



A política das imagens do inconsciente: psicologia social e iconologia crítica

The images of the unconsciousness politics: social psychology and critical iconology

Arley Andriolo
Universidade de São Paulo
Brasil

Resumo

A interpretação das imagens fornecida pela psiquiatria tem uma longa história baseada em categorias psicopatológicas da arte. Os discursos escritos sobre as obras de arte criadas dentro de hospitais psiquiátricos brasileiros entre 1946 e 1956 promoveram formas sociais e históricas específicas de percepção. Este artigo busca discutir o problema concernente aos discursos e imagens em três hospitais brasileiros (Juquery/SP, Engenho de Dentro/RJ e Juliano Moreira/RJ), nos quais diferentes formas de perceber e interpretar as imagens são encontradas. No campo de estudos da psicologia social das imagens, tenta-se pensar como a iconologia crítica pode ajudar a compreender as “imagens do inconsciente”.

Palavras-chave: imagem; imaginação; arte e sociedade; estética

Abstract

The interpretation of images given by psychiatry has had a long history based on psychopathological categories of art. The discourses written about the works of art created into the Brazilian psychiatric hospitals between 1946 and 1956 promoted specific social and historical forms of perception. This article tries to discuss the problem concerning the speeches and the images in three Brazilian hospitals (Juquery/SP, Engenho de Dentro/RJ e Juliano Moreira/RJ), where we find different ways to perceive and interpret the images. In the social-psychological study field of image it tries to think how critical iconology could help understand the “images of the unconsciousness”.

Keywords: image; imagination; art and society; aesthetics

Mudei para o mundo das imagens.
Mudou a alma para outra coisa.
As imagens tomam a alma da pessoa
(Fernando Diniz, citado por Silveira, 1982, p. 13).

Introdução

Os olhos de Rubens percorriam todo o ambiente, cada elemento compreendido por sua visão convertia-se em traços pelo movimento das mãos, uma segurava o lápis enquanto a outra fazia deslizar a régua por entre os dedos, marcando cada linha paralela, quadriculando o ladrilho. Pouco a pouco, surgia o impressionante registro da seção de pintura do Hospital Psiquiátrico de Juquery. No canto superior direito, os médicos observam cada um dos internos em seu trabalho, o doutor Mário Yahn, trajando um jaleco branco, interpela um



rapaz que pinta diante do cavalete uma tela com duas jovens seminuas. Entre os dois, um senhor seriamente postado, parece Osório Cesar apenas observando a cena sem nada dizer. À margem direita, Maria Leontina Franco, a artista responsável pelas lições técnicas ministradas aos pacientes, e, pouco abaixo dela, um busto surge das mãos de um escultor. No outro extremo, no canto inferior esquerdo, está uma curiosa figura, um senhor fumando um charuto observa tudo, calmamente sentado ao lado de uma mesa repleta de papéis. Acima, dois pintores diante de seus cavaletes emolduram a lateral esquerda.

A imagem tornou-se visível aos psiquiatras do mundo inteiro e à sociedade parisiense que, em setembro de 1950, avançou pelas salas do Centro Psiquiátrico Sainte-Anne, em Paris, para ver a maior exposição de “arte psicopatológica” de todos os tempos. Há marcas no desenho que não deixam o observador esquecer-se que visualiza o interior de um hospital psiquiátrico. Na parte inferior, em primeiro plano, duas enfermeiras risonhas conversam, as janelas ao fundo lançando luz sobre as imagens fixadas sobre todas as paredes do recinto são gradeadas, próximo ao centro está o caldeirão de sopa, as canecas estão todas sobre a mesa e são enchidas por uma moça.

Este registro iconográfico é devido a João Rubens Neves Garcia, interno do Juquery número 45.584. Este bico de pena realçado com creiom, data de cerca de 1950, tem localização desconhecida, sua reprodução é encontrada em Bergeron e Volmat (1952, p. 172) e Volmat (1956a, p. LXXXIX).

Conforme os médicos, Rubens chegara ao hospital afetado de sintomas de “esquizofrenia paranóide”, conta-se que não permitia que as irmãs namorassem, sempre preocupado com a imoralidade das pessoas. Quando fez o desenho, tinha trinta e cinco anos. Rubens elaborou o mais precioso documento histórico da seção de pintura, insuperável mesmo pelas lentes da fotografia de Alice Brill que lá esteve no mesmo ano. O desenhista também registrou as instalações do hospital, o ateliê de costura, os corredores cobertos ligando os pavilhões, um pátio repleto de pessoas, a padaria em plena atividade.

Sua produção inquietou os psiquiatras, especialmente porque diziam que quando mudava de técnica, do bico de pena para o guache, transformava seu modo de representação. Robert Volmat, organizador da exposição francesa de 1950, com base numa carta do Dr. Yahn, escreveu que a simples troca de técnica o fazia abandonar os registros fiéis do mundo visível por um mundo fantástico, com a “irrupção do imaginário e do delírio” (Volmat, 1956a, p. 15). Exemplifica com duas pinturas, sendo uma delas um cortejo fúnebre com uma carruagem de seis cavalos puxando um féretro, seguidos por uma segunda carruagem ricamente adornada de flores vermelhas, a outra pintura traz uma falange de guerreiros, armados de escudos e espadas, avançando à frente de uma catedral, acompanhados logo atrás por uma estátua de cavaleiro empurrada por vários homens. Ambas pertencem à coleção do Centre d’Étude de l’Expression, Hospital Sainte-Anne, Paris,



respectivamente: sem título, 26/04/1950, guache sobre cartão, 35 x 50 cm; sem título, 1949-1950, guache sobre cartão, 34 x 50 cm.

O Dr. Volmat (1956a) constatou:

O desenho em bico-de-pena fazia também parte das técnicas familiares de Rubens e seus automatismos profissionais foram pouco tocados pelo processo mórbido. Mas, era suficiente mudar de material e ensaiar uma forma de expressão menos conhecida para que seu autismo se exteriorize (p. 15).

