no início de 1949, quando a direção do hospital esteve a cargo do Dr. Raul Bressane Malta. Entre os anos de 1953-55 eram atendidos ali cerca de 60 internos. Seu primeiro diretor foi Mário Yahn, que viabilizou e auxiliou sua implementação e funcionamento. Quanto ao espaço, Juljan Czapski comenta em entrevista:

[...] era uma sala de banho – tinha uma época que a terapêutica dos doentes era deixá-los em banheiras durante horas e horas, era uma parte do tratamento e depois aquilo caiu de moda – aí o Mário Yahn conseguiu esta sala, que não estava sendo usada, para a sala de Artes, acho que duas salas. Toda aquela parte de hidroterapia ficou com ele (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008).

De fato, as crianças, a luminosidade, o espaço do Ateliê, estão entre os elementos que podem ser identificados em algumas das fotografias realizadas por Alice Brill. Porém, a existência de um Ateliê e o interesse pela apreensão destas imagens apontam ainda para um contexto mais amplo. Concomitantemente à implementação de uma nova terapêutica, e por conseguinte, de novas formas de apreender o “loutro”, verifica-se o desejo de registro, eternização, valorização do que estava sendo ali realizado.

O uso de recursos expressivos entendidos como possibilidade de manifestação de elementos inconscientes, portanto, como método auxiliar nas terapêuticas (tanto no diagnóstico, quanto no tratamento) foi um interesse de Osório César, mas não só dele. Desde o início do século XX no Brasil e, num contexto mais amplo, desde o final do século XIX, ocorria uma valorização do inconsciente e da expressividade, como já foi apresentado no item 1.1.4. isto pode ser alterado...

Nas fotografias de Alice Brill veem-se mulheres e homens frequentando o espaço do Ateliê e mesmo dos pátios. Sabe-se que naquela época era possível o convívio entre os sexos, ao menos no espaço do Ateliê. De acordo com Mario Yahn, em 1950 cerca de “[...] 100 doentes, homens e mulheres trabalham juntos sem qualquer perturbação de ordem e com máxima satisfação” (YAHN, 1950:2).

---

<sup>2</sup> Segundo Ferraz, embora “[...] não existam registros de um local apropriado para as atividades de pintura, entendemos que este momento corresponde a uma primeira sistematização dos trabalhos com arte” (Cf. FERRAZ, 1998:57)

Se, de um lado, na época em que as fotos do Juquery foram tiradas por Brill, havia discussões sobre a importância da expressão para o tratamento de internos em contexto hospitalar, de outro, é preciso também considerar o impacto dessas discussões para o campo da arte. Já era notável o rompimento com aos preceitos acadêmicos e a valorização de novas questões como a espontaneidade, a expressividade, o inconsciente e as subjetividades. A produção plástica realizada nos hospitais psiquiátricos da época fomentou as discussões que ocorriam no campo da arte. Neste sentido, Glaucia Villas Boas demonstrará que a produção plástica dos internos no Rio de Janeiro e as discussões que promoveu contribuíram, inclusive, para a constituição do Concretismo carioca.

Os debates que ocorreram junto às primeiras exposições realizadas, em 1946 no Rio de Janeiro e, em 1948, em São Paulo, com trabalhos dos ateliês coordenados respectivamente por Nise da Silveira e por Osório César e Mario Yahn, foram intensos e envolveram leigos, médicos e críticos de arte. As discussões giravam, fundamentalmente, em torno de questões como a flexibilização das formações dos artistas, a ampliação de repertórios artísticos e o julgamento formal das obras.

Em 1954, Menotti Del Picchia escreve em *A Gazeta* que “[...] alguns dos quadros pintados pelos dementes são muito melhores que os surrealismos criados por muitos miolos sadios. Talvez, apenas Chagal possa resistir à força plástica e imaginária de uma pintura, dona absoluta da palheta, dominadora tranquila do mais difícil jogo de matizes” (PICCHIA, 1954).

A declaração de Picchia revela um dos aspectos presentes na crítica ou recepção das obras expostas. Houve, muitas vezes, uma significativa apreciação estética dos trabalhos realizados, posta ao lado da questão meramente terapêutica. A possibilidade de ver aquelas produções também como obras de arte aponta para uma perspectiva importante que pode ter norteado algumas ações das equipes de saúde em relação a atividade de seus pacientes.

Percebe-se, muitas vezes, que a indiferenciação nas falas de alguns médicos e críticos entre simples “produções”, arte ou características estéticas é evidência de uma postura e/ou tendência de compreensão destes trabalhos como sendo ou não arte. A demanda por algo *artístico* faz questionar que tipo de relação efetivamente se estabeleceu



entre os internos e a equipe de saúde, e até que ponto tal demanda interferiu nas relações terapêuticas. Segundo Mario Yahn, o desejo de criação do ateliê no Juquery se deu, entre outros, em função do Primeiro Congresso Internacional de Psiquiatria em Paris:

Como estivesse marcada para Setembro de 1950 a realização do 1º Congresso Psiquiátrico Internacional de Paris, e nele figurasse uma exposição de arte patológica e outra sobre a história da Psiquiatria a serem instaladas no ‘Musée de L’Homme’, naquela cidade, resolvemos, desde princípios de 1949, criar uma secção de arte no Hospital de Juqueri (YAHN, 1950:1).

Havia, portanto, o claro objetivo de “[...] concentrar a atenção sobre o assunto, reunindo um material abundante num período de tempo relativamente curto, a fim de estudá-lo globalmente sob vários aspectos, dos quais os principais seriam: a obra de arte do alienado em si e o efeito terapêutico que ela poderia exercer sobre ele” (YAHN, 1950:1). A presença do *tempo* nas duas falas relacionadas aos prazos enfatiza que parte dos objetivos de criação do ateliê era fomentar a produção de trabalhos até a realização do Congresso Internacional a fim de lá então apresentar discussões sobre os aspectos estéticos dos trabalhos, bem como sobre a terapêutica desta atividade.

Nos Anais do *I Congresso Internacional de Psiquiatria*<sup>3</sup> que se realizou entre os dias 18 e 27 de Setembro de 1950, porém, não aparecem quaisquer referências aos nomes de Osório César e Mario Yahn. No entanto, estão referidos no livro *L’Art Psychopatologique*, publicado em 1956 por Robert Volmat, organizador da *Exposição de Arte Psicopatológica* montada no *Hospital Sainte-Anne* e que aconteceu concomitantemente ao evento parisiense. Na mostra de *Sainte-Anne*, Osório César contribuiu com cinquenta e quatro obras que faziam parte de seu acervo particular e apresentou o texto intitulado *Contribuição ao estudo da arte entre os alienados*. Mas ali foram apresentados não apenas os trabalhos do Juquery. Estavam lá também trabalhos de sete internos do Engenho de Dentro levados por uma delegação chefiada por Maurício Medeiros.

A exposição foi visitada por mais de dez mil pessoas e exibiu “[...] o trabalho de trezentos doentes mentais de hospitais de outros países, incluindo Brasil, Canadá, os

---

<sup>3</sup> Congrès International de Psychiatrie. Paris, 1950 in *Atualités Scientifiques ET Industrielles (et ?)*. Paris, Rue de La Sorbonne, 05: Herman&Cie Editeurs 1950

Estados Unidos e Grã Bretanha” (LOMBARDI, sem data).

O olhar de Osório César sobre a produção dos internos seguia possibilidades de apreensão advindas da Psicanálise e da interpretação do simbolismo intrínseco à obra. A forma de apreensão e análise dos trabalhos pretendida por César, mais a intenção de promover e divulgar o material num evento previamente determinado, como explicita Mário Yahn, demonstram que de antemão havia uma expectativa. A produção dos internos serviria a um discurso de pesquisa médica, concatenado ao tema da valorização estética deste material, internacionalmente em pauta, e em conformidade com as discussões afins.

Neste sentido, Heloisa Ferraz corrobora a ideia de que havia na montagem das exposições deste período, menos um cunho terapêutico e sim a verificação de índices de estados ou mesmo de elementos estéticos: nos “[...] primeiros anos, os objetivos das exposições realizadas por ele (Osório César) no Brasil e no exterior restringiam-se à divulgação das obras e discussão dos aspectos científicos e estéticos” (FERRAZ, 1998:88). Se benefícios secundários ocorriam junto aos sujeitos internados, podemos dizer que também os médicos foram beneficiados, projetando sua imagem no Brasil e no exterior. Por último, frutos também foram colhidos no que diz respeito à relação entre arte e loucura no Brasil.

A presença de Osório César no ateliê era rara. Os que ali permaneciam sistematicamente, no ano de 1950, eram Mario Yahn e Maria Leontina. A presença da artista se deu em função da necessidade evidente que os internos apresentavam de receberem apoio em relação ao melhor encaminhamento dos trabalhos plásticos desenvolvidos. Os internos eram “[...] assessorados por artistas convidados para atuarem nos ateliês de desenho, pintura, escultura e cerâmica” (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural). Estes artistas foram Maria Leontina de 1951 a 1953, Clélia Rocha da Silva de 1953 a 1955 e Moacyr Rocha de 1955 a 1957.

Mas em que consistia o assessoramento exatamente? Heloisa Ferraz descreve a atividade de Leontina como a de “[...] não interferir, mas orientar os internos a um bom resultado [...]” (FERRAZ, 1998:143). Na entrevista de Juljan Czapski, ele comenta que Maria Leontina frequentava o Ateliê “[...] duas ou três vezes por semana, para dar a parte técnica: tinta, como fazer um fundo de uma tela, ela não se imiscuía na forma de

representação, mas ajudava aos doentes a escolha do material, o uso do material, como manipular as coisas” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008). Declaração esta que explicita a função da artista de oferecer “suporte técnico” às linguagens desenvolvidas pelos próprios internos. Mas havia outras funções, como as de recolher os trabalhos e classificá-los, além de efetivar-se como uma referência junto aos internos que exerciam a atividade plástica. Neste sentido, ao falar da implementação da Secção de Artes, Mario Yahn comenta:

Sentimos logo a necessidade da colaboração de um técnico, de um artista, ou melhor, de um professor que nos auxiliasse na seleção das obras de arte, na organização e classificação do material que ia sendo acumulado. Sua função não seria ensinar arte, nem fazer sugestões sobre os trabalhos a serem feitos, mas apenas recolhê-los, classificá-los e, sobretudo, objetivar numa pessoa o interesse dos doentes artistas (YAHN, 1950:1).

O nome dado ao espaço também merece atenção. Inicialmente Secção de Artes Plásticas passou a ser chamado Escola Livre de Artes Plásticas. Que compreensão de escola estaria implícita nesta denominação e neste espaço na época? Algo seria ensinado? A quem cabia ensinar? Ocupava o interno artista também o lugar do aluno? Em declaração de Mario Yahn notamos parcialmente como esta dinâmica era concebida:

As cargas afetivas dos pacientes deveriam ser concentradas em alguma pessoa para a qual ou em função da qual eles trabalhassem. Da mesma forma que a criança estuda tendo em mente o professor, que o funcionário trabalha tendo em mente o Chefe ou superior, também o alienado necessita de uma pessoa encarregada, no caso, de observar e receber o seu trabalho especializado. Os próprios sentimentos do indivíduo, quando tem a possibilidade de serem objetivados no exterior, de tal forma que ele não passe mais a trabalhar pelo seu gosto exclusivo, mas a trabalhar para alguém mais, que o estimula e apóia, ou contradiz e orienta, criam o ambiente de harmonia e satisfação para que esse trabalho deixe de ser castigo e passe a ser um prazer (YAHN, 1950:2).

Em outro trecho o autor declara que os “[...] trabalhos sempre se faziam segundo a inspiração dos doentes, mas o ponto de referência era mostrá-lo à professora de pintura” (YAHN, 1950:2). É possível verificar que, se por um lado, é valorizada a importância da vinculação dos internos com o artista/professor dentro do ateliê, por outro, estas adjetivações caracterizam o “louco” como dependente, como aquele que precisa ser observado, que precisa ser orientado e estimulado para realizar sua obra. O próprio

ambiente da escola podendo ser entendido como um espaço de reprodução de sistemas de hierarquia, no qual há relações de poder que se constroem ao redor de normatizações.

Assim, mesmo sendo descrito como um espaço voltado pra a arte, este pode simplesmente não corresponder à sua intensão inicial libertária, ou efetivamente expressiva, em função da forma como estas relações foram construídas

Em uma das fotografias de Alice Brill (Fig.3) vemos uma das paredes do ateliê na qual estão penduradas duas imagens, uma paisagem tradicional e outra cubista. Será que se apresentavam modelos aos pacientes? Como eram essas aulas?

A Escola Livre de Artes Plásticas não era subsidiada. De acordo com Osório César: “[...] para poder dar continuidade ao seu projeto cultural e social, [...] necessitava de um retorno pecuniário, o que era possibilitado com a venda das obras expostas” (FERRAZ, 1998:18). A necessidade de venda, que implicava na sobrevivência das próprias atividades, exigia que se levasse em conta o comprador. A visão de Osório César do trabalho dos internos pode ser compreendida como uma postura que confere à obra (mas não ao autor) liberdade. Comercializada, a obra ganha autonomia, o trabalho é *lançado* no mundo, novas relações se estabelecem, inclusive dentro das dinâmicas do mercado de Arte. Mas, em vista da questão financeira de comercialização, subjacente à necessidade de suprir as próprias atividades do ateliê, outras questões se apresentam.

Havia algo esperado da produção plástica destes sujeitos que propiciaria uma melhor comercialização e mais dividendos? O que impulsionava os compradores? Sabemos ainda que ao Ateliê os internos eram “[...] encaminhados quando considerados em boas condições físicas e psicológicas, e também recrutados em função de aptidões reconhecidas” (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural). Sobre o processo de seleção dos internos que iriam participar do Ateliê, Mario Yahn comenta que a

[...] primeira idéia foi procurar reunir pacientes que, ao lado de fracos distúrbios psíquicos, possuísem também dotes artísticos. A escolha tinha que ser feita entre mais de 500 doentes mentais. Distribuímos cadernos de desenhos para cada secção pedindo aos encarregados que permitissem que os pacientes desenhasssem com lápis simples ou de cor (YAHN, 1950:2).

E complementa que, posteriormente a esta etapa, “[...] pelos trabalhos executados, é que fizemos a seleção” (YAHN, 1950:1). Os parâmetros que nortearam esta

seleção, desde a concepção de arte daqueles que selecionavam até outras demandas que poderiam estar presentes nesta escolha, devem ser aqui ponderados. Quem tinha aptidão?

Sabemos também que os trabalhos realizados não eram igualmente valorizados, ou vistos da mesma forma, do ponto de vista estético. Andriolo, ao analisar a fala de psiquiatras, psicólogos e críticos de arte, identifica um pressuposto teórico que diferenciava as obras figurativas das abstratas, as primeiras menos interessantes que as segundas, portadoras estas de conteúdos simbólicos. Logo, não era o conjunto deste “estado de loucura” que parecia interessar, mas apenas algumas de suas manifestações. Portanto, a forma com a qual todo o processo de atividades estava construído parece se pautar no processo de realização de uma produção que ao final expõe, deste “louco”, o que se quer que seja visto.

Um benefício secundário a estas atividades era o de que os pacientes que aceitavam integrar a Escola passavam ali a maior parte do dia, realizando naquele espaço inclusive suas refeições. Mario Yahn, ao utilizar alguns relatos de pacientes em artigo de 1950 para comprovar a satisfação destes, reproduz algumas falas entre as quais consta, por exemplo, o relato de um dos internos que comenta em carta à mãe que a “[...] bóia aqui é sempre a mesma. Mas já consegui coisa melhor porque os médicos viram alguns desenhos meus e puzeram-me a trabalhar na Secção de pintura. [...] temos materiais a vontade: óleo, amarelo, nankin, pastel, crayon, etc. [...] além disto me sobra muito tempo, pois não preciso fazer outra coisa senão pintar” (B.S. apud YAHN, 1950:2). Há também a sensação de estar num ambiente diferenciado, como comenta outro interno: “Fico muito contente cada dia que passa, pois sei que estou na minha segunda casa” (S.F. apud YAHN, 1950:2). A forma de compreender a terapêutica como um trabalho de benevolência e paciência e a imagem que um dos internos faz de si, relacionada à ideia do artista que surge de um sofrimento intenso, podem ser identificadas no depoimento de J.R.N.G: o “[...] artista surge do preso condenado ao seu amargo num rasgo de um céu de imperfeições terrestres augurando uma sorte melhor aos assistentes superiores que contemplam um déficit de difícil correção” (J.R.N.G. apud YAHN, 1950:3). O espaço do ateliê propiciava à vida cotidiana dos internos melhor alimentação, acesso a materiais expressivos, estadia num ambiente mais acolhedor e a escuta por parte dos profissionais (revelada aqui nos registros das falas realizado por

Mario Yahn). Por outro lado, era também local de exercícios de poder e ordem, que via nestes produtores um estado específico e que esperava deles resultados determinados. A apreensão da loucura migra, portanto, de um estereótipo a outro, do animalesco irracional confinado e regredido ao artista acometido que ainda representa algum nível de periculosidade, pois continua institucionalizado. Foi esse espaço ambíguo que Alice Brill retratou.

### 2.1.3. Para além do Juquery

A implantação de um novo modelo terapêutico no Juquery, que envolvia a atividade criativa em Aleliê, constituiu o ambiente imediato das imagens de Alice Brill. Porém, o Juquery não foi o único lugar a desenvolver projetos nesse sentido e a desencadear importantes mudanças no mundo da arte. O trabalho desenvolvido por Nise da Silveira no hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, tem relevância incontestável nas discussões levadas adiante por figuras como Mário Pedrosa e Frederico Morais que, em grande parte, ajudaram a renovar o campo das artes a partir dos anos 50.

Em torno de 1950, o crítico de arte Mario Pedrosa propõe uma nova forma de abordagem das produções de pacientes psiquiátricos, fato que implicou no surgimento de novos pressupostos para a apreensão dos sujeitos/autores destes trabalhos.

De acordo com Gláucia Villas Boas, os trabalhos plásticos desenvolvidos no Engenho de Dentro entre os anos de 1946 e 51, que chamaram a atenção de críticos como Mário Pedrosa e artistas como Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Ivan Serpa, não tiveram pouca relevância para o desenvolvimento do concretismo carioca<sup>4</sup>.

O Ateliê do Rio de Janeiro apresentou algumas diferenças em relação ao Ateliê de São Paulo. Uma das principais era que os internos iam espontaneamente ao Ateliê, ou

---

<sup>4</sup> A [...] experiência *sui generis* do ateliê deslocou o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos, oficiais e literários para os meios terapêuticos, científicos e jornalísticos, fazendo da relação entre arte e loucura o centro do debate sobre o processo criativo e a formação do artista; além disso, propiciou a conversão de jovens artistas plásticos da arte figurativa à arte concreta, redefinindo o seu papel e possibilitando a escolha entre abraçar ou abandonar a missão de pintar os “retratos do Brasil”. Finalmente, a história do Ateliê do Engenho de Dentro leva a questionar os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio de Janeiro–São Paulo, geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do grupo paulista Ruptura de 1952, vinculando o concretismo às relações de Mario Pedrosa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Ivan Serpa entre si e com a *arte virgem*. Cf. Pedrosa, 1950, apud VILLAS BOAS. 2008:198

eram convidados por Almir Mavignier dentre uma população de 1500 indivíduos na época. Mavignier

[...] proibia as revistas de arte, para que não houvesse influências de reproduções de pintores famosos. Satisfazia assim não apenas uma concepção sobre o desenvolvimento do artista – a de que ele deve buscar em si próprio as fontes de sua inspiração –, que foi elaborando vida afora, como atendia, naquela circunstância, ao desejo de Nise da Silveira de preservar e cultivar as imagens configuradas pelos esquizofrênicos (VILLAS BOAS, 2008:203).

Assim, não era incentivado o contato com influências externas, mas um fazer mais endógeno. Estes trabalhos foram levados a diversas exposições nas quais os autores não estiveram presentes. Muitas delas ocorreram em Congressos médicos, onde as obras eram vistas como expressões do inconsciente de seus autores, que também não eram vistos como artistas. Para Nise da Silveira, eram sujeitos em processo de individuação, que expressavam sem barreiras os estados inconscientes. O fato de ter analisado criteriosamente e guardado as obras de seus pacientes aponta para a abordagem predominantemente terapêutica da doutora Nise.

A fala de Pedrosa em relação aos trabalhos dos internos de Engenho de Dentro, porém, se alinha mais ao discurso estético de Osório César do que ao discurso terapêutico de Silveira, contribuindo para um questionamento relacionado à origem das duas expressões. Pedrosa organizou ao redor de si um grupo de artistas interessados nessas discussões. Lygia Pape comenta que, no ano de 1948, eram frequentes as visitas que Mario Pedrosa fazia aos domingos ao Ateliê do Engenho de Dentro. Segundo ela, Pedrosa “[...] era o guia do grupo e o acompanhavam Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitório, Geraldo de Barros. Lá, naquele antro anônimo, fermentavam e surgiam, aos olhos extasiados do grupo, universos novos de Rafael ou Leafer [...], Carlos, Fernando Diniz, do próprio Emygdio e outros” (PAPE, 1980:48).

A fala de Lygia Pape contém um elemento precioso: as identidades nomeadas dos internos do ateliê se contrapõe ao *antro anônimo* destinado à caracterização dos demais internos. Esta oposição, este destaque, esta condição de autor/artista, efetivamente movia

aqueles sujeitos de seu anonimato. A aproximação de Mário Pedrosa com esta população teve por base o interesse acadêmico do autor. O trabalho dos internos corroborava uma tese sua

[...] sobre a criação artística, que levava em conta as lições da Psicologia da Forma. A partir da perspectiva psicológica da percepção, Pedrosa discutia a universalidade da organização da *boa forma*, considerando que a intuição e as estruturas inatas próprias de todo e qualquer indivíduo possibilitavam a percepção da boa forma, que se fazia expressar em obras objetivamente construídas (VILLAS BOAS, 2008:204).

Esta foi explicitada em *Da Natureza Afetiva da Forma de Arte*, texto entregue como material em concurso para a cátedra de História da Arte da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1949. Pedrosa declarava que “[...] o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo transcender a *visão convencional*” (ARANTES, 1991:XII). Por outro lado, “[...] a relação do crítico com os internos artistas que frequentaram o Ateliê também foi de importância central para o desenvolvimento de suas teorias” (VILLAS BOAS, 2008:214). Ao “[...] mitigar as inquietações dos jovens, Pedrosa golpeava duplamente os adeptos dos padrões acadêmicos e dos padrões da arte moderna, investindo em sua autoridade como crítico de arte e abrindo caminho para o programa moderno concretista”, prossegue o autor (VILLAS BOAS, 2008:215). Ou seja, a relação entre ele e os trabalhos plásticos dos internos, bem como o modo com o qual estabeleceu relações com os artistas que frequentavam o Ateliê, fundamentou-se em contestar, construir e comprovar questões relacionadas à forma e aos processos de criação, sistematizando teorizações que contribuíram para os questionamentos no campo da arte no pós guerra, alterando definitivamente o cenário artístico nacional. O crítico de arte via no trabalho dos internos, ricos plasticamente, uma possibilidade de confirmar suas teorias. Assim, o “louco” se apresentava para Pedrosa e o grupo de artistas de seu convívio como a comprovação de que era possível fazer arte e criar formas independentemente de uma aprendizagem e do conhecimento prévio dos códigos plásticos e compositivos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sergio Milliet terá postura diversa à de Mário Pedrosa, como se pode constatar no artigo *Arte e Loucura* publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Aí é possível perceber a distinção que Milliet faz entre os elementos estéticos presentes em uma obra, para ser considerada arte, e outros como os elementos históricos



Uma série de exposições foram realizadas no interior do circuito das artes da época com trabalhos de pacientes, tanto do Engenho de Dentro, quanto do Juquery. Esta dinâmica revela que havia conhecimento mútuo sobre as atividades desenvolvidas nos dois hospitais, bem como trocas e influências entre as iniciativas paulistas e cariocas. O contato entre os grupos pode também ser aferido através de artigo publicado na revista paulista *Habitat*, no qual são descritos os trabalhos realizados pelos internos do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

A polêmica fundamental que subjazia às discussões ocorridas no período consistia na própria delimitação dos critérios pertinentes para a caracterização do artístico. Essa delimitação se pautava em alegações acerca da não necessidade de treinamento técnico para a realização de uma obra de arte autêntica, da valorização da forma, debates sobre os “[...] limites entre a normalidade e a anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser nomeadas de arte?” (VILLAS BOAS, 2008:206).

Entre 1946 e 1950, quatro exposições veiculando os trabalhos produzidos nos hospitais psiquiátricos do Engenho de Dentro e do Juquery foram realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e França. Quanto ao número de exposições realizadas após 1930, nas quais foram veiculados trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, é possível verificar que “[...] existe uma concentração de eventos em torno de alguns períodos históricos: entre os anos de 1946 a 1960 e entre os anos de 1986 a 2000 sendo que na década de 1990 parece se encontrar um crescimento bastante significativo deste tipo de evento no Brasil” (GONCALVES, 2004:85). O primeiro período compreendido aproximadamente entre o final da segunda guerra e o golpe militar brasileiro e o segundo se constituindo a partir da abertura democrática, na década de 80.

#### **2.1.4. Alice Brill: fotógrafa e artista**

---

ou psicológicos que, embora importantes e interessantes, são insuficientes para caracterizar um trabalho plástico como obra de arte. Para ele, o “louco” como produtor de arte fica submetido ao mesmo crivo aplicado aos demais tidos como normais. Este pensamento implícito na postura de Milliet evidencia-se em outro artigo de 1949, quando compara as obras do Juquery com as realizadas no Engenho de Dentro. Segundo Silva, o crítico 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”. (SILVA, 2006:66)

Após tratar do contexto histórico em que a série de fotografias de Alice Brill sobre o Juquery foi realizada, faremos uma breve discussão do lugar dessa série no contexto de sua obra fotográfica e artística. Há informações sobre sua carreira que consideramos relevantes para a compreensão do grupo específico de trabalhos aqui em questão.

Conhecer o percurso da artista e sua relação com a arte e a fotografia pode certamente ampliar as possibilidades de análise das imagens captadas por ela no Hospital do Juquery. Alguns pontos nos parecem particularmente relevantes, entre eles, entender como a fotógrafa e artista se relacionou com a temática da loucura, seu envolvimento com integrantes do modernismo, e sua compreensão e relação com a técnica e a imagem fotográfica.

Antes de 1950, Alice Brill não havia realizado trabalhos referentes ao tema da loucura. Seus maiores projetos haviam sido, até então, as fotografias da família Lunardelli e as encomendadas por Pietro Maria Bardi para integrar um catálogo comemorativo da cidade de São Paulo que não foi publicado. Tampouco ela volta a fotografar o Juquery depois da realização das imagens ora em discussão, o que evidencia que a questão da loucura não era uma temática recorrente na obra da artista e que a relação estabelecida por ela com esse trabalho foi desencadeada por uma demanda externa e pontual.

Sua relação com os artistas modernos brasileiros se revela, por exemplo, em seu contato com o *Grupo Santa Helena*, entre os anos de 1938 a 1942, participando regularmente das sessões de modelo vivo em Ateliê e das excursões de pintura ao ar livre. O *Santa Helena* havia se formado na década de 30, integrado por artistas de São Paulo, sendo a maioria deles imigrantes ou filhos de imigrantes, como Alfredo Volpi, Fúlvio Penacchi, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mário Zanini, Humberto Rosa, Francisco Reboló e Manuel Martins. Sobre a época, Alice comenta: “Comecei a frequentar o *Grupo Santa Helena* para as sessões de modelo vivo à noite e, aos domingos, saíamos em pequenos grupos para pintar ao ar livre” (BRILL, 1988:12). O contato de Brill com o grupo paulista durante o período de sua formação artística lhe assegurou, desde o início, um vocabulário moderno. Na década de 40 Brill estudaria com Rossi Osir, Quirino da Silva, Bonadei e Yolanda Mohalyi, indicação de que continuava a trabalhar em uma chave

“moderna”.

Alice Brill tornou-se fotógrafa principalmente por questões de subsistência. O fato de deixar de fotografar assim que seu esposo se forma em medicina, no ano de 1955, retornando às atividades mais ligadas à pintura, é significativo nesse contexto. Tal postura fica ainda mais reforçada no primeiro capítulo do seu livro *Da arte e da linguagem*, publicado em 1988, no qual a artista comenta que gostava “[...] de desenhar, de escrever e de tudo que depende da imaginação” (BRILL, 1988:11). Sobre essa época comenta: “Apesar de gostar muito da fotografia decidi dedicar-me integralmente à pintura” (BRILL, 1988:14); e complementa: “Diante de mim, repentinamente, a liberdade de criar e o tempo disponível para fazê-lo. Toda a vida havia esperado por este momento” (BRILL, 1988:14).

Esta última afirmação de Alice Brill aponta para o fato de que ela provavelmente via na fotografia uma liberdade criativa aparentemente menor do que aquela que vislumbrava na pintura. Embora a artista assuma uma posição definida no que diz respeito à forma de compreender a fotografia, esta não constitui seu meio mais significativo de expressão no momento. Em 1946, quando esteve na *University of New México*, Brill “[...] comprou equipamentos para quando ela voltasse a ter uma profissão, porque Arte naquela época, nos anos 40, não tinha muita chance [...]. Então para poder trabalhar, ter uma remuneração, ela trouxe o equipamento e começou a fotografar” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008). Segundo sua própria declaração, a artista propositadamente incluiu o “[...] curso de fotografia para tentar a vida como fotógrafa, no futuro” (BRILL, 1988:13).

Parece que a fotografia foi ao mesmo tempo um fazer expressivo, um meio de sobrevivência financeira e ainda uma fonte de contatos capaz de viabilizar as atividades artísticas de Brill em outros campos. Em 1947 ela frequenta, com bolsa de estudos, o Curso de pintura e gravura na *Art Student's League* nos Estados Unidos, período no qual já inicia seu trabalho como fotógrafa profissional. De volta ao Brasil, em 1948, estuda xilogravura com Hansen Bahia e faz curso de gravura com Poty Lazzarotto, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, atuando também como fotógrafa.

As imagens realizadas em 1950 no Juquery ganham um contorno muito interessante. Sendo resultado de um convite, o material, como dissemos, não foi nem vendido, nem exposto na época. Fotografias que não foram pensadas para atender a um

determinando comprador, ou para fazer denúncia, como era a função das imagens fotográficas italianas na década de 70. A passagem de Brill pelo Juquery também não suscitou questões relacionadas ao uso das imagens, preocupação ainda inexistente no período. Parece mesmo que poucos ali se aperceberam de sua presença.

O não *uso* das imagens confere a elas uma concatenação, no mínimo, menos direcionada. Por outro lado, sendo toda imagem construída, cada uma delas remete aos critérios de seleção da autora. O que foi selecionado, recortado, é produto de uma relação aparentemente não mediada frente aos referentes fotografados por Alice Brill, resultante de suas concepções pessoais a respeito da arte e da loucura.

Seu trabalho como fotógrafa profissional foi impulsionado por um convite que ocorreu logo após seu retorno ao Brasil.<sup>6</sup> Isto fez com que Brill passasse a ficar conhecida em São Paulo como fotógrafa profissional<sup>7</sup>, passando a receber diversas encomendas. Assim, antes de fotografar o Juquery ela havia concluído dois trabalhos importantes em sua carreira: retratou os índios Carajás no Mato Grosso e realizou o Ensaio fotográfico com a família Lunardelli.

O ensaio com a família Lunardelli revela um tipo de construção fotográfica mais informal, numa época caracterizada pela fotografia de estúdio. A artista registrou a intimidade da casa e dos momentos mais descontraídos dos familiares. Seu esposo Julian recorda;

[...] ela inventou um procedimento que não se fazia na época, que era fotografia de criança, não era daquela fotografia de Ateliê. Ela ia na casa da família e ficava lá o dia inteiro fotografando as crianças. Foi um grande sucesso. Ela fez isto para a Zulmira Lunardelli, Zulmirinha gostou muito e

---

<sup>6</sup> “Quando ela voltou teve uma oportunidade curiosa. Tinha um grupo de deputados que queria visitar o trabalho da Fundação Brasil Central para liberar verbas para a Fundação. Eles queriam que alguém, um fotógrafo, fosse junto. Através de contatos realizados por uma amiga dela, acabaram por convidar a Alice; e a Alice foi lá para fazer a reportagem. Um dos participantes era o Café Filho, que depois virou o Presidente da República. Com isto, os deputados pediam fotografias de lá [...]” (Cf. CZAPSKI, Entrevista, 2008).

<sup>7</sup> Nos anos que se seguiram, Brill continuou desenvolvendo seus estudos, inclusive academicamente, no campo das Artes. Em 1972/1976, forma-se em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP; em 1982 defende mestrado em estética pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, com a dissertação *Aspectos da obra de Mario Zanini: do Grupo Santa Helena às bienais*, sob orientação de Otília Beatriz Fiori Arantes; em 1994 defende doutorado em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, com a tese *Viagens imaginárias: transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea*, sob orientação de Elza Ajzenberg. Em 1988 publica *Da arte e da linguagem*, editado pela Perspectiva; em 1990 organiza e publica *Samson Flexor - Do figurativismo ao abstracionismo*, Editores MWM, Indústrias Knorr e co-edição da Edusp.

pediu para ela fazer isto para toda a família. (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008)

Sobre este trabalho, ela própria comenta: “Fui uma das primeiras a fazer retratos de crianças sem pose e retoque: tirava uma sequência de instantâneos no ambiente da criança, para surpreendê-la inadvertidamente e captar sua expressão natural” (BRILL.1988:13)<sup>8</sup>.

Em artigo publicado no Suplemento Cultural do Estado de São Paulo, em 19 de junho de 1977, intitulado *A função da fotografia na arte contemporânea*, Alice Brill discorre, cronologicamente, sobre os diferentes autores e usos da fotografia desde 1839, selecionando e comentando os trabalhos de diversos fotógrafos nacionais e estrangeiros e a finalidade expressiva de suas composições. Aparentemente, o texto é construído de forma a descrever “imparcialmente” as alterações advindas do uso da máquina fotográfica como recurso estético. Nele, contudo, a autora aborda questões relativas a representação e deixa entrever suas posições modernistas. Ao final, quando o texto adquire um tom mais pessoal, fica evidente a posição ou compreensão da autora em relação à fotografia como construção do artista.

A fotografia tem sua própria linguagem, que pode ser usada de várias formas, inclusive de forma “clássica” ou “tradicional”. A experimentação e a pesquisa não constituem os únicos fatores que determinam o valor estético da obra-de-arte. Não há um limite para o emprego de técnicas na atividade artística; o uso da máquina não pode mais ser banido da nossa existência nem da nossa linguagem simbólica, independentemente da nossa vontade. Os meios usados pelo artista dependem do ambiente e da época em que se acha inserido e de sua própria escolha, pois devem ser adequados à expressão de sua mensagem. Não podendo mais ignorar a existência da máquina, é preferível que o artista faça uso consciente dos meios mecânicos ao seu alcance, em vez de submeter-se ao uso gratuito dos mesmos. Se a máquina faz parte da nossa vida cotidiana, devemos usá-la explorando-lhe todas as facetas e possibilidades de expressão, sem esquecer, entretanto, que esta expressividade é o objetivo da arte e que seu resultado final deve ser ditado pela consciência do artista (BRILL, 1977:16).