Não se está mais diante do discurso do início do século XX, através do qual a ausência da *imitatio*, em referência às normas acadêmicas, como composição, perspectiva, naturalismo, entre outras, era sinal de patologia (Will-Levaillant, 1980). Nos anos de 1950, o concurso de interpretações variadas impostas a partir do próprio campo das artes visuais obrigava os psiquiatras a reverem seus métodos de leitura das imagens oriundas dos hospitais psiquiátricos. Além disso, observações no sentido da “arte degenerada” não mais seriam vistas com bons olhos, sobretudo após as dramáticas revelações surgidas no pós-guerra das práticas nazistas e da relação estabelecida entre a arte moderna e a obra dos asilos por meio de teorias acerca da degenerescência moral e mental (Andriolo, 2006b). Psiquiatras como Henri Ey e Gaston Ferdière deram prova da impossibilidade de se atribuir à arte explicações patológicas. No entanto, os discursos sobre a obra plástica de Rubens nos fazem perceber a sobrevivência da noção que considera a representação naturalista mais “sadia” que a projeção de imagens fantásticas, associada ao “delírio”.

Esta formulação deixa um rastro na história das imagens do inconsciente. Neste artigo, são designadas genericamente de “imagens do inconsciente”, sem referência a uma teoria específica, as imagens fabulosas originárias da experiência de criadores das classes populares, vinculados ou não ao hospital psiquiátrico, cuja vontade incontrolável de expressão plástica e a produção imagética interpelam o próprio campo artístico. Dentre os quais são notáveis as diferenciações, por exemplo, quanto à noção acerca do “isolamento” da criação, marca distintiva entre “ingênuos” que trabalham sobre técnicas tradicionais e “brutos” que, na concepção de Jean Dubuffet (1999), desconheciam mesmo a existência da história da arte, inventando sua própria linguagem e sua própria técnica.

A interpretação dirigida pela psiquiatria, sobretudo às imagens como documento clínico, na forma de instrumento para o diagnóstico, teve longa duração nas leituras psicopatológicas da arte e, muitas vezes, junto ao senso comum. Os discursos sobre as obras produzidas nos primeiros ateliês de hospitais psiquiátricos brasileiros (1946-1956) operam em formas sociais e históricas da percepção. Neste artigo, procura-se discutir a problemática estética e psicossocial emergente da relação entre discursos e imagens, particularmente, circunscrevendo os ateliês do Hospital de Juquery (SP), de Engenho de Dentro (RJ) e da Colônia Juliano Moreira (RJ). No campo de estudos da psicologia social das imagens, em



diálogo com a História e os estudos visuais (Meneses, 2003), recorre-se à iconologia crítica (Mitchell, 1986) para discutir a perspectiva política das “imagens do inconsciente”.



Figura 1. João Rubens Garcia, *sem título*, c. 1950. *Bico de pena*, localização desconhecida. Fonte: Volmat, 1956a.



Figura 2. João Rubens Garcia, *sem título*, c. 1950. *Guache sobre cartão*, 34 x 50 cm., col. CEE, Paris. Fonte: De Sainte-Anne et d'Ailleurs (*Centre d'étude de l'expression*, 2000, p. 70).

1. O campo da “psicopatologia da arte”

Data de 1950 a “Exposição Internacional de Arte Psicopatológica”, quando se constitui um momento decisivo na formação do campo da “psicopatologia da arte”, noção esta organizada em sínteses teóricas e mesmo em construções históricas das quais são exemplares os textos escritos pelo psiquiatra Robert Volmat. A criação e manutenção de ateliês nos hospitais foram estimuladas por esta exposição, ocorrida durante o “I Congresso Mundial de



Psiquiatria” em Paris, sob a presidência de Jean Delay, no Centro Psiquiátrico Sainte-Anne. Pela primeira vez na história das obras produzidas nos hospitais psiquiátricos, reuniram-se pinturas, desenhos e esculturas provenientes de dezessete países, em mais de 45 coleções. Inaugurada numa quinta-feira, 21 de setembro, a mostra recebeu mais de 10 mil visitantes, entre médicos e público em geral, contando com cerca de 2 mil obras representando mais de 350 “doentes”. Bergeron e Volmat (1952), em artigo para *L'Encéphale*, fornecem importante documentação da mostra, material que foi posteriormente ampliado e inserido no livro fundamental de Robert Volmat dedicado à *L'Art psychopathologique* (Volmat, 1956a).

Somente dois países latino-americanos estiveram presentes, o Brasil e o Peru, este último por meio da coleção do Dr. Honório Delgado. As coleções brasileiras ficaram dispostas junto às francesas, na chamada “sala superior”, no antigo guarda-móveis do hospital em La Seine. O Brasil foi representado na mostra por quatro coleções, num total de 57 casos e 395 obras, oriundas do Centro Psiquiátrico Nacional, RJ (Maurício Medeiros e Nise da Silveira), da Colônia Juliano Moreira, RJ (Heitor Peres), Hospital de Juquery (Mário Yahn), e a coleção pessoal de Osório Cesar, considerada a única constituída de peças produzidas espontaneamente, ou seja, fora de seções especializadas (Bergeron & Volmat, 1952, p. 162; Volmat, 1956a, p. 11).

A leitura dos textos de Robert Volmat e a observação das imagens nos fornecem algumas indicações. Da coleção de Maurício Medeiros, do Centro Psiquiátrico Nacional, cuja seleção fora realizada por Nise da Silveira, faziam parte obras de Carlos, Abelardo, Adelina e Raphael. Sabe-se que mais três pacientes foram representados, num total de sete, dos quais não se identificam os nomes. Uma menção especial deve ser feita a Raphael, “esquizofrênico”, cujas obras foram reproduzidas no artigo de Bergeron e Volmat (1952, pp. 164 e 165): um desenho em bico-de-pena, representando faces em que olhos e bocas sobressaem-se, e uma pintura (em vime) mostrando um rosto envolvido de largas pinceladas.