Este artigo constituirá, na íntegra e sob o mesmo título, um dos capítulos de seu

---

<sup>8</sup> O mesmo evento é também citado por sua filha Silvia Czapski quando comenta que Alice Brill, nesta época, “[...] dedicou-se principalmente a fotografar crianças, uma novidade na época - passava horas fotografando na casa da criança e depois fazia um álbum, com poses *naturais*”. (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008)

livro *Da arte e da linguagem*, publicado posteriormente em 1988. Embora o texto não apresente alterações, nos parece bastante significativa a inserção de duas fotografias da autora na publicação do livro, inexistentes no artigo de 1977. Estas imagens nitidamente se vinculam a uma tradição de foto-reportagem à maneira de Cartier-Bresson e Edward Steichen. Observamos, portanto, que entre 1977 e 1988 há uma alteração na forma como a fotógrafa compreende sua própria história, visando valorizar essa sua experiência com a fotografia no contexto de sua carreira artística.

Observando com cuidado as duas imagens acrescentadas ao capítulo do livro e seu posicionamento na edição, somos levados a aproximar Alice Brill de fotógrafos que realizam o que ela mesma descreve como sendo uma fotografia pura e documental: “Em sua forma mais pura a fotografia procura registrar a realidade de maneira pessoal, no sentido da documentação ou da denúncia, como mostra o exemplo de Cartier-Bresson e de Edward Steichen [...]” (BRILL, 1988:100). As duas imagens inseridas na segunda versão do texto encontram-se dispostas logo ao início das argumentações, ou seja, exatamente quando a autora começa a discorrer sobre o uso da fotografia como documentação ou denúncia, e não na parte final do texto quando discute as formas mais experimentais no uso de sua técnica. Na diagramação, a primeira imagem ocupa uma folha inteira e, na folha oposta, ve-se uma imagem de Nina Leen e outra de Cartier-Bresson. A segunda ocupa a parte superior de uma folha, sendo que na parte inferior há outra imagem de Cartier-Bresson. A edição das imagens publicadas no livro de 1988 sugere, inevitavelmente, uma aproximação visual entre estes dois fotógrafos.

A influência de Cartier-Bresson no trabalho de Brill é lembrada por Juljan Czapski “[...] acho que de fotógrafo, o que mais a influenciou foi o Cartier-Bresson” (Cf. CZAPSKI. Entrevista, 2008).

Levando em conta os depoimentos de Juljan Czapski e da própria Alice Brill, assim como a discussão acima, podemos levantar a hipótese de que, ao receber o convite de Maria Leontina para realizar as fotos do Juquery, a fotógrafa tenha se aproximado efetivamente do tema da loucura sob um viés documental.

#### **2.1.5. As imagens de Alice Brill no Juquery**

As fotografias realizadas por Alice Brill no Hospital Psiquiátrico do Juquery apresentam certos elementos que descrevem o espaço em consonância com um período específico. Trata-se de um momento de debates no qual as formas de apreensão do “louco” e da loucura se ampliam, sugerindo em alguns casos adjetivações contraditórias que ora o compreendem como patológico e em outras como gênio.

Sabemos que a artista, inserida nesse contexto, mantém contato com o meio e com as discussões emergentes. As contradições estão presentes em suas fotografias. Ela constrói imagens nas quais o “louco” é apresentado como o tradicional diferente, dependente, doente, enquanto há outras nas quais ele é apreendido como agente, autor, artista. Tais diferenças são explícitas em certas composições e implícitas em outras.

Na Fig.12, por exemplo, estão presentes a homogeneidade e o anonimato, criados pela distância e amplidão dos espaços. Essa distância “íguala” os sujeitos que perdem suas individualidades. Dentro dos uniformes, seus corpos se apresentam como muito semelhantes entre si. Em grupos, no sol, ou na sombra, ocupam um lugar comunal. Comparando a imagem com outra fotografia, realizada por Giuseppe Fantuzzi no Hospital de San Lazzaro, na Itália, no início do século XX, vemos a mesma indiferenciação dos sujeitos. Também aqui eles constituem um grupo indefinido e distante.



12.

Fig12. Comparação ente Fig.4 de Alice Brill e a imagem “Cassino Esquirol” fotografia de Giuseppe Fantuzzi (Hospital Psiquiátrico de San Lazzaro, Itália, c.1910).

A aproximação entre as imagens revela também outros elementos.

Na fotografia de Fantuzzi, a presença da imponente instituição ao fundo pontua a posição vertical dos sujeitos alinhados. Na imagem de Brill, a presença da instituição é mais discreta. Os muros ao fundo estão escondidos atrás da vegetação, ainda que presentes. Se, no primeiro caso, a instituição é o que sustenta, no segundo, ela é o que contém e confina. É Brill, ela própria, que está na instituição, que efetivamente se encontra em uma das varandas do Hospital cuja vista dá para o pátio interno. Seu olhar, porém, é tão distante quanto o de Fantuzzi. É um olhar de vigilância, daquele que se encontra metaforicamente no panoptico, de alguém que supervisiona do alto, que está acima, que não se mistura, que pertence a outro estrato social, que tem ali uma função diversa. Alice Brill em sua condição de mulher grávida e *normal* é diferente daqueles que registra.

Árvores com folhas em uma imagem e desfolhadas em outra são índices de tempo, de ciclo e de geografia. Na fotografia de Fantuzzi vê-se à esquerda a árvore de galhos secos bifurcados, recorrentemente associada à loucura. Os sujeitos estão todos em pé e ordenados, num sistema evidente de exercício de poder tal como descrito por Foucault em *Vigiar e punir*. Os corpos são transformados em corpos manipuláveis, ordenáveis e dóceis através de métodos de coerção, controle e supervisão. Foucault comenta que os métodos “[...] que tornam possíveis o controle meticuloso das operações dos corpos, que assumem a constante subjetivação destas forças e impõem sobre elas a relação de docilidade-utilidade, podem ser chamadas de *dispiplinas*” (FOUCAULT, 1991:137), e complementa dizendo que estas, no decorrer dos séculos dezessete e dezoito, “[...] se tornaram fórmulas gerais de dominação” (FOUCAULT, 1991:137).

Tal exercício de ordem sobre os corpos não está presente na fotografia de Brill. Embora uniformizados, circulam em aparente indisciplina.





Fig.13. Comparação entre Fig.5 de Alice Brill e a imagem “Scuola di Disegno. Il maestro, primo in piedi a sinistra, è il pittore Giuseppe Tirelli (Escola de Desenho. O professor, primeiro em pé à esquerda, é o pintor Giuseppe Tirelli)”, fotografia de Giuseppe Fantuzzi (Hospital Psiquiátrico de San Lazzaro, Itália, c.1910)

Em outras imagens de Alice Brill (Fig. 1, 2, 3, 5, 9 e 10), no entanto, há uma proximidade e uma identidade muito grande entre a artista e os internos. Ela está no mesmo piso, acessível, próxima. Há asseio e tranqüilidade nos sujeitos fotografados. Em lugar dos rostos desfigurados da loucura e da anormalidade, vemos um ambiente de calma, dignidade e humanidade.

Talvez aqui seja possível supor nas imagens de Brill um recorte modernista. A curiosidade pelos sujeitos e suas expressões, quem sabe, teriam mobilizado o interesse próprio também da artista pintora, sendo o espaço do Ateliê (Fig.13) o *locus* propiciador desse deslocamento do interno como doente para o interno como artista. Ao mesmo tempo, as imagens revelam efetivamente, dão testemunho dos sujeitos exercendo as funções de artistas: concentrados, empenhados, curvados sobre suas obras, produtivos. Neste caso, a fotografia é o índice de apreensão desta evidência.

O espaço de confinamento captado pela câmera de Alice Brill (Fig.6) remete à condição de segregação, confirmada e reforçada pela presença da grade que divide o campo fotográfico, impõe uma barreira física visivelmente identificável entre o fotógrafo e o “louco”, cada um de um lado, em campos diferentes. A grade é reforçada pelo muro, duas separações que se somam nesse distanciamento.

Já no século XVII, a grade como descrição do cativo, enjaulado, perigoso,

aparece em diversas composições (Fig.14) que representam o “louco” nos espaços de internação dos hospitais psiquiátricos. Assim como as prisões têm barras de ferro, o espaço manicomial é protegido por grades que nos permitem observar o interno e ele também observa o que está fora, longe do seu alcance. É uma interface de relação que permite a observação, mas não permite o acesso, que restringe o interno a um espaço definido, sem circulação.

14.

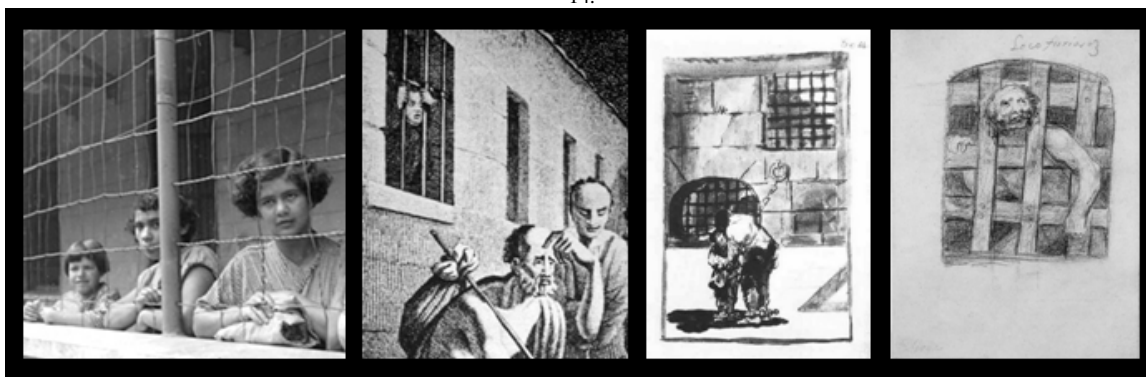


Fig.14. Comparação entre Fig. 6 (detalhe) de Alice Brill com as imagens: 1. (detalhe) “The Portrait of Anselm (Retrato de Anselm)” em *Physiologie des Passions* de Jean Louis Alibert. Paris, Bechet Jeune, 1826; 2. “O Prisioneiro Acorrentado” de Francisco de Goya. Album F, 20.6x14.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, c.1820-1823; 3. “Loco Furioso (Raving Lunatic)” de Francisco de Goya (Album G. 33, 1824-28, Coll Ian Woodner, New York)

As jovens que se encontram do outro lado da grade estão uniformizadas, mas outros elementos as diferenciam, como seus cabelos, por exemplo. Alice Brill se encontra aqui num misto de proximidade e distância. A imagem das crianças próximas à grade, separadas e ao mesmo tempo inseridas no espaço em que Brill se encontra, todas elas meninas/mulheres, evidencia mais uma vez a tensão presente em suas representações.

Observemos a imagem que apresenta um grupo de internos do Juquery posicionados ao longo de um avarandado, alguns deles sentados e outros em pé (Fig.7). Entre estes, um está de braços cruzados e olha na direção de Brill, enquanto os demais parecem se ocupar de outras coisas. Duas pessoas estão mais próximas da fotógrafa e entre elas alguém da equipe médica que está bem sinalizado pelo uso do avental.



15.

Fig.15. Comparação entre Fig.7 (detalhe) de Alice Brill com as imagens: 1. “Melancholia” de Albrecht Dürer, Herbert F. Johnson Museum of Art, 1514; 2. “Melancholia” em *Iconologia* de Cesare Ripa (Ilustração da edição italiana de 1764-67)

Sentado no banco, à direita da composição e rente à parede, um dos internos apresenta a postura típica do estado melancólico, tal como aparece nas obras de Dürer (Fig.15.1) e de Ripa (Fig.15.2), ambas representações da *Melancholia*. Com o corpo curvado para frente, ele sustenta a cabeça com as duas mãos e apóia os cotovelos nos joelhos. Esta postura descreve a cabeça pesada, o sujeito ensimesmado que não olha o mundo ao redor, mas permanece absorto e inativo, envolvido pelos próprios devaneios.

No *Tratado de fisionomia* de Samuel E. Wells, publicado em 1883, encontramos um recurso de comparação entre o patológico e o saudável na apresentação concomitante, numa mesma página do álbum, das imagens de um sujeito saudável e outro doente (Fig.16). A caracterização segue as orientações de Lavater quanto à observância de elementos fixos (medidas e anomalias cranianas), móveis (expressões) e posturais. Segundo Gilman, esta comparação entre um idiota e um jovem normal contém mais elementos que uma simples diferenciação científica, pois “[...] para a figura normal é apresentado um garoto de escola, um estereótipo da classe média, branca, anglo saxônica, enquanto o idiota aparece não apenas estúpido mas de uma classe econômica mais baixa, como pode ser visto pela sua vestimenta” (GILMAN, 1982:119).

Alice Brill opõe, em outra das fotografias realizadas no Juquery (Fig.8), a figura de uma funcionária do hospital, de branco e em pé, à de um interno que se apóia nos

bancos do ateliê, em posição indefinida, nem de pé, nem sentado. Há um claro estranhamento suscitado na oposição destas duas figuras, uma ereta, estável, vestida de branco, e o “louco” trajando um uniforme pardo, calças um tanto molambentas, com postura dúbia, instável. Esta aproximação remete (Fig.16) ao artifício, utilizado em alguns livros de fisionomia do século XIX, no qual sujeitos patológicos e “normais” eram representados em comparação a fim de que as diferenças entre ambos se evidenciassem.



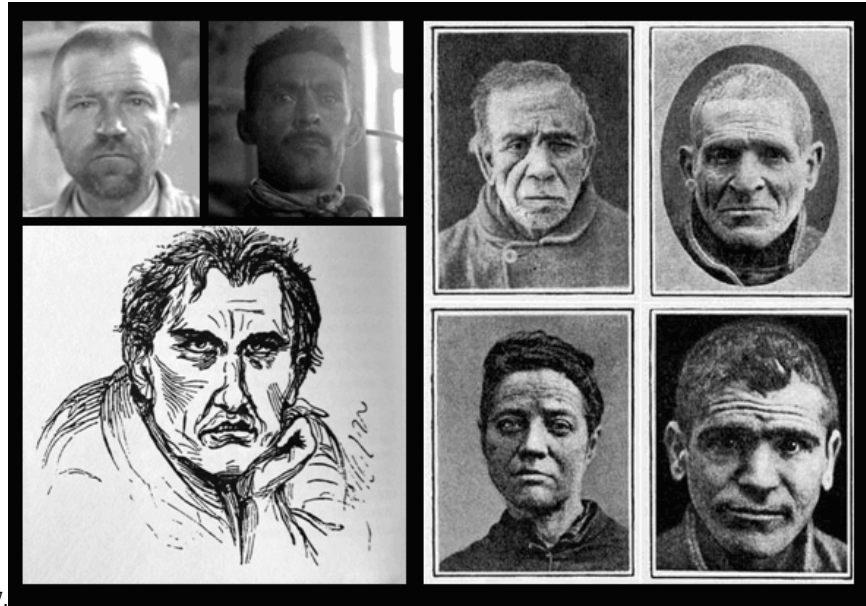
16. Fig.16. Comparação entre Fig.8 (detalhe) de Alice Brill com as imagens: 1. “Total Idiocy (Idiotice Total)” de Samuel R. Wells em *New Physiognomy*, Fowler & Wells, 1883. 2. “A sound Mind in a sound Body” em *New Physiognomy* de Fowler & Wells, 1883

Em alguns internos encontramos sinais fisionômicos semelhantes aos utilizados para descrever os sujeitos saturninos e as alterações da alma nas movimentações da glândula pineal (Fig.17). Estas movimentações foram representadas pela presença de linhas na testa ou por movimentações excessivas na região dos olhos e sobrancelhas.

A tensão destes músculos nas fotografias de Brill, mais do que revelar esta ou aquela doença, como era a intenção dos tratados do século XIX, mostra que a expressão facial permanece como um elemento indicial de estados de espírito. No retrato do interno que segura um cachimbo (Fig.10), ele se apresenta com o cenho franzido e os olhos arregalados, outro ícone recorrente.

Se, por um lado, a imagem resgata uma proximidade que permite a identificação do sujeito, por outro, a dinâmica de retratar implica na conformação e escolha de uma apresentação específica do retratado. Neste sentido, Brilliant reflete que se

[...] o hábito, maneiras, e vestimentas de uma sociedade estabelecem todos os possíveis papéis para os seus membros e todos os elementos pelos quais alguém é identificado, o que resta a retratar senão uma possível aplicação de uma proposição geral? Talvez apenas a face permaneça como a fundação verdadeira do retrato, não como um produto de chances genéticas nem um artefato cultural – embora seja ambos – mas de alguma maneira transcendente a uma composição desejada (BRILLIANT, 2008:109).



17.

Fig.17. Comparação entre as Fig.9 (detalhe) e Fig.10 (detalhe) de Alice Brill com as imagens:

1. “Tipos Criminais” de Cesare Lombroso; 2. Ilustração em *New physiognomy* de Fowler & Wells, 1883

Caberia então questionar o que exatamente foi visto nestes retratos, se a diferença, a peculiaridade, a artisticidade, a calma, a agressividade velada na expressão. Ou saber, do observador, como decodifica as imagens e segundo quais parâmetros. Este é um exemplo claro de que se há a possibilidade de ampliação da gama de leituras, no confronto com construções anteriores de representação da loucura, estas seguramente não dão conta, como referências únicas, das decodificações possíveis.



Fig.18. Comparação entre as Fig.4 (detalhe) e Fig.11 (detalhe) de Alice Brill com a sequência fotográfica “Dança Mock” de Fulgence Raymon e Pierre Janet, século XIX

O local do pátio, tanto masculino quando feminino, é um espaço no qual aparecem sujeitos com posturas inusitadas (Fig.4, 11). É possível identificar nas imagens certos movimentos estranhos e não convencionais: agitados, catatônicos, com gestos desconexos, agachados e ensimesmados. Muitos destes se assemelham ao primórdio do uso da descrição fotográfica utilizada nos Hospitais Psiquiátricos da França (Fig.18) ao registrar a histeria. Neste sentido, as imagens de Alice Brill se aproximam da tradição de representação do “louco” como estranho. No entanto, nesta aproximação outros elementos são completamente divergentes: Brill não está a serviço da comprovação médica de uma patologia nova, nem a realização das imagens trará a princípio benefícios simbióticos diretos ao paciente e à fotógrafa, como acontecia, por exemplo, entre Charcot e as pacientes.

Alguns dos elementos iconográficos que servem de base para a representação tradicional do “louco” e da loucura parecem estar presentes nas fotografias de Alice Brill, mas por outro lado alguns simplesmente não são sequer tangenciados.

As imagens captadas no Juquery contêm tensões presentes na forma de apreender o “louco” em sua época, na ambivalência entre a visão médica e a artística sobre a loucura. Se, por um lado, refletem a visão científica dominante do período e que influenciou os estereótipos já naturalizados presentes no senso comum, por outro, refletem igualmente uma aproximação construída no decorrer de toda a primeira metade do século XX. Esta, em função do questionamento dos paradigmas de racionalidades, da valorização

do inconsciente e da autonomia das formas das expressões plásticas, rompeu com os estereótipos em determinados meios já construídos, fornecendo a possibilidade de um espaço potencial ao interno como artista.

Nesta relativização, a gama de possibilidades de apreensão das expressões plásticas destes sujeitos coexistem com os estereótipos e o novo papel atribuído ao “louco” como autor. Nas imagens de Brill esta dicotomia também se apresenta e suas fotografias revelam questionamentos junto ao meio artístico. No entanto, replicam em sua circulação pelo Hospital Psiquiátrico do Juquery concepções bastante estereotipadas, como se pode notar na preocupação dos amigos em relação a ela estar grávida e pertencer a uma classe social diferenciada.

As produções plásticas dos internos serviram a Osório César como comprovações das teorias em pauta, as quais visavam sobretudo as formas de diagnóstico dentro de um contexto médico e científico. Mas a expressão destes sujeitos também serviu à comprovações de Mario Pedrosa, no âmbito da crítica de arte, relativizando a necessidade de formação artística prévia e valorizando os elementos formais dos trabalhos.

Observando como a pessoa “normal” se depara com estas produções, encontramos na década de 50 leituras que tão somente vislumbram nestes trabalhos índices de diagnóstico, mantendo o “louco” no papel de doente e paciente. Outras leituras, ao vislumbrarem “arte” nestas obras, atribuem ao sujeito potencialmente o papel de artista, embora este papel não seja suficiente ainda para resultar numa completa alteração de sua condição de internado.

O trabalho fotográfico de Alice Brill no Juquery replica esta tensão. Acessa, tanto alguns dos elementos presentes na tradição de representação do “louco” e da loucura (“louco” como diverso e estranho), quanto aqueles que tendem a defini-lo como artista, alguém que está próximo, com o qual é possível estabelecer identidades.

Nas imagens dos pátios, em algumas fisionomias e posturas, é possível perceber distância e estranhamento. Especificamente aí é maior o afastamento e a recorrência de elementos de naturalização da loucura, bem como é construída uma distinção. Ou seja, a câmera identifica um “outro”, este outro pontua sua inacessibilidade com relação à própria Alice Brill. Tais limites são, de certo modo, garantias de normalidade. E a simples

aproximação por identidade daqueles humanos, naquelas condições, quase como animais exóticos num confinamento de zoológico, passíveis de uma observação que protege e torna inacessível quem observa, não poderia sequer ser almejada. Ao olhar na direção dos espaços de internação ao longe, para os pátios nos quais o sujeito se encontra, sem alternativas, efetivamente relegado ao papel de “louco” institucionalizado, Brill se distancia, não formaliza uma apreensão intimista e nem estabelece com esta caracterização identidades.

Nas imagens do Ateliê estão os artistas, compenetrados, humanos. Mas não são todos os internos artistas e assim não são todos compreendidos como sujeitos e autores. Ali estão os escolhidos. Se há uma alteração de visão em relação aos atributos do “louco”, esta é condicionada por sua capacidade expressiva. Assim, se esta é libertadora e traz vantagens ao interno, o faz apenas para aqueles que respondem a uma expectativa de época que vê no sujeito expressivo menor periculosidade, embora não a ausência total desta, o que justifica a manutenção do confinamento. Ainda assim, as imagens do Ateliê transladam o “louco” ao artista, criativo, com dignidade, passível de ser visto mais de perto, passível de ter sua identidade e diferenciação do grupo construída pela fotografia.

A apreensão da loucura aqui migra de um estereótipo a outro, do animalesco irracional confinado e regredido, ao artista acometido que ainda deve representar algum nível de periculosidade, pois continua institucionalizado. O “louco” muitas vezes não é visto ou reconhecido como sujeito quando não se adéqua às expectativas, entre estes todos os que não frequentavam o Ateliê. Dentre os frequentadores eram valorizados apenas os que respondiam de certa forma às expectativas, amplas, mas prévias. O “louco” que contém elementos da melancolia para ser artista, como postulado já em Aristóteles, retorna aqui como uma nova possibilidade de enquadramento, num novo papel bem delimitado.

A este conjunto de imagens é possível perceber que Alice Brill transpõe questões plásticas e poéticas identificadas em seus trabalhos anteriores, embora a loucura não tenha sido para ela um tema suficientemente motivador a ponto de ocasionar um ensaio fotográfico espontâneo. As imagens dos internos em posturas naturais, capturadas em momentos corriqueiros e informais, estando ausente a pose rígida, remetem aos retratos realizados junto à família Lunardelli.



Houve na reflexão poética de Brill um processo de *re-ligare* em relação às fotografias realizadas antes de 55, ao posicionar-se, não como uma profissional da fotografia que aguardava o momento de se encontrar como pintora, mas como uma fotógrafa vinculada às questões do foto-jornalismo. Este movimento revela, provavelmente, que a partir de certo momento de sua carreira ela pôde assumir a imagem fotográfica como espaço de articulação poética em lugar das relações estabelecidas e definidas exclusivamente por necessidades financeiras.

Poderíamos tomar a nomeação, *como artistas*, dos sujeitos presentes no catálogo da exposição realizada em 2002 como um adendo na revelação de uma aproximação às identidades e não aos tipos. Porém, foi realizada *a posteriori* e não no momento de captação das imagens. É resultado de um levantamento realizado por Iêda Marques Britto<sup>9</sup>, juntamente com Simona Misan<sup>10</sup> e que se constituiu basicamente da consulta por Iêda aos prontuários do hospital e de entrevistas junto a funcionários que já trabalhavam no Juquery no período de realização das imagens. Assim, uma possível diferenciação em vista dos demais fotógrafos que realizaram trabalhos em Hospitais Psiquiátricos no Brasil e no exterior fica descartada. A grande maioria das imagens receberá títulos genéricos ou serão apresentadas sem qualquer título.

A ampla recepção dos trabalhos, entre 2002 e 2003, quando foram expostos em várias cidades brasileiras, decorre da mobilização e interesse do público frente às imagens realizadas 50 anos antes. Embora muito pouco se tenha escrito sobre a relação da reforma psiquiátrica com transformações no campo da arte a partir de 1950, cabe questionar qual teria sido a motivação para esta ampla recepção das imagens captadas por Brill tanto tempo depois.

Enquanto o Museu de arte Moderna de São Paulo expunha os trabalhos dos internos do Engenho de Dentro (RJ), um dos internos foi submetido à lobotomia apesar “[...] do reconhecimento artístico de suas esculturas e da luta empreendida pela psiquiatria

---

<sup>9</sup> Informações explicitadas mediante telefonema da pesquisadora na manhã do dia 09/01/2008 à Iêda na Secretaria da Saúde de São Paulo/ Oncocentro.

<sup>10</sup> Iêda Marques Britto e Simona Misan coordenaram e realizaram a Curadoria da exposição *Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery* realizada no IMS em 2002, sendo que do grupo de pesquisa também estiveram presentes Iracy Amaral e Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, ambas como Consultoras.

Nise da Silveira [...]” (SILVA, 2006:66). Ou seja, a nova condição não reverberava, ou pouco ainda significava, no âmbito médico geral, para promover uma efetiva alteração na abordagem destes sujeitos.

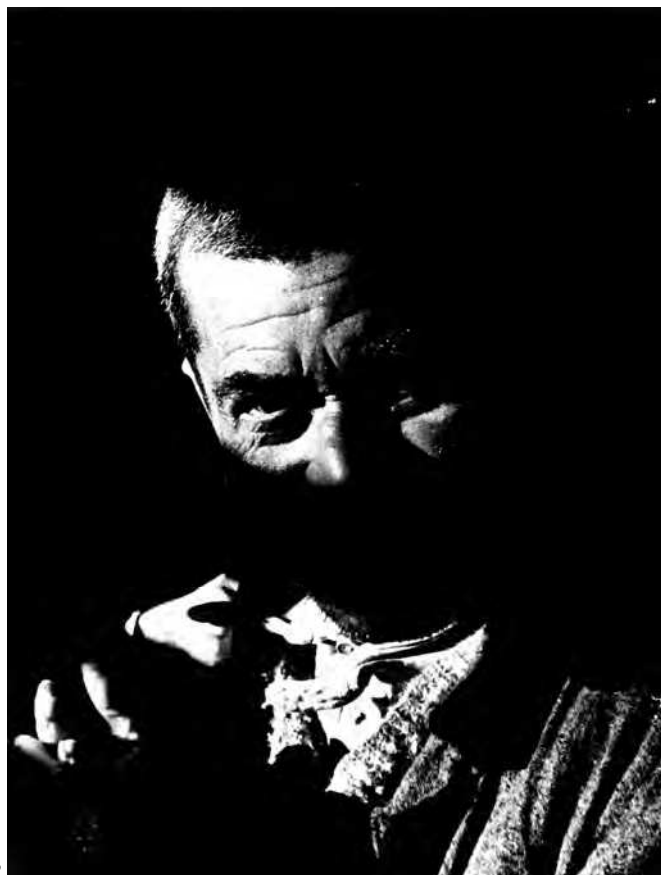
Embora as vantagens para os sujeitos internados seja ainda reduzida, pois este mesmo produtor é mantido confinado, há o início de alteração de olhar e concepção da loucura que decorrerá em grande parte das reformas psiquiátricas ao redor do mundo a partir da década de 70.

## **2.2 Leonid Streliaev**

Leonid Streliaev fotografou o Hospital São Pedro/RS no ano de 1971.



1.



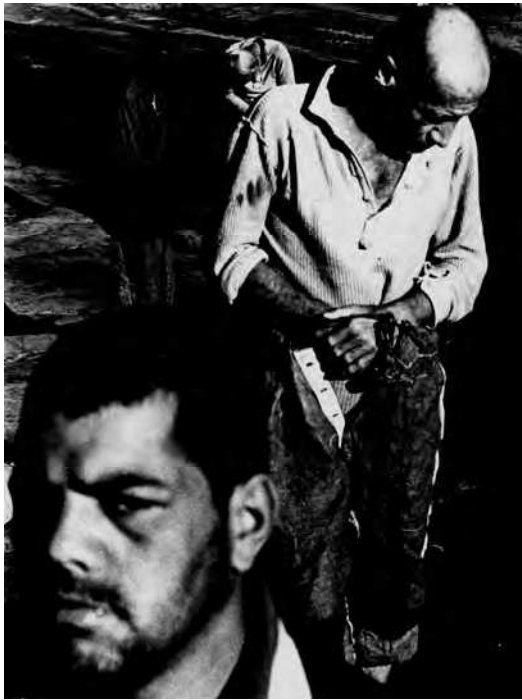
2



3.



4



5



6



7



8



9



10



11





12.



13.



14.





16



17



18



19



20



21



22



23



24.



25.



26.



27.



28.



30.



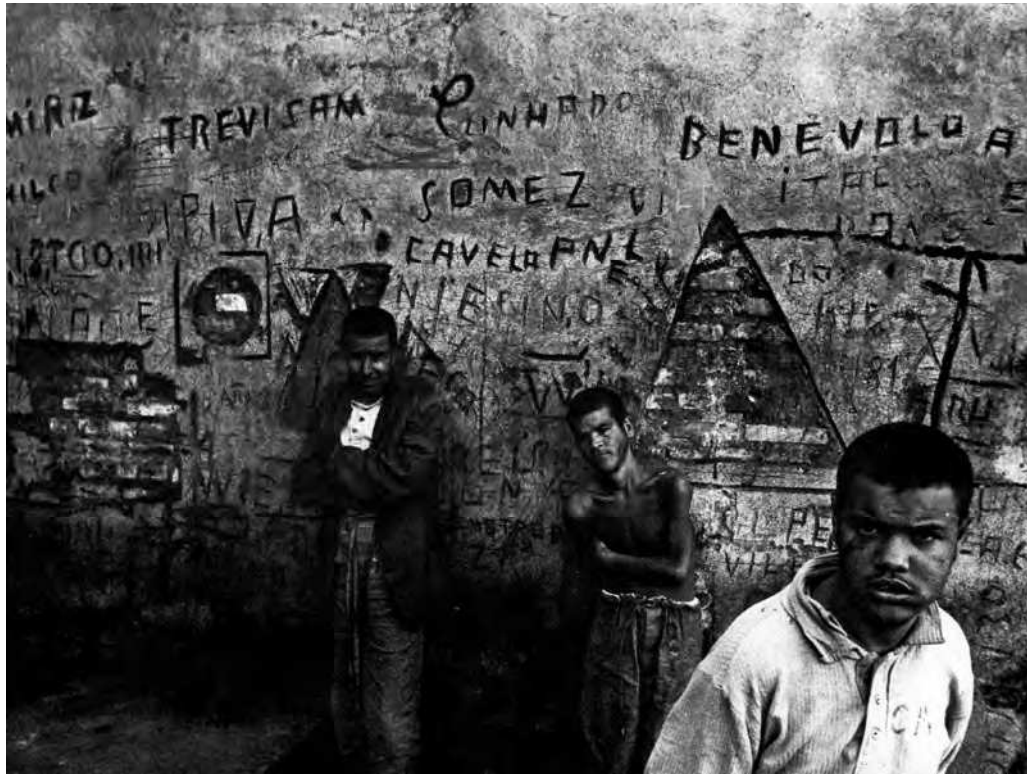
31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.





39.



40.



41.

### 2.2.1 A realização e a história das imagens

Leonid Streliaev fotografou o Hospital Psiquiátrico São Pedro, RS, em 1971. Para tanto permaneceu na Instituição por dois dias e uma noite. Na época, o Hospital possuía cerca de cinco mil internos. Streliaev utilizou, para o trabalho, uma Nikon e três lentes — uma grande angular, uma lente normal 50mm e uma tele objetiva — sempre sem flash. Seu objetivo era realizar um trabalho foto-jornalístico para a Revista Veja, onde trabalhava na época. Enquanto circulava nas diferentes alas do hospital, uma delas lhe chamou particularmente a atenção: “[...] vi uma ala, escondida, onde ficavam os absolutamente irrecuperáveis” (Cf. STRELIAEV. E-mail, 2006). Em entrevista, ele relata:

Eu trabalhava nesta época na Veja. Aí nós fomos fazer, não me lembro o quê, lá no Hospital São Pedro. Então eu fui fazer uma reportagem para a Veja e vi aquele absurdo lá. É uma ala específica que tinha lá, os doentes sem nenhuma chance. Então eu vi que era um absurdo, a degradação humana (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

O fotógrafo, então, solicitou autorização para a realização do seu ensaio: “[...] depois falei com o Diretor deste Hospício, deste Hospital, eu já conhecia ele” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008). A autorização lhe foi concedida pelo então diretor.

Questionado sobre o processo de solicitação da autorização para realização das imagens, Streliaev esclarece que o diretor era “[...] conhecido na época. (e eu era) fotógrafo da Veja, importante. A gente se conhecia assim, não sei da onde, e ele me autorizou, vai lá. Para ele era normal” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008). Sobre esse tema, o fotógrafo ainda revelou à autora, via E-mail, que: “Tinha um chefe lá, médico, que foi meu colega no colégio. Algum tempo depois pedi para ele me baixar como “louco” nesta ala. Fiquei 2 dias lá, dormindo inclusive” (Cf. STRELIAEV. E-mail, 2006).

As imagens realizadas não foram publicadas ou expostas imediatamente. Streliaev realizou o trabalho e conta que: “[...] ele ficou guardado comigo por 6 anos. Estas fotos ficaram guardadas. Não revelei nem nada, também era filme ainda, nem ampliação eu

fiz, eu só tinha assim, as tiras de filme” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008)<sup>11</sup>.

A primeira exposição ocorreu após Maurynziloit, uma amiga do fotógrafo, ter visto as imagens em sua casa, convidando-o para mostrá-las em São Paulo: “Aí em 1977<sup>12</sup> veio aqui uma amiga minha fotógrafa de SP, a Maurynziloit [...], não sei se ainda continua diretora do Memorial da América Latina [...], eu mostrei estas fotos para ela e ela enlouqueceu. Maravilhoso [...] e montamos uma exposição em SP, na *Galeria EnFoco*” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008)<sup>13</sup>.

A *Galeria EnFoco* era um dos centros de fomento da fotografia na década de 70 em São Paulo. Uma reportagem da revista *Veja* evidencia seu papel no contexto paulista. Intitulada *Descoberta da fotografia*, discute a popularização da fotografia e a larga possibilidade de acesso e interesse pelos equipamentos fotográficos. Destaca o papel da *EnFoco* como promotora de cursos, eventos e exposições. Segundo a reportagem, a galeria era uma das escolas de fotografia mais referenciadas em 1971, que computava na época cento e vinte alunos, em dois cursos de quatro meses. A *EnFoco* é também citada como referência quanto à iniciativa de constituir acervos fotográficos com trabalhos de fotógrafos profissionais. Assim, o local no qual as fotografias de Streliaev foram expostas colocou-as em evidência em São Paulo.