A coleção da Colônia Juliano Moreira contava com sete obras de quatro pacientes. Destes foi Bragança o escolhido para figurar na publicação, num óleo sobre tela intitulado *La fécondité chinoise*. Trata-se do busto de uma mulher, de presilhas nos cabelos e com olhos de feição oriental, com os dois cotovelos fincados sobre a mesa e as mãos apoiando a cabeça. A boca largamente aberta vomita sobre um prato pequenas figuras humanas, tendo ao fundo escritos em ideograma formando o “papel de parede”.

O Hospital de Juquery, sob a responsabilidade de Mário Yahn, contribuiu com o expressivo número de 236 obras, entre “quadros a óleo, creiom e aquarela, além de outros trabalhos de escultura em gesso e madeira”, de trinta e cinco “doentes”, dos quais quatro encontram-se também na coleção de Osório Cesar. Dentre eles, trinta eram considerados esquizofrênicos, constituindo-se os “casos melhor estudados”. O destaque foi dado a Rubens



Garcia, sobretudo em seus retratos em bico-de-pena, dos quais quatro ilustram o artigo de Bergeron e Volmat (1952).

Por fim, Osório Cesar forneceu obras de dez pacientes, destacando-se Albino Braz, cuja obra foi examinada em detalhes e apresentada em suas conferências na França daquela década, e também Sebastião F.. Albino Braz aparece tanto nos escritos sobre a exposição, quanto em artigos da época, alguns de seus desenhos fazem parte da coleção do Museu de Arte de São Paulo.

Outra exposição, ocorrida em Paris no ano de 1955, dava conta da “coleção de arte da Clínica de Doenças Mentais e do Cérebro”, onde constavam as imagens obtidas através de doações recentes. Documento junto ao arquivo do Centre d’Étude de l’Expression do Hospital Sainte-Anne, Paris, de 1955, fornece a situação parcial das doações brasileiras. O Dr. Cesar contribuiu com dois desenhos de Albino Braz, de quem a coleção de *Art Brut* de Jean Dubuffet possuía alguns exemplares (“obras de um desconhecido de São Paulo”). O Dr. Mario Yahn doou trabalhos de Rubens e José, dentre outros.

Seguindo os artigos de Robert Volmat, podemos rastrear a aparição de alguns dos criadores brasileiros. Um exemplo está na citação feita a José Theófilo, “camponês mulato”, internado no Juquery em 18 de julho de 1944 (Ferraz, 1998), avaliado por Mário Yahn (1951, p. 27) como um “catatônico”. Sua produção plástica consistia basicamente em desenhos geométricos realizados com lápis preto e colorido, nos quais representava uma série com mais de cem edificações dispostas numa planta em projeção ortogonal na qual as construções são vistas de frente. Para tanto, Theófilo munia-se de uma caixa de fósforos que lhe auxiliava nos riscos do casario, cujo resultado pode ser visto num trabalho de 1950 (creiom preto e de cor sobre papel, 42,8 x 37,3 cm, col. Centre d’Étude de l’Expression, Paris). Em Volmat (1956a), seu trabalho é mencionado como “desenhos estereotipados”, não obstante reconhecer que não se repetem as edificações nesse conjunto, considerando sua produção “um exemplo de estilo esquizofrênico em toda a sua pureza” (p. 15).

A partir dessa passagem, Volmat (1959) redigiu um artigo intitulado “La esquizofrenia por la imagen”, no qual reproduz esse desenho de Theófilo intitulando-o: “Abstraccionismo (dibujo, detalle): la ciudad imaginaria. (Donación del Dr. M. Yahn, Brasil)”. Ao tratar da produção de formas abstratas por doentes mentais, o Dr. Volmat (1959) afirma que Theófilo é um exemplo típico de “abstraccionismo sistemático” cujas características estruturais são encontradas em pinturas de esquizofrênicos de diferentes nacionalidades (p. 72).

Outro exemplo do uso de imagens brasileiras em formulações psiquiátricas é o artigo “La création artistique et la lobotomie”, também escrito por Volmat (1956b) e publicado em *La Vie Médicale*. Nesse texto, o psiquiatra francês reuniu dados de Lúcio, freqüentador da Seção de Terapêutica Ocupacional de Engenho de Dentro, com os de um interno do Juquery designado por J. B. P., confrontando os informes fornecidos por Nise da Silveira e Mário Yahn.



Lúcio aparece referido em um artigo da *Imprensa Médica*, de Lisboa, redigido por Iracy Doyle, como “exemplo de extrema regressão após a lobotomia” (Doyle citado por Silveira, 1966, p. 136). Ao lado de Laura e Anderson, ele foi objeto de um estudo realizado por Nise da Silveira acerca dos possíveis efeitos da leucotomia sobre a atividade criadora, em 1955, por meio do qual conclui que antes da intervenção cirúrgica suas modelagens eram de notável qualidade artística e forte tensão emocional, convertendo-se depois numa “catastrófica regressão”, pobreza imaginativa, puerilidade de concepção e incapacidade de execução (Silveira, 1955). O tema retorna em *O Mundo das Imagens*, como “Estudo comparativo entre a demência orgânica e a ‘demência esquizofrênica’” (Silveira, 1992).