Em outra reportagem, na mesma revista, que veiculou a Figura 6 acima apresentada, Streliaev esclarece sobre a montagem realizada para a exposição, na galeria *EnFoco*, das imagens do Hospital São Pedro. A mostra foi intitulada *Profissão Louco*. Ele comentou na época: “Pensei, no início, em produzir uma seleção para esta mostra. Depois achei que seria uma espécie de crime de sonegação” (ARAÚJO, 1974), o que o teria levado a optar por expor todas as imagens realizadas. Porém, na entrevista concedida à autora, ele afirma ter realizado uma seleção das imagens:

(pesquisadora) Mas e o processo de seleção, você ampliou todas, no negativo? [...] (Streliaev) Não. Eu selecionei na lupa. Olhava a série, aqui são seis mais ou menos do mesmo tema, a melhor é esta aqui. São oito

<sup>11</sup> Embora na entrevista o fotógrafo tenha referido 6 anos, este transcurso foi, na verdade, de três anos. Isto se comprova pela reportagem de 1974, publicada na *Veja*, como se verá adiante.

<sup>12</sup> Embora em entrevista a data de 1977 tenha sido referida a este encontro, em função da sequencia cronológica dos eventos, esta na realidade deve ter acontecido em 1974.

<sup>13</sup> Contando que a exposição se deu em 1974 e que as imagens foram feitas em 1971, o tempo durante o qual estas teriam ficado guardadas seria de três e não seis anos.

mais ou menos da mesma cara do sujeito, se sempre bate mais [...] é esta aqui. (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008)

As fotografias expostas na *Galeria EnFoco* tiveram por moldura espelhos. Streliaev refere-se a elas da seguinte maneira:

[...] foram ampliadas cerca de 100 imagens [...] Todas as fotos eu coleí em molduras. Cheguei lá dois dias antes da exposição, aquela coisa de curadoria, muita onda, um *tratamento curatorial*, toda aquela onda com esta Galeria, *fine Arts* [...] Meu trabalho não era *fine Arts*, era um trabalho jornalístico forte, e agora? [...] inaugura amanhã. Pegou um desespero. Como não tem moldura? Aí eu vi que tinha uma vidraçaria defronte, mandei cortar vários espelhos, eram 40 e tantas fotos que estavam expostas. Cortei espelhos e coleí as fotos nos espelhos de modo que o *paspatur* era um espelho, a pessoa se via. E a última, me veio um espelho a mais, então a última era só um espelho sem nada, sem foto nenhuma. A pessoa se olhava ali (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

As imagens seguiram então para uma exposição em Londres, sob o título *Profession: Insane* realizada na *The Photographer's Gallery*. Quanto às obras enviadas a Londres, Streliaev comenta que pode ter havido algumas mudanças, mas a exposição era essencialmente a mesma. A montagem, no entanto, foi diferente. Sem a presença de espelhos. Referindo-se a esta segunda exposição Streliaev afirma:

O espaço era só parede, mais nada. Então eu ampliei elas. Fui numa loja lá em Londres, comprei uns *frames* e botei lá, e acabou. Não tem muita montagem para isto. Até porque se tu faz um show, ou alguma coisa, uma montagem cenográfica, até poderia, mas naquele tempo não tinha a impressão digital para tu fazer grande, teria que fazer em foto, que é diferente, complicado (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

No ano de 2008, tivemos em mãos os negativos das imagens realizadas pelo artista, assim como suas ampliações. Nesta data havia no acervo de Streliaev um total de 40 ampliações e aproximadamente o mesmo número de negativos.

### **2.2.2. A recepção da série de imagens do São Pedro**

Na concepção do autor, sua presença no interior do hospital psiquiátrico daria ao público a oportunidade de conhecer a realidade da instituição por meio do olhar de um interno. Na troca de e-mails com a pesquisadora, em 2006, ele comenta: “O resultado dessa

hospedagem, foi um pungente documentário sobre os “loucos” visto como um” (Cf. STRELIAEV. E-mail, 2006).

Streliaev recorda ter sido procurado por jornalistas após a abertura da exposição de 1974 e a grande repercussão que esta teve na mídia e na sua carreira. Ele recordou, por exemplo, a matéria de Sandra Passarinho para a rede Globo, no Jornal Hoje. No mesmo ano ele foi eleito pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como o *fotógrafo brasileiro do ano* em função da realização deste trabalho.

Em relação à exposição em Londres, Streliaev recorda ter recebido uma série de cartas questionando os motivos pelos quais estaria levando aquela imagem do Brasil ao exterior: “Recebi um monte de cartas [...] quê que tu levas, isto é coisa do Brasil é esta a imagem do Brasil que tu quer levar para fora [...] não dei bola” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

A fala do autor sobre o próprio trabalho também revela uma possibilidade de recepção deste como um trabalho fotojornalístico. Ao comentar sobre a exposição de Londres ele adjetiva o trabalho como marcante. Ele refere: “[...] o tema em si já era marcante. [...] Aquilo ali era um trabalho jornalístico meio simples assim, tal. A temática é instigante [...]” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

Raimundo Nonato Borges, um fotógrafo de São Luis do Maranhão, fez o seguinte comentário às imagens de Streliaev, ressaltando seu caráter de denúncia: “Os “loucos” fotografados por Leonid ...são um lembrete de que cada corpo humano é hoje um pequeno manicômio, do qual, para sair-se, não bastam soluções individualistas; e, para entrar, basta paradoxalmente a condição de humano” (BORGES, 1975:06).

Em reportagem de sua autoria, intitulada *Precisa Denuncia* e publicada na *Veja* em 1974, Olívio Tavares Araújo refere-se ao cunho documental das imagens de Streliaev: “[...] descobre com crueza o microcosmo humano que está ao seu redor. Esta exposição — uma das mais vigorosas e pungentes dos últimos tempos — é prova disto” (ARAÚJO, 1974: 124). Para Araújo, Streliaev faz “[...] de sua câmera um instrumento preciso de denúncia, de maior conhecimento do homem pelo homem, de apreensão da dura contingência que tem a sua volta” (ARAÚJO, 1974: 124).

A recepção das imagens de Streliaev revela seu caráter documental,

mobilizador, um *lembrete das exclusões sociais*, como denúncia.

### 2.2.3 A questão da abjeção

A visão de Streliaev sobre seu trabalho também revela importantes vias de acesso à compreensão iconográfica das imagens. Assim, algumas de suas reflexões sobre a realização da série serão discutidas a seguir.

Por um lado, ele descreve as condições sub-humanas que encontrou no Hospital e as relaciona de alguma forma com a realidade dos campos de concentração. Na entrevista de 2008 ele comenta que era “[...] um lugar terrível mesmo, as pessoas na pior situação de degradação humana [...]” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008); “[...] aquilo ali, o tratamento era Auschwitz [...]. Não tinha solução mesmo, tudo cheio de água no chão. Então um tratamento assim, o cara entrava lá, levava a comida; se alguém estava doente arrastava o cara [...] se o cara tava ferido, ou alguma coisa. Um campo de concentração” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008). Em outro trecho da entrevista o fotógrafo retorna a esta caracterização quando questionado sobre o número de pessoas que havia no setor fotografado: “Mais ou menos 200 pessoas, um troço assim, parecia Auschwitz” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

O sujeito interno também parece assumir em si características de desumanidade. O uso de termos como *um bando*, *tipo de gente* revelam uma concepção de loucura mais atrelada à ideia de animalidade do que como consequência de contextos de exclusão sócio-culturais; uma apreensão, de certa forma, tipificada

(pesquisadora) Como foi a experiência de ficar lá, disse que foi assustador. (Streliaev) Um bando de “louco” lá. (pesquisadora) Eram agressivos? (Streliaev) Tipo de gente. (pesquisadora) Banho [...] (Streliaev) Não lembro nada [...] E a comida *argh (urg)*. Feijão, macarrão com feijão. Aquela lavagem de macarrão com feijão (pesquisadora) Para dormir? (Streliaev) Dormi todo *assustadão*. (pesquisadora) Acordado? (Streliaev) Com medo de levar porrada. (pesquisadora) E tinha briga? (Streliaev) Gritaria, gente uivando (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

A concepção de sujeito como *tipo* também se revelou em outros dois momentos da entrevista. Por um lado, a descrição dos uniformes utilizados pelos internos: “[...] também tive que botar aquela roupinha de “louco” [...]” (Cf. STRELIAEV. Entrevista,

2008). Por outro, a compreensão do interno como não possuidor de uma vontade e de um dever fica evidente quando o fotógrafo questiona a pertinência de solicitação de autorização de uso das imagens dos sujeitos fotografados.

(pesquisadora) Como foi o uso destas imagens. Hoje em dia tem toda uma questão do uso das autorizações e isto era alguma coisa que foi falado [...] (Streliaev) Eu não quis nem saber. Botei na roda e foda-se. Se desse problema depois eu ia ver como é que faria. Não nem me preocupei com isto. (pesquisadora) E também não houve problema [...] (Streliaev) Não. Tem muitas imagens que mostram claramente, as pessoas, mas o que é que eu vou fazer [...] eu vou ficar pegando autorização? os caras nem sabem o que é isto. Autorização de quem? O diretor me autorizou a fotografar (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

A sua história profissional anterior, de fotógrafo de acidentes, também explica em certa medida a forma como ele se aproximou do novo tema. Streliaev declarou na entrevista que não ficou chocado com o que viu, pois estava acostumado à realização de fotografias de corpos mutilados e de acidentes: “Em 70 eu trabalhei num jornal aqui local chamado Zero Hora e não tinha nada para fazer a não ser reportagem policial. Eu trabalhava das sete à meia noite fotógrafo [...] só vendo morto. Isto daí já não [...] tava acostumado. Eu via morto esmagado, sem cabeça, então pra mim era também um trabalho” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

Na captação das imagens este distanciamento também se revela. Além dos sujeitos fotografados e da *realidade* apresentada, o tema também proporciona, para ele, uma plasticidade visual atraente e sedutora: “[...] tinha uma luz muito bonita, era outono. Aqui no Rio Grande do Sul a luz do Outono é linda, inclinada, dourada, se bem que eu fotografei em preto e branco, mas aquela iluminação que entrava, aquelas pessoas, aqueles perfis, aquelas silhuetas, aquelas sombras [...] marcante” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008) No mesmo sentido, ao falar da escolha dos recursos técnicos, Streliaev evidencia sua preocupação com as limitações técnicas em função da luz e a busca por maior dramaticidade: “[...] P/B dá mais dramaticidade, além do mais os ambientes eram escuros (tudo sem flash). Eu tive a possibilidade de fotografar melhor, com um filme de mais sensibilidade” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

Streliaev afirmou também não ter vontade de retornar ao Hospital para

fotografar novamente, comentando que não desejaria ser demasiado identificado com aquelas imagens: “[...] já me convidaram (para expor novamente) e eu disse não. Senão fica aquela imagem, olha o fotógrafo dos “louco” lá. Deu, passou, circulando, circulando [...]” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

Podemos dizer que a concepção de Streliaev de loucura é explicitamente marcada por sua apreensão como patológica:

Acho que os caras são doentes mesmo. Tem que isolar, senão eles vão matar alguém daí nem paga por isto, não tem responsabilidade, o *troço* é maluco, é maluquice total. Tem que virar os olhos, a única solução é ter um lugar decente onde eles fiquem, pelo menos um pouco de decência humana. E tu virar os olhos, não tem outra solução, fazer o tratamento, botar médico, botar assistente social, e aí? Vai fazer o que? Vai querer curar com a arte? Vai curar com o quê, é loucura? Não tem solução é um *troço*, é uma chaga humana [...] (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

Quando questionado sobre as alas e setores que havia visitado, se havia se interessado em saber como funcionavam as outras alas além da dos incuráveis, Streliaev respondeu: “Nem fui. Não quis saber. Fui lá fazer meu negócio, caí fora e tchau, vamos para a próxima” (Cf. STRELIAEV. Entrevista, 2008).

#### **2.2.4. As imagens de Leonid no São Pedro**

Leonid Streliaev fotografou o Hospital São Pedro no ano de 1971. Em todas as imagens há pelo menos uma figura humana masculina. Algumas duplas de imagens revelam o movimento de aproximação do fotógrafo ao objeto estudado, como pode ser visto acima nas Figs. 1 e 2, bem como nas Figs. 3 e 4.

A progressiva aproximação de alguns sujeitos na sequência de imagens constrói uma narrativa. Em um desses conjuntos (Figs. 5, 6, 7, 8 e 9) o fotógrafo parece tomar um mesmo homem como referência, movimentando-se em torno dele e situando-o sucessivamente ao seu redor. As Figs. 8 e 9 da série apresentam-no em duas vistas diferentes, frontal e lateral.

A mesma dinâmica se repete nas Figs. 10 e 11 quando outro sujeito é também fotografado duas vezes na mesma posição, porém em ângulos distintos, como nas fotografias de identificação criminal. As mãos que seguram a cabeça fazem lembrar as



descrições iconográficas da melancolia.



Fig.42. Comparação entre duplas de fotografias: Figs. 8 (detalhe) / 9 (detalhe) e Figs.10 (detalhe) / 11 (detalhe), nas quais um mesmo interno é fotografado em ângulo frontal e lateral.

Outra sequência que pode ser observada em meio ao conjunto de imagens é a que descreve outro homem (Figs. 12, 13, 14 e 15) que porta na maioria das fotografias um terço (e um cigarro). O sujeito, motivo central da composição, é representado diversas vezes e em ambientes diferentes, como se o fotógrafo o estivesse acompanhando pelos espaços da instituição. São representações livres de estereótipos, nas quais o sujeito aparece em sua singularidade. Ele é idoso, o que sugere sua condição de paciente crônico no espaço asilar.

Através da dinâmica imposta pelo fotógrafo, internos que inicialmente aparecem no plano de fundo de algumas imagens tornam-se, em seguida, o tema central da composição. Isto acontece, como se pode ver, nas Figs. 12 e 13 acima, nas quais o interno se encontra deitado à direita e abaixo, distante e fotografado de costas.



Fig.43. Detalhes das Figs.12 e 13

Na série de imagens que compreende as Figs. 16 a 19 o sujeito que estava deitado e à distância é transformado em assunto principal. Nas Figs. 20 a 23 ele está se alimentando, embora permaneça deitado. O fotógrafo inicia os registros provavelmente em pé, fotografando seu tema de cima para baixo, terminando com um enquadre à altura do leito. A proximidade ao interno é grande, enfatizando a relação do fotógrafo com o indivíduo abordado pela lente. Essa relação aparece de forma evidente nas Figs. 16 a 19, em que o interno dirige seu olhar inquiridor diretamente ao fotógrafo. O tempo consumido nesta relação também é evidenciado pelo prato de comida ao lado do interno, que estava cheio nas primeiras imagens e encontra-se vazio ao final.

A lente de Streliaev registra um sujeito bestializado. A forma como ele se alimenta, no leito, pegando o alimento diretamente com a boca, ou com as mãos, retira da representação qualquer mediação de civilidade e educação/cultura. O fato de o interno estar deitado enfatiza ainda mais seu estado patológico, ocorrendo uma sobreposição entre patologia e bestialidade, aqui usada para uma descrição da loucura.

O uso de contrastes intensos reforça o caráter patológico desse corpo, expondo-o aos pedaços, mutilado, deformado, semelhante aos corpos brutalizados pela guerra ou pelos campos de concentração e extermínio. Esta referência aos espaços de reclusão e morte também se aplicam a outras imagens, nas quais grupos densos de pessoas não identificáveis circulam como que desnorteadas.

Muitas vezes o fotógrafo preserva o anonimato dos sujeitos ao focá-los em primeiro plano, impedindo por meio do jogo de luz e sombra que suas identidades sejam reveladas (Figs. 25 a 29). Ao apresentar apenas as silhuetas dos sujeitos fotografados, cria-se uma tensão entre a visão e a incapacidade de identificação e controle.

O mesmo ocorre nas imagens (Figs. 30 a 32) onde os sujeitos são captados através de suas sombras. As próprias figuras se confundem com as sombras projetadas criando a sensação de um ambiente surreal no qual sujeitos/matéria e sombra/luz possuem a mesma densidade.



Fig.44. O registro das sombras dos corpos. Fig.31 (detalhe), Fig.32 (detalhe), Fig.33 (detalhe)

O limite espacial imposto pelos muros evidencia a importância hierárquica e prevalente da Instituição em relação à situação de confinamento.

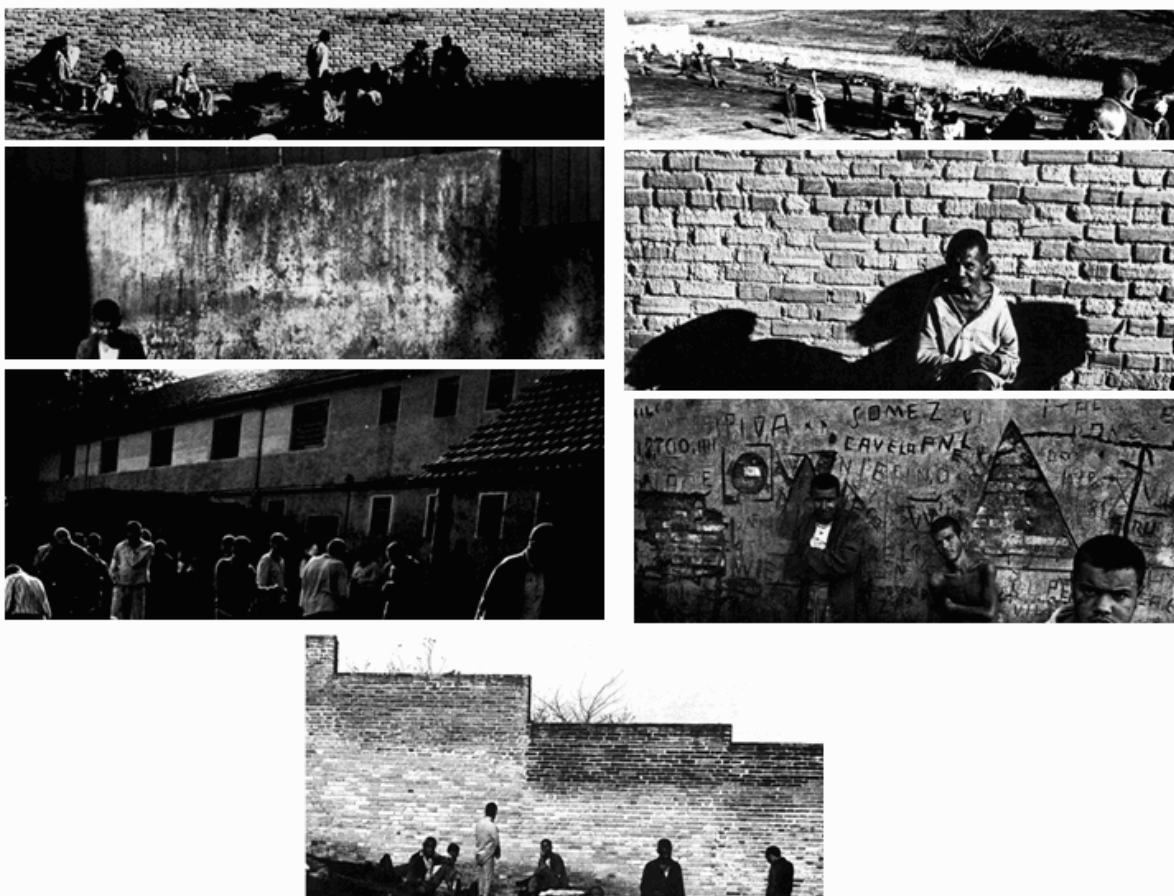


Fig.45. A Instituição através da imponência/prevalência arquitetônica. Fig.08 (detalhe), Fig.31 (detalhe), Fig.30 (detalhe), Fig.32 (detalhe), Fig.25 (detalhe), Fig.33 (detalhe) e Fig.34 (detalhe)

Os sujeitos, assim confinados, permanecem inativos e poucos são os que se movimentam.



Fig.46. A inatividade dos corpos. Fig.32 (detalhe), Fig.7 (detalhe), Fig.31 (detalhe), Fig.35 (detalhe), Fig.37 (detalhe), Fig.36 (detalhe), Fig.34 (detalhe), Fig.35 (detalhe), Fig.37 (detalhe)

Deixam-se fotografar agachados, sentados ou em pé e apoiados em muros ou encostados nos troncos das árvores. Estas, apresentadas também sem vida, como troncos, ou cortadas, reforçam a pouca mobilidade das figuras.



Fig.47. A Inatividade dos Corpos. Fig.36 (detalhe), Fig.36 (detalhe), Fig.39 (detalhe), Fig.36 (detalhe), Fig.38 (detalhe), Fig.33 (detalhe), Fig.10 (detalhe), Fig.36 (detalhe)

Embora em algumas imagens Streliaev procure revelar a identidade dos sujeitos fotografados, a maioria delas apóia-se em uma descrição convencional do “louco” e da loucura vinculando-o às ideias de inatividade, disfunção, desumanidade, bestialidade. Importante no conjunto de imagens é o registro propiciado pela presença do fotógrafo no espaço diferenciado que sua câmera descreve, revelado através dos sucessivos enquadres de um mesmo tema e do registro dos olhares interrogativos que os sujeitos dirigem às lentes que os captam.

A importância dada à instituição e a forma como os sujeitos são apresentados, sem identidade, aglomerados e uniformizados, faz lembrar outras instituições de confinamento, como os campos de concentração, pautadas na suspensão dos direitos individuais.

As fotografias de Leonid Streliaev refletem o contexto das instituições psiquiátricas brasileiras nos anos 70, ainda marcadas pela ideia de internação e isolamento dos “doentes” e sem diálogo evidente com as novas perspectivas terapêuticas propostas

pelo movimento emergente da anti-psiquiatria européia. Neste sentido, são imagens ainda marcadas pela ideia da loucura como patologia determinada por fatores endógenos e estão longe de refletir sobre seu vínculo com as dinâmicas sociais, ou de articulá-la a uma narrativa política. Desta forma, as imagens de Leonid em nada se aproximam do modo de construir a representação da loucura dentro da intencionalidade de um discurso crítico como o que ocorria nas fotografias realizadas em hospitais psiquiátricos italianos do mesmo período.

Nas imagens de Streliaev é possível identificar diversos elementos de tipificação dos sujeitos retratados, como o uso dos uniformes, o lugar do sujeito ocupado por sua sombra, a apropriação de elementos advindos da tradição da melancolia, como as mãos segurando a cabeça. Em alguns casos, o fotógrafo parece se interessar pelo registro do caráter individual, particular, dos sujeitos, como ao retratar o interno com o terço nas mãos (Figs. 12 a 15). Assim ele descreve sinais da espiritualidade ainda presente em alguns dos internos ou, quem sabe, vestígios de seu delírio religioso. A questão do agenciamento pode ser identificada, uma vez que a presença e proximidade de Streliaev revela constantemente os olhares perplexos que os internos dirigem ao fotógrafo

Há outro elemento fundamental nas imagens de Streliaev que precisa ser destacado: sua relação com o repertório de fotografias de campos de concentração nazistas, onde o corpo é apresentado como abjeto.



Fig.48. Comparação entre Fig.18 de Leonid Streliaev com a imagem de “corpos deitados em um dos vagões abertos no trem da morte de Dachau”, USHMM (cortesia da *National Archives and Records Administration*, College Park)

Usando a visibilidade de um corpo animalizado, quase desumano, ou de um corpo no limite de sua humanidade, as imagens de Streliaev denunciam o observador por sua passividade e dificuldade em assumir uma posição verdadeiramente ética diante do que é apresentado. Em *Photographs of agony*, John Berger pontua exatamente este aspecto na dinâmica de imagens abjetas de guerra, por exemplo, veiculadas na mídia:

Conforme nós olhamos para elas, o momento de sofrimento do outro nos engole. Nós somos preenchidos tanto por desespero quanto de indignação [...] Indignação demanda ação. Nós tentamos emergir do momento da fotografia de volta às nossas vidas. Conforme nós fazemos isto, o contraste é tamanho que o reassumir das nossas vidas parece ser uma resposta inadequada e sem esperança para aquilo que nós acabamos de ver (BERGER, 2008:289).

A imagem que se efetiva é o instantâneo de um sofrimento mais longo do qual o registro fotográfico é apenas momentâneo.

A câmera que isola um momento de agonia, isola não mais violentamente a experiência daquele momento por si mesmo [...] A imagem configurada pela câmera é duplamente violenta, e as duas formas de violência reforçam o mesmo contraste: o contraste entre o momento fotografado e todos os outros (Berger apud WELLS, 2008:289).

O recorte desta realidade, a inserção do fotógrafo em situações das quais ele por fim também se retira, evidencia que sua presença ali não é efetiva e, ao mesmo tempo, acentua a consciência de que a situação representada na imagem não será alterada. Esta descontinuidade, este recorte temporal que se impõe, é percebido pelo observador: “Conforme nós emergimos do momento da fotografia para as nossas vidas [...]; nós assumimos que a descontinuidade é nossa responsabilidade”. Segundo Berger, ao perceber a continuidade na descontinuidade temporal da fotografia o observador “[...] tende a sentir esta descontinuidade como sua própria e inadequação moral pessoal” (BERGER, 2008:289).

Nesse instante, o choque que a imagem causa fica reduzido frente ao questionamento moral do observador: “[...] a questão [...] que causou este momento é efetivamente despolitizada. A figura se torna a evidência de uma condição humana geral. Ela acusa ninguém e todo mundo” (BERGER, 2008:290). Se o confinamento se deu em nome da ordem de uma sociedade, eu, como membro desta sociedade vejo algo sendo feito

em meu nome e este é o desconforto moral posto. Em *Powers of horror*, Julia Kristeva também se refere ao caráter inexplicável do abjeto. Definindo esta dinâmica em oposição àquela do objeto ela explica:

Se o objeto, no entanto, através de sua oposição, me conduz no interior da textura frágil de um desejo de significado, o qual, como matéria de fato, me faz incessantemente e infinitamente homólogo a ele, o que é abjeto, ao contrário, o objeto alijado, é radicalmente excludente e me lança em direção a um lugar no qual o significado colapsa (KRISTEVA, 1982:1-2)

A proximidade entre Streliaev e os internos lança o observador das imagens para dentro de realidades quase impossíveis de serem concebidas. Como se defrontado com recursos barrocos de mobilização o observador, ao olhar as imagens, tem poucos recursos para delas se distanciar (Fig.47).



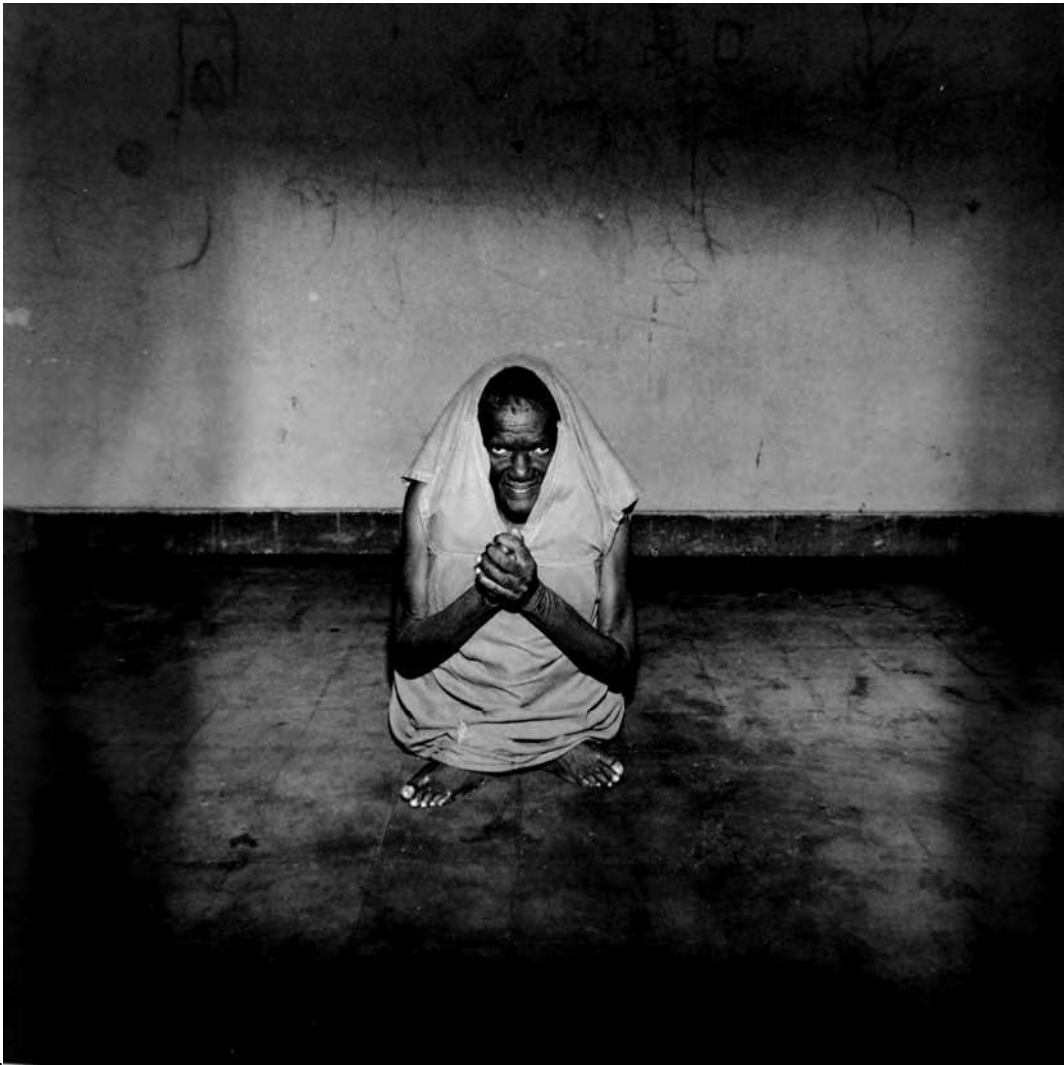
Fig.49. Comparação entre Fig.40 de Leonid Streliaev e fotografia de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery em 1989/90

Isto faz com que a imagem fique retida e retenha parte do observador que, depois de “fisgado”, termina por encontrar-se paralisado e perplexo perante o inusitado.

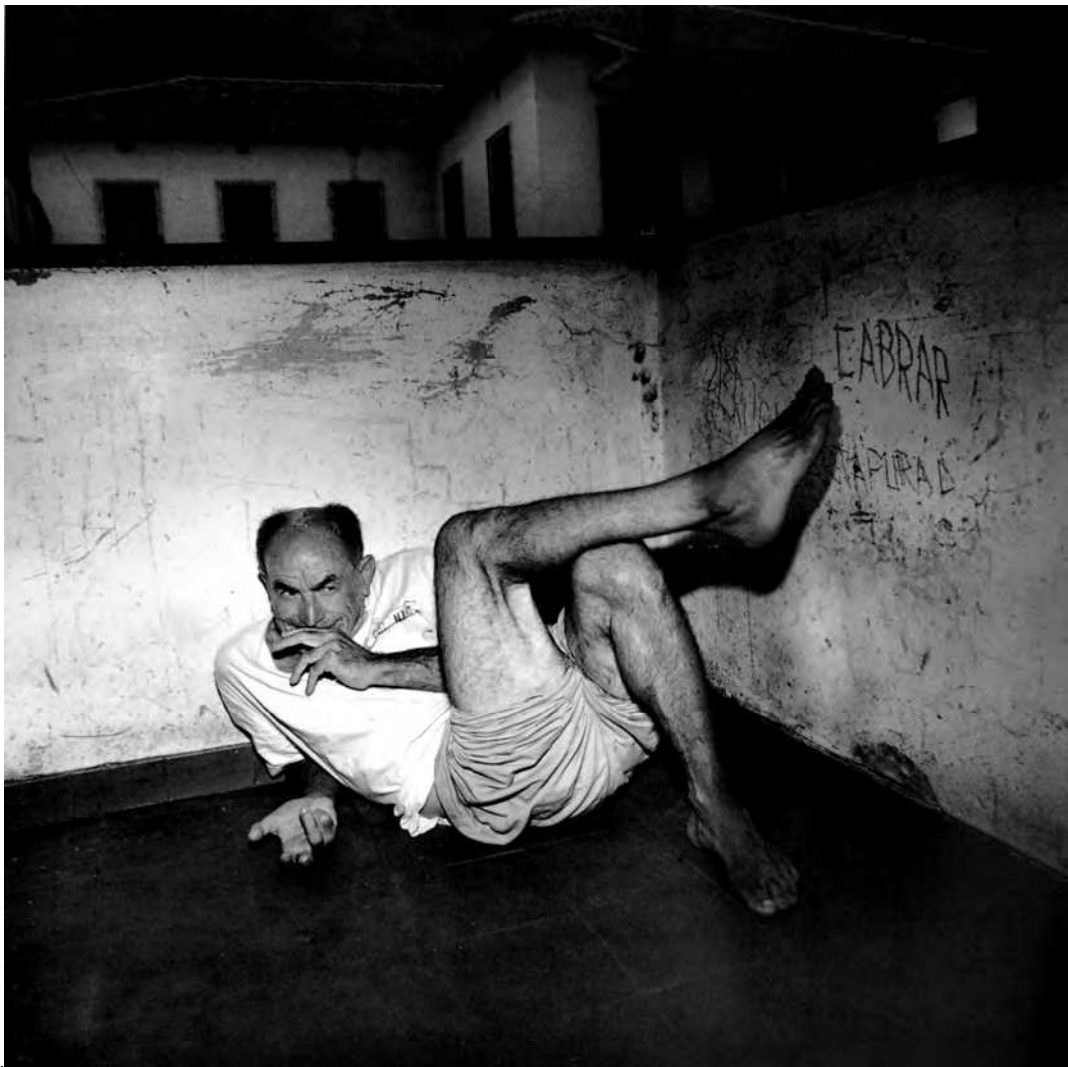


### **2.3 Claudio Edinger**

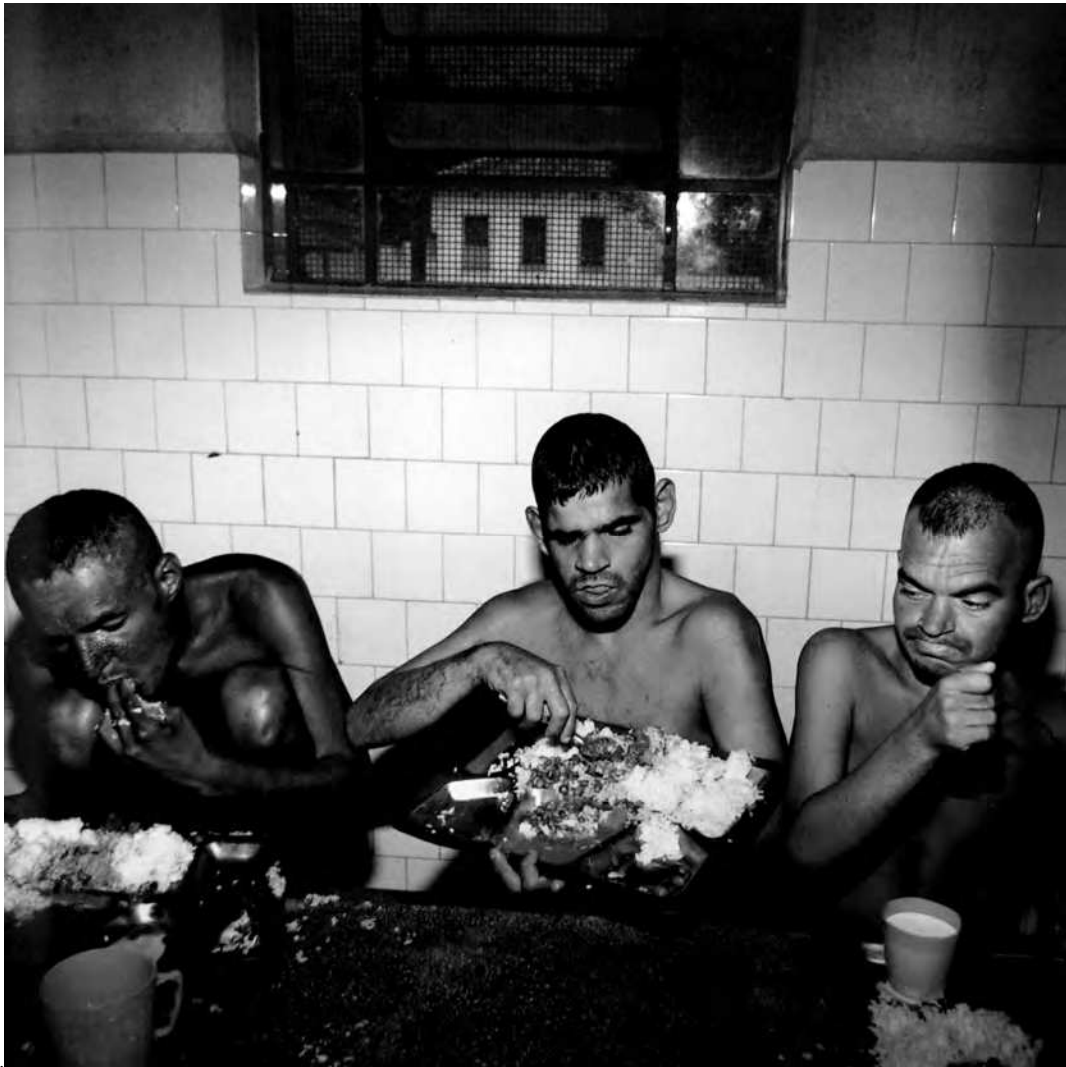
Claudio Edinger fotografou o Hospital do Juquery em 1989 e 1990.