Mário Yahn (1951) comentou sobre a leucotomia cerebral realizada em duas freqüentadoras da seção de pintura do Juquery; no entanto, ao contrário de Nise da Silveira, diz que “não houve modificação particular na sensibilidade artística de qualquer delas”, e que apenas uma, curiosamente para ele, “deixou de desenhar animais para fazer apenas flores” (p. 30). Esse ponto é fundamental no balanço da circulação das imagens de internos, pelo qual se nota o movimento de luta em Nise da Silveira pela humanidade de seus pacientes, enquanto o discurso da psicopatologia, aparente em Volmat e Yahn, concentra-se no caráter orgânico e físico das manifestações. O campo da psicopatologia se fundamenta sobre uma leitura psicológica das imagens dirigida por uma noção formulada *a priori* acerca da patologia, cuja presença estaria mais ou menos visível, mas obrigatoriamente expressa nas imagens. O vínculo do nome do criador com a instituição onde produziu define o sentido da análise da imagem.

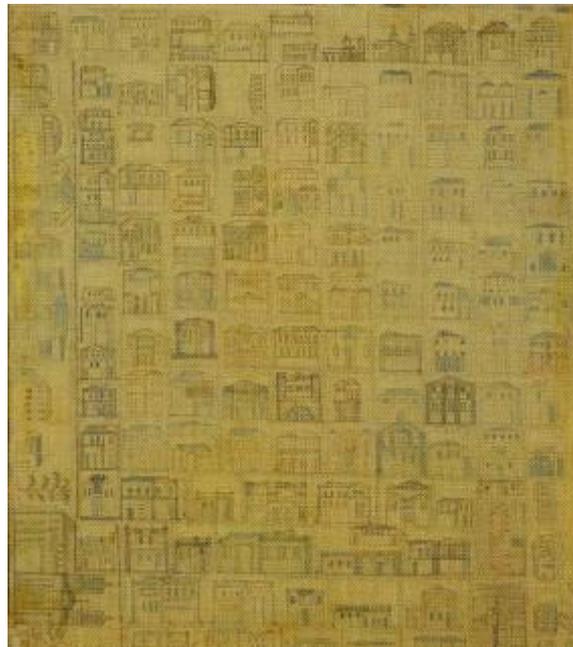


Figura 3. José Theófilo, *sem título*, 1950. Lápis preto e colorido sobre papel, 42,8 x 37,3 cm, col. CEE. Fonte: *De Sainte-Anne et d'Ailleurs (Centre d'étude de l'expression*, 2000, p. 74).



2. As ambiguidades discursivas

Concentrando-nos no enredamento complexo do discurso psiquiátrico, depara-se com o paradoxo da condição de médicos como Osório Cesar e a solicitação a uma compreensão do campo que seja, sobretudo, contextual e não pessoal. O psiquiatra do Juquery, militante marxista e contrário ao uso de expressões como “arte patológica” ou “arte degenerada” (Ferraz, 1998, p. 87), foi pioneiro ao lançar os estudos da *Expressão artística nos alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)* (Cesar, 1929). Em um pronunciamento em Paris, de 1952, Dr. Cesar (2000) faz notar sua posição ao dizer que os psiquiatras deveriam evitar o emprego da “denominação humilhante de arte patológica” para designar a obra plástica dos alienados, uma “expressão do sentimento de um mundo interior diferente do nosso” (p. 68). Por outro lado, em suas palavras emerge o discurso sobre o poder simbólico do psiquiatra, por exemplo, num excerto de seu artigo “Como se deve compreender uma obra de arte” para o jornal *O Estado de S. Paulo* (Cesar, 1944, 18 de novembro):

Tudo o que de oculto o interessa lança o artista simbolicamente na sua obra, tornando-a assim uma estilização summa, chegando por vezes até a mais elevada abstração não compreensível pelo público em geral porque é representação inteiramente individual de suas emoções interiores, de seus recalques (...) (s.p.).

Essa compreensão da obra de arte restrita ao espectador competente, “incompreensível ao público em geral”, permite ao médico do Juquery sustentar a legitimidade do saber psiquiátrico sobre as imagens, como se depreende de sua afirmação, conforme artigo originalmente publicado em *A Gazeta* de 5 de setembro de 1951:

Sendo, pois, a arte dos alienados obra de pesquisa, deverá ser tratada e discutida por psiquiatras, a fim de não se incorrer em precipitados conceitos que têm levado os neófitos, aos trambolhões, às buroqueiras freqüentes da incompreensão e da intolerância (Cesar, 1951/1981, p. 47).

Assim, ao mesmo tempo em que expunha regularmente as obras como renomado crítico de arte, contra a intolerância do público conservador, o Dr. Cesar restringia o campo de recepção das imagens ao propugnar a primazia do olhar do psiquiatra, único capaz de compreender devidamente o significado. Essa determinação, aparentemente, limitou o círculo de exposição das obras e estimulou as análises mais preocupadas com o valor clínico das produções. Nesse contexto, pode-se ler, por exemplo, a publicação da conferência realizada por Paulo Fraletti (1954) durante a III Exposição dos Artistas do Juquery, no Museu de Arte de São Paulo, intitulada “Considerações sobre a arte dos alienados e dos artistas modernos”.



As palavras de Fraletti situam-no em continuidade ao trabalho do Dr. Cesar, organizador da citada exposição, para quem a análise das obras tem finalidades semiológicas, terapêuticas e de investigação psicológica. Mas Fraletti (1954) organiza sua semiologia em referências mais antigas da psicopatologia quando procura aferir o diagnóstico, o prognóstico e a evolução da moléstia de “oligofrênicos” (desenhos pueris e incompletos), “epilépticos” (excessiva simetria e cores vivas), “alcoólatras” (pornografias), “ciclotrênicos melancólicos” (cujo tema é triste e sombrio) ou “maníacos excitados” (de tema caricato e humorístico), por fim, os “psicóticos” (dinamismo e intrincado simbolismo) (p. 143). De modo distinto quanto à terminologia, o esquema de interpretação ecoa os escritos de Max Simon (1876). Como médico do manicômio judiciário, Paulo Fraletti (1954) diz também que a “utilidade da arte patológica ainda se faz sentir na medicina legal psiquiátrica” (p. 145). Para exemplificar seu comentário, o médico vale-se do caso de um certo J. J., “parafrênico de tipo expansivo e fantástico, portador de idéias delirantes de perseguição, de influência, de grandeza e confabulatórias”, cuja agressividade externava-se por meio de desenhos, modelagens e projetos de invenções bélicas encadernados por ele mesmo em livros que guardava com zelo.