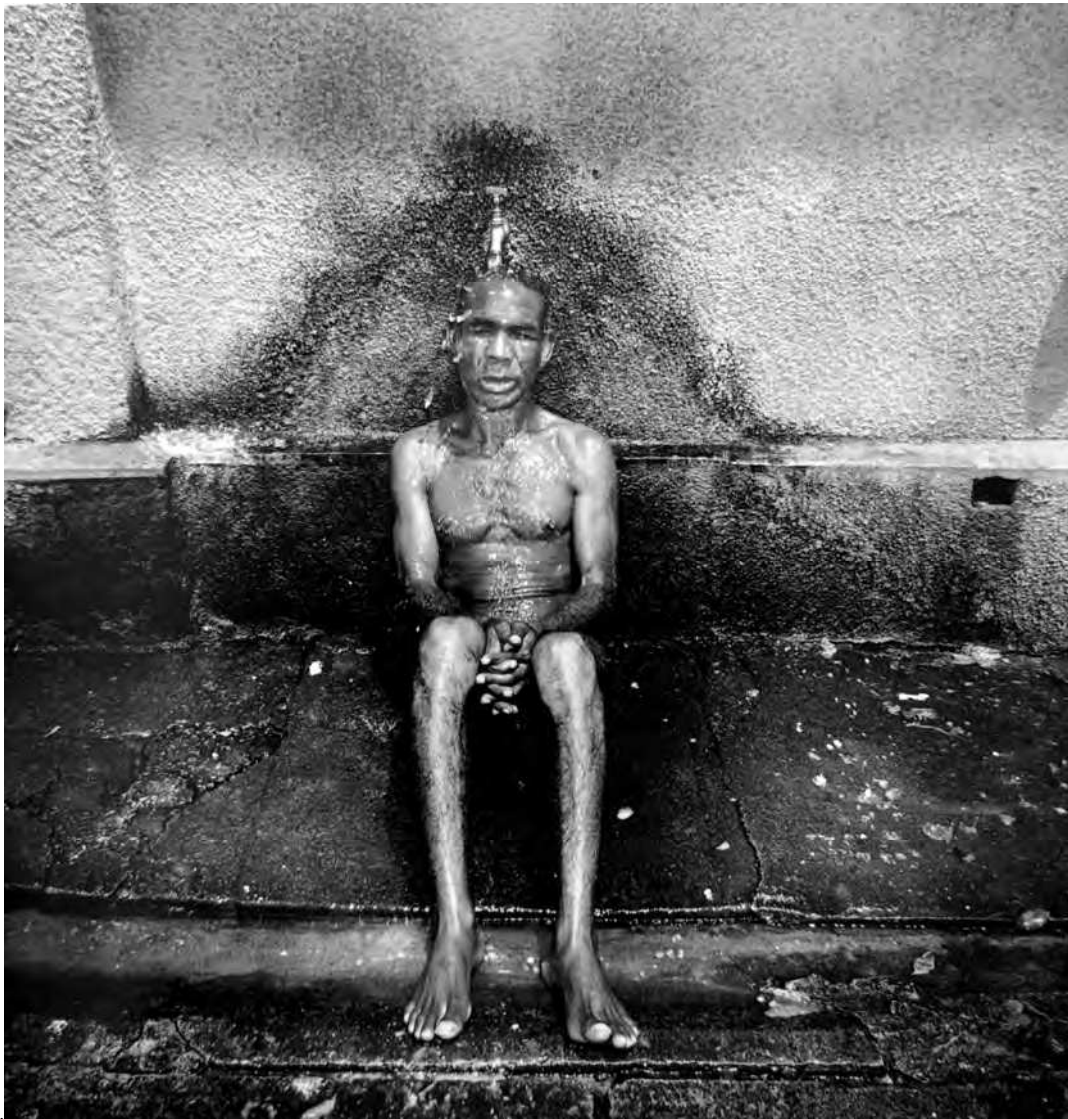
1.



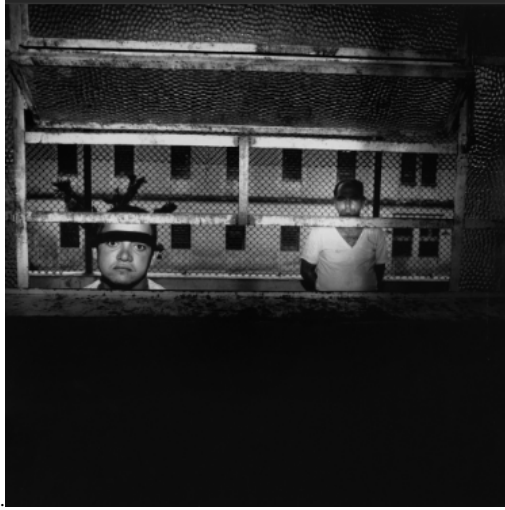
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.

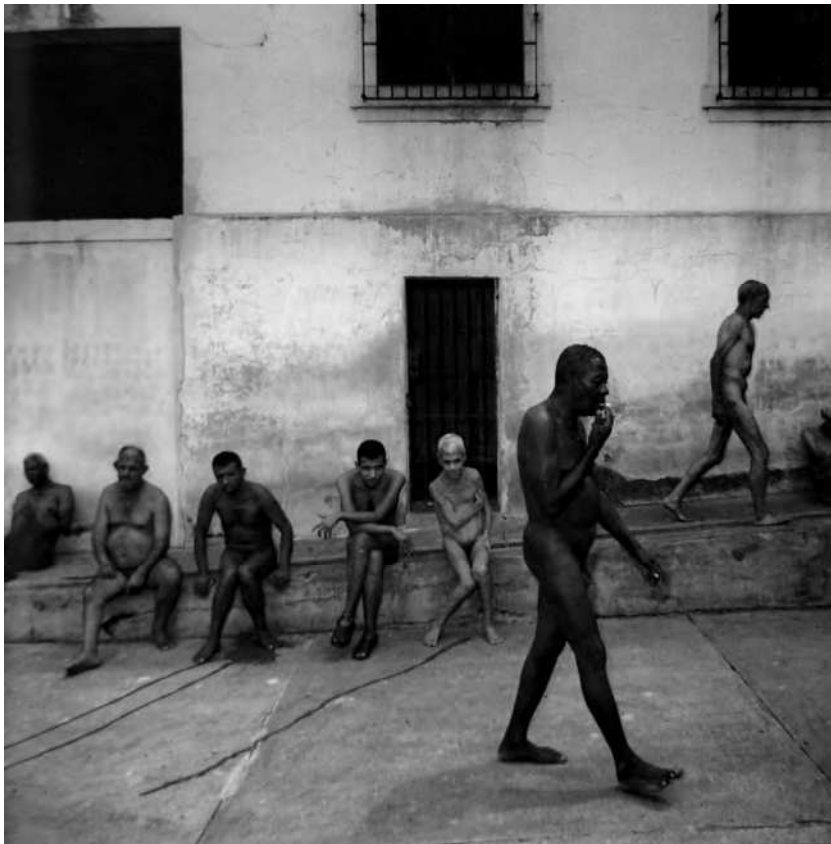




15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



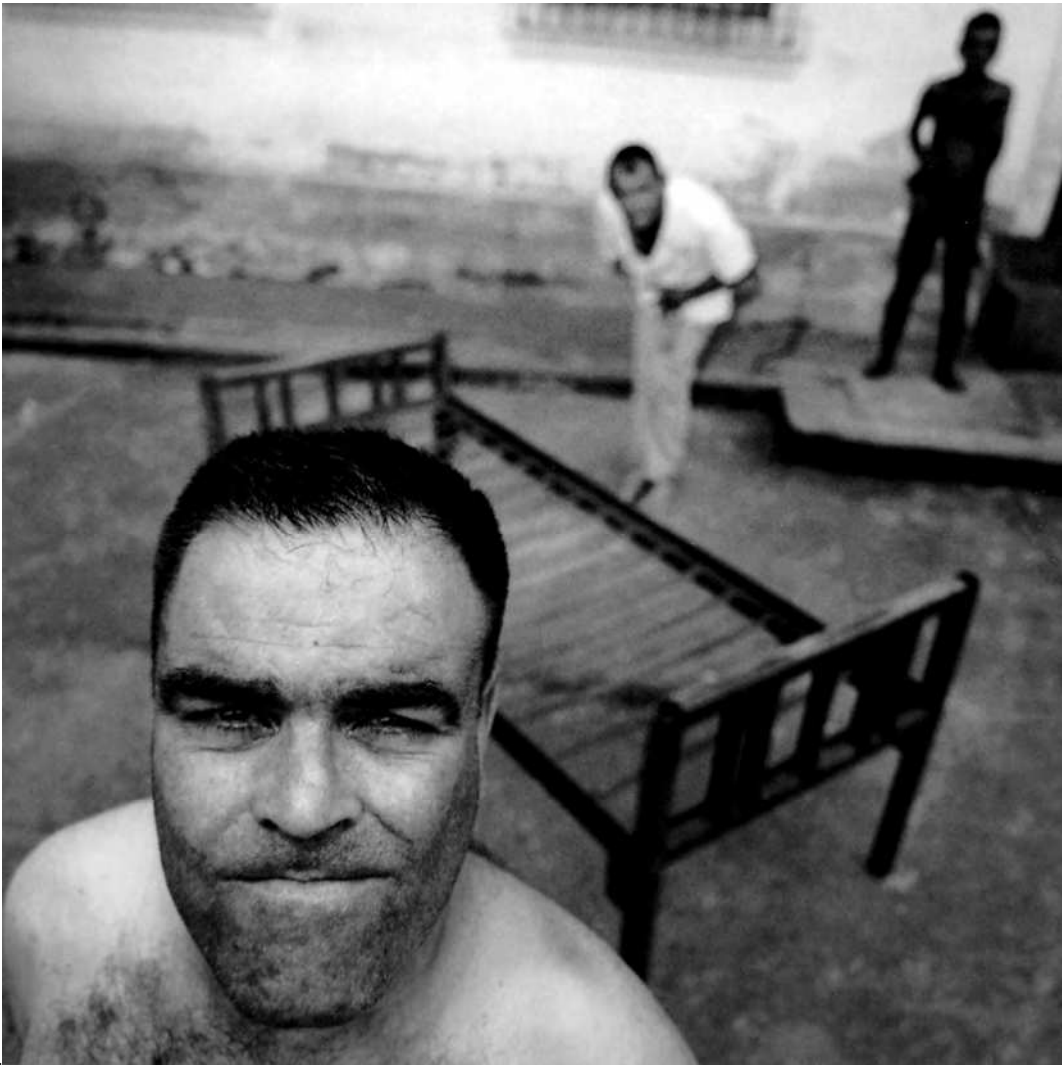
28.



29.



30.



31.



32.



### 2.3.1. A realização e a história das imagens

Claudio Edinger fotografou o Hospital do Juquery em dois momentos. O primeiro deles em 1989 e o segundo um ano depois, em 1990, permanecendo 8 semanas ao todo no ambiente asilar. Algumas das imagens ali produzidas participaram da exposição intitulada *Insane Asylum: Mental Hospitals in Brazil*, em 1991, organizada na *Visa Pour L'Image* em Perpignan/França. No ano seguinte, trinta e uma destas fotografias constituíram outra mostra, intitulada *Loucura*, no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro. Tres das imagens expostas nesta ocasião ilustraram um artigo da revista *Veja*, publicado no mesmo ano. Em 1997, trinta e oito das imagens realizadas foram publicadas no livro *Madness*.



33.

Fig.33. Capa do livro *Madness* de 1997

No ano de 2003 as imagens realizadas no Juquery foram expostas no *Photo España* em Madrí. Em 2005 elas estiveram em exposição no Palazzo Magnani, na Itália, resultando num catálogo, impresso em 2006, *Il volto della follia: cent'anni di imagine del dolore*, no qual estão presentes dez imagens de Edinger sobre o Juquery. Em 2008 as fotografias estiveram presentes na mostra *SP Arte*, em São Paulo, e em Agosto de 2009 treze delas foram postadas no blog *Lens: photography, vídeo and visual journalism* de James Estrin sob o título *Showcase: on the razor's edge*.

O primeiro período de realização das imagens se deu em 1989, depois de oito



semanas de negociação com o Hospital do Juquery. Segundo o próprio fotógrafo, a Instituição num primeiro momento hesitou frente à realização das imagens, uma vez que havia certo receio de que reportagens naquele espaço pudessem repercutir negativamente na sociedade, ou pudessem ser tomadas como forma de denúncia.

Na época, Edinger rebateu tal hesitação, assegurando a instituição: a “[...] última coisa que eu quero fazer é denúncia, eu não sou jornalista, eu sou um pesquisador, eu quero entender o que é loucura” (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007). Argumentou também explicitando a diferença que havia entre o tratamento de doentes mentais nos Estados Unidos, onde morava na época, e no Brasil, pontuando a importância e qualidade da atenção dada a esta população pelas instituições brasileiras. Neste sentido, ele comenta que “[...] no Brasil, o fato de você ter um teto, comida todo o dia [...] mesmo que a assistência médica seja *ridícula*, tem um médico lá. Só isto já justifica, vai denunciar o quê?” (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007).

Foi assim que conseguiu ter acesso aos ambientes do Juquery. Na data de 27 de Fevereiro de 1989 a autorização para a realização das imagens foi fornecida pelo Dr. Mario Balster Martins. Foi desta forma que Edinger ficou quatro semanas no Hospital, morando na instituição nas duas primeiras semanas (sempre acompanhado por um funcionário do Hospital) e fotografando nas duas seguintes. Em 1990, quando retornou ao Hospital, fotografou por cerca de quatro semanas sendo que ia ao Hospital diariamente para a realização das imagens. Sobre este processo ele comenta:

Eu fiquei duas semanas morando, mais duas fotografando. No ano seguinte eu fiquei mais quatro semanas também fotografando. Foram umas 8 semanas no total [...] Fiquei duas semanas num quarto, depois mais duas semanas indo e vindo, porque era em Franco da Rocha. Depois passou um ano, eu fiquei pensando sobre o trabalho, fiz todas as ampliações e voltei no ano seguinte para completar o trabalho. (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007)

Edinger justifica a necessidade de um retorno ao espaço fotografado em função da busca de elementos para garantir a construção de uma narrativa melhor e também porque teria surgido nele o desejo de apreender, naquele espaço, outros elementos como o dia a dia, as pessoas, os trejeitos e a textura, como ele diz:

[...] não existe limite de quanto você pode se aprofundar [...] não existe

limite. Até hoje eu poderia continuar fotografando o Juquery e iam aparecer coisas novas. Quando eu te conto uma história, ela tem que ter começo, meio e fim. Eu senti que tinha um começo, tinha um meio, faltava mais meio [...] Entender um pouco mais o que eram as coisas lá, queria que talvez aparecesse alguém no chuveiro (tanto que a foto da capa apareceu da segunda vez, o pessoal tomando banho, o cara todo ensaboado [...]); queria mostrar um pouco do momento em que estavam comendo, um pouco do dia a dia, um pouco mais de gente, de trejeitos, de textura [...] porque o fotógrafo é um contador de histórias, então ficou faltando contar um pouco mais sobre o assunto. Não tem limite, não tem fim, não existe fim, mas chega uma hora que você se satisfaz com a história que você está contando (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007).

O número total de imagens realizadas nas duas visitas ao Hospital foi de cerca de duas mil fotografias, segundo estimativa do fotógrafo. A fim de garantir a qualidade da imagem final, na grande maioria das vezes era realizada mais de uma exposição da mesma composição.

No início de 1990, depois da primeira etapa de realização das fotografias, o artista organizou uma primeira exposição de aproximadamente 30 delas na *Galeria Fotoptica*, em São Paulo. Um ano depois, em 1991, algumas das imagens vieram a público na Exposição intitulada *Insane Asylum: Mental Hospitals in Brasil* apresentada na *Visa Pour L'Image*, em Perpignan, França. Em relação a este evento, Edinger comenta: “[...] fui convidado para expor em Perpignan num dos maiores festivais de fotografia jornalística do mundo chamada Visa Pour L'Image – o trabalho foi um dos destaques do festival. Aí sim fui um dos convidados de honra do festival. Eu tinha 40 anos” (Cf. EDINGER. E-mail, 2009).

Depois da segunda etapa de trabalho no Juquery, em 1992, Edinger organizou a exposição de 31 imagens no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, intitulada *Loucura*. Após esta exposição, uma terceira visita ao hospital foi planejada, mas o acesso do fotógrafo foi então negado. Segundo Edinger a impossibilidade de acesso à Instituição teria sido decorrência de uma reportagem realizada na revista *Veja* em 1992 e assinada por Ângela Pimenta, na qual três de suas fotografias foram reproduzidas (Figs.1, 2 e 3).

Cinco anos mais tarde, em 1997, o livro *Madness* foi publicado, com 39 do total de fotos realizadas nos dois períodos de captação. O processo de seleção de imagens para a veiculação no livro sugere que a questão da narração estava no centro das preocupações do

autor. Diz Edinger:

O [...] critério (*de escolha das imagens*) é muito intuitivo, eu poderia dizer se está bem enquadrada, mas [...] é muito intuitivo. Eu arrumo todas à mostra, e vou me perguntando: - Qual é a melhor foto? Qual a foto que eu gosto mais? Esta [...] depois, esta [...] e assim por diante. E estas que sobraram: - Não dá. Esta dá, porque ela não é uma grande foto, mas ajuda a contar uma história. E então se pega estas, espalha de novo, e pensa numa sequência. Como fazer um texto [...] sem repetir palavras, idéias, se deseja que, de certa forma, a sua seleção de imagens e a ordem na qual elas são colocadas contém a história de uma forma mais sucinta e não redundante, (um pouco como num filme) que prenda a pessoa que está olhando o livro [...] (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007)

A apresentação das fotografias neste volume foi construída de forma consciente pelo fotógrafo, que lida não apenas com a sequência de aparição, mas com as dimensões de cada uma e com a forma como são dispostas nas páginas: ora isoladamente, ora em pequenos conjuntos.

Sobre a opção de constituição do livro Pedro Vasquez comenta, em artigo, que o livro fotográfico de Edinger ultrapassaria a idéia de um compêndio de imagens por

[...] ser estruturado a partir de uma lógica própria, inerente à especificidade da fotografia e em muito semelhante à lógica da montagem cinematográfica. O bom livro fotográfico, como o bom filme, é um *corpus* de imagem técnica constituído por micro-universos visuais relacionando-se entre si num *continuum* sabiamente arquitetado que, para ser mais eficiente, não deve ser percebido pelo espectador/leitor (VASQUEZ, 2003).

Ainda segundo Vasquez, a síntese necessária para a realização de um livro seria qualidade rara entre fotógrafos, cuja tendência geral seria a de estarem frequentemente “[...] compelidos, pela própria natureza fragmentária do ofício, a compartimentar excessivamente o olhar” (VASQUEZ, 2003).

Segundo Persischetti, em texto introdutório a outro livro de Edinger, *Carnaval*, publicado em 1996, a questão narrativa também se apresenta em cada fotografia realizada: “[...] fazendo de cada uma das fotografias uma narrativa por elas mesmas, Edinger oferece ao observador informações que ele considera pertinentes para nossa própria experiência de interpretação da imagem” (Persischetti In EDINGER, 1996:05). Assim, tanto para o autor da introdução, como para o próprio fotógrafo, parece haver a necessidade de uma narração

por imagens, fato que aponta caminhos possíveis de análise das fotografias estudadas.

Em 2003 as fotografias realizadas no Juquery participaram do “*Photo España*”, em Madrid. Veiculadas no Centro Cultural Conde Duque em conjunto com as obras de outros dez fotógrafos, a exposição intitulada *De cerca Nadie es Normal* teve como proposta curatorial, de autoria de Enrica Viganò, “[...] resgatar algumas etapas históricas da relação entre saúde e a sociedade e mostrar ao mesmo tempo a forma de entender o conceito de *normalidade* ou *anormalidade* na identidade humana [...]” (In Liceus el portal de las humanidades), bem como analisar as relações da sociedade com as questões de saúde mental. Este conjunto de trabalhos recebeu o prêmio do público como a melhor exposição da seção oficial do Festival.

De 23 de Novembro de 2005 a 12 de Fevereiro de 2006 elas estiveram em Exposição intitulada *The Face of Madness: A Hundred Years of Images of Pain* no Palazzo Magnani em Reggio Emilia/ Itália, sob Curadoria de Sandro Parmiggiani. Embora Edinger não tenha estado no evento, “[...] não fui convidado para a abertura” (Cf. EDINGER. E-mail, 2009), suas imagens foram alocadas na Seção intitulada *Prigioni e Rifugi, nelle terre Del Mondo* (Prisões e refúgios, nas terras do mundo), cuja curadoria se deu em parceria com Enrica Viganò, e na qual estavam presentes os trabalhos de outros quatro fotógrafos não italianos que, segundo texto oficial do Evento, realizaram reportagens fotográficas “[...] nos últimos quinze anos para documentar tanto as condições inumanas nas quais as muitas pessoas ainda estão submetidas e tentativas para encontrar soluções ‘civis’ ao problema do distúrbio mental” (Archivio Mostre Reggio Emilia, 2005).

Esta exposição resultou no catálogo *Il Volto della follia: centanni di imagine del dolore*, publicado em 2006, no qual estão presentes dez imagens referentes ao Juquery, mais a seção *Prigioni e Rifugi, nelle terre Del Mondo* dedicada às imagens de fotógrafos não italianos. Nos textos deste catálogo há algumas referências às imagens de Edinger: Sandro Parmiggiani comenta que o conjunto de imagens de Edinger, e as de Chine-Chi-Chang “[...] perturba-nos – as do Brasil com uma imediatez violenta, que não deixa respirar [...] –, nos dizem que o sofrimento, a desumanidade, o ultrajo contra o homem ainda marcam muitas partes do mundo – como também contam sobre os acontecimentos de cada dia, parecendo que mais ninguém possa aprender algo, que o caminho da dignidade humana

não possa ser totalmente abarcado” (PARMIGGIANI, 2006:219)

Em 2008 as fotografias de Edinger estiveram presentes na *SP Arte* em São Paulo e em 11 de Agosto de 2009 treze delas foram postadas no blog *Lens: photography, vídeo and visual journalism* de James Estrin sob o título *Showcase: on the razor's edge*. Neste blog as imagens estão acompanhadas por um texto de Estrin, produzido a partir de entrevista com o autor das imagens e de internautas que acessaram o blog e nele deixaram mensagens e comentários.

Considerando todos os espaços de exposição e veiculação é possível notar que algumas imagens foram apresentadas com maior frequência. As Fig.1 a Fig.4 foram veiculadas pelo menos mais de duas vezes além da publicação em *Madness*.

A construção destas representações lança mão de diversos elementos da tradição de representação do “louco” como estranho, anormal, de comportamentos inesperados e inusitados, enquadrado, segregado, confinado, sem perspectiva, acomodado, inerte, vinculado a sua animalidade, bestialidade, agressividade e nudez/materialidade.

A inadequação, devaneio ou anormalidade identificados no tempo de internação como índices de loucura, somados às formas de *tratamento* postas em prática ao menos até a década de 90 no Hospital do Juquery, constroem uma situação na qual se efetiva a cronificação. A loucura descrita nas fotografias de Edinger não contém imagens de sujeitos expressivos, como em Alice Brill, mas de seres passivos. O que se vê não é a loucura do escape da realidade, do sonho, devaneio e inconsciência; mas uma loucura ligada à inação, morte e impossibilidade.

A Fig.1, particularmente, chama a atenção pelos múltiplos enquadramentos. Edinger, do lado de fora da fonte de luz, descreve um interno negro, magro, sentado de pernas cruzadas, mãos juntas, ao centro de um ambiente no qual não são vistos senão parede e piso, tendo a blusa vestida de tal forma a cobrir de uma só vez a cabeça e as pernas. Este sujeito é destacado do ambiente e re-enquadrado formalmente pelo menos três vezes: pelo quadrado da fotografia, pela moldura na composição, que o loca exatamente ao centro e pelo quadrado de luz vindo da janela que recorta novamente a composição.

Edinger descreve da seguinte maneira as condições em que encontrou o Hospital: “Muitos pacientes perambulavam nus. Poucos falavam. Uma mulher estava

acorrentada em sua cama. Um homem comia a orelha de outros pacientes. O odor era insuportável” (Edinger apud ESTRIN, 2009). O espaço é adjetivado, ao longo do texto, como um “ambiente caótico”.

Edinger explicitou, em entrevista à pesquisadora, diversos elementos referentes ao seu envolvimento e motivações para a realização das fotografias no Juquery. Destacaremos aqui os elementos de sua fala referentes ao processo fotográfico e procuraremos enfatizar particularmente sua relação com algumas questões de época.

Há em Edinger uma reflexão sobre o que pode ser considerado “normal”, e o que é diverso. Segundo ele, no cerne de sua busca pela loucura institucionalizada encontram-se questões mais amplas, relativas a outras formas possíveis de exercer a diversidade: “Eu sempre tive interesse no *outsider*. Eu penso que é difícil encontrar qualquer intimidade na centralidade. Excluídos exemplificam quem somos sem nossa frequente máscara social. Entendê-los faz com que fique mais fácil compreender quem eu sou” (EDINGER, 1996:08). Esse interesse estaria também presente em outros ensaios fotográficos por ele realizados, tendo como enfoque o edifício Martinelli, em 1975; os judeus ortodoxos; o Hotel Chelsea, Venice Beach, a Índia e o Carnaval.

Edinger parece, até certo ponto, identificar o artista e o “louco”; por perceber na loucura uma extrapolação de limites, o rompimento de fronteiras, o questionamento de padrões, a sensação de liberdade advinda do não pertencimento, ele declara que

A questão da loucura para o artista é uma questão sem limite, porque a gente vive navegando nesta fronteira, cruza a fronteira, volta, vai de novo, volta; a gente vive nesta fronteira entre ‘normal’ e ‘não normal’ [...] Tem a coisa do artista também, que talvez seja a maior loucura de um artista, que é não pertencer a nada, ele não pertence a nada, ele mora no Brasil mas não é brasileiro, ele é fotógrafo mas não se caracteriza como fotógrafo, é escritor mas não é escritor [...] ele fica solto no mundo, o artista vive solto e se não estiver solto ele não produz um trabalho interessante. Para mim o que faz um *cara* produzir um trabalho fora do normal, ele tem que viver uma vida fora da norma; tem que, enfim, ser *louco* para poder produzir, no sentido de que regras que para todo mundo faz o maior sentido pra ele não faz, e ele não consegue viver dentro destas regras, e se ele consegue viver o trabalho dele sofre com isto. (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007)

Existe em Edinger o interesse por compreender, se aproximar e pesquisar sobre

a loucura: “Meu objetivo quando tiro a fotografia destas pessoas é o de tentar compreender a loucura” (EDINGER, 1997:06). Ele não estava sozinho nessa motivação. Em 1989 havia outras pessoas interessadas na questão da loucura e acercando-se do Juquery como um campo de investigação, através do cinema, por exemplo<sup>14</sup>.

### 2.3.2 A recepção da série fotográfica<sup>15</sup>

A primeira reação pública no Brasil frente às imagens de Edinger no Juquery se deu na reportagem intitulada *As lentes da loucura: Claudio Edinger expõe no Rio um inquietante ensaio sobre o mundo dos doentes mentais do país*, realizada por Ângela Pimenta para a edição de 11 de Março de 1992 da revista *Veja*.

A reportagem teria impossibilitado o retorno de Edinger ao Juquery uma terceira vez a fim de realizar novas imagens. Sobre este evento ele refere em entrevista: “Não deixaram (os responsáveis pelo Juquery) mais porque saiu uma matéria na *Veja* sobre este meu trabalho. Eu fiz uma exposição, saiu uma matéria na *Veja* e pronto” (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007).

Pimenta inicia a matéria afirmando haver uma pergunta “[...] que persegue o fotógrafo Claudio Edinger há pelo menos dez anos”, esclarecendo-a: “Por que as pessoas precisam escapar da realidade?” (PIMENTA, 1992). Em seguida, cita palavras do próprio fotógrafo: “[...] o ser humano precisa tanto transcender a consciência, ainda que temporariamente, quanto de sono, comida ou sexo” (PIMENTA, 1992). Se os ensaios sobre “[...] a louca fantasia do Carnaval brasileiro e sobre os estados de inconsciência dos hindus” (PIMENTA, 1992) ainda não estão prontos para serem mostrados, “[...] o mundo dos

---

<sup>14</sup> Buscando filmes e vídeos do período, foram encontrados alguns que descrevem o ambiente hospitalar psiquiátrico. Um deles foi o documentário realizado por Reinaldo Pinheiro e Umberto Martins em 1989, intitulado *Dia de Visita*, filmado no Juquery e outros locais de confinamento (Funabem, Presídios, Casa dos Artistas). Foram ainda identificados outros documentários de época, como *Em nome da razão* de Helvério Raton, filmado no hospital psiquiátrico de Barbacena, em Minas Gerais, em 1979 e *O príncipe do fogo*, de Silvio Dan-Rin, de 1984, obra “[...] suscitada pela leitura de Erving Goffman, sobre tipos humanos estigmatizados: os loucos, os homossexuais, os ciganos, as prostitutas e os deficientes” e que narra o contexto da internação de Febrônio que teria sido o primeiro interno do Hospital Psiquiátrico Judiciário do Rio de Janeiro.

<sup>15</sup> Embora tenhamos tentado rastrear a questão da recepção para todas as exposições realizadas por Edinger no Brasil e no Exterior, parte das informações não nos foi possível acessar em função de limitadores junto a alguns órgãos de imprensa internacionais. No entanto, consideramos que o conjunto de falas recolhido informa de modo significativo os elementos fundamentais desta recepção.

loucos do Juquery, a porção mais radical de suas especulações, entra em cartaz [...]” (PIMENTA, 1992), afirma a repórter. Como numa peça de teatro, ela adjetiva as fotografias como a apresentação de uma encenação dirigida por Edinger.

Na caracterização inicial que Ângela Pimenta faz do fotógrafo, as ideias de transcendência/escape e o espaço do hospital se entrecruzam. Entre um fotógrafo perseguido por uma questão, a necessidade humana de transcender a vida cotidiana, e os espaços de *outras realidades* é que se encontraria o ensaio do hospital psiquiátrico como um dos trabalhos mais radicais do autor. Articular ou entender a loucura como uma forma de fuga da realidade banal, ou uma possibilidade de transcendência da consciência, torna o “louco” mais “agente” do que “paciente”. A patologia e a inconsciência, irracionalidade ou anormalidade, precisariam ser deslocadas para compreender alguma intencionalidade por parte do “louco”, numa ação que a repórter aproxima da fantasia do carnavalesco ou da inconsciência dos hindus.

Ainda nos parágrafos iniciais da reportagem, Pimenta sugere que o ensaio

[...] retrata os doentes com doses de realismo e pungência raros no país e mesmo em qualquer parte do mundo. Nesta busca pelo estranho, o ensaio de Edinger se aproxima dos que a fotógrafa americana Diane Arbus (1923-1971) fez de um grupo de vítimas da síndrome de Down vestidas a caráter para o Dia das Bruxas (PIMENTA, 1992).

Assim, o interno aparece como sujeito patológico/doente de forma evidente na fala da repórter. Tal postura demonstra seu total desconhecimento das obras de Streliaev, ou daquelas produzidas por fotógrafos italianos que acompanharam Basaglia na implementação da reforma psiquiátrica na Itália. Ao longo da reportagem estabelece-se, portanto, um limite entre estranho e não estranho que em muito se aproxima de ideias pré-concebidas de normalidade e anormalidade.

Ao aproximar os ensaios de Diane Arbus e de Edinger, Pimenta também se equivoca quanto à intenção da primeira artista. O desejo de Arbus era pleitear o direito do exercício de alteridade afirmando o direito de todos a comemorarem uma tradição social/cultural como o dia das Bruxas. A exposição dos sujeitos com síndrome de Down fantasiados como se fizessem parte de um circo de horrores, teve o intuito de provocar uma sociedade que insiste em excluir os “diferentes”. Mas esta lógica não se aplica às



fotografias de Edinger, nas quais os internos não foram fantasiados, não participavam de um evento social tradicional e não estavam representando personagens. Parece aqui que Pimenta identifica os estados alterados de consciência captados por Edinger (“louco”, hindu, “louco” carnavalesco) a não mais que um campo de estranhamentos.

O que Edinger fotografou foi o que ele encontrou no manicômio o fez de forma específica. Mas Pimenta se atém a uma interpretação pautada apenas em alguns elementos formais da composição. Ela diz que para

[...] focalizar o Juquery, Edinger optou por um tratamento visual ambíguo. Em busca de contundência, escolheu o filme preto e branco de baixa sensibilidade para sua máquina Hasselblad. Mas para iluminar seus modelos, preferiu o artificialismo óbvio e barato dos flashes ao despojamento da luz natural. Finalmente, sujeitou todos os internos retratados ao mesmo formato – um asséptico quadrado de 60 centímetros por 60 centímetros (PIMENTA, 1992)

Esta declaração de Pimenta revela uma forma de interpretação excessivamente pautada em suas concepções particulares. Ela identifica de forma simplificada a forma quadrada da fotografia com um ascetismo da imagem, o flash com um artificialismo e a imagem preto e branco como contundência. Poder-se-ia até, num exercício imaginativo, compreender que para esta repórter o fotógrafo teria retratado essa população de forma mais fiel se tivesse usado melhor um *retângulo mais parcial, a luz natural despojada* e quem sabe *imagens coloridas menos contundentes*. É claro, no entanto, que não é a solução formal que sozinha produz uma imagem ascética, artificial e contundente. Pimenta menciona três recursos formais da composição, mas não trata de sua articulação com o tema representado. Esta falta na argumentação de Pimenta enfraquece seu argumento.