Assim como Cesar, Fraletti (1954) intenta elevar a imagem dos internos à condição de obras de arte, afirmando que a “arte dos alienados não é uma manifestação inútil, mas uma expressão humana e profundamente psicológica” (p. 170). O problema da artisticidade desses criadores reside na interpretação que a orientação psicopatológica lhes impõe. A obra dos internos também continuava a ser analisada conforme o método comparativo referido por Andriolo (2006b). Fraletti (1954), propunha:

podemos ver que ela se assemelha à arte dos primitivos (pré-históricos, africanos, japoneses, etc., de certas escolas antes do Renascimento e selvagens atuais), das crianças e dos artistas modernos. (...) Falta, apenas, à arte dos alienados, o valor estético convencional e as características formais e técnicas, o que, aliás, não constitui grande desvantagem, uma vez que não são exigências essenciais da própria arte moderna (p. 147).

Os médicos citados atenuam o critério da representação, composição e concepção da imagem, no quadro interpretativo. Não obstante, encontra-se durante o período a permanência das regras clássicas na observação, em última instância, sustentando o problema da *mimesis* por meio da discussão acerca da representação naturalista em relação à “sanidade”, enquanto a projeção de imagens fantásticas era associada ao “delírio” (Andriolo, 2006a).

O diretor da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, Dr. Heitor Péres, defendia a contribuição de atividades artísticas tanto para o tratamento quanto para o conhecimento da psique do paciente. Para Péres (1950), as obras produzidas no hospital poderiam “provar aos leigos na matéria que a doença mental não é a implacável destruidora como em geral se pensa” (p. 1). O que se vê nestas criações não são destroços e sim disposições



personalíssimas até então desconhecidas. O paciente Hyacinto Neves é exemplo das atividades desenvolvidas, para ele a pintura teria servido como “calmante” frente a seu comportamento agressivo. Como grande parte dos pintores asilados, Neves fazia paisagens seguindo a observação do mundo ao redor, ou projetava suas ideias mais íntimas em composições “avançadas” e “nebulosas”. Por esse motivo, a orientação terapêutica foi a de “leva-lo a copiar *d’après nature*, estimulando melhor contato com o meio, evitando a composição espontânea que lhe acentua a dissociação e, portanto, o desajustamento psíquico” (p. 6).

3. O Museu das Imagens do Inconsciente

Em Engenho de Dentro, a Dra. Nise da Silveira notava os frequentadores da seção terapêutica como “verdadeiros artistas”, porém, deixou em suspenso suas apreciações artísticas (Silveira, 1982, p. 16). O contato prolongado com Jung definiu muito dos procedimentos e as exposições organizadas não abandonaram o interesse psicopatológico, nas quais se apresentava “a evolução de casos clínicos através da pintura e da modelagem ou temas de interesse psicopatológico” (Silveira, 1966, p. 131). Como notou Frayze-Pereira (1995), o incentivo de Jung à psiquiatria propugnava que “o ponto de vista psicológico não deve ser confundido ou ter pretensão de substituir o do crítico de arte” (p. 83). Nas palavras de Walter Melo (2001), nota-se a instalação de um paradigma “ético-estético”, a partir do qual Nise acompanhava com atenção o surgimento de novos ateliês:

Não que quisesse que todas as clínicas seguissem seu método, mas que cada uma, a seu modo, constituísse um arcabouço teórico que levasse em conta não só a produção, o artefato, mas também que se vinculasse a obra a algum tipo de efeito provocado no sujeito que a produz (p. 94).

Convém retomar o prefácio para a exposição de 1949 (transcrito em Silveira, 1966, pp. 110-115), iniciado justamente pela explicação da concepção de sonho e sua relação à vida do artista, aquele que, como Fausto, mergulha no mais profundo dos abismos. Pela leitura de Freud, concorda que a separação entre “normais” e “psicóticos” é apenas uma questão de grau, de permanência ou de transitoriedade diante de estados oníricos. Os desenhos representando figuras míticas que acreditávamos superadas ou os que representam desdobramentos da personalidade são reveladores de épocas psíquicas primitivas, nas quais o ego ainda não se havia delineado precisamente em relação ao mundo exterior.

Apresenta-se, então, a questão: estaria o louco mais apto que os outros a criar obras de arte? A resposta da própria médica é emblema da problemática:

Decerto não basta sonhar acordado, ter contato íntimo com imagens primígenas, falar a linguagem arcaica dos símbolos, sofrer a tensão de intensos conflitos. Trate-se de artistas ou de artistas doentes, permaneça



misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas, seja dos modelos interiores, seja dos modelos do mundo exterior. Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro das imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam (Silveira, 1966, p. 113).

Com essas palavras, ela descarta as interpretações obscurantistas, seja da criatividade nos loucos, seja do embotamento psíquico, afastando o problema da artisticidade das obras do domínio da psiquiatria, ao mesmo tempo em que abre o campo de significação para as emoções daqueles que as recebem. Primeiro, porque os processos mentais no contato com as imagens arquetípicas pertencem a todos, em maior ou menor grau; segundo, porque a criação artística não se define a partir desse contato, uma vez dependente do olhar do público. Assim, Nise da Silveira limitava os domínios de sua interpretação, abrindo o espaço necessário ao trabalho da estética de seu amigo Mário Pedrosa. Talvez resida nessa posição diante do campo artístico, mais que nas claras variações teóricas, a distinção encontrada entre os psiquiatras do Juquery (Cesar, Yahn e Fraletti) e a coordenadora do Museu de Imagens do Inconsciente.

Das coleções surgidas nos hospitais psiquiátricos daquele momento, a organizada por Nise da Silveira foi a única tornada à época um museu, enquanto todas as outras esperariam, depois de seguidos desfalques, a criação de museus próprios nos anos 1980. Não obstante sua posição no interior de um hospital psiquiátrico, o Museu de Imagens do Inconsciente constituiu-se na principal instituição a preservar a obra desses criadores humildes e inventivos no Brasil.

Inaugurado em 20 de maio de 1952, poucos anos depois parte de suas obras foi levada pela Dra. Nise da Silveira a Zurique para exibição no II Congresso Internacional de Psiquiatria (1957). A exposição brasileira denominada “A esquizofrenia em imagens”, foi inaugurada por Carl G. Jung que disse à psiquiatra de Engenho de Dentro estar impressionado com tais imagens, porque, embora apresentassem no primeiro plano as características convencionais da patologia, “noutros planos a harmonia de formas e de cores que não é habitual na pintura dos esquizofrênicos” (citado por Pedrosa, 1994, p. 10). Parte dessa exposição foi conduzida a Paris onde foi reunida com peças de hospitais franceses, sob o patrocínio da *Fédération des Sociétés de Croix Marine*, e aberta em 15 de outubro de 1957 no *Hôtel de Ville de Paris*. Na avaliação de uma comissão de críticos de arte, sob o julgo das qualidades estéticas, o primeiro prêmio *hors concours* ficou para Fernando Diniz, com “Mandala”.

Nos anos 70, quando o Brasil vivia sob uma ditadura militar, o Museu beirou sua extinção, mas devido ao prestígio da Dra. Nise e ao apoio de importantes intelectuais manteve-se a coleção. Em 1975, Nise da Silveira foi compulsoriamente aposentada, no entanto, não abandonou o trabalho, possibilitando ao público receber no final da década o



belo catálogo dedicado ao Museu de Imagens do Inconsciente (Leite & Pedrosa, 1980), lançado como o segundo volume da série dedicada aos museus de arte brasileira, produzida pela Funarte, a partir de 1979. Suas páginas, diagramadas como verdadeiro livro de arte, apresentavam obras de Fernando, Emygdio, Raphael, Adelina, Isaac, Abelardo e Carlos, submetidos, entre outros, aos comentários incisivos de Mário Pedrosa.

Por meio das tintas de Emygdio de Barros, o ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente revela-se perturbador. Diferentemente do ateliê regrado de Rubens, no pintor de Engenho de Dentro as visões interior e exterior se misturam numa única imagem. Nise da Silveira, percebendo a força dessa representação, comenta que o espaço no qual os internos dedicavam-se à pintura era apenas mais uma seção do hospital, mas na imaginação e na pintura daquelas pessoas, o ambiente se transformou noutra coisa. Emygdio é lembrado por representar o ateliê por dentro e por fora, dentro e fora de si (Silveira, 1982, pp. 37-39). Para a psiquiatra, a luta do ego com o inconsciente definia a esquizofrenia, quando aquele fraqueja “é derrotado diante do ataque violento do inconsciente”, desorganizando o mundo externo.

A janela do ateliê de pintura abre-se sobre o jardim do hospital. Lá estão as árvores bem conhecidas de todos nós, que ele se alegrou em criar de novo e de colorir de acordo com os reflexos de luz que ia descobrindo. Um homem repousa sentado num banco, outro caminha – uma cena do dia-a-dia do jardim do hospital. Mas, do lado de dentro, no contorno interno da janela, justapõem-se cerradamente imagens simbólicas e faces estranhas nas quais se pode sentir a efervescência do mundo interior (Silveira, 1992, p. 65).

O que perturba nas imagens de Emygdio não é a mescla de real e fantasia, que motivara a hipótese acerca da relação entre técnica e delírio em Rubens, mas a convivência, harmoniosa ou tensa, do interior com o exterior. Ainda segundo Nise da Silveira (1992), “no ambiente do ateliê reativam-se as imagens do inconsciente e crescem em intensidade suas emoções, sem prejudicar a qualidade de sua expressão plástica” (p. 74). A janela, presente em várias de suas obras, ocupa o exato lugar do mediador entre Emygdio e o mundo dos outros, entre o lugar desconhecido de todos nós, do seu silêncio, e sua linguagem imagética impondo-se a seus interpretes. Sem a referência direta, Nise dialoga com figurações importantes na história das imagens do inconsciente, por exemplo, na pintura de 1902, *O país dos meteoros*, do chamado “Viajante Francês”, interno em Villejuif, França, na qual uma paisagem clássica é invadida a partir de seu canto inferior esquerdo por formas e cores fantásticas.

Mário Pedrosa admirava a disposição que Emygdio fazia dos objetos e imagens em vários lugares diferentes, mas ao mesmo tempo coordenados intuitiva e plasticamente em formas, cores e luzes, dentro dos limites do quadro, em uma paisagem orientada por sua vontade criadora:



Emygdio é no Brasil um pintor que sabe transfigurar os lugares banais da paisagem quotidiana em algo de mais nobre e misterioso. Ele é o único, com efeito, que prepara o quotidiano para uma nova mitologia, conseguindo dar a fabulação que está faltando a lugares e praças comuns da cidade. (...) Afora alguns poetas modernos do Brasil, que tentaram criar o mito do maravilhoso quotidiano, Emygdio é o primeiro artista plástico que injeta nessa paisagem vulgaríssima o sopro do mistério, do eterno, isto é, o início do mito, revelando-nos assim o espírito do lugar (Pedrosa, 1994, p. 64).