O simples fato de a reportagem ter sido publicada nos informa sobre o fato de ter sido permitida, e/ou endossada, pelo Conselho Editorial da revista. Mesmo que sua fala não fosse exatamente a de seus diretores, ela pareceu adequada para suscitar questões e questionamentos junto à comunidade de leitores da *Veja*. Seu primeiro efeito, como vimos, foi impedir o acesso futuro do fotógrafo à instituição, uma vez que as imagens que ilustravam esse texto específico mostravam o hospital como um lugar de violência e maltratos a serem denunciados.

Ainda que o próprio artista não admitisse isso diante das autoridades

hospitalares, suas imagens, no contexto da reportagem, abriram a possibilidade de representar os sujeitos internados nessa chave de violência. De fato, Edinger comenta que muitas pessoas diante de seu livro *Madness* não conseguiam nem olhar os trabalhos; “[...] tem gente que não consegue abrir este livro. Muita gente abre e na segunda página, fecha. É uma coisa que incomoda [...]” (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007). Mas o livro incomodaria por qual motivo?

O que estava sendo mostrado, em *Madness*, da forma com estava sendo mostrado, implicava também na exposição pública de fatos que anteriormente tinham sido velados pelos muros, restritos à intimidade da Instituição, distantes da sociedade, seguindo a lógica da exclusão. Fechar o livro corresponderia a negar tanta violência, ainda que a “revolta” do leitor não tenha atingido as dimensões que imagens semelhantes provocaram na Itália, desencadeando ali o movimento anti-psiquiátrico na década de 60.

A Exposição de 2003, ocorrida no *Photo España*, em Madri, também traz comentários às fotografias de Edinger. No *Portal de las Humanidades* do Centro Cultural Conde Duque há a seguinte declaração:

Obcecado durante anos pelo tema da loucura, após uma experiência familiar próxima, o brasileiro Claudio Edinger conseguiu ter acesso, em 1989, às entranhas do Juquery, em São Paulo, naquele momento o maior hospital psiquiátrico da América Latina, que abrigava 3500 doentes mentais. Em sucessivas visitas, tentando entender a loucura, Edinger cria uma certa intimidade com esta gente, uma afinidade com a condição que habitualmente nos assusta. Confronta nossa vulnerabilidade e profundo desamparo com uma situação que nos atemoriza e nos interpela (In *Liceus el portal de las humanidades*).

Em primeiro lugar é interessante a caracterização do interior do Juquery como *entranha*, uma metáfora corporal de grande impacto. Essa metáfora não deixa de reforçar a ideia de uma afinidade, identidade e intimidade entre fotógrafo e pacientes, ou mesmo entre fotógrafo e a condição de loucura. Nesta declaração o fotógrafo é descrito como alguém ousado, que penetra a intimidade das entranhas da instituição a fim de revelá-la e denunciá-la. Ao mesmo tempo, o fotógrafo aparece aqui como uma espécie de guia mediador de um *voyerismo*, na medida em que a foto e o próprio livro asseguram uma distância segura para a atividade do observador. Neste movimento, os próprios internos tornam-se anônimos e distantes, sendo caracterizados como *esta gente*, pelo autor do texto.

Em comentário à mesma exposição realizado em 2003 para a *Review 49*, Wayne Ford, escreve: “Os estudos em preto e branco de Claudio Edinger sobre os asilos trazem à tona questões sobre o cuidado do paciente” (FORD, 2003). Nesta declaração emerge novamente a questão da denúncia revelando os maltratos impostos aos fotografados.

No catálogo *Il volto della follia: cent’anni di imagine del dolore*, aparecem referências diretas às fotografias de Edinger na contribuição de Silvia Pegoraro. Ao tratar da representação do corpo na história da psiquiatria a partir de uma abordagem médica, a autora aponta para a polivalência das imagens deste corpo nas quais se lêem diagnósticos, paixões, patologias, isto é, um discurso, um texto de signos e de sintomas para serem lidos e decodificados. Ela argumenta que o corpo de tantas formas retratado paradoxalmente não é revelado, pois o esforço que se faz para isso acaba muitas vezes por re-segregar. É neste trecho de seu argumento que a autora introduz as imagens de Edinger:

Eis novamente aqui, no encarniçamento obsessivo, cruelmente realístico e ao mesmo tempo visionário, inexorável ou carregado de piedade, os elementos com os quais são esculpidos esses sujeitos, o peso da presença, o papel indecível e embaraçante do corpo. Corpos como que queimados de um fogo que os desfaz do mundo e ao mesmo tempo, uma alegoria simbólica, trágica e indecifrável, do ser no mundo.

Claudio Edinger que elege a nudez do corpo como uma espécie de dramático esboço sagrado, visionária e nítida dessa simbologia, não exprime a realidade, mas quase que a desintegra com arranhaduras de voracidade cênica. Revela as figuras para conservar nelas somente sua essência: a estrutura dinâmica, o círculo energético. Cada figura gera seu espaço absoluto, sem relação com nenhuma outra figura, senão ela mesma (sem relação com nada mais que ela mesma).

Cancelada a matéria-carne, das quais restam apenas o ressecamento básico das estruturas, a forma se faz madeira (signo)<sup>16</sup> talhada e tragicamente heráldica: as figuras se destacam duras e espinhosas, de uma cortante estrutura mineral, como em Cosimo Tura, ou no primeiro Mantegna (PEGORARO, 2006:69)

Segundo Pegoraro, é possível entender as imagens de Edinger como a redução da condição de organicidade e presença dos sujeitos na sacralidade do corpo a uma mineralidade, estrutura e *peso embaraçante do corpo*. A ausência de relação entre os sujeitos, ou a construção de uma *aura* de isolamento ao redor de alguns deles, parece

---

<sup>16</sup> Entre parênteses, notas complementares à tradução. Tradução realizada com apoio de Paolo Di Maio.

constituir um isolamento e esvaziamento dos corpos de seu conteúdo humano.

Por fim, no blog de Estrin, onde encontramos comentários advindos do final da primeira década do século XXI, há declarações que continuam a revelar os modos de recepção das imagens de Edinger.

Avaliando essas críticas podemos perceber que o próprio fotógrafo não concebeu sua obra explicitamente como denúncia (ao menos foi isso que ele declarou às autoridades do hospital). Apesar disso, no momento em que ela passou a circular entre um público mais amplo a ênfase nos corpos isolados e violentados levantou questões importantes que parecem ter como base as denúncias e consequentes transformações ocorridas no sistema psiquiátrico no mundo (e no Brasil) a partir da década de 60. Como foi visto no primeiro capítulo da tese, a partir de 1987, após a realização da 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental, a recepção das novas idéias desenvolvidas por Basaglia e outros na Itália passam a ser fortemente recebidas no ambiente brasileiro. Em consequência, na década de 1990 essas discussões começam a informar também o contexto das artes, ocorrendo importantes exposições sobre arte e a incorporação das obras de alguns pacientes psiquiátricos no circuito das artes e do mercado, como ocorreu com as produções de Artur Bispo do Rosário e de Fernando Diniz, por exemplo. A recepção das fotografias de Claudio Edinger, processada nesse contexto, favoreceu sua compreensão na chave da denúncia ao sistema psiquiátrico.

### **2.3.3. As imagens de Claudio Edinger do Juquery**

Claudio Edinger produziu cerca de 2000 imagens durante os dois períodos em que esteve no Juquery. Parte desse conjunto foi veiculado em outros espaços, como exposições nacionais e internacionais, livros e reportagens.

O maior conjunto de imagens veiculado, trinta e nove no total, ocorreu na publicação do livro *Madness* em 1997. Nas reportagens e veiculações de imagens feitas a partir de então, não se observou a publicação de imagens diversas das que ilustram o livro, a não ser no blog Lens, em 2009, no qual duas imagens (Fig.5 e Fig.6) são inéditas.

É possível identificar nas imagens realizadas por Edinger algumas recorrências. Embora em sua grande maioria representem os sujeitos em ambientes externos, muitas

delas (29 ao todo) não evidenciam um espaço aberto, mas um espaço externo no qual é significativa a construção de um ambiente fechado pelos elementos arquitetônicos. Apenas sete fotografias mostram o ambiente ao redor do hospital e um número ainda menor, seis ao todo, retratam ambientes internos.

Somando as imagens dedicadas aos ambientes internos àquelas que exibem os ambientes externos, porém, sem referencia ao *externo* do hospital, temos 35 de um total de 41 imagens, o que reflete a organização do espaço “interno” como espaço de exclusão. Nas imagens em que aparece o ambiente externo do hospital, ele é referenciado através de índices distantes e pouco significativos nas composições, seja nos picos de algumas árvores ao longe, seja na presença do céu.

A presença da Instituição, fotografada em seu interior, é um dado importante neste ensaio fotográfico. A forma como se impõe sobre os corpos é evidente. Muitos dos fundos são inteiramente ocupados por paredes, estruturas arquitetônicas; em outras imagens o horizonte é ocupado pela fachada da instituição que funciona como um muro, obstáculo ao acesso de um horizonte mais amplo. A composição se estabelece em planos nos quais não cabe uma abertura, havendo uma verticalização e planificação destes ambientes. Os sujeitos internados, nestas composições, tendem a ocupar uma área restrita, diminutos, centralizados, em posturas inertes frente à supremacia da instituição, através dos elementos de sua arquitetura.

A disposição dos sujeitos em quinas também chama a atenção. Se a circulação no espaço livre permite o ir e vir, a quina de uma construção, por si, faz com que a possibilidade de movimentação fique restringida em pelo menos duas direções.



34

Fig.34. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a presença de sujeitos em *quinas* da arquitetura: Fig.2 (detalhe), Fig.8 (detalhe), Fig.09 (detalhe), Fig.10 (detalhe), Fig.11 e Fig.12 (detalhe)

Há imagens que evidenciam a presença de grades (Fig.35) nas janelas do refeitório, no espaço do banho, como limite do espaço do pátio, algumas são sobressalentes e arredondadas, outras rentes às paredes acompanhando as esquadrias das janelas.



35

Fig.35. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a presença de grades: Fig. 14 (detalhe), Fig.15 (detalhe), Fig.17 (detalhe), Fig.5 (detalhe), Fig.13 (detalhe) Fig.16 (detalhe)

A grade como ícone concentra em si a força que exerce a Instituição. Ela, embora permita que os olhares circulem, até certo ponto, de fora para dentro e de dentro

para fora, não permite que os corpos façam o mesmo. Através da grade não há circulação dos corpos, o que endossa a função segregadora da instituição psiquiátrica que encarcerava, em prol da proteção/segurança daqueles que se encontram fora dela.

Em três imagens há uma interação mais evidente entre os sujeitos e o elemento grade. Na Fig.16 vemos uma senhora que segura a grade, ou nela se apóia. Neste caso, a grade ajuda a senhora institucionalizada a sustentar-se e lhe oferece apoio. Em outra imagem (Fig.13) dois conjuntos de pessoas estão separados pela grade do pátio que, de um lado restringe a circulação física, não impede o contato visual e as conversas que se estabelecem a partir dos espaços demarcados, não havendo isolamento efetivo nesta subdivisão de espaços. Por fim, e talvez a mais significativa das três imagens, vemos na Fig.14 uma jovem senhora que se deixa fotografar com o rosto entre as grades. Ela olha obliquamente à esquerda da composição, traz um pequeno ramo na orelha esquerda e seu vestido tem uma estampa floral. Sua figura ocupa a parte inferior central da composição e embora tenha atrás de si um espaço de maior circulação é para dentro da instituição que ela se volta. O flash aproxima, no resultado luminoso final, sua fisionomia e a presença da grade.

Tanto nesta última imagem (Fig.14), quanto na imagem da senhora que se apóia nas barras de ferro (Fig.16), parece estar implicada a perspectiva de cronificação destes sujeitos que passam a estabelecer simbioses com estes espaços: são eles a razão de existir da Instituição e é a Instituição o suporte destes corpos.



36.

Fig.36. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a presença de idosos: Fig.10 (detalhe), Fig.13 (detalhe), Fig.19 (detalhe), Fig.16 (detalhe)

A questão da cronificação dos sujeitos pode ser notada na presença de diversos internos idosos nas imagens (Fig.36). Em geral são sujeitos internados desde a juventude e já idosos em 1989 que, embora não representando potencialmente ameaças à sociedade, continuavam internados, sem família ou contatos fora do ambiente asilar.

Retomando o argumento da instituição como suporte dos corpos internados, em outras imagens identificamos pessoas cujos corpos aparecem com acentuada imobilidade. São corpos que se deixam largar nos espaços, sem tensão, sem ação (Fig.37)

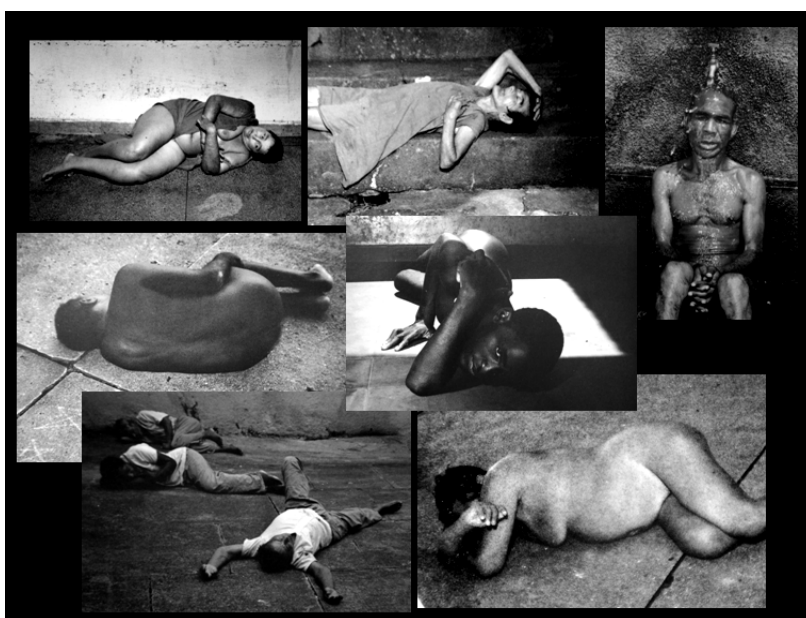


Fig.37. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a postura inativa dos corpos: Fig.20 (detalhe), Fig.15 (detalhe), Fig.4 (detalhe), Fig.21 (detalhe), Fig.22 (detalhe), Fig.23 (detalhe), Fig.08 (detalhe)

Os corpos parecem abjetos, desfigurados. Não é a força ou a definição muscular que se evidencia neles, mas a indefinição, a deformação, a flacidez. A nudez feminina é composta por seios caídos, ventres largos, peles flácidas. É um feminino seguramente não erotizado, mas revelado em sua carnalidade/matéria (Fig.38).





38.

Fig.38. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a materialidade dos corpos nus femininos: Fig.11 (detalhe), Fig.10 (detalhe), Fig.20 (detalhe), Fig.16 (detalhe), Fig.24 (detalhe), Fig.8 (detalhe)

A nudez masculina, por outro lado, assume um tom diverso (Fig.39). Em algumas das imagens é visível corpos mais frágeis em atividades quotidianas, independentemente da nudez. Em diversas destas imagens o pênis está velado ou pela posição lateral do corpo, pernas fechadas ou cruzadas, mãos postas à frente da genitália, ou mesmo pelo enquadramento que retira da área fotografada a região pélvica.



39.

Fig.39. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a presença de nus masculinos: Fig.04 (detalhe), Fig.17 (detalhe), Fig.17 (detalhe), Fig.7 (detalhe), Fig.17 (detalhe), Fig.12 (detalhe), Fig.25 (detalhe)

Uma diferença grande de tratamento se faz aqui entre a aproximação de corpos femininos e masculinos. Se considerarmos que as regiões consideradas eróticas na mulher, num âmbito de senso comum dentro da cultura brasileira, são os seios e a vagina, temos a efetiva exposição da intimidade feminina. O corpo masculino é em grande parte preservado neste sentido. A região que, dentro deste mesmo senso comum, denotaria sua intimidade, o pênis, não é exposta, mas velada, preservando-a dos olhares de apreciadores/receptores.

Por outro lado, algumas das imagens dedicadas à nudez masculina parecem revelar, ou buscam revelar, quem sabe construir, a representação de um homo-erotismo. Particularmente em duas das imagens, Fig.26 e Fig.12, esta questão fica evidente nos de olhares, na proximidade e toques entre os corpos, nas mãos dadas e na semelhança de um dos corpos com características regularmente atribuídas ao corpo feminino como seios, ventre abundante, quadris mais largos que a cintura.



40

Fig.40. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a insinuação de um homo-erotismo: Fig.26 (detalhe), Fig. 12 (detalhe), Fig.12 (detalhe), Fig. 26 (detalhe), Fig.26 (detalhe)

Este corpo sexualizado se efetiva na explicitação de seu instinto, no âmbito de um sistema no qual o contato sexual homem-mulher não era permitido. A solução de questões eróticas provavelmente se deu de outras formas e podemos especular que inclusive entre sujeitos do mesmo sexo. Não que esta prática fosse incentivada dentro destes sistemas, mas o não contato sexual entre homem e mulher também se justificava por uma questão pragmática dentro da lógica psiquiátrica: um filho de internos não era desejado, pois seria potencialmente um perpetuador das patologias dos pais.

Mas o instinto está presente. A parte *animal* deste humano, não mediada culturalmente, existe e é apresentada também sob outros aspectos, em outras imagens. A forma com a qual os sujeitos são descritos na hora da refeição, por exemplo, descreve muito pouco de um caráter humano, mas evidencia aspectos animais ou de bestialidade. Sem posse de garfos ou facas (porque são perigosos à ordem, ou porque não sabem usar), comem com as mãos, sem cuidado, sem asseio ou higiene, no chão. A mulher que se alimenta nua agachada está totalmente exposta ao fotógrafo e assim é representada (Fig.27). Ela soma à animalidade do seu corpo exposto, o comer com as mãos, estando sua vasilha de comida no chão como se fosse um animal que recebe sua ração, qualquer ração, em qualquer local, sem qualquer cuidado. A desumanidade está imediatamente em diálogo com a animalidade; uma apreensão que se pauta mais na identificação do “louco” como animal do que como humano. A apreensão da loucura que aqui parece estar revelada é a de

que não é necessário dispendar maiores cuidados a pessoas que se encontram nesse estado.



41. Fig.41. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que a desumanidade como bestialidade: Fig.03 (detalhe), Fig.27 (detalhe), Fig.03 (detalhe)

Ainda na mesma imagem da mulher que se alimenta no chão (Fig.27), há um elemento que ocorre em outras duas imagens de Edinger no Juquery (Fig.19 e Fig.28): a longa exposição do filme no momento de captação das fotos, gerando imagens com contornos indefinidos. Estes vultos, enquanto registram um período de tempo na película, também geram uma representação na qual o sujeito retratado fica menos nítido. Ele deixa de ser a figura reconhecível de uma pessoa determinada e passa a ser um vulto anônimo, um tipo que se constrói na abstração da forma deste corpo.



42. Fig.42. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a indefinição/abstração da forma pela imprecisão dos contornos: Fig.28 (detalhe), Fig.27 (detalhe), Fig.19 (detalhe)

Os vultos tipificados também estão presentes na ausência de profundidade de campo nas Figs. 14, 29, 28, 30, 13. Priorizando uma imagem central geralmente no primeiro plano, os sujeitos ao fundo perdem nitidez e se transformam em manchas, vultos, tipos, contornos sem definição, sem rosto, sem individualidade; e esta tipificação se

constitui, portanto, na abstração da forma.

43.



Fig.43. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram a tipificação na indefinição dos sujeitos: Fig.31 (detalhe), Fig.31 (detalhe), Fig.14 (detalhe), Fig.29 (detalhe), Fig.28 (detalhe)

Este fundo composto por sujeitos indefinidos, em alguns casos se organiza em contraste com um primeiro plano no qual se encontra um sujeito bem definido. São imagens nas quais uma figura bem identificada, reconhecível em suas características individuais, se apresenta ao fundo um ambiente/contexto repleto de sujeitos tipificados. Há uma ambivalência nesta construção, pois, se por um lado o interno é valorizado em sua identidade, por outro os que estão à sua volta são ao mesmo tempo calados e perdidos em representações difusas.

44.



Fig.44. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que mostram como algumas composições se organizam entre definição e tipificação dos internos: Fig.31 (detalhe), Fig.29 (detalhe), Fig.28 (detalhe)

Os sujeitos ao fundo, tipificados, acabam por caracterizar o próprio ambiente no qual o “louco” está enfocado em primeiro plano. O espaço asilar é constituído por sujeitos anônimos. Nas Figs. 23, 30 e 13 vemos modos mais convencionais de construção ao fundo, como a indiferenciação imposta pelo uso de uniformes.

Outras imagens de Edinger descrevem o trato, as práticas e os cuidados dispensados aos internos. O aglomerado para o banho masculino (Fig.12), caminhos de urina no chão (Fig.17, Fig.10, Fig.09, Fig.12), presença de fezes no chão (Fig.09),



tabagismo (Fig.17 e Fig.06) ou prováveis cirurgias cerebrais ou ferimentos na cabeça (Fig.10, Fig.7). A fisionomia e expressões que revelam intoxicação por medicação (Fig.8, canto inferior direito), sequelas (Fig.3) ou embotamento (Fig.29), também estão presentes.

A questão fisionômica nas imagens de Edinger é um elemento importante, uma vez que a imagem se constitui como um retrato do sujeito enquadrado pela lente e fotografado. As posturas, gestualidades, atividades inusitadas, expressões e fisionomias selecionadas dentre o universo de gestos e expressões possíveis parecem ser índices de estranhamento.



Fig.45. Imagens de Claudio Edinger no Hospital Psiquiátrico do Juquery que evidenciam como a questão da fisionomia, expressão e posturas constituindo-se como aspectos significativos: Fig.2 (detalhe), Fig.1 (detalhe), Fig.14 (detalhe), Fig.18 (detalhe), Fig.24 (detalhe), Fig.12 (detalhe), Fig.29 (detalhe)

Ainda outros elementos formais na construção das imagens do Juquery evidenciam-se através da narrativa de Edinger. Diz o fotógrafo: “Este trabalho foi um marco na forma com a qual eu vejo as coisas, como eu era capaz de combinar todas as possibilidades disponíveis para mim: o formato quadrado, o filme de grão muito fino, flash misturado com a luz do dia – sempre na margem, sempre forçando o limite [...] Um pouco mais de brilho e o fundo sumia. Um pouco mais escuro e o assunto sumia – como caminhar no fio da navalha. Tal como o insano” (Edinger apud ESTRIN, 2006).

Falando sobre a forma de realizar tais imagens ele prossegue:

[...] quando eu pensei nestes anos em fotografar o Juquery, percebi que o quadrado, pra fotografar este caos incompreensível da loucura, era o formato perfeito, ideal. Aliado ao quadrado eu usava muito o *flash*, e o que acontece com o *flash*: ele dá um realce na realidade e ao mesmo tempo cria uma realidade paralela, pois na vida real não tem *flash*. E esta utilização não só do quadrado como do *flash* e do filme de baixa sensibilidade, que tem um grão muito fino. Eu queria ver o poro das pessoas, queria ver a pele [...] se você olhar os negativos tem uma qualidade por causa do *flash*, do tamanho do negativo, que é maior e a qualidade é melhor, e do quadrado. O quadrado é bárbaro para este tipo de assunto. Colocar o quadrado no Juquery tem um impacto muito grande. Então eu acho que se estas fotos não tivessem sido feitas da forma como eu fiz, com *flash* e com o quadrado elas não teriam o impacto que elas tiveram. (Cf. EDINGER. Entrevista, 2007)

Em vista dessas declarações é possível perceber que há nas imagens uma busca intencional por textura e pela materialidade dos corpos, que foram situados pelo *flash* em uma espécie de realidade própria, uma *outra realidade*, segundo Edinger. Esse desejo de compreender, de aproximar, pode ser reflexo do desejo de uma época. No entanto, produz como resultado uma representação que torna os corpos abjetos, como foi destacado por Pegoraro.

As fotografias de Claudio Edinger foram realizadas em um período específico da história do Hospital Psiquiátrico do Juquery, à época inserido no processo de assimilação e implementação dos pressupostos da reforma psiquiátrica no país, embora esta já tivesse se iniciado na Inglaterra e na Itália na década de 60.

De acordo com a fala do próprio Edinger, suas fotos do Juquery não tinham a intenção ou o desejo de elaboração de uma crítica social no que se refere à qualidade de vida dos sujeitos internados, nem de realizar uma crítica ao sistema institucional manicomial da época. Ainda assim, as imagens de corpos expostos e maltratados apontam nesta direção. Esta mesma ambiguidade está presente na história da recepção das mesmas, desde a época de sua criação, até hoje. Por vezes, o artista é criticado pela excessiva “estetização”, por outras, ele é valorizado por sua (suposta) denúncia.

A construção formal das imagens de Edinger aponta para um viés de compreensão do “louco” e da loucura marcado mais por uma perspectiva clínica do que pela ideia de indivíduos institucionalizados em razão da violência da própria sociedade. A

aderência a uma visão convencional aparece, por exemplo, na presença de elementos e referências tradicionais da representação do “louco” e da loucura, visíveis em composições de outras épocas.



Fig.46. Comparação entre a Fig.5 de Claudio Edinger com fotografia de Gianni Berengo Gardin e com fotografia de Carla Cerati realizadas no Ospedale di Gorizia/ Itália, 1968

A grade, como já vimos, pode ser compreendida como apoio ou prisão, ela é um elemento formal de separação de planos, que divide o dentro e o fora, o a-normal e o normal. Este elemento aparece nas fotografias de Alice Brill e em diversas imagens ligadas à representação da loucura, desde a constituição dos espaços asilares. Em algumas das fotografias italianas, há também esta referência, como nas de Berengo Gardin e Carla Cerati realizadas em 1968 em hospitais psiquiátricos italianos. As grades aproximam o hospital e a prisão, as chamadas “instituições totais”, ou instrumentos de segregação social, cuja afinidade foi analisada por autores como Foucault e Goffman.





47.

Fig.47. Comparação entre Fig. 32 de Claudio Edinger com as imagens: 1. Frontispício “Mental Disorders: Diseases of the Brain and Nerves” de J. Davis, 1871; 2. “Dr. Pinel em Salpêtrière” de Robert Fleury, 1876

A presença da Instituição é um dado importante no ensaio fotográfico de Edinger. Ela aparece em várias composições através de elementos arquitetônicos que ocupam a cena de forma ostensiva. A magnitude de suas paredes, em contraste com os sujeitos diminutos, ostenta a força institucional. Este recurso é igualmente utilizado (Fig.47) por J. Davis no Frontispício *Mental Disorders: Diseases of the Brain and Nerves* (Desordens Mentais: Doenças do cérebro e nervos), de 1871, no qual o hospital é apresentado ao fundo, e na pintura de Robert Fleury, *Dr. Pinel em Salpêtrière*, de 1876, referente a um evento ocorrido em 1795.



48.

Fig.48. Comparação entre a Fig.7 de Claudio Edinger com a pintura: “A Cura da Loucura”, de Hieronymus Bosch, 1475-80

A presença de procedimentos médicos também aparece em Edinger, embora de forma diversa daquela legada pela tradição. Em “A Cura da Loucura”, de Hieronymus Bosch (Fig.48), pintura realizada no séc. XV, e em diversas outras datadas no mesmo período, é recorrente a presença de médicos que se ocupam de conduzir os procedimentos, acompanhados de assistentes. Em geral, o procedimento cirúrgico da trepanação é realizado em ambientes fechados. A obra de Bosch apresenta a cena em espaço aberto e, neste sentido, se assemelha à imagem de Edinger (Fig.48), onde não vemos uma cirurgia, mas os indícios de um procedimento cirúrgico: um homem está sozinho, em pé, com a cabeça envolta por ataduras, imóvel, emoldurado pela instituição ao fundo.



49.

Fig.49. Comparação entre a Fig.20 de Claudio Edinger com as imagens:  
 1. “Melancolia”, escultura de Caius Gabriel, c.1676;  
 2. Fotografia de Carla Cerati realizada no *Ospedale di Gorizia*/Itália, 1968;  
 3. “*Glance in an Asylum*” de Bonaventura Genelli

O registro da imobilidade dos sujeitos internados, em várias das imagens de Edinger, é outro elemento que elas compartilham com a tradição iconográfica, ainda que ele inove ao situar suas figuras em cantos de paredes, como se estivessem encurraladas. Corpos largados, deitados ou inertes, aparecem, por exemplo (Fig.49), na “Melancolia” de Caius Gabriel (c.1676) e também em figuras femininas na gravura *Glance in an Asylum* (Visão de um Asilo), de Bonaventura Genelli, ou no sujeito retratado por Carla Cerati em hospital psiquiátrico na Itália (1968). São corpos que aparecem com acentuada imobilidade, corpos que se deixam largar nos espaços, sem tensão, sem ação, em sua deformação, languidez, mineralidade, flacidez.



Fig.50. Comparação entre a Fig.3 de Claudio Edinger com as imagens: 1. “*The Death of Ophelia*”, de Eugène Delacroix, 1853; 2. “*Nebuchadnezzar*” de Willian Blake, c1795-1805

O corpo animalesco, bestializado, descrito em várias imagens da série de Edinger, é outro topos recorrente na tradição de representação do “louco” e da loucura. A condição deste des-humano, no qual afloram os instintos (Fig.50) — como na representação de Eugène Delacroix, “*The Death of Ophelia*” (1853), ou em “*Nebuchadnezzar*” (c1795-1805) de Willian Blake —, é re-encenada nas fotos do Juquery. Esta ligação com a natureza e com os instintos aparece também na ênfase que o artista dá ao nu, (pois sabemos

que os internos não permaneciam sem roupas todo o tempo em suas rotinas diárias no hospital). A exibição dos internos comendo com as mãos, sem a utilização de talheres, é outra forma de apresentá-los nessa chave animalesca, ou bestial. Na tradição, assim como nas obras de Edinger, a bestialidade pode ser compreendida como o lugar de negação da vida humana/socializada, sendo a própria caracterização do limbo cultural.

A representação deste limbo, no interior dos asilos do início do século XVIII, é pontuada por Kromm. Ela comenta fatos como a presença nesses lugares de “[...] reclusos quase completamente nus, chafurdando em palha e excremento, e seguramente acorrentados a paredes ou camas. O potencial de bestialidade humana vista numa atmosfera de canil ou prisão é representada pelo comportamento mais regredido” (KROMM, 1984:198-199). A nudez feminina (de seios e ventres caídos e peles flácidas) bem como a masculina (de virilidade velada) nas imagens de Edinger, apontam também para esta caracterização.



Fig.51. Comparação entre a Fig.18 de Claudio Edinger com as imagens: 1.Desenho de Georges-Francois-Marie Gabriel para *Dictionaire des Sciences Médicales* de Esquirol, 1812-22; 2. Fotografia de Luciano D’Alessandro no Hospital Psiquiátrico de Materdomini di Noger Superiori na província de Salerno/Itália, 1965-68; 3.Fotografia de Emilio Poli e Giovanni Morini Lazzaro, c.1904-06; 4. Fotografia no Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Leonid Streliaev, 1971; 5. “No Portão da Eternidade” de Vincent Van Gogh, 1882

O idoso é também um tema importante na série de imagens de Edinger. A associação entre velhice e loucura é também recorrente e aparece, por exemplo, nas representações de Georges-Francois-Marie Gabriel para o ensaio de Esquirol no

*Dictionnaire des sciences médicales* de 1812-22, bem como em fotografias do início do século XX realizadas por Emilio Poli e Giovanni Morini Lazzaro entre os anos de 1904-06 nos asilos italianos (Fig.51).

A presença de idosos nos asilos do final do século XIX se deu, fundamentalmente, em função de duas dinâmicas: por um lado, a inadequação do idoso aos sistemas produtivos da virada do século e, por outro, a longa permanência na instituição como paciente crônico. A não adequação do idoso ao sistema produtivo foi retratada por Vincent Van Gogh em sua litogravura “No Portão da Eternidade”, de 1882, hoje pertencente ao *Stedelijk Museum Amsterdam* (Fig.51). A dupla presença da insanidade e da velhice é também tema de obras contemporâneas (em parte analisadas no presente trabalho) de artistas como Luciano D’Alessandro e Leonid Streliaev (Fig.51). Tanto em um, quanto em outro, é possível identificar a fusão de elementos que descrevem a velhice e a insanidade. Nessas imagens de idosos, podemos ver uma combinação de elementos da iconografia tradicional de representação do “louco” correspondente aos índices específicos da velhice, como o cabelo branco, as rugas, a boca desdentada, a passividade, a rigidez dos músculos e a fragilidade dos corpos.



Fig.52. Comparação entre uma das fotografias de Edinger em *Madness* com as imagens: 1. “Melancolia” de Albrecht Dürer, 1514; 2. (detalhe) “Melancolia” em *Iconologia* de Cesare Ripa; 3. (detalhe) Fotografia de Alice Brill no Hospital Psiquiátrico do Juquery, 1950; 4. (detalhe) Fotografia de Luciano D’Alessandro publicada em *Gli esclusi*, 1969

A iconografia da melancolia aparece em algumas imagens indicando imobilidade corporal, preocupação e sofrimento. A representação da melancolia também está presente em fotografias de Alice Brill, conforme discutido anteriormente, e em

imagens realizadas por fotógrafos italianos como as de Luciano D'Alessandro, datadas de 1969 e publicadas no livro *Gli esclusi*.

As fotografias de Edinger incluem a presença do artista. Os olhares dos sujeitos retratados direcionados à câmera percebem a posição do fotógrafo, tanto em relação a si próprios, como no interior da instituição. Diferentemente de outros, que procuram escamotear sua presença, Edinger se impõe na cena indiretamente ao captar imagens frontais e próximas dos internos, ao evidenciar que é visto por eles. Assim, podemos afirmar que suas fotografias remetem ao jogo que se estabelece entre o fotógrafo, construtor de imagens, e o fotografado enquanto personagem que atua num papel específico, socialmente configurado.

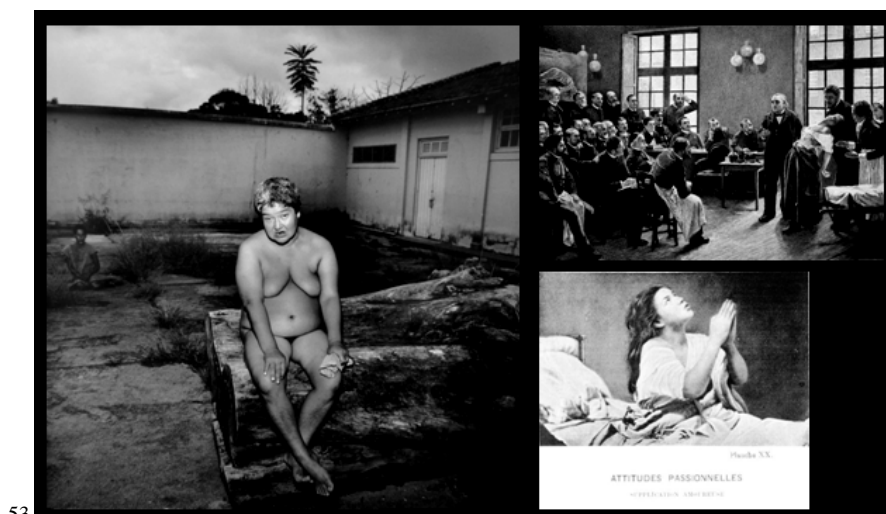


Fig.53. Comparação entre a Fig.11 de Claudio Edinger com as imagens: 1. “A Lição Clínica do Doutor Charcot” de Pierre André Brouillet Charroux, 1887; 2. “Atitudes Passionais” em *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878

A questão do agenciamento é pontuada no livro *Invention de l'hysterie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, de Didi-Huberman, onde o autor descreve as relações imbricadas entre o médico Charcot, o registro fotográfico e algumas das pacientes. No caso de *Salpêtrière*, o autor observa a ocorrência de benefícios diretos associados à boa resposta das pacientes em relação à tipificação de determinadas gestualidades, o que pode nos ajudar a refletir sobre a relação fotógrafo/fotografado no caso específico de Edinger. No entanto, aqui é difícil vislumbrar um benefício direto para os sujeitos fotografados, o que nos obrigaria a refletir sobre a posição do desejo desses sujeitos na sua relação com o fotógrafo. Desse ponto de vista, podemos dizer que as imagens de

Edinger não são *voyeres*, e talvez por essa razão tenham provocado os desconfortos descritos pelo fotógrafo.

54.



Fig.54. Comparação entre a Fig.28 de Claudio Edinger com duas fotografias de *Faceless* de Claudio Cricca, 2008

Certo anonimato ou estereotipização do sujeito retratado também se revela nas fotografias de Edinger, obtidos, por exemplo, ao desfocar a imagem. Este mesmo recurso é usado por outros fotógrafos em séries sobre loucura, como é o caso de algumas imagens do livro *Faceless*, de Claudio Cricca (Fig.54). O desfocar gera imagens com contornos indefinidos e um tipo anônimo se constrói na abstração da forma.





Fig.55. Comparação entre a Fig.23 de Claudio Edinger com as imagens: 1. Fotografia de Alice Brill no Hospital Psiquiátrico do Juquery, 1950; 2. “The Madman” de Erich Heckel, 1914

O uso de uniformes, ou a captação dos sujeitos à distância, diminutos, como já vimos, é outra forma de tipificação relacionada ao anonimato e estereotipização dos sujeitos. Este recurso também está presente em imagens de Alice Brill, de 1950, e na pintura “The Madman” de Erich Heckel, de 1914 (Fig.55).



Fig.56. Comparação entre a Fig.29 de Claudio Edinger com as imagens: *La Sonambule* de Courbet, c.1855; 2. “Tipos Criminais” de Cesare Lombroso; 3. “Monomania de Inveja” de Géricault, c.1821-24; 4. Ilustração do livro *Kunst und Rasse* (Arte e Raça), de Paul Schultze-Naumburg, 1938



Algumas imagens de Edinger representam o “louco” através de fisionomias que descrevem expressões marcadas, olhares perdidos, esquivos ou agressivos, testas enrugadas, rostos completamente ensaboados/mascarados, lábios cerrados ou contraídos. Esta descrição dos rostos, que em geral produzem estranhamento, se efetiva na intencionalidade de captar na superfície visível dos corpos as movimentações anormais dos internos. Isto se observa sistematicamente em desenhos médicos, gravuras, pinturas e fotografias ao longo do século XIX. Tais imagens referem-se, de certa forma, à tradição fisionômica da medicina desenvolvida como ciência a partir do século XIX em obras como “Tipos Criminais”, de Cesare Lombroso, e também em pinturas que se pautavam na tradição como “*La Sonambule*” de Courbet, de 1855, ou na série “*Monomania*”, de Géricault, de 1821-24 (Fig.56).



Fig.57. Comparação entre a Fig.1 de Claudio Edinger com as imagens:  
 1. (detalhe) “*Yard of Lunatics*” de Francisco Goya, 1794; 2. “*Demência*” do Atlas de Esquirol; 3. Fotografia de Luciano D’Alessandro em *Gli esclusi*, 1969; 4. Fotografia de Luciano D’Alessandro em *Gli esclusi*, 1969

A teatralidade de certas imagens realça o caráter de interpretação que possuem ao forjar uma realidade/dramaticidade. Os corpos são descritos em posturas estranhas que acusam a anormalidade dos sujeitos. Esta forma de caracterizar as figuras está presente em outras imagens como “*Yard of Lunatics*”, de Francisco Goya, 1794; “*Demência*”, no Atlas

de Esquirol e em algumas fotografias de Luciano D'Alessandro, de 1969 (Fig.57).

É inegável a presença de inúmeras referências iconográficas tradicionais de representação da loucura na série de fotografias realizadas por Claudio Edinger no Juquery. Porém, outros índices igualmente presentes promovem uma ressignificação no universo iconográfico em questão, dando às imagens conotações políticas contemporâneas. A forte presença de corpos negros e maltratados, por exemplo, as insere no âmbito de uma crítica social atual. O mesmo ocorre com o tema do homo-erotismo, latente em diversas imagens da série. Os sujeitos retratados por Edinger são representados como sistematicamente excluídos: são “loucos”, “negros”, “pobres”, homossexuais, etc.

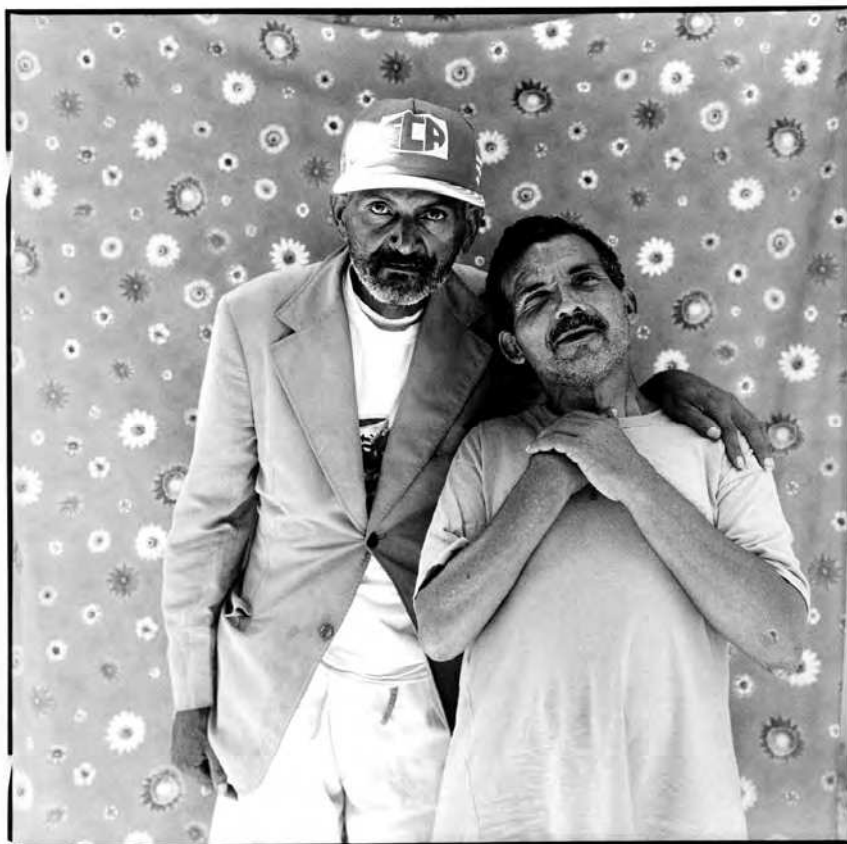
A crítica Foucaultiana aos lugares de segregação social encontra na série de Edinger um forte eco. As resignificações permitem que as imagens sejam lidas em uma chave de denúncia, apesar da sua ambivalência e da ausência de intenção crítica do próprio fotógrafo.

## **2.4 Claudia Martins**

Claudia Martins fotografou a Colônia Juliano Moreira entre 1997 e 1999.

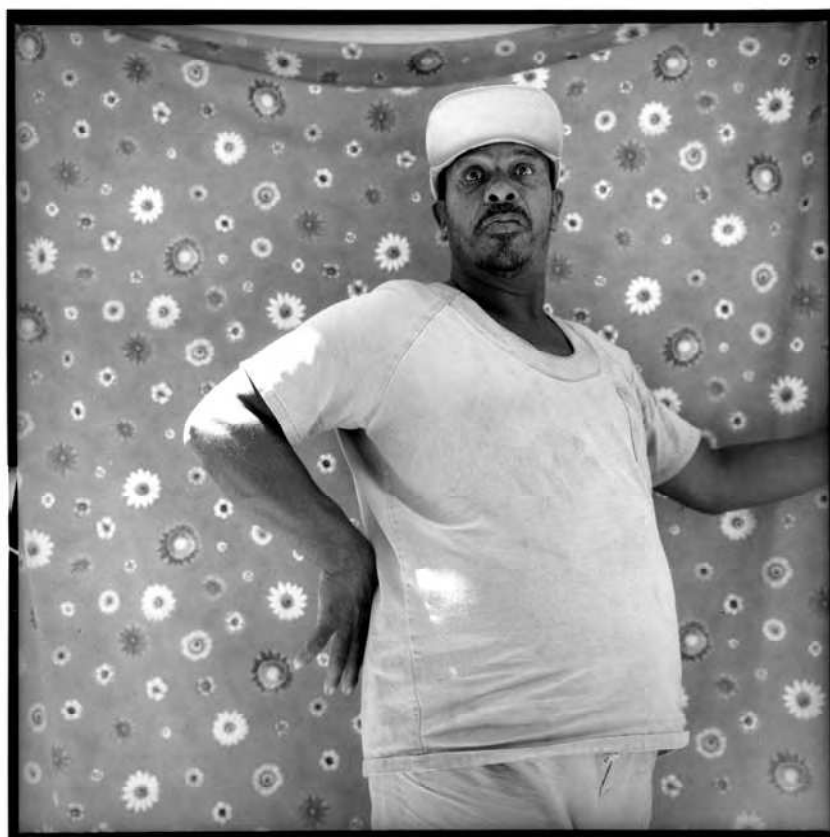


1.  
Fig.1. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)

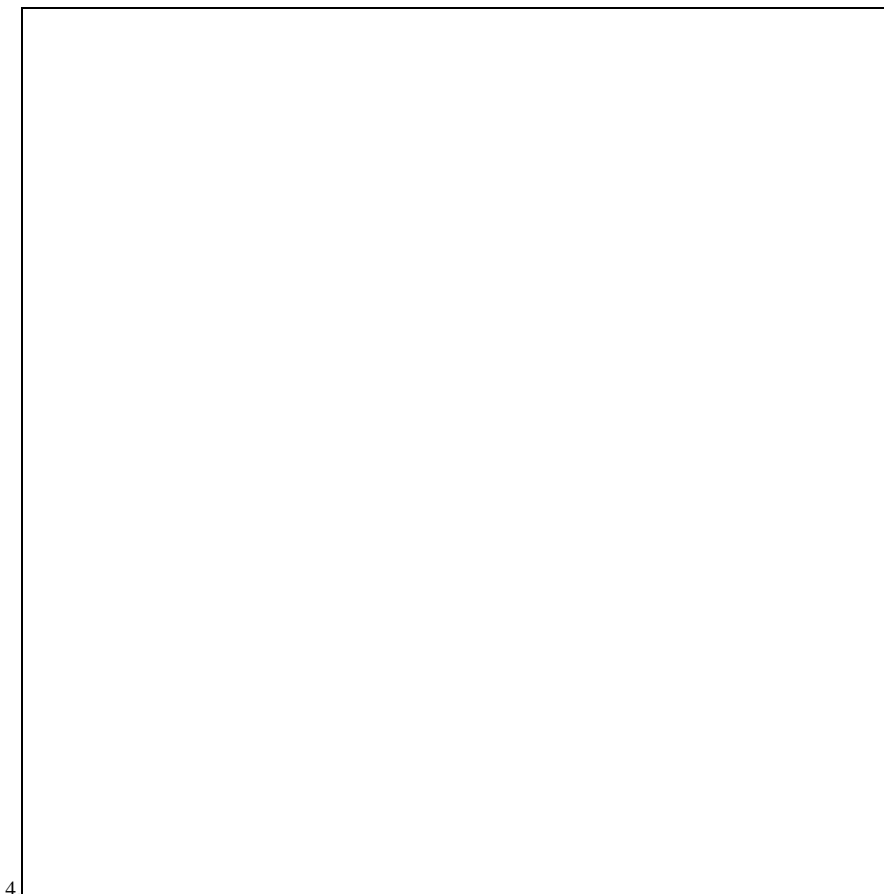


2.

Fig.2. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)



3.  
Fig.3. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)



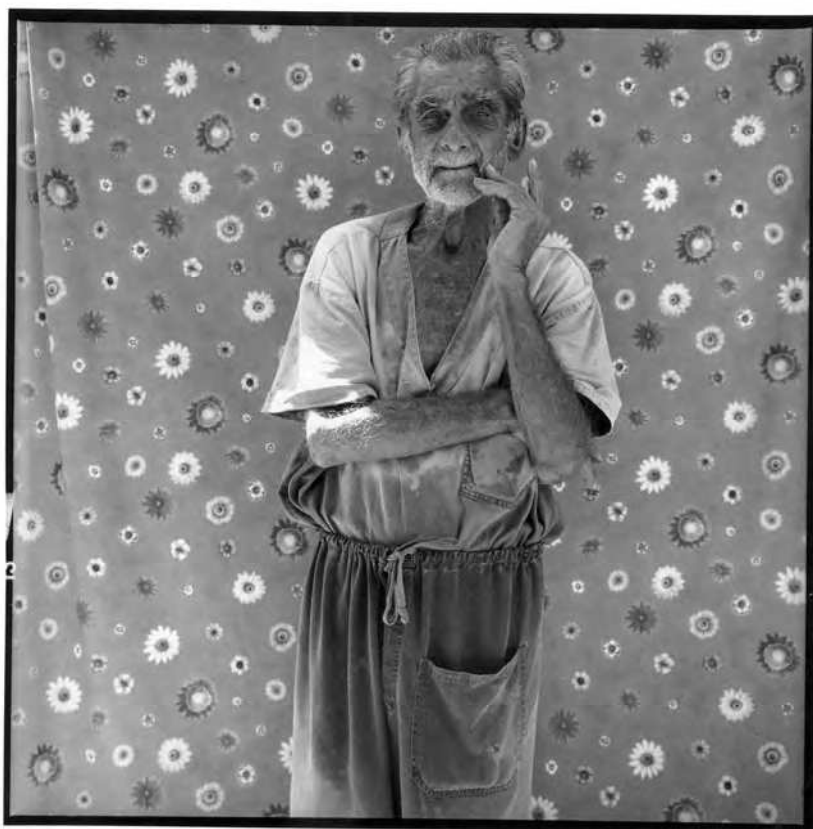
4  
Fig.4. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99.  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)



5.

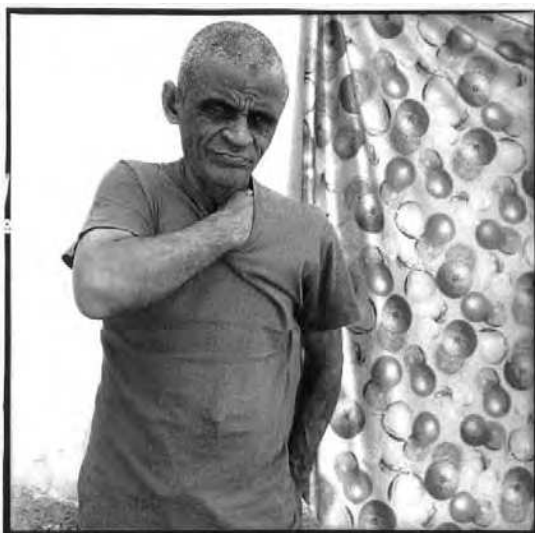
Fig.5. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99.  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)





6.

Fig.6. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99.  
(Imagens digitalizadas enviadas pela fotógrafa)



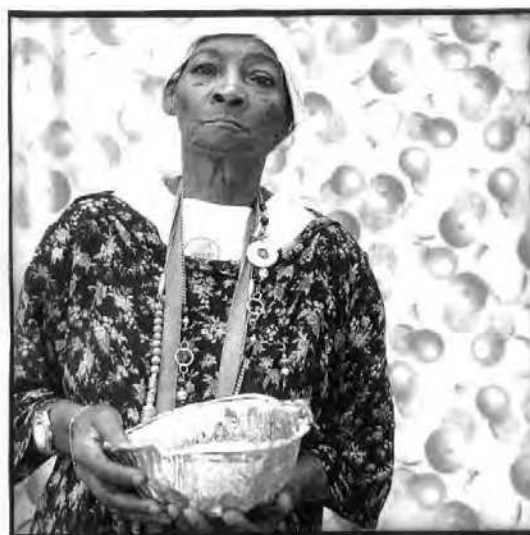
7.



8.



9.



10.

Fig.7 a Fig.10. Fotografia da série *Portraits*. Ensaio Fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira 1997-99.  
(Imagens escaneadas pela Biblioteca das Faculdades Integradas Hélio Alonso/RJ)

### 2.4.1 A realização das imagens e o projeto de Claudia Martins

Entre os anos de 1997 e 1999, a fotógrafa Claudia Martins realizou 80 imagens na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. As imagens foram realizadas durante diversas visitas da artista à Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Foram cerca de quinze visitas realizadas com intervalos de um a dois meses entre elas. Ao todo, quarenta e quatro pessoas foram fotografadas. Martins teve autorização por escrito para realizar as imagens. Em entrevista, ela recorda: “[...] acredito que foi autorizado pelo diretor da época” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008)<sup>17</sup>.

De acordo com a própria autora, estas imagens fizeram parte de seu projeto de conclusão de curso de graduação em Jornalismo nas Faculdades Integradas Helio Alonso, no Rio de Janeiro, sob orientação do professor Naílton Maia.

Assim, as fotografias realizadas foram o resultado de uma investigação acadêmica; que se ocupava explicitamente de algumas questões postas pela fotógrafa. Em entrevista realizada em 2008, ela declara que “[...] a série de retratos é baseada num exercício teórico que investiga o relacionamento entre as pessoas e suas próprias imagens” (MARTINS, In Projeto “Portraits”). O mesmo argumento é apresentado no texto da monografia: “O ponto de partida desse estudo é a relação do entrevistado com a sua imagem. O que ele pretende quando se dispõe a ser fotografado?” (MARTINS, 1989:6). E mais adiante a autora explica: a “[...] proposta [...] é fazer um ensaio fotográfico em que as pessoas não sejam a representação de um personagem, mas delas mesmas. O fotógrafo funciona como observador, não dirige o entrevistado e, assim, não interfere diretamente no processo” (MARTINS, 1998:07) <sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O primeiro contato com Claudia Martins se deu em 16 de Janeiro de 2008 após longa busca. A fotógrafa trabalhou para diversas agências de fotografia, tendo sido uma das fotógrafas no *Jornal O Dia* e *Revista Veja*. Nesta última, apesar de cobrir todas as áreas, sua especialidade eram os “Portraits” para o caderno de cultura. Mora hoje na Hungria.

<sup>18</sup> A fim de evidenciar este movimento, apresento abaixo o texto integral de Barthes, e neste grifo os trechos selecionados por Martins e apresentados em sua citação a fim de compreender o que a supressão de determinados trechos evidencia: “Ora, a partir do momento que me sinto olhando pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel prazer (apólogo deste poder mortífero: alguns partidários da Comuna pagaram com a vida seu consentimento em posar sobre as barricadas: vencidos, foram reconhecidos pelos policiais de Thiers e quase todos fuzilados.” [...] Posando diante da objetiva (quero dizer: sabendo que estou posando, ainda que fugidamente), não me arrisco tanto (pelo menos por enquanto). Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender

No site de Martins, junto à apresentação deste trabalho, aparece uma citação de Barthes (em inglês), na verdade composta pela fotógrafa a partir de trechos diferentes de seu livro *Câmera Clara*:

From the moment I feel looked through the lens, everything changes. I pose, build myself instantly in another body, changing myself into image. This is an active transformation: I feel that photography creates my body or mortifies it, depending on its will. It is metaphorically that I make my existence depend on the photographer. But this dependence tries in vain to be imaginary, I live in the anguish of an uncertain filiations: an image - my image - will be born. Will it make me a sympathetic or distinguished person? I decide to let a smile fluctuate in my lips and in my eyes, which I wish was indefinable. I wish that my mobile image, according to the situation, to the age, to coincide with my image, for it is a heavy, still and obstinate image, and I am light, divided and disperse. Oh! if only photography could give me a neutral, anatomical body, a body which meant nothing!<sup>19</sup>

A edição de Martins prioriza da fala de Barthes os movimentos do sujeito frente à câmera, ela destaca na justificativa para a realização de seus “Portraits”, Martins destaca os trechos em que Barthes fala de seus movimentos e desejos em primeira pessoa, enfatizando do sujeito como agente de sua própria imagem. Esta é uma questão chave na sua pesquisa e apareceu também na entrevista realizada pela pesquisadora em 2008 com a fotógrafa.

---

do fotógrafo. Mas esta dependência em vão procura ser imaginária (e do mais puro Imaginário), eu a vivo na angústia de uma aflição incerta: uma imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um sujeito distinto? Se eu pudesse sair sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.! Em suma, se eu pudesse ser pintado (por Ticiano) ou desenhado (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele. Decido deixar flutuar em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse indefinível, no qual eu daria a ler, ao mesmo tempo que as qualidades de minha natureza, a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social, poso, sei disto, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada (para dizer a verdade, quadratura do círculo) a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda a effigie. Eu, queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu eu (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou eu que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isto a sociedade se apóia nela), e sou eu que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela fotografia que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra um grau zero, ninguém o dá a ele [...].”

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *Câmera Clara*. Conforme citado por MARTINS no site projeto “Portraits” [http://www.claudiamartins.com/newweb/html/art\\_project\\_8.html#](http://www.claudiamartins.com/newweb/html/art_project_8.html#) (acesso 17/01/2008)

A fim de sinalizar as etapas do argumento que se segue, vou evidenciar como Martins tem para si, como tema de reflexão, a questão do agenciamento (chamada por ela de *não direção*) e como ela concebeu este projeto fotográfico na expectativa de construir uma imagem sem autor-fotógrafo. Ao final, vou contrapor esta perspectiva com questões que também estão presentes nas imagens e que relativizam as expectativas iniciais, coincidentes, curiosamente, com os trechos omitidos na citação que ela faz de Barthes.

Na fala de Martins faz-se presente a questão da *não direção* das imagens. Esta *não direção* teria surgido através do contato da fotógrafa com o filme *Lisbon History*, de Win Wenders, no qual há “[...] uma cena que o cinegrafista filma com a câmera nas costas. Ele não vê as imagens que esta produzindo, e a sua explicação é justamente a questão da contaminação do olhar” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). Além desta, Martins cita outra fonte de inquietação:

Na minha profissão o que mais me fascinava era o fato das pessoas (no jargão jornalístico personagens) que eu tinha que fotografar, se deixarem conduzir, literalmente se entregarem quando fotografas. Eu tinha um poder sobre a imagem do outro, que me intrigava. Como eu, que acabei de conhecê-lo, poderia saber mais sobre ele do que ele mesmo? (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008)

Para responder a esta inquietação, ela elaborou estratégias de captura das imagens que, a seu ver, deveriam minimizar a participação do fotógrafo como agente e construtor destas imagens. No ensaio fotográfico realizado na Colônia Juliano Moreira, a fotógrafa oferecia aos internos a opção de seleção de “[...] três fundos disponíveis: dois estampados (rosa ou laranja) e um liso, branco. Também escolhiam a sua pose e podiam decidir se queriam ser fotografados sozinhos ou com alguém” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). Esta dinâmica é pontuada no texto da monografia: “[...] no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, foi oferecida opção de escolher entre três diferentes fundos para as fotos – um branco e dois estampados. Ninguém escolheu o fundo branco e todos se sentiram com mais liberdade para ousar diante da câmera” (MARTINS, 1998:21). Em outro trecho da entrevista a fotógrafa comenta: os “[...] retratados escolhiam em que fundo gostariam de ser fotografados, como e com quem. Eles dirigiam a fotógrafa, evitando assim a *contaminação* direta do meu olhar” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008).

Outras estratégias de captação das imagens foram também pensadas neste

sentido: “[...] a ideia era da não direção, por isso não havia um convite. O processo era mais longo. As pessoas passavam, e as que ficavam curiosas com o set, às vezes perguntavam o que era aquilo e para que servia, outras entravam na fila que eventualmente se formava e posavam” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). Esta estratégia visava substituir o método levado a cabo em um trabalho anterior da fotógrafa na qual havia o convite à participação: “[...] Montei um estúdio a fim de fotografar os passantes, ou seja, pessoas que estavam por perto enquanto fazia a sessão de fotografias. Em *30 Figures* eu convidava as pessoas para posar, de acordo com sua indumentária e maneirismo. A intenção era mapear a diversidade que ali se encontrava. (Essa série é parte de um projeto desenvolvido em uma ilha onde todos os anos, durante uma semana, acontece um festival de música de diversos estilos, formando assim uma salada de tipos” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). Na Colônia Juliano Moreira o método e seleção a partir do desejo dos próprios sujeitos, deveria caracterizar, a princípio, um não mapeamento de tipos ligados a critérios e à intencionalidade da fotógrafa.

Por outro lado, a fotógrafa prometia devolver as imagens aos fotografados, o que era compartilhado de antemão. Martins comenta que “[...] duas semanas depois eu voltei e distribui as fotos para os retratados. Tentei entregar pessoalmente a cada um, mas como você pode imaginar, não foi possível com todos” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). Para efetivar esta estratégia Martins entrou em contato *a priori* com as instituições e com o público que iria fotografar. Nesta sondagem inicial ela descobriu

[...] que as pessoas preferiam receber fotos coloridas e não preto e branco e que havia em muitos casos uma grande demanda e expectativa para ter um retrato. Nunca vou me esquecer do seu Moacir, um dos moradores. Numa das visitas ele me disse muito emocionado que queria muito ter sua foto tirada, pois há mais de 30 anos não era fotografado (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008).

Com este movimento, o retratado tornava-se, mesmo tempo, objeto da imagem e destinatário desta. O fotografado, de antemão, sabia que a foto realizada a partir de sua imagem, em um dado instante pela fotógrafa, era destinada a um público mais amplo e não identificável, mas também a ele (e àqueles com os quais ele desejasse compartilhar a fotografia). O momento da realização da imagem transformou-se, assim, no momento de

apresentação consciente de si para o outro, para si mesmo, e para um público ainda desconhecido.

As imagens de Claudia Martins são o resultado desta forma de conceber a imagem, embora não correspondam inteiramente às expectativas do projeto. Se houve a intenção de fazer da realização destas imagens um “[...] exercício teórico e prático em busca da descontração do olhar do fotógrafo”, este logicamente não se efetivou, e o fotógrafo esteve intensamente presente na construção das mesmas: A escolha de um dos três fundos era obrigatória, bem como os fundos apresentados (um branco e dois estampados) eram escolhos a priori pela fotógrafa. Estes não representavam uma larga gama de escolhas para que o fotografado compusesse sua imagem, mas obrigava o fotografado a se contentar com determinadas possibilidades de composição. O enquadramento frontal, com os sujeitos e em pé na forma de retrato foi uma escolha formal da fotógrafa. Assim como a posição central do sujeito, captado a uma determinada distância. A escolha da fotógrafa se deu, não apenas no que ofereceu aos sujeitos, mas também no que não foi oferecido. A ausência de uma cadeira na qual sentar, por exemplo, outras roupas a vestir, a possibilidade de escolha do ângulo de enquadramento, etc. Enfim, como sempre, a criação coube à fotógrafa.

Martins compartilha que ao saber que os fotografados preferiam imagens coloridas, optou por realizar, sempre, duas capturas de imagem: uma em preto e branco (para o projeto) e outra em cores, para ser entregue aos fotografados: “Para a minha documentação fotografei com uma câmera Rolleiflex 6x6 e filme preto e branco. Essa opção foi intencional, pois como a direção, as cores também são uma forma de deslocamento do foco principal, de contaminação. E para as pessoas, fotografei em 35mm com filme colorido” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). No momento em que faz duas fotografias – uma PB e outra em cor – a autora transforma o desejo do fotografado e ao mesmo tempo sua própria proposta. Nesta escolha, embora usada pela artista com a intenção de torná-las *não dirigidas, ou não contaminadas pelo seu olhar*, efetiva-se a ação da fotógrafa sobre a ação do fotografado, comprovando o efetivo poder do primeiro. A opção do fotógrafo (no caso a imagem PB) foi a que efetivamente saiu publicada. No texto da monografia lê-se apenas: “A câmera escolhida foi uma Rolleiflex 6 x 6, a luz natural indireta e o filme preto e

branco de 400 ASA tamanho 120mm (Plus X). As fotos foram ampliadas em negativo inteiro em papel 18 x 24 cm, com Margem” (MARTINS,1989:19); sem referência alguma às imagens coloridas entregues aos internos.

O fato de não acatar apenas a fotografia colorida como opção, mas de manter a fotografia preto e branco, justificada por sua menor *contaminação*, é a comprovação de como o devir do fotógrafo se sobrepõe à vontade de se apresentar do fotografado; inclusive porque as imagens veiculadas (no site da fotógrafa sob o título “Portraits” e nas exposições realizadas) eram exatamente as realizadas em preto e branco.

Os trechos excluídos da citação de Barthes elucidam exatamente as questões que foram de alguma forma também postas de lado nas discussões e procedimentos de Martins:

1. “No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele” (BARTHES, 1984:23). Será que o sujeito fotografado sabe o suficiente de sua imagem para se dar a entender/ver como deseja?

2. “[...] a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social, poso, sei disto, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada [...] a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou , fora de toda a efígie” (BARTHES,1984:24). Até que ponto a pose construída é destacada da *contaminação* social, até que ponto o corpo agenciado sabe ser de outra forma, ou até que ponto sabe se arriscar de outra forma, mesmo que momentaneamente lhe seja assinalado que sim. Por outro lado, até que ponto o que se vê não seria o sujeito em uma de suas formas de apresentação, em uma das formas de ser introjetada, dentro da tensão social implicada neste apresentar-se.

3. “[...] mas é o contrário que é preciso dizer: sou *eu* que não coincido jamais com minha imagem [...] ”(BARTHES,1984:24) e num outro trecho “Infelizmente, estou condenado pela fotografia que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra um grau zero, ninguém o dá a ele” BARTHES,1984:24. Estes trechos evidenciam explicitamente que a fotografia é, na realidade, incapaz de corresponder ao sujeito fotografado. O sujeito fotografado é um condenado que nunca receberá da imagem dele



realizada a efetiva correspondência, pois sua natureza é móvel. Ou seja, propiciar ao fotografado o agenciamento de sua representação é apenas em parte solução para esta questão, embora nas imagens de Martins seja possível também questionar as estratégias utilizadas com este intuito. Neste momento, a suposta suspensão positiva em relação ao não cumprimento de algum papel a ser interpretado fica anulada. O sujeito posou, logo houve agenciamento.

Talvez a questão remonte à inspiração inicial do filme de Win Wenders. Com a câmera nas costas, o personagem em Win Wenders gera imagens ainda assim atreladas a si, pois é ele quem porta a câmera e quem percorre o espaço. O não controle visual da imagem, neste exemplo, não resulta na anulação do construtor da imagem.

Neste sentido, o lugar que o personagem percorre, por si só é determinante das imagens. O que teria levado Martins a fotografar um hospital psiquiátrico? Ela justifica a opção dizendo que “[...] buscava encontrar a essência do sujeito e trazê-la para a fotografia” sendo que “[...] acreditava que só encontraria isso nas pessoas que não estivessem sido contaminadas pelos padrões estéticos impostos pela mídia” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). O que é reiterado no texto de sua monografia: “[...] foram escolhidos deficientes mentais, pois eles não têm a referência desse padrão estético” (MARTINS, 1989:7). Semelhante argumento foi utilizado por Darwin em seu livro *A Expressão das Emoções nos Homens e nos Animais*, publicado em 1877, no qual afirmava ter usado imagens de crianças e “loucos”, pois elas teriam as expressões menos mediadas pela cultura. Em entrevista realizada em 2008, no entanto, a própria fotógrafa faz uma crítica à sua premissa: “De qualquer maneira, hoje já me parece um tanto *naïve* a busca da essência do sujeito. Não existe uma essência. A formação do sujeito se realiza através da relação dele com os outros, com a cultura e com o sistema” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008).

Fazendo um exercício especulativo, poder-se-ia dizer que o olhar da fotógrafa em direção ao “louco”, no momento da realização da série, estava ainda marcado por estereótipos. Martins afirma que a série deveria retomar algumas das questões postas pelo ensaio *30 Figures*. De fato, neste, ela buscava explicitamente um compêndio de tipos; sendo a diferença entre as duas pesquisas o fato de que, na primeira delas a fotógrafa selecionava as “esquisitices” a partir de seus critérios, enquanto que neste, as “esquisitices”,

presumivelmente presentes no contexto selecionado, se davam a ver por si mesmas. Será, então, que a busca pelo hospital psiquiátrico para a realização de seu projeto não espelharia seu desejo de encontrar “tipos”?

No ano de 2000, parte das imagens realizadas foi exibida entre os eventos de comemoração do descobrimento do Brasil no Museu da República no Rio de Janeiro. No ano seguinte, algumas foram submetidas à apreciação da *Reuters Foundation* em um concurso que “[...] seleciona um fotojornalista por ano para a bolsa Willie Vicoy” (Cf. MARTINS. Entrevista, 2008). A aprovação neste programa forneceu à fotógrafa “[...] um semestre do Curso de Mestrado em *Journalism, Media and Cultural Studies* na Cardiff University, Wales, e um mês trabalhando na Agência Reuters em Londres.

De forma geral, é possível notar que embora Claudia Martins tenha inicialmente questionado em seu ensaio a questão do agenciamento e da auto-imagem dos sujeitos representados, ela finalmente faz opções que afastam o resultado obtido dessa intenção inicial, uma vez que em suas escolhas podemos detectar sua tentativa de manter o controle sobre o resultado de sua obra.

Ainda assim, é importante dizer que algo diferente emana dessas imagens. Em sua tentativa de abrir espaço para o desejo do sujeito fotografado, as imagens produzidas por Claudia Martins se afastam em grande medida dos estereótipos do “louco” e da loucura que marcam as imagens de Claudio Edinger e Leonid Streliaev, por exemplo. O isolamento do sujeito com relação à instituição através do recurso do “pano de fundo” e a proximidade física entre fotógrafa e sujeitos fotografados contribuem para produzir a sensação de estarmos diante de uma individualidade, que traz consigo uma experiência e uma história singulares. Desse ponto de vista, essas imagens são, do conjunto que nos propomos a estudar, as que mais se aproximam daquelas produzidas no contexto italiano, por fotógrafos ligados às reformas psiquiátricas naquele país. De fato, essas imagens parecem responder ao próprio contexto institucional em que foram realizadas, já que a Colônia Juliano Moreira foi uma das primeiras instituições brasileiras a rever suas abordagens terapêuticas, contando, como já foi visto, com os trabalhos de Nise da Silveira e o apoio e interesse de críticos de arte como Frederico Morais e Mário Pedrosa.

#### 2.4.2 As imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira

O período de realização das fotografias de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira coincide com um momento de grande mobilização social, com ações no âmbito artístico e médico, relacionadas ao questionamento de formas de apreensão do “louco” e da loucura. A reforma psiquiátrica brasileira, iniciada na década de 80 ganha força na década de 90 decorrendo em Leis e Conferências voltadas à proposição de mudanças dentro de um amplo espectro de ações. Assim, Martins fotografa um Hospital que, acolhendo e implementando estas reformas, havia possibilitado a “descoberta” da arte de Artur Bispo do Rosário, por exemplo. A proposta de Martins pode, portanto também ser entendida como um reflexo deste contexto. Ao questionar o agenciamento da fotografia ela questiona o papel do fotógrafo na composição da representação da loucura. Ao busca uma nova forma de fotografar os internos, ela propõe, em suma, uma nova visualidade a estes sujeitos, menos mediadas por códigos e formatos impostos culturalmente.