Quando Nise da Silveira (1982) registra e faz circular as palavras epigráficas de Fernando Diniz - “Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa” (p. 13) - está a chamar atenção para o conhecimento da imagem, em uma instância da pessoa cuja expressão contém algo de significativo. A autora confronta a política de submissão da imagem pelo poder do discurso. Na compreensão de Frayze-Pereira (2003), face ao diagnóstico de esquizofrenia incurável, a imagem de arte cumpre o papel de instaurar uma outra forma de comunicação, “uma comunicação incomum”. Guardar essas imagens misteriosas é o desafio do terapeuta, “para salvaguardar o mistério da criação” (p. 205).

Em 1997, no encontro do Movimento da Luta Antimanicomial, João Frayze-Pereira (1999) proferiu uma palestra em homenagem a Nise da Silveira, na qual enfatizava o processo político constitutivo das práticas instauradas em Engenho de Dentro. Segundo este autor, Nise da Silveira

define uma tarefa concreta e uma posição política: impedir a qualquer preço que a obra se transforme em mero artefato, em simples mercadoria, que o museu ao longo do tempo adquira feições de um mausoléu, que ele se torne a sepultura da arte, testemunhando a banalização da cultura (Frayze-Pereira, 2003, p. 205).

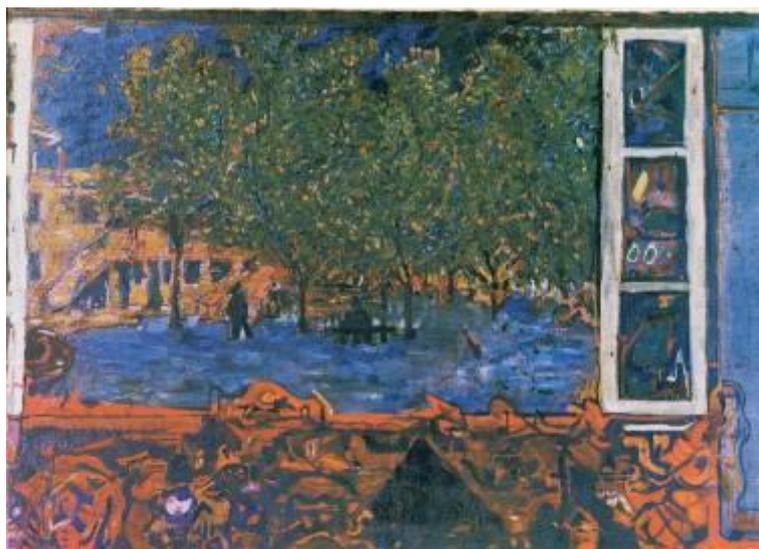


Figura 4. Emygdio de Barros, *sem título*, 1948. Óleo sobre tela, 92,0 x 65,0 cm., col. MII. Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente (Pedrosa, 1994, p. 69).



4. A política das imagens

Em uma de suas arguições em favor das manifestações artísticas de Engenho de Dentro, Mario Pedrosa, no *Correio da Manhã*, em 7 de fevereiro de 1947, registrou:

As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte (Mário Pedrosa citado por Silveira, 1966, p. 106).

Esta afirmação reforça a inscrição das imagens do inconsciente em uma vertente política, tanto dos movimentos sociais ligados à luta antimanicomial, quanto das lutas cotidianas por expressão e linguagem.

O filósofo Hwa Jung (1972) formula uma concepção política do mundo da vida, em sua configuração histórica, social e cultural.

O mundo é o horizonte compreensivo e inclusivo de todas as possibilidades e experiências atuais. Este mundo contém inumeráveis realidades – ou seja, tantas quantas forem as ordens da experiência. Estas incluem o mundo da opinião individual, o mundo dos sonhos, o mundo dos jogos da criança, o mundo do insano, e outros (p. xx).

O mundo da vida precede ao conhecimento conceitual, é pré-reflexivo, lugar das ações políticas, mais que das teorias políticas. O *homo viator* é aquele que faz a si próprio e molda seu futuro em suas ações, cujo mundo não tem propriedades fixas ou futuro predeterminado, está sempre aberto em sua historicidade radical. O mundo da vida não é privado ao indivíduo, mas intersubjetivo e socializado, a realidade social é seu dado originário e, a partir desta, lugar da ação política (Jung, 1972, p. xxii).

A política das imagens pode ser compreendida como ação política em grande parte pré-reflexiva, no sentido assinalado por Merleau-Ponty, nos atos cotidianos de seus autores no mundo da vida, uma luta não articulada em conceitos ou palavras, mas em imagens. Nesta perspectiva, a imagem somente poderia ser compreendida em uma abordagem da iconologia crítica não submissa à iconografia psicopatológica.

O projeto de uma iconologia crítica formou-se a partir da década de 1980, quando J. W. T. Mitchell (1986) publicou seu livro *Iconology: image, text, ideology*, no qual estava em questão o que se fala em relação às imagens e os termos associados aos discursos, tais como *picturing, imagining, perceiving, likening, imitating...* Há uma retomada da proposição de um *logos* (palavra, ideia, discurso, ciência) dos *icons* (imagem, semelhança, *picture*), no duplo sentido



da “retórica das imagens”: (1) o que se diz acerca das imagens, interpretações; (2) o que as imagens dizem, histórias, descrições.

Mitchell propunha avançar com a indagação acerca da ideia de imagem como tal. A noção de imaginário é conectada às teorias da arte, da linguagem e da estética, e às concepções sociais, culturais e políticas. A iconologia em Mitchell torna-se não a ciência dos *icons*, mas a psicologia política das imagens; o estudo da iconolatria e da iconofobia, sobretudo, da luta entre a idolatria e a iconoclastia.

A imagem não é apenas um tipo particular de sinal, mas algo como um ator do momento histórico, uma presença ou um caráter dotado de status legendário, uma história que ladeia e participa das estórias que contamos para nós mesmos sobre nossa própria evolução de criaturas “feitas à imagem” do criador, para criaturas que fazem a si próprias e o seu mundo à sua imagem (Mitchell, 1986, p. 9).