Neste sentido, há de fato a inauguração de uma forma alternativa de representação. O sujeito descontextualizado de seu ambiente institucional pode ser visto em sua individualidade, em seu retrato, em seu caráter de humanidade. A diversidade aparece nas imagens que apresentam os internos no centro da composição com gestos são variados.



11.

Fig.11. Imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira que mostram posturas e gestos dos internos:

Fig.1 (detalhe), 2(detalle), 5(detalle), 4(detalle), 3(detalle), 6(detalle), 2(detalle)

As expressões também são variadas, e a proximidade dos sujeitos permite

identificar características particulares, geralmente não estereotipadas, de suas fisionomias.



12.  
Fig.12. Imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira que mostram diversidade fisionômica não estereotipada: Fig.1 (detalhe), Fig.2 (detalhe), Fig.3 (detalhe), Fig.9 (detalhe), Fig.5 (detalhe), Fig.6 (detalhe), Fig.3 (detalhe), Fig.4 (detalhe), Fig.10(detallhe)

Há a presença de idosos. O formato das imagens é o quadrado. Os sujeitos vestem roupas diversas, bonés, alguns deles trazem os uniformes da instituição.



13.  
Fig.13 Imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira que mostram os uniformes da instituição: Fig.2 (detalhe), Fig.3 (detalhe), Fig.6 (detalhe)

Fundos de tecido estampados separam o sujeito fotografado de um espaço arquitetônico do hospital onde as fotografias foram realizadas, embora em algumas das imagens este fundo/contexto seja insinuado.



Fig.14. Imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira que revelam atrás dos fundos de tecido elementos da Colônia Juliano Moreira. Fig.7(detalle), Fig.1(detalle), Fig.3 (detalle), Fig.8 (detalle)

O questionamento das fronteiras entre normalidade e a anormalidade, ganha um aliado formal, que é a ausência do índice institucional nas imagens de Martins. No lugar das representações tradicionais do “louco” e da loucura, Claudia Martins toma como referência a tradição do retrato europeu do século XIX, tal como ela aparece nas *carte de visite* ou nos *cabinet-size* de Disdéri, também presente nas imagens fotográficas de Hugh Diamond, embora nestas últimas prevalecesse a identificação da patologia.

No retrato fotográfico do século XIX, também ocorre uma sucessão de modismos com relação aos adereços e objetos presentes junto ao fotografado. Ana Maria Mauad comenta, por exemplo, que nas fotografias cariocas da primeira metade do século XX o entrono se torna tão importante que o cliente muitas vezes virava o acessório. Para ilustrar seu argumento, Mauad cita uma sequência de “modismos” relativos à composição destes fundos: “Nos anos 60, eram a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cactuas, bicicletas e, no início do século XX, o automóvel” (MAUAD, 1990:109), em oposição aos fundos lisos destinados aos menos abastados.

Mas qual é este novo fundo que Martins oferece à escolha dos internos? Eles podiam escolher entre o fundo branco, liso (que não foi selecionado por ninguém) e outros dois: um rosado e outro alaranjado.

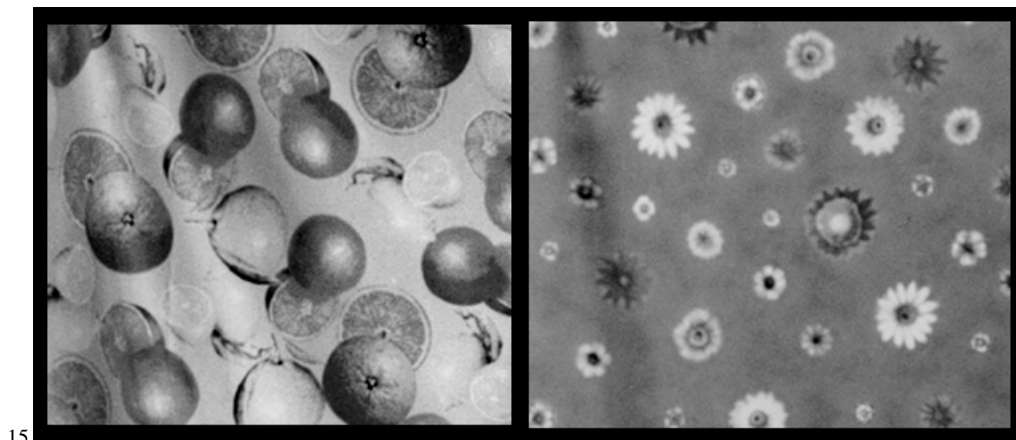


Fig15. Imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira destacando o padrão de estampa dos tecidos escolhidos pela fotógrafa como opção de escolha pelos internos como fundos das fotografias. Fig. 1(detalhe), Fig.3 (detalhe)

Um deles era composto por diversas laranjas e limões sobre um fundo liso, estando alguns destes frutos cortados e outros inteiros, compondo certo ritmo e regularidade gráfica. O outro fundo, também composto por um padrão fabril, era composto por diversas flores equidistantes, formadas por miolo e pétalas. Porque entre os fundos possíveis, Martins haveria escolhido oferecer estes ao invés do fundo institucional? O que estes fundos acrescentam como possibilidade de escolha aos internos e o que, sendo uma vez escolhidos, acrescentam ao retrato como índice?

O fundo proposto oferece de antemão uma apreensão abstrata deste espaço ou lugar. Onde estariam estes sujeitos com flores miúdas, laranjas e limões voadores? São fundos que, por outro lado, se evidenciam e explicitam como tal; não se pretendem semelhantes ou vero-semelhantes a qualquer ambiente passível de ser identificado, como uma paisagem, ou um fundo azul de céu, recorrentemente empregados nas fotografias aos cartões de visita. Ainda assim, não são neutros o suficiente para passarem despercebidos. Em sua profusão de flores e frutos suculentos, acabam por remeter a ícones desde há muito aderidos à exuberância tropical brasileira.. Embora destacado do fundo psiquiátrico o interno é descrito dentro do contexto de uma tropicalidade que está longe de ser libertária.

Mas em alguns casos o fundo se revela. A imagem Fig.1 fornece em sua

plenitude este desconforto. Mesmo havendo o oferecimento de outra realidade nos fundos propostos, embora frouxos e não bem fixados, a instituição permanece com seu “louco” contido no enclausuramento diminuto do vão da janela, curioso, à espreita.

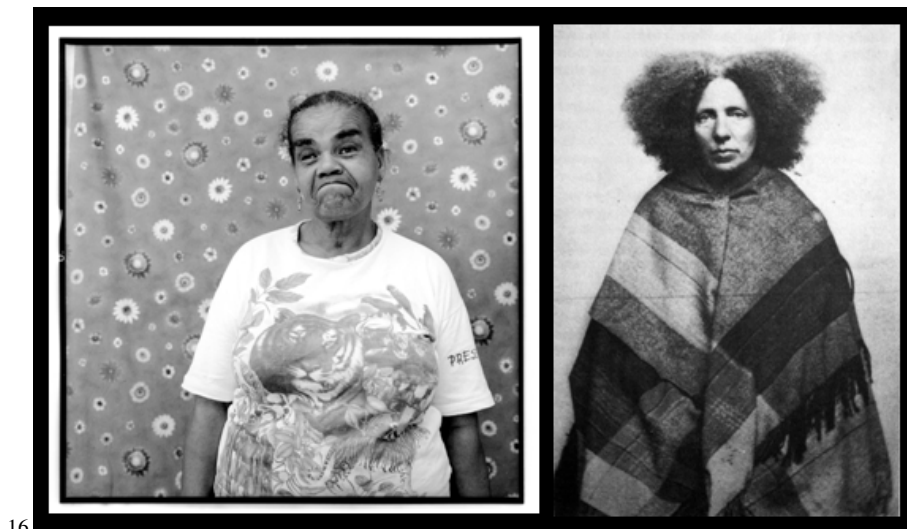


Fig.16. Comparação entre Fig.5 de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira com a imagens: 1. Fotografia de James Crichton Browne que serviu de base para a ilustração da publicação de Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animals* de 1872)

A escolha de Martins por “loucos” com o intuito de encontrar neles menor mediação cultural, acaba reintroduzindo um estereótipo. O conceito que subjaz a tal abordagem reflete uma apreensão da loucura como estado de alienação da cultura, ou de maior pureza. Esta ideia está muito próxima das primeiras conceituações de Jean Dubuffet sobre a *Arte Bruta*, supostamente constituída pela expressão plástica de sujeitos sem acesso, ou contato, à cultura, mediada por instituições como a escola, a igreja, ou a mídias (televisivas ou impressas). No entanto, não haveria razão para supor que a televisão, por exemplo, em plena década de 90, em uma instituição que se renovava, não estivesse presente. Ou que o acesso às leituras não se efetivasse de forma sistemática, ou ao menos esporádica. Ou que a interação junto aos funcionários da instituição, no dia a dia, não desse acesso a padrões dos mais diversos, etc..

A pose, sugerida como solução formal, por si só já desloca o sujeito para o campo do simulacro. Na pose ele é ele, mas também é um “ele” para um outro, o que Barthes descreve como constituindo uma mudança profunda de subjetividade. A pose abrandando o caráter biológico dado pela fotografia, ela torna o registrado mais adequado ao

que se espera ver e ao que é esperado ser visto daquele determinado fotografado circunscrevendo o sujeito, destacado, enquadrado. Mesmo não havendo uma intervenção verbal na condução da pose, a proposta de destacar o sujeito de seu contexto e fazer com que fique defronte à câmera, na presença de um fotógrafo, na presença de uma câmera fotográfica, escolhendo seus parceiros, ou mesmo seu movimento e expressão, constitui uma proposta que certamente não exime, ou extingue o agenciamento.



## CONCLUSÃO

Este trabalho foi o resultado de uma tentativa de compreensão e crítica das formas de naturalização da representação do “louco” e da loucura na cultura. Ao estudarmos as idéias e conceitos que ainda hoje fundamentam a tipificação e estigmatização de pessoas, desejamos contribuir com uma postura crítica com relação à maneira de compreender, representar e especialmente interagir com o diverso.

Nesta tarefa, um vasto material e referências precisou ser percorrido, abarcando diversos campos do conhecimento, como a medicina, os estudos visuais e as produções culturais. Os estudos sobre a fisionomia, também se mostraram fundamentais pois, ao investigarem o interno no externo, ocupam, no caso da doença mental, um *lócus* intermediário entre o que não está a vista e o que é posto a ver.

A aproximação a estas questões e os estudos que delas decorreram permitiu chegar a algumas conclusões sem pretendermos esgotar com estas as possibilidades de análise das imagens estudadas, mas contribuir com uma possível abordagem deste material de natureza extremamente complexa. Na seqüência sintetizaremos as conclusões desenvolvidas ao final de cada um dos sub-capítulos do Capítulo 2, a fim de responder aos objetivos deste estudo; ou seja, pontuar os principais elementos da tradição de representação do “louco” e da loucura que ampliaram as possibilidades de análise das fotografias estudadas; como a fotografia contribuiu e que questões ela acresceu para as representações em estudo, qual a concepção de loucura na sociedade brasileira que as imagens revelam e de que forma as fotografias estudadas re-articularam significados, atrelados à representação tradicional ou a novas questões, em suas formalizações.

Foi possível observar que as fotografias realizadas, embora acessem diversos campos de referências, se desenvolvem dentro da tensão entre anormalidade/diverso e normalidade/identidade. Desta forma este trabalho se relaciona às conclusões dos estudos de Michel Foucault sobre a loucura como campo de exclusão social do diverso.

Há um conjunto de construções e elementos formais que tomam o “louco” por diverso, de outra ordem, patológico, à distância. Esta forma de compreender esteve

presente, por exemplo, nas teorias eugênicas, nos pressupostos fascistas e nas categorias médicas nosográficas. As imagens que identificamos como retratando a loucura de forma estigmatizada se pautam em tipificações, na ‘não identidade’, na uniformidade, nos estereótipos, na não humanidade como animalidade, nos corpos abjetos. Imagens que exemplificam estas construções são, por exemplo, os internos ao longe em seus uniformes em Alice Brill, a não humanidade como animalidade na forma de se alimentar em Edinger, na abjeção dos corpos em Leonid, na perda de identidade nos rostos desfocados (não nítidos) em Edinger.

Há movimentos que identificam identidades em relação ao “louco”, como humano, criativo e agente de sua própria subjetividade. Entre os movimentos sociais que puderam construir esta forma de apreensão estão, por exemplo, o Modernismo, as discussões do pós-guerra e a reforma psiquiátrica. As imagens construídas dentro desta forma de concepção tendem a apresentar os internos de forma mais próxima, menos tipificada, com mais elementos de identidade, de pessoalidade. Entre estas as fotografias dos internos no Ateliê de Arte do Juquery por Alice Brill ou o encobrimento do contexto/ambiente asilar em Claudia Martins.

Nas construções das imagens em estudo foi possível perceber, através das análises realizadas, que muitas vezes estas oscilaram entre estes dois preceitos de representação do “louco” e da loucura. Os sujeitos-autores das imagens, ao realizarem uma imagem, acessam não apenas uma visão, mas efetivam o ato fotográfico dentro de um repertório possível (em relação aos quais houve diferentes níveis de crítica ou consciência) assimilado culturalmente. Desta forma, as imagens estudadas apresentam elementos de ambos os campos de referência, em alguns casos servindo exatamente como campo de embate desta tensão.

### **A instituição psiquiátrica, o fotógrafo e a imagem dos tratados no Século XIX**

Foi possível perceber que fotografias realizadas no século XIX, dentro do âmbito médico, revelaram a mesma forma social de conceber a loucura, em seu caráter de diverso a ser contido, que funcionou junto a outros mecanismos institucionais de normatização da vida social (família, escola, prisões). Sendo as dinâmicas no Hospital

Psiquiátrico a materialização última deste processo, uma vez que é deste cultural que assume o escopo e as diretrizes, o “[...] Hospital Psiquiátrico é a conclusão. Este aceita plenamente o conceito de exclusão e se torna assim o depósito de todos aqueles que a sociedade segregou” (Piro apud D’ALESSANDRO, 1969:Presentazione). As imagens realizadas nestes espaços por sujeitos imbuídos das lógicas científicas do período refletiram dinâmicas desta maneira de apreensão.

Em função das particularidades da imagem fotográfica, em seu caráter indicial, as imagens dos tratados de psiquiatria foram tomadas como índices de uma verdade, perpetuando de forma ainda mais intensa, inclusive instrumentalizando os mecanismos de segregação social, ideias e conceitos em relação à loucura naturalizados em outras formas de representação já existentes. Estas imagens destacaram e propuseram, como descrição da loucura, elementos tipificados pautados em critérios nosográficos que se perpetuaram junto ao congelamento do instante que a imagem fotográfica gera.

A relação que se estabeleceu na época, entre fotógrafo e interno durante a realização destas imagens se pautou numa clara diferenciação entre fotógrafo e interno. O que existiu entre o fotógrafo e o fotografado foi menos o estabelecimento de identidades ou proximidades (como humanos) e mais a identificação, e construção inclusive, de claras diferenças. A imagem construída serviu tanto para identificar o outro como patológico como para ajudar a definir, por oposição, a normalidade daquele que não estava internado.

O fotógrafo foi naquele contexto o braço da ciência ao qual coube a extração objetiva da aparência dos internos para a ilustração de teorias. O que se desejou foi um fotógrafo tão anônimo quanto possível, que preservasse a aderência entre imagem e objeto como algo absoluto (não mediado) e não como resultado de uma “[...] transação complexa entre o observador implicado e o objeto” (BRILLIANT, 1991:141).

### **A reforma psiquiátrica, o fotógrafo e as imagens do final do século XX**

Os movimentos sociais do pós guerra, entre os quais o olhar mais atento aos espaços de normatização social (escola, prisões, hospitais psiquiátricos) continentais a dinâmicas de autoritarismo e dogmatismo, iniciaram um processo de mudança na forma de

apreender o diverso que culminou, no caso dos hospitais psiquiátricos, na reforma psiquiátrica a partir da década de 60 do século XX.

A luta de grupos sociais organizados contemplou minorias discriminadas de toda ordem, inclusive pessoas presas em espaços manicomiais. As fotografias de Luciano D'Alessandro na Itália em 1968 tiveram um papel importante na constituição de novas formas de apreender e de representar o “louco” e a loucura. Nas imagens de Claudia Martins na Colônia Juliano Moreira em 1997-99, é possível identificar, por exemplo, novos elementos na representação da população internada; menos voltada à descrição de um tipo.

Neste sentido Piro, ao comentar as fotografias de D'Alessandro, diz que a fotografia por ele realizada assume a subjetividade não científica, que “[...] não se justifica no fundamentar das categorias nosográficas, dos sintomas particulares a serem assinalados, da total coisificação do homem” (Piro apud D’ALESSANDRO, 1969:Presentazione). Na fala de Piro está presente o seu desejo por uma forma de representação do “louco” e da loucura dentro de uma “[...] abordagem direta e viva, uma revelação iluminada, um constante repensar do humano [...]” (Piro apud D’ALESSANDRO, 1969:Presentazione), comprometida eticamente, sem servir como ferramenta de naturalização ou de comprovação científica aos exercícios de poder das Instituições.

Piro diz que as fotografias, ao se distanciarem de um desejo de representar a verdade, geraram um campo de interpretação frente ao que representavam e neste sentido perderam “[...] (ao menos aparentemente) cada característica de objetividade que seriam desejadas de uma ciência coisificante e desumanizante” (Piro, apud D’ALESSANDRO, 1969).

A fotografia, assim construída, transgride o caráter de realidade da própria técnica, podendo o fotógrafo utilizar esta ferramenta para a elaboração de um discurso crítico e mais ético: “[...] um certo perigo de coisificação é intrínseco ao caráter mesmo da fotografia: o fotógrafo deve saber infringir este limite e a consciência da sua posição ambígua evitará o perigo de uma total renúncia” (Piro apud D’ALESSANDRO, 1969: Presentazione).

A fotografia neste contexto serve para propor novas formas de apreender a loucura, contribuindo com novas estruturas de representação do diverso não atreladas à

nosografia, relativizando índices de exclusão antes tomados como intrínsecos. A imagem fotográfica deixa de ser naturalizadora das estruturas de exclusão quando subverte os elementos da narrativa em prol do resgate de uma significação ética e humana.

Neste sentido Barthes comenta que “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 1984:61)

*Não se constituiu um rompimento.* Foi possível verificar que as imagens estudadas apresentaram diversos elementos da tradição de representação do “louco” e da loucura, não se efetivando como uma ruptura em relação a estes referenciais. Inclusive porque a fotografia do século XIX acolheu a tradição de representação do “louco” e da loucura existentes na gravura, desenho e pintura de até então. As formas já naturalizadas de conceber a loucura apenas migraram de um meio plástico para outra mídia visual.

*Fotografias e Realidade.* A técnica da fotografia, em sendo um significativo avanço em termos de tecnologia e uma técnica relativamente recente na história das construções visuais, poderia ter impulsionado um novo olhar e reflexão sobre o “louco” e a loucura. Não foi o que se constatou neste estudo. Pelo contrário, a técnica fotográfica parece ter funcionado primordialmente como um elemento aderido à realidade retratada, e neste sentido utilizada como uma comprovação do existente. Não ocorreu uma revisitação crítica das formas de construção. Os fotógrafos estudados muitas vezes se auto-intitularam *fotojornalistas* o que reforça a postura de coleta de elementos da realidade (de eventos, tipos e situações) muito bem identificáveis em seu caráter figurativo.

Como vimos no Capítulo 1, a fotografia contribuiu significativamente no século XIX quando buscou fornecer à medicina a garantia de objetividade, ao supostamente eliminar interferências e subjetividades não cartesianas dos artistas incumbidos da realização deste tipo de ilustração.

Entre os artistas estudados, pode-se avaliar que o uso mais exploratório da técnica fotográfica tenha acontecido nas imagens de Claudio Edinger nas alterações dos tempos de exposição ou de movimentação rápida da câmera, gerando figuras desfocadas, ainda que tipificadas. No geral, as imagens se pautaram no uso tradicional da fotografia.

***Fotografia e naturalização.*** O caráter objetivo da fotografia parece ter contribuído para a naturalização de algumas formas de representação. “Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 1984:132). Nesta dinâmica, a fotografia assume, em função de suas características de suposta aderência ao real, maior influência nos processos de naturalização no qual as fotografias “[...] podem ser percebidas como simplesmente *encontrando* estes significados pelas ruas, como eles são, mais do que *construindo-os*” (LEEUEWEN, 2001:97).

A imagem fotográfica apenas se efetiva, pois se pauta previamente em um léxico codificado. Ela “[...] apenas significa em função da existência de um banco de atitudes estereotipadas que formam elementos pré-concebidos de significação” (BARTHES, 1997:22), assim podendo ser vista como continente destes pressupostos. O fato de a fotografia se apresentar ao observador como um todo, diferentemente da escrita ou da fala (nas quais uma imagem é decomposta em partes ao ser descrita), minimiza, à observação desatenta, sua vinculação institucional. A versão médica fica neste sentido velada pela evidência da imagem científica, ou seja, o caráter de construção derivado de uma maneira médica de ver, fica obliterado pela força e contundência de testemunho da imagem, passando a ser vista mais como a verdade do que como uma versão possível desta.

A identificação e evidenciação de elementos naturalizados permitem retroagir até a identificação dos próprios padrões construídos, possibilitando o reconhecimento de uma espécie de léxico cultural que pode ser articulado, segundo Barthes, numa sintaxe na qual “[...] o significante da conotação não precisa mais ser encontrado no nível de nenhum dos fragmentos da sequência mas em sua [...] concatenação” (BARTHES, 1997:23), ou seja, o elemento se evidencia dentro de sua função discursiva.

***Fotografia como máscara.*** Em algumas das imagens é possível perceber que a sedução por elementos estéticos, a adesão à máscara e não à essência do evento, conduz a uma crítica social pouco eficaz.

A máscara é, no entanto, a região difícil da fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que este sentido seja cercado de um ruído [...] que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o efeito) causa muita

impressão é consumida esteticamente, não politicamente. A fotografia da Máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar [...], mas, por outro lado, é muito discreta [...] para constituir verdadeiramente uma crítica social eficaz [...] (BARTHES, 1984:59-60)

***A imagem como forma de estigmatização.*** A discussão de elementos naturalizados na cultura é fundamental para que se questione a construção de estigmatizações. Estigmatizar significa atribuir uma marca distintiva e permanente a alguma qualidade/característica compreendida como ameaçadora.

Esta marca, uma vez instituída, mobiliza preconceitos e discriminações contra os que a possuem, que passam a ser identificados dentro de uma chave de decodificações pré definida.

Discriminar é estabelecer distinções adversas no que diz respeito aos estigmatizados, e fazer distinções preconceituosas às pessoas diferentes (em raça, cor ou sanidade). Aqui o círculo vicioso está fechado, porque discriminação leva ao preconceito, preconceito ao estigma e estigma à discriminação (LOPEZ-IBOR, 2004)

O “louco”, uma vez identificado como tal, tem de si retirados os traços de humanidade e autonomia; constitui-se em seu caráter de perigo social e passa a ter desrespeitados seus direitos e dignidade. O processo de estigmatização promove tanto aos que olham para a pessoa estigmatizada, quanto ao sujeito estigmatizado, a expectativa do cumprimento de determinados comportamentos esperados na cultura. O sujeito é enquadrado e se percebe suposto a cumprir com formas de atuar esperadas da sua condição. “Todos são papéis que localizam cada um destes sujeitos na sociedade e, fazendo assim, constituem uma parte essencial de suas identidades” (BRILLIANT, 1991:109).

***A representação e o agenciamento.*** Nas imagens estudadas ficou evidente o quanto a imagem produzida é resultado da interação que se estabelece entre fotógrafo e fotografado. O fotógrafo — em muitas das imagens inclusive reconhecido e identificado (no olhar do fotografado à câmera) — traz ao momento de produção da imagem, em relação com aquele que vai retratar, uma série de elementos como pré-concepções, interesses e destinatários das imagens. Da parte do fotografado, cabe a ação de corresponder ou de atuar dentro da forma esperada.

No contexto da reforma psiquiátrica italiana, buscou-se romper com este agenciamento tentou ao se informar os internos sobre os objetivos das imagens que estariam sendo realizadas naqueles hospitais. Ainda assim, na há porque supor que apenas este cuidado alterasse uma forma constituída de apresentar-se.



## **Finalizando**

Foi possível perceber que os processos de compreensão e representação da loucura se alteram no decorrer tempo, muitas vezes acessando, por oposição, significados já constituídos, como no caso da desrazão (razão), anormalidade (normalidade) e doença (saúde). Em tempos distantes, a loucura foi compreendida em função de desequilíbrios dos fluidos, parâmetros religiosos (possessão), ou da desadequação social. No entanto a loucura também adquiriu adjetivações positivas como a genialidade (especialmente no caso dos artistas) ou sabedoria decorrente da pureza (inocência).

Nas imagens estudadas é possível identificar que houve uma tensão entre normalidade e anormalidade decorrente, inclusive, de eventos sociais e culturais relativamente recentes. É interessante pontuar que a eliminação do paradigma entre normalidade e anormalidade proposto por intermédio da reforma psiquiátrica não se constituiu como garantia de alteração das formas de representação do “louco” e da loucura, embora algumas mudanças tenham sido verificadas. Segundo Roudiez

Reconhecendo-o (o estrangeiro) dentro de nós, somos poupados de detestá-lo nele mesmo. Um sinal que precisamente transforma o ‘nós’ em um problema, talvez o torne impossível. O estrangeiro surge quando a consciência da minha diferença chega, e ele desaparece quando todos nós nos reconhecemos como estrangeiros, refratários a obrigações e comunidades” (ROUDIEZ,1991:1).

Ou seja, a função do diverso nos agrupamentos sociais é ainda um dos critérios para criação de identidades e agrupamentos.

Foi possível constatar que no século XX, ao ser tratada através das medicações e ter seus sintomas controlados, a loucura perdeu muito do seu sentido a nosografia, a existência de formas de contenção e segregação e as terapias psicológicas. A relação que passa a prevalecer se refere ao corpo fisiológico, medicalizável, no entanto ainda possuidor de uma essência a ser controlada. Diferente foi a proposição dentro da reforma psiquiátrica que questionou as dinâmicas sociais que impunham a determinados sujeitos a loucura como única alternativa possível. A loucura menos temida deixa também de funcionar como parâmetro de definição da normalidade no estabelecimento de uma tensão dialética em relação ao diverso. A imagem ilusória que criamos do mundo divide-o, respectivamente

entre nós e os outros, podendo mesmo oscilar do medo à glorificação do outro. Essa experiência de alteridade é fundamentalmente dialética: por um lado, a ciência referia-se ao “primitivo” como menos evoluído, numa leitura social do darwinismo, por outro, intelectuais críticos à sua própria cultura representavam-no como símbolo de pureza” (ANDRIOLLO, 2006:4)

No entanto, embora estas mudanças tenham ocorrido a partir da década de 60 do século XX, a representação da loucura como locus do diverso/estranho ainda prevalece, provavelmente em função das descrições naturalizadas dedicadas a ela ou da necessidade deste diverso para o estabelecimento de unidades culturais.

Em relação à função dada à fotografia junto à psiquiatria, foi possível perceber que ela ocupou alguns papéis: No XIX foi um importante instrumento, classificando os índices da patologia num caráter nosográfico e patológico; já no século XX, com a reforma psiquiátrica, funcionou junto à anti-psiquiatria no desmantelamento da ordem psiquiátrica tanto no cunho de denúncia (Cerati e Gardin) quanto na proposição de novas maneiras de representar (D’Alessandro).

Foi possível ainda perceber que a atenção dada à alteridade no contexto brasileiro foi dependente dos períodos nos quais existiu maior liberdade de expressão, ou seja, fora dos períodos ditatoriais. Durante o regime militar, em função de suas características racionalistas e militaristas, as possibilidades de mudanças efetivas de cunho social e legal ficaram, senão inviabilizadas, esmaecidas.

Ao olhar para os ensaios de imagens em estudo, seja quanto aos aspectos formais, mas especialmente ao comparar os contextos de produção, foi possível ampliar num viés iconográfico as possibilidades de decodificação. A extração de elementos de análise das produções culturais gerou novas possibilidades de acesso elementos relevantes (por exemplos a grade como elemento que segrega e protege, a cruz que refere a um tipo mas também à identidade, os uniformes, a importância da instituição na representação dos internos em relação aos espaços, a nudez como índice de animalidade). Foram fundamentais para esta pesquisa as formulações de Warburg ao valorizar a análise comparativa, de imagens justapostas e circunstanciada entre produções culturais, não

apenas as do campo da arte, entendendo sempre o caráter articulado em produções culturais.

Ao assumirmos a imagem como concatenadora de conteúdos presentes na cultura, constituindo em seu conjunto uma *constelação* de imagens conforme descrito por Panofsky, pudemos desvelar que na descrição, caracterização e compreensão do “louco” como diverso, diversos níveis de articulação ocorrem na constituição de uma imagem.

Foi possível verificar que uma técnica, por mais inovadora que seja, não representa necessariamente o fator determinante para mudanças na forma de representar. Vimos, neste sentido, que a fotografia embora fosse uma nova técnica, não apenas replicou as formas de concatenação da representação do “louco” como diverso como parece ter dado a esta maneira de ver ainda mais força. Foi possível identificar que mudanças nas formas de compreender o diferente, derivadas de experiências como as da segunda grande guerra que condensou a reação a uma proposta de uniformidade, decorreu em questionamentos das instituições reguladoras e por fim na possibilidade de novas formas de apreender e representar. Neste sentido foi possível ainda comprovar que uma mesma técnica pode organizar conteúdos em seu bojo, se apoiando em basicamente todos os seus pressupostos compositivos a despeito da temática (a fotografia igualmente pode servir para comprovar a anormalidade como a normalidade dos internos).

Foi possível ainda verificar a tênue linha entre o individual e o coletivo na construção das representações uma vez que o individual expresso efetiva concepções em circulação, não necessariamente em consonâncias com as formas de proferir dominantes (como no caso das imagens de D’Alessandro) e que neste sentido existe um tempo de assimilação pela cultura entre novas formas de conceber que sejam diversas das naturalizadas (ainda hoje circula no senso comum a imagem do louco como incompreensível, agressivo e ameaçador).

Ainda assim, esperamos que este estudo tenha contribuído para o desenvolvimento de discussões numa abordagem multidisciplinar envolvendo estudos culturais, fotografia, loucura e história da medicina.

Esperamos também ter contribuído para a constituição de uma crítica em relação ao modo como representações visuais se naturalizam por meio das práticas

culturais. O questionamento de conhecimentos cristalizados em relação ao “louco” e à loucura se mostrou no fundo ser um questionamento das formas com as quais a cultura reage ao diverso. A tendência de exclusão por diferença, ou a incorporação por semelhança evidencia os poucos recursos que ainda se possui socialmente como garantia para a manutenção de alteridades e nos faz pensar até que ponto a sociedade de hoje está preparada para definir identidades a partir de outro paradigma que não seja o da oposição.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANDRIOLO, Arley . O silêncio da pintura ingênuo no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* (UnB. Impresso), Brasília, v. 22, n. 2, p. 227-232, 2006.
- ALBERTI, Leon Battista. (1435). **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. Coleção Repertório.
- ALVARENGA, Lys Teixeira de; NOVAES, Cristiane de Oliveira. Estratégias na reforma psiquiátrica no município de Barbacena: a cooperação entre gestor público e o terceiro setor. **História, ciências, saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.14, n.2, p.571-593, abr.-jun. 2007.
- ALVES, Domingos Sávio N. Instituto Franco Basaglia (IFB). Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/panoptico.html>> Acesso em: 6 jul. 2008.
- AMARANTE, Paulo. Clínica e a Reforma psiquiátrica. In: Amarante, Paulo. (org.) **Archivos de saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Nau Editora; 2003.
- AMARANTE, P. (Org.) **Loucos pela vida**: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 1995.
- AMARANTE, Paulo. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/panoptico.html>> Acesso em: 18 mai. 2009.
- AMARANTE, Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.unir-oo.br/mostra/arquivos/2008/1224541094.pdf>> Acesso em: 18 mai. 2008.
- AMIN, Raquel Carneiro. O “Mês das Crianças e dos Loucos”: Reconstituição da Exposição Paulista de 1933. 2009. 297f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ANDRIOLO, Arley. A Psicologia da Arte no Olhar de Osório Cesar in **Leituras e Escritos Psicologia, Ciência e Profissão**, 23 (4), pp.74-81, 2003. Disponível em: <<http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a11.pdf>> Acesso em: 7 jun 2009.
- ANDRIOLO, Arley. O silêncio da pintura ingênuo no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* (UnB. Impresso), Brasília, v. 22, n. 2, p. 227-232, 2006.
- ANDRIOLO, Arley . O silêncio da pintura ingênuo no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* (UnB. Impresso), Brasília, v. 22, n. 2, p. 227-232, 2006.
- ANDRIOLO, Arley. A questão da Alteridade no Primitivismo Artístico In **Anais do II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp**, 2006. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(9\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(9).pdf)> Acesso em: 08 jun. 2009.
- ANDRIOLO, Arley. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte no século XX*. 2005. 220 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2004.

- ARAGÃO, Helena. **RJ Recebe pinturas de Pacientes Psiquiátricos**, 2003.  
Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,OI207652-EI1540,00-RJ+recebe+pinturas+de+pacientes+psiquiatricos.html>> Acesso em: 21 fev. 2009.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Scrita Editora, 1991.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. Denúncia Precisa In **Revista Veja**. Edição 06 nov. 1974.
- ARAÚJO, Tavares de; MORETSONH, Maria Ângela Gomes; NSEK, Leopold (curadores). *Brasil, psicanálise e modernismo* (Catálogo da Exposição). São Paulo: MASP, 2000.
- MOSTRE REGGIO EMILIA**. Arquivo Do site Oficial do Evento, Palazzo Magnani, 2005.  
Disponível em:  
<<http://www2.palazzomagnani.it/database/provincia/pm.nsf/pagine/37B149D37C316301C12570AF0039C444?OpenDocument>> Acesso em: 24 set. 2009.
- ARTE E inconsciente**: três visões sobre o juquery (Catálogo) Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segal e obras de pacientes internados; Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2002.
- ARTE INCOMUM** (Catálogo) Walter Zanini (curador Geral), Catálogo Outubro/Dezembro, Volume III XVI Bienal de São Paulo. Ed. Funarte: São Paulo, 1981.
- ARTE, GÊNIO, FOLLIA: IL GIORNO E LA NOTTE DELL'ARTISTA** (Catálogo). Curadoria de Vittorio Sgarbi, Complesso Museale Santa Maria della Scala em Siena de 31 jan. - 25 mai. 2009. Itália: Mazzota, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. S.Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAEYER, W.V. e H.HAFNER. La Fundamental contibuición de Prinzhorn a la psicopatologia de la creación artística In **Psicopatologia de la expresión una colección iconográfica internacional**. Sandoz, 1964.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. **Magazine Manteia**, n.5, 1968.
- BARTHES, Roland. **Câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 172p.
- BASAGLIA, F.; Ongaro F. Introduzione. In: GOFFMAN, E. Goffman, **Asylums**. le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza. Torino: Einaudi, 1969.
- BEIZER, Janet. **Ventriloquized bodies**: narratives of hysteria in nineteenth-century France. Ithaca e London: Cornell University Press, 1993. 295p.
- BELL, Charles Bell. **Essays on the Anatomy of Expression in Painting** London: Longman, 1806.
- BELL, Charles. **The anatomy and philosophy of expression as connected with fine arts**. London: John Murray, 1847.
- BENATI, Davide. Naufraghi. **Il volto della follia**: cent'anni di Immagini del Dolore. Cura di Sandro Parmiggiani. Italy, 2005.
- BENJAMIN, W. *Pequena História da fotografia*. In: **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. Volume 1, 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENNET SIMON, M.D. **Mind and madness in Ancient Greece**: the classical roots of modern psychiatry. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
- BERGER, John. Photographs of Agony. In: WELLS, Liz (org.) **The photography reader**. London, New Your: Routledge, 2008.

- BERGER, John. **Ways of seeing**. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- BÍBLIA Sagrada. Salmo 52 Disponível em  
<<http://www.bibliaemail.com/livro/de/salmos/53/versao/plh/idioma/portugues>> Acesso em: 20 mai.2008.
- BIGI, Rosela. La fotografia per comunicare grandi temi. Intervista a Gianni Berengo Gardin. Disponível em: <http://www.informatissimafotografia.it/art011.asp>> Acesso em: 8 jan. 2009.
- BINDMAN, David. **Ape to Apollo**: aesthetics and the idea of race in the 18<sup>th</sup> century. London: Reaktion Books Ltd, 1940.
- BINDMAN, David. **Hogarth**. Singapura:Thames and Hudson, 1981.
- BLUNT, Anthony. *Blakes´s Pictorial Imagination* In **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. (6) p.203-204, 1943.
- BORGES, Raimundo Nonato. In Seção entrevista **Revista Veja**. Janeiro, 1975.
- BRAGA, Maria Manuela. A Marginalia Satírica nos Cardeais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal. **Medievalista**, Ano 1, número 1, 2005 Disponível em:  
<<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>> Acesso em: 7 nov. 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem: Fotografia, Cinema e Internet**, n.18. Rio de Janeiro: Ed. UNERJ, 2004.
- BRANT, Sebastian. (1494). **La Nef des Fous**, Paris: Librairie José Corti, 1997.
- BRASIL**, psicanálise e modernismo. Tavares de Araújo, Maria Ângela Gomes Moretsohn e Leopold Nosek (curadores). São Paulo: catálogo MASP, 2000.
- BRENER, Jayme. Afinal, quem não é? **Revista Atenção**, ano 02 n.05, 1996.
- BRIL, Stefania. Fotos incomuns de gente estranha. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1985:18.
- BRILL, Alice. A Função da Fotografia na Arte Contemporânea. Suplemento Cultural **Jornal Estado de São Paulo**. Pp.14-16, Ano I, número 37, 1977.
- BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BRILLIANT, Richard. (1991). **Portraiture**. London: Reaktion Books Ltd, 2008.
- BURROWES, Patrícia. **O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- CAMPOS, Florianita Coelho Braga. **O modelo da reforma psiquiátrica brasileira e as modelagens de São Paulo, Campinas e Santos. 2000**. 150 f. Tese (Doutorado em Psiquiatria) - Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.
- CANGUILHEN, G. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CARVALHO, Rosa Cristina de. Jundiaí. 7 mar. 2009. Entrevista concedida por e-mail a T. F. Gonçalves.

- CARVALHO, Rosa Cristina de. Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri: atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CASTAÑEDA, Luiza Aurelia. The Brazilian eugenic movement and its proposal of sanitation and prevention of diseases em biological and medical sciences. In **Proceedings of the XXth International Congress of history of Science**. Bélgica: Ed. Brepols, 1997
- CASTEL, Robert. **A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.
- CASTRO, Eliane Dias; FERRO, Luis Felipe, BARBOSA, Naiada Dubard. **Resistência expressiva e o silêncio retomado**. Disponível em:  
<<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c34a.pdf>> Acesso em: 3 mar. 2009.
- CELEBONOVIC, Aleksa. **Publications de la Collection de l'Art Brut**, fascículo 10. Lausanne, 1977.
- CERATI, Carla. Trecho de entrevista com Carla Cerati In Via Terra e Memoteca. Disponível em:  
<<http://uk.youtube.com/watch?v=1x6TIJaRXDg>> Acesso em: 15 nov. 2008.
- CESAR, Osório. **A expressão artística nos alienados**: contribuição para os estudos dos symbolos na arte. São Paulo: Oficinas Graphics do Hospital de Juquery, 1929.
- CHEUICHE, Edison Medeiros. **Hospital Psiquiátrico São Pedro no séc. XIX**: uma leitura histórica. Disponível em:  
<[http://www.saude.rs.gov.br/hospitais/hospital\\_sao\\_pedro\\_historia.php](http://www.saude.rs.gov.br/hospitais/hospital_sao_pedro_historia.php)> Acesso em: 12 jul. 2006.
- COELHO, Teixeira. A Arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte In ANTUNES, Eleonora Haad (Org.). **Psiquiatria loucura e arte**: fragmentos da história brasileira. São Paulo: Edusp, 2002.
- CONGRES internacional de psychiatrie. Paris In **Atualités Scientifiques ET Industrielles**. Paris, Rue de La Sorbone, 05: Herman&Cie Editeurs, 1950.
- CONNOLLY, John. Cases studies from the physiognimy of insanity. In: GILMAN, Sander L. **The Face of Madness**: Hugh Diamond and the Origin of the Psychiatric Photograph. New York: Brunner/Mazel Publishers, 1977.
- CONSELHO Federal de Psicologia (Org.) **Loucura, ética e política**: escritos militantes. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- COOPER, David. DAVID. **Gramática da vida**. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1977.
- COOPER, David. **Psiquiatria e antipsiquiatria**. Coleção Debates N.76. Editora Perspectiva: São Paulo, 1982.
- COPELMAN; FRAMANT, Liliane Copelman. *Les Portraits psychiatriques dans le miroir des beaux-arts* In **Conscious and Unconscious Expressive Art, Psychiatry and Art**. Basel: Karger, 1971
- COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a máquina de imaginar**. Tradução: Ana Cristina César. São Paulo: Ground, 1989.
- CRAY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the nineteenth century.



- United States of America: The Mit Press, Massachusettes Institute of Tecnology, 1992.
- CRICCA, Claudio. **Faceless**. Bologna: Damiani editore, 2007.
- CUMMINGS, Frederick. Charles Bell and the anatomy of expression. **Art Bulletin XLVI**. Pp.191-203, n.2, Junho, 1964.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O espelho do mundo**: Juquery, a história de um asilo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CZAPSKI, Juljan. Fazenda São Miguel (AIPA) em Itu. 12 jan. 2008. Entrevista concedida a T. F. Gonçalves.
- CZAPSKI, Silvia. São Paulo. 15 jan 2008. Entrevista concedida por telefone a T. F. Gonçalves.
- D´ALESSANDRO, L. **Gli esclusi: fotoreportage da una istituzione totale**. Apresentação de Sergio Piro. Milão: Diaframma, 1969.
- DARWIN, Charles. (1872). **The expressions of the emotions in man and animals**. London: Fontana Press, 1999.
- DESCARTES, R. **As paixões da alma**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.
- DIAMOND, Hugh W. On the Application of Photography to the Physiognimic and Mental Phenomena of Insanity (lido ante a Royal Society em 22 de maio de 1856) In: GILMAN, Sander L. **The Face of Madness: Hugh Diamond and the Origin of the Psychiatric Photograph**. New York: Brunner/Mazel Publishers, 1977.
- DIAMOND, Hugh W. On The Simplicity of the Catotype Process. **Notes and Queries** vol. 8, 17 Dezembro, 1953.
- DIAMOND, Hugh W. **The face of madness: Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography**. New York: Brunner/Mazel: 1976.
- DIAS, Paula Barros. **Arte, loucura e ciência no Brasil**: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente. 2003. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2003.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges. Gestes Mémorafits, Déplacés, Réversifs: Warburg avec Darwin. In : **L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges. **Invención de l'hiysterie: Charcot et l'iconographie photographique da la Salpêtrière**. Paris: Macula, 1982.
- DIERS, Michael; Thomas Girls; Dorotea von Moltke. Warburg and Warburgian Traditions of Cultural History. **New German Critique**, n.65, Cultural History/ Cultural Studies, Spring/Summer, 1995.
- DIONÍSIO, Gustavo Henrique. Museu Imagens do inconsciente: considerações sobre sua história. **Revista Psicologia Ciência e Profissão** n°3, 2001.
- DOOB, Penelope B. R. The idea of the labyrinth from classical antiquity through the Middle Ages. **Ithaca and London: Cornell University Press, 1990**.
- DOOD, Penelope B. R. Nebuchadnezzar's children: **conventions of madness in Middle English literature**. New Haven: Yale University Press, 1974.

- DUARTE JUNIOR, João Francisco. **A política da loucura: a antipsiquiatria**. Coleção Kriss, 3ª Edição. Campinas: Editora Papirus, 1987.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros Ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- DUBUFFET, Jean. **Prospectus et tous écrits suivants**. Paris: Gallimard, 1967.
- ECO, Humberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- EDINGER, Cláudio. **Carnaval**. São Paulo: DBA, 1996.
- EDINGER, Cláudio. Re: Entrevista final - doutorado Unicamp. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <tati.fecchio@gmail.com > em 10 set. 2009
- EDINGER, Cláudio. São Paulo, Rua Maranhão. 20 dez. 2007. Entrevista concedida a T. F. Gonçalves.
- EDINGER, Cláudio. **Flesh and Spirit**. New York: Unbrage Editions, 2006.
- EDINGER, Cláudio. In ESTRIN, James. **Showcase: On the Razor's Edge**.
- EDINGER, Cláudio. **Madness**. New York: DBA, 1999.
- ESCOLA LIVRE de Artes Plásticas do Juqueri. In **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais**. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=instituicoes\\_texto&cd\\_verbete=3961](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=3961)> Acesso em 3 mar. 2009.
- ESTRIN, James. **Showcase: On the Razor's Edge** In Blog LENS: Photography, Vídeo and Visual Journalism, 2009. Disponível em <<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/08/12/showcase-33/>> Acesso em 13 set. 2009).
- FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no Século XIX**. Coleção Texto e Arte (3). São Paulo: EDUSP, 1991.
- FABRIS, Annateresa. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia **Revista eletrônica STUDIUM**. nº16, 2004 Disponível em: <[www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br)> Acesso em: 3 mar. 2007.
- FAURE, Oliver. L'œil des médecins. In: CORBIN, Alain (Org.). **Histoire du corps: de la révolution à la Grande Guerre** Paris : Ed. Seuil, 2005.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. Cláudio Edinger expõe na Fotóptica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s.d.
- FERRAZ, Maria Heloísa C. de Toledo, Juquery, encontros com a Arte. In: **Juquery cem anos**, São Paulo, 1998.
- FERRAZ, Maria Heloísa C. de Toledo. O pioneirismo de Osório César. In: **Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2002.
- FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. **Arte e Loucura: Limites do Improvisável**. São Paulo: Lemos, 1998.
- FIGUEIRA, Sérvulo A. **Sociedade e doença mental**. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- FIGUEIRAS, Aniceto; ZIMMAN, Leon Zimman. **Tratado elemental de psiquiatria**. Buenos Aires: Lopez & Etchegoyen S.R.L., 1947.

- FORD, Wayne. City of International Photography. Photo Espana (PHE03), 11 de Junho a 13 de Julho, 2003. Madri. **Review 49 The International Review of Graphic Design**. Disponível em: <<http://www.eyemagazine.com/review.php?id=71&rid=483>> Acesso em: 5 mai. 2007.
- FORNACIARI, Verusca. Fotografando il Manicomio. L'archivio fotografico dell'Istituto Psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia. In: **Il volto della follia: cent'anni di immagini del dolore**. Cura di Sandro Parmiggiani. Italia, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. São Paulo: Vozes, 2004. 216p.
- FOUCAULT, Michel. (1972). **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Madness and civilization: a history of insanity in the Age of Reason**. Tradução: Richard Howard. New York: Vintage Book, 1965.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Olho d'água arte e loucura em exposição**. São Paulo: Escuta, 1995.
- FREUD 150 ANOS: Arte e Inconsciente**. (Catálogo), 2006
- FRIEDMAN, John Block. **Medieval iconography: a research guide**. vol. 20. New York: Garland, 1998. Garland medieval bibliographies
- FRIZOT, Michael. **A new history of photography**. Paris: Könemann, 1994.
- GARDIN, Jean In GIBI, Rosella. Entrevista. Disponível em: <<http://www.informatissimafotografia.it/art011.asp>> Acesso em: 1 set. 2009.
- GUERREIRO, Antônio. *Enciclopédia e hipertexto: Aby Warburg e os arquivos da memória*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguereiro-pwarburg/index.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2007.
- GIFFORD, D. J. *Iconographical Notes Towards a Definition of the Medieval Fool* In **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes** (37), 1974
- GILMAN, Sander L. **Difference and pathology: stereotypes of sexuality, race, and madness**. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1985.
- GILMAN, Sander L. **Disease and representation: images of illness from madness to Aids**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- GILMAN, Sander L. **Seeing the Insane**. London: Paperback, 1996.
- GILMAN, Sander L. **The face of madness: Hugh Diamond and the origin of the psychiatric photograph**. New York: Brunner/Mazel Publishers, 1977.
- GILMAN, Sander. Hugh W. Diamond and Psychiatric Photography. In: GILMAN, Sander L. **The face of madness: Hugh Diamond and the origin of the psychiatric photograph**. Brunner/Mazel Publishers, New York, 1977, p. 5-16.
- GIORDANO JUNIOR, Sylvio. **A Persistência da higiene e a doença mental: contribuição a história das políticas de saúde mental no Estado de São Paulo**. 1989. 203 f. Dissertação (Mestrado em Medicina Preventiva) - Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.
- GOFFMAN, Erving. **Asylums**. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza. Torino: Einaudi, 1969.

- GOFFMAN, Erving. **Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates**. Great Britain: Penguin Books, 1961.
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GOMBRICH, E. H. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol.62, p. 268-282, 1999.
- GONÇALVES, Tatiana Fecchio. **A Legitimação de Trabalhos Plásticos de Pacientes Psiquiátricos**. 2004. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.
- GONÇALVES, Tatiana Fecchio. *A Fotografia Psiquiátrica no Século XIX: Hugh W. Diamond*. **Revista Visualidades**, Volume 06, p.14, 2009
- GONÇALVES, Tatiana Fecchio. A Representação da Loucura em O Alienista: Portinari e Machado de Assis. *Revista Digital 19&20*, Volume IV, n.03, 2009
- GROSS, Charles G. Psychosurgery in Renaissance art. **Trends in neurosciences**. p.429-431, v. 22 , n. 10, out. 1999.
- GUERREIRO, António. Aby Warburg e os Arquivos da Memória. **Enciclopédia e Hipertexto**. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/index.htm>> Acesso em: 21 abr. 2008.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- HAFTMANN, Werner. **Painting in the twentieth century**. New York: Molt, Rinhardt & Wiston, 1965.
- HARARI, Angelina (Org.). **A reforma psiquiátrica no cotidiano**. São Paulo: Hucitec, 2001.
- HASSEN, Maria de Nazareth Agra; ACHUTTI, Luis Eduardo Robison. Cinema e Etnografia na Cidade dos Condenados. **Revista eletrônica STUDIUM**, nº23, 2005/2006.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOSPICE: a photographic inquiry**. Concoran Gallery of Art and National Hospice Foundation; photographs by Jim Goldberg, Goldin, Sally Man, Jack Radcliffe, Kathy Vargas. Editado por Dena Andre, Philip Bookman e Jane Livingstone com ensaios de Marilyn Weeb e Jane Livingstone, 1996.
- HUOT, Sylvia. **Madness in medieval French literature: identities found and lost**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- IL VOLTO della follia: cent'anni di Immagini del Dolore**. Cura di Sandro Parmiggiani. Italy: editora, 2005.
- JODELET, Denise. **Folies et Representacion Sociales**. Paris: PUF, 1989.
- JORGE, M.S.B.; SILVA W.V.; OLIVEIRA, F.B. **Saúde mental da prática psiquiátrica asilar ao 3º Milênio**. São Paulo: Ed Lemos, 2000.
- JUQUERY cem anos (Juquery, encontros com a arte)**. Curadoria de Maria Heloísa C. de Toledo Ferraz, São Paulo, 1998

- KEMP, Martin. **A Perfect and Faithfull Record: Mind and Boddy in Medical Photography before 1900** In THOMAS, Ann; *Beauty of another order: photography in science*. Ottawa, Yale: University Press, 1997
- KEMP, Martin; WALLACE, Marina Wallace. **Spectacular bodies**. The art and science of the human body from the Renaissance to now (catálogo de Exposição na Hayward Gallery in London). Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2001.
- KLEE, Felix. **The diaries of Paul Klee 1898-1918**. Berkeley: University of California Press, 1964.
- KLEIN, Peter K. Insanity and the Sublime: Aesthetics and theories of mental illness in Goya's *Yard with Lunatics* and related works. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Londres, v.61, p.198-252, 1998.
- KLIBASNSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art**. London: Nelson, 1964.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro Ed Funarte, 1980.
- KOSSOY, Boris. **Os Tempos da fotografia: o efênero e o perpétuo**. Cotia, São Paulo:Ateliê Editorial, 2007.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução: Anne Marie Davée. Barcelona: Editions Macula, 1990.
- KRISTEVA, Julia. (1941). **Powers of horror: an essay on abjection**. Tradução: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press,1982 .Coleção European Perspectives.
- KROMM, Jane E. The Feminization of Madness in Visual Representation. **Feminist Studies**, Vol. 20, N.3. p.507-535., Autumn, 1994.
- KROMM, Jane. **Studies in the Iconography of Madness, 1600-1900**. Tese (Doutorado) Emory University, Atlanta, 1984
- KROMM, Jane. **The art of frenzy: public madness in the visual culture of Europe, 1500-1850**. London, New York: Continuum, 2002.
- KROMM, Jane. The Feminization of Madness in Visual Representation. **Feminist Studies**, v.20, n.3, p.507-535, out/dez, 1994.
- LAMARQUE, Pieter. The death of the author: an analytical autopsy. **British journal of aesthetics**, vol.30, n.4, Outubro 1990.
- LANCMAN, Selma. **Loucura e espaço urbano: um estudo sobre as relações Franco da Rocha/Juquery. 1995**. 175 f. Tese (Doutorado em Saúde Mental) - Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1995
- LEEUWEN, Theo van; JEWITT, Carey (orgs.). **Handbook of Visual Analysis**. Newbury Park, CA.: Sage Publications, 2001.
- LEHMKUHL, Luciene. O lugar da Imagem na Reinstalação Warburguiana. **ArtCultura**. p.227–232, Uberlândia, v7, n11, Jul-dez 2005 Disponível em: <[www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura11\\_luciene.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura11_luciene.pdf)> Acesso em: 21 abr. 2008.

- Lei 180 (Lei Basaglia). Disponível em: <<http://www.inverso.org.br/blob/176.pdf>> Acesso em: 19 jan. 2009.
- LICEUS EL PORTAL DE LAS HUMANIDADES. El Centro Cultural Conde Duque presenta cuatro exposiciones de PhotoEspaña. 2003. Disponível em: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/03/1422.asp>> Acesso em: 1 mai. 2007.
- LICHTENBERG, Georg Christof. **Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's Engravings**. Tradução: Innes e Gustav Herdan. London: Cresset, 1966.
- LIMA, L. A. **O Processo de reforma psiquiátrica na era da globalização: uma comparação à luz dos dados dos Sistemas de Saúde do Reino Unido e dos EUA**. 1999. 141 f. Tese (Doutorado) - Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz.. Rio de Janeiro, 1999.
- LOMBARDI, Sara. Disponível em: <<http://www.sai.qc.ca/expo/en/texte.html>> Acesso em: 30 abr. 2009.
- LOMBROSO, Cesare. **Man of Genius**. London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd, 1891.
- LOMBROSO, Cesare. **L'uomo delinquente**. Milan: Hoepli, 1976.
- LOPEZ-IBOR, Juan J. The Power of Stigma. **World Psychiatry**, Madri, v. 1, n. 1, p. 23-24, fev., 2002.
- LORDA, David Simón. Historias de fotógrafos, escultores y "tolos" (Dende Haíti ó Ribeiro). **Revista Siso/Saúde**. Pp.98-101, Verán, n.35, 2001
- LOUGON, M. **Psiquiatria institucional: do hospício à reforma psiquiátrica**. Rio de Janeiro: Fiocruz; 2006. Coleção Loucura & Civilização.
- LOVISI, Giovanni Marcos. **Avaliação de distúrbios mentais em moradores de albergues públicos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói**. 2000. 145 f. Tese (Doutorado) Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública. Rio de Janeiro, 2000.
- LYONS, Bridget Gellert. The Iconography of Ophelia. **ELH**, v.44, n.1, p.60-74, abr/jun, 1977.
- MACGREGOR, John M. **The Discovery of the Art of the Insane**. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- MAEDER, Thomas. **Crime and madness: the origins and evolution of the insanity defense**. New York: Harper & Row Publishers, 1985.
- MAMEDE, José. **A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da fotografia**. Salvador: Mimeo, 1997.
- MANZOLI, Federica. **La follia per immagini: storia fotografica della fine dei manicomi**. JCOM3 (2) June 2004. Disponível em: <<http://jcom.sissa.it>> Acesso em: 9 jan. 2009.
- MANZOLI, Frederica. Images of madness: the end of mental hospitals illustrated through photographs. **ICS - Innovations in the Communication of Science**, JCOM 3 (2). Italia, Junho, 2004
- MARTEAU, Paul. **O tarô de Marselha: tradição e simbolismo**. Tradução: Julieta Leite. São Paulo: Pensamento, 1985.
- MARTINS, Claudia. Revelações. 1998. Monografia - Faculdades Integradas Helio Alonso. Rio de Janeiro, 1998

- MARTINS, Claudia. Trecho do site projeto **Portraits**. Disponível em:  
<[http://www.claudiamartins.com/newweb/html/art\\_project\\_8.html#](http://www.claudiamartins.com/newweb/html/art_project_8.html#)> Acesso em: 17 jan. 2008.
- MARTINS, Francisco (Com a colaboração de Arílson Correa Costa e Cláudio Cortes Paiva). **Psicopathologia II semiologia clínica**: investigação teórico-clínica das síndromes psicopatológicas clássicas. Brasília: Abrafipp, 2003. Coleção Psicopatologia.
- MARTINS, Nelson Ricardo. Disponível em:  
<<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/retratos01.html>> Acesso em: 6 dez.2008.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória. **Revista Cult**. Edição 108. Disponível em:  
<<http://revistacult.uol.com.br/website/news.asp?edtCode=A0CEA9A1-CE22-4AC5-AB1B-A9D302E460AB&nwsCode=FE01CB3E-6B91-4968-88CA-6DB8375B0660>> Acesso em: 1 abr. 2008.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. 1990. 637 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro,1990.
- MELLO, Luiz Carlos. **Flores do Abismo**. Disponível em:  
<<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/artigos/lorabis.html>> Acesso em: 1 fev. 2002.
- MELLO, Luiz Carlos. **O Universo de Fernando Diniz**. Rio de Janeiro: Rio Arte, sem data.
- MILLER, Margaret. Gericault's paintings of the insane. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. v.4, n. 3/4, p.151-163, abr.1941- jul 42.
- MORGADO E COUTINHO. Disponível em:  
<<http://www.hospitaldepsiquiatria.com.br/menu>>\_03/artigos/art\_013.htm > Acesso em: 3 mar. 2009.
- MORISON, Alexander. (1958). **The physiognomy of mental diseases**. Classics in Psychiatry. New York: Arno Press, New York Times Company, 1976.
- MOSTRE REGGIO EMILIA**. Arquivo Do site Oficial do Evento, Palazzo Magnani, 2005.  
Disponível em:  
<<http://www2.palazzomagnani.it/database/provincia/pm.nsf/pagine/37B149D37C316301C12570AF0039C444?OpenDocument>> Acesso em: 1 set. 2009.
- NÁGERA, Don Antonio Vallejo. **Tratado de Psiquiatria**. Rio de Janeiro: Salvat Editores S.A., 1949.
- NEL SEGNO della memória: um percurso tra arte e disagio psichico** (Catálogo). Curadoria de Domenico Nano, Mostra realizada entre 25 de Outubro a 09 de Novembro de 2008 no Departamento de Saúde Mental de Novara, 2008.
- NOLDE, Emile. **Jahre der Kampfe**. Cologne, 1967.
- NORDSTROM, Folke. **Goya, Saturn and melancholy**: Studies in the Art of Goya. Stockholm: Almqvist & Witsell, 1962.

- OLIVEIRA, Ana Lucia M de. **Do emblema à metáfora:** breve abordagem do visualismo patético seiscentista. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/vcnlf/anaais%20v/civ5\\_07.htm](http://www.filologia.org.br/vcnlf/anaais%20v/civ5_07.htm)> Acesso em: 19 mai. 2009.
- PAPE, Lygia. **Catiti catiti, na terra dos Brasis.** 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.
- PARMIGGIANI, Sandro. Volti e corpi di una ordinária follia. **Il Volto della Follia:** Cent'anni di immagini del dolore (catalogo). Italia/Reggio Emilia: Edizione Skira 2006.
- PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade.** São Paulo: Ed. Kaiós, 1979.
- PEGORARO, Silvia. Dolore senza corpo: Il Corpo della Follia **Il Volto della Follia:** Cent'anni di immagini del dolore (catálogo). Italia/Reggio Emilia: Edizione Skira 2006.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura:** loucura e desrazão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- PER NON dimenticare. 1968. La Realtà manicomiale di 'Morire di Classe'. Fotografie di Gianni Berengo e Carla Serati, a cura di Franca Ongabo Basaglia; Turin: Stampa Litografia Geda, Edizioniu Gruppo Abele, 1998.
- PEREIRA, Mário Eduardo (org.). **Psiquiatria, loucura e arte:** fragmentos da história brasileira. São Paulo: Edusp, 2002.
- PEREIRA NETO, André de Faria. Foucault, Derrida e a história da loucura: notas sobre uma polêmica Opinião. **Caderno de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, julh./set.1998.
- PERSISCHETTI, Simoneta. Dancing with Light. In: EDINGER, Claudio. **Flesh and spirit.** New York: Unbrage Editions, 2006.
- PERSISCHITTI. In EDINGER, Claudio. **Carnaval.** São Paulo: DBA, 1997.
- PESSOTTI, Isaias. **O Século dos Manicômios.** São Paulo: Editora 34, 1996.
- PIANIGIANI. **Dicionário Etimológico.** Disponível em <<http://www.etimo.it/>> Acesso em 2 fev.2008.
- PICCHIA, Menotti Del. *A Gazeta*, 5 de abril de 1954
- PICCINNINI, Walmor J. História da psiquiatria: um pouco da história do Hospital Psiquiátrico São Pedro. **Psychiatry on line Brasil.** Vol.14, Outubro, 2009.
- PIERY, Lucienne. **Art Brut:** the origins of outsider art. Tradução: James Frank. Cidade:Flammarion, 1996.
- PIMENTA, Ângela. As lentes da loucura: Cláudio Edinger expõe no Rio um inquietante ensaio sobre o mundo dos doentes mentais do País. **Revista Veja**, edição de 11 de Março de 1992.
- PINEL, Philippe. **Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie.** Paris: Chez Richard, Caille et Ravier, Libraires, 1801.
- PINEL, Philippe. **A treatise on insanity.** Tradução: by David Daniel Davis. Birmingham, Alabama: The Classics of Medicine Library, 1983.
- PINEL, Philippe. **Nosographie philosophique ou méthode de l'analyse appliquée à la médecine,** Paris, 1798.



- PORTIGLIOTTI, Giuseppe. **I Pazzi nell'arte**. Turin: Streglio, 1907.
- PRAZ, M. **Emblema, impresa, epigramma**: studi sul concettismo. Milano: R. Carabba Editore, 1934.
- PRINZHORN, Hans. (1922). **Artistry of the mentally ill**. Tradução: Erick von Brockdorff. New York: Springer-Verlag, 1995.
- PRINZHORN, Hans. **Expressions de la Folie**. Collection Connaissance de L'inconscient. Paris: Gallimard, 1984.
- READ, Herbert. **Arte e alienação** - o papel do artista na sociedade. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- RIPA, Cesare. **Iconologia del cavaliere**. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67.
- RIPA, Cesare. **Iconologia**: moral emblems. London: Printed by Benj Motte MDCCIX, 1709.
- RODRIGUES, Jeferson e CUNHA, Gisele da. Movimento Nacional da Luta Antimanicomial. In: Seminário Nacional. Movimentos Sociais, Participação e Democracia, Universidade Federal de Santa Catarina, II., 2007, Florianópolis. Anais. Florianópolis: UFSC, 2007. p. 342-351.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSE, Gillian. **Visual methodologies**: an introduction to the interpretation of visual materials. California: Sage Publications, 2007.
- ROUDIEZ, Leon S. **Strangers to ourselves**. New York: Columbia University Press, 1991.
- SASS, Louis A. **Madness and Modernism**: insanity in the light of modern art, literature and thought. London/England: Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1992.
- SCHNECK, Jerome. Etienne Georget, Theodore Géricault and the portraits of the insane. **New York State Journal of Medicine**, v. 78, n. 4, p.668-671. mar. 1978.
- SCULL, Andres. **Madhouses, mad-doctors, and madmen**: the social history of psychiatry in the Victorian era. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- SCULL, Andrew. **Most solitary of afflictions**: madness and society in Britain, 1700-1900. New Haven: Yale University Press, 1993.
- SCULL, Andrew; Charlotte MacKenzie; Nicholas Hervey. **Masters of Bedlam**. Princeton University Press, 1997.
- SESA, Giovanni. **Giovanni Sesia**: monografia. Italia: Operaprima Associazione Culturale, 2008.
- SHOHAN, Shlomo Giora. **Art, crime and madness**. Brighton, Portland: Sussex Academic Press, 2003.
- SHOWALTER, Elaine. **The Female malady: women, madness and English culture (1830-1980)**. New York: Pantheon Books, 1987.
- SILVA, José Otavio Pompeu. **A psiquiatra e o artista**: Nise da Silveira e Almir Mavigner encontram as imagens do inconsciente. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.
- SILVA, Thomas Josué. **Caminhos de expressão**: criação, loucura e transcendências. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Porto Alegre, 1997.
- SILVEIRA, Nise da. Vinte 20 anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966) **Revista Brasileira de Saúde Mental**. Pp. 18-159, Vol.5, XII, nº editado. Rio de Janeiro, 1966.
- SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução: Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. Coleção sobre Fotografia.
- SOUSA, Rui Fernando Gonçalves Teixeira. **Mutações diagnósticas: a propósito da psicose unitária**. 2000. Dissertação (Mestrado em Psiquiatria e Saúde Mental) - Faculdade de Medicina, Universidade do Porto. Portugal, 2000.
- SOUTHWORTH, John. **Fools and jesters at the English court**. Gloucestershire: Sutton Publishing Limited, Phienix Mill Thrupp, 1998.
- STAFFORD, Maria Bárbara. **Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine**. Cambridge, Massachussetts: MIT Press, 1991.
- STRELIAEV, Leonid. **Re: Pesquisa Hospital São Pedro**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <tati.fecchio@gmail.com> em 26 jul. 2006.
- STRELIAEV, Leonid. Porto Alegre. 4 jun 2008. Entrevista concedida a T. F. Gonçalves.
- SWAIN, Barbara. **Fools and folly during the Middle Ages and Renaissance**. New York: Columbia, 1935.
- SZASZ, Thomas S. **O mito da doença mental**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- TEREZA, Ana e CASSILIA, Janis Alessandra. História da política assistencial à doença mental (1941-1956): O caso da Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. **Anais ANPUH XXIV** Simpósio Nacional da Associação Nacional de História, 2007.
- THÉVOZ, Marcel. **L'art brut**. Genebra: Skira, 1980.
- THOMAS, Ann. **Beauty of another order: photography in science**. Ottawa, Yale University Press, 1997.
- THOMSON, Rosemarie Garland. Seeing the disabled: visual rhetorics of disability in popular photography. In: LONGMORE, Paul K; UMANSKY, Lauri. **The new disability history: American perspectives**. New York: University Press, 2000.
- TOWNSEND, John Marshal. Stereotypes of mental illness: a comparison with ethnic stereotypes. **Culture, Medicine and Psychiatry**, v.3, n. 3, p. 205-229, set. 1979.
- USM Inc. **Kunst und Rasse**. Disponível em <[http://www.usmbooks.com/Kunst\\_und\\_Rasse.html](http://www.usmbooks.com/Kunst_und_Rasse.html)> Acesso em: 12 jun. 2009.
- VASCONCELLOS, Cristiana Teresina de Deus Virgili. O acervo fotográfico da oficina de criatividade Nise da Silveira do Hospital Psiquiátrico São Pedro: um breve relato. **Revista Episteme**, Porto Alegre, n.20, p. 133-139, jan./jun. 2005.
- VASQUES, Cid Marcus. **Arcano 0 ou 22, história e símbolos: o louco e suas relações simbólicas**. <[http://www.clubedotaro.com.br/site/m33\\_22\\_cid.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m33_22_cid.asp)> Acesso em: 1 ago. 2007.

- VASQUES, Cid Marcus. **O Tarô e algumas questões semânticas:** uma aula sobre o significado de "arcano" em <[http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_22\\_cid.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_cid.asp)> Acesso em: 1 jul. 2006.
- VASQUEZ, Pedro Karp. 2003. Disponível em <[http://www.namata.com.br/espaco\\_paul\\_mitchell/2003/2003\\_edginger.shtm](http://www.namata.com.br/espaco_paul_mitchell/2003/2003_edginger.shtm)> Acesso em: 5 fev. 2008.
- VENANCIO, Ana Teresa. As Faces de Juliano Moreira: luzes e sombras sobre seu acervo pessoal e suas publicações. **Estudos históricos Rio de Janeiro**, n.36, p.59-73, julho/dezembro. 2005.
- VICENTE, Gil. (c.1517). **Auto da barca do inferno**. (VALLE, Ricardo Martins, org.). São Paulo: Hedra, 2006.
- VIEIRA, Alessandro Darós. **Der Narrenkahn ou A canoa dos loucos:** Uma Análise Literária do Conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed01/index.htm>> Acesso em: 7 nov. 2009.
- VILLAS BOAS, Glaucia. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, revista de sociologia da USP. v. 20, n. 2, p. 197-219, Nov. 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v20n2/10.pdf>> Acesso em 03 mar. 2009.
- WARBURG, Aby. **The renewal of pagan antiquity**. Tradução: David Britt. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Programs, 1999.
- WEINREB, Mara E. Breve História da Arte Reclusa no Brasil. **Revista Museu**, 2004. Disponível em <[http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art\\_.asp?id=3860](http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=3860)> Acesso em: 1 jul. 2009.
- WELSFORD, Enid. **The fool: His Social and Literary History**. London: Faber and Faber, 1935.
- WESHSLER, Judith. Performing Ophelia: The iconography of madness. **Theatre Survey**, v. 43, n.2, p.201, nov. 2002.
- WHITE, Charles. **An account of the regular gradation in man, and in different animals and vegetables;** and from the former to the latter. London, 1799.
- WOODFIELD, Richard. **Art history as cultural history:** Warburg’s projects. (Critical Voices in Art, Theory and Culture). London: Routledge, 2001.
- YAHN, Mario. Sobre a criação de uma secção de arte no Hospital de Juquerí. **Boletim de Higiene Mental**. São Paulo, Instituição de Assistência Social ao Psicopata, ano VI, n.66, fev. 1950.