Em outras perspectivas teóricas, da filosofia da comunicação e da antropologia visual, a iconologia tem sido apreendida criticamente na compreensão do mundo das imagens. Na primeira, visando a uma arqueologia das imagens, Norval Baitello Júnior (2005) insiste no caráter histórico e cultural da investigação ao “considerar as facetas sombrias e silenciosas das histórias, das pessoas e das coisas que servem de ponto de partida (e de chegada) na vida das imagens” (p. 40). Na segunda, Hans Belting (2006) afirma: “A interação das imagens mentais e das imagens físicas é um campo ainda largamente inexplorado, o qual concerne a política das imagens em relação ao que os franceses chamam de *imaginaire* de uma dada sociedade” (p. 8). Nesta proposição, o mental e o físico são dois lados de uma mesma moeda como fundamento da vida social, no processo entre a imagem, o meio e o corpo.

A dimensão política da imagem fora considerada por Pedrosa (1996), como nível de resistência da forma perceptiva à dominação quando os exploradores europeus avançaram sobre as culturas pré-colombianas: “uma política hábil e envolvimento, de insinuação para guardar sua integridade ao menos em seus elementos preponderantes, de maneira a não se descaracterizar totalmente na forma *erudita* artística vitoriosa” (p. 306, grifo no original). Há sempre traços de luta, afirma o intelectual, a forma artística surge como algo não programado ou exigido.

Na história da colonização portuguesa na América, são referidas diversas situações em que imagens de culturas diferentes dividem espaço com a cultura dominante. Na capela de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, entre os painéis pintados no forro da sacristia, São Francisco aparece dentro de uma cabana de índios. Na matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, encontra-se um fuste torneado à feição de um aborígene, portando um muiquirã pendurado ao pescoço, o cocar de penas torna-se o capitel. A igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto é o grande exemplo utilizado para tratar da resistência das imagens, da iconografia africana nas obras católicas da América Portuguesa, evidenciando uma talha



onde estão gravados búzios e outros elementos simbólicos, o masculino e o feminino, tartarugas, chifres de carneiro e inhames (Silva, 1995).

Estas breves considerações apenas fornecem alguns índices cuja exploração empírica e teórica carece de aprofundamento. Um estudo minucioso da história da colonização das imagens foi desenvolvido por Serge Gruzinski (1990). Nas imagens do inconsciente, notam-se esquematicamente dois níveis conjugados para a compreensão política: (1) dimensão “interna”, nas imagens lançadas pela pessoa em suas ações políticas na vida cotidiana; (2) dimensão “externa”, situada no contexto das lutas políticas nas quais as imagens estabelecem medições entre os processos sociais.

Conclusão

Na perspectiva da iconologia crítica, não se trata de estabelecer correspondências entre processos mórbidos e expressão imagética. As imagens geradas por esses criadores inscrevem-se no plano das ações políticas da vida cotidiana e dos processos sociais. Abordar as imagens do inconsciente por meio da história e da vida social das imagens significa sustentar seu caráter de insubmissão. Na sociedade do espetáculo, o poder das imagens renova-se ao mesmo tempo em que aprofunda o medo das imagens (Mitchell, 1986, p. 3).

A questão que permanece diz respeito ao ato da interpretação das imagens em contextos sociais nos quais estão inscritas relações de poder. O campo da psicopatologia, como todos os campos sociais, organiza seus próprios instrumentos teóricos, suas formas discursivas e perceptivas, os quais são compartilhados por seus membros e difundidos ao senso comum. A interpretação das imagens nesse contexto manifesta tanto as relações de poder entre os intérpretes e o objeto da interpretação, quanto entre os intérpretes e os criadores de pinturas, esculturas, escritos.

No ato da interpretação as imagens são submetidas ao discurso da psicopatologia ao mesmo tempo em que seus criadores têm sua linguagem interdita. A “iconografia psicopatológica” comunica as categorias pertinentes ao vocabulário da psiquiatria, não sendo expressão daqueles que elaboraram as imagens. Nessa batalha silenciosa, é a voz do outro que está comprometida. No entanto, quando a imagem sobrevive, resta seu poder de expressão e seu caráter de insubmissão.

Retomando o ponto de partida, o que as imagens de Rubens contêm que o discurso psicopatológico teria ocultado?

Embora conhecedor de história da arte, Volmat (1956a) deixou de considerar que as indagações sobre a relação entre técnicas e imagens estiveram na pauta dos artistas durante muitas décadas. Para citar apenas um famoso historiador de arte, Ernst Gombrich (1977, p. 55), em seu estudo sobre a psicologia da representação pictórica, lembra-nos da conversa de Ludwig Richter com outros jovens artistas alemães em Roma, no ano de 1820, sobre um



grupo de pintores franceses carregados de telas, tintas e pincéis. Os alemães estavam munidos de lápis muito bem apontados para registrar os mínimos detalhes da percepção em pequenas folhas de papel. Não obstante, eles constatam que mesmo entre esses desenhos havia diferenças significativas devidas às disposições de cada um. Concluindo, um estilo pessoal é processado ainda que se procure imitar a natureza, ao mesmo tempo em que se organiza no interior de uma estrutura histórica precisa.

É necessário percorrer a série de imagens de Rubens, ainda que de modo fragmentário. Outra instigante composição do desenhista, em técnica mista, apresenta a cena de um ataque aéreo, feita de maneira geométrica e monocromática, na metade inferior um enorme grupo de militares apontando canhões e armas para a massa de aviões que avança no céu, na parte superior (Museu Osório Cesar, Franco da Rocha/SP). O que a técnica diria acerca das condições psicológicas da origem desta imagem?

A artista Alice Brill, no ano de 1950, foi requisitada a registrar as dependências do Hospital de Juquery. De sua visita resultou uma série importante de fotografias do ambiente e dos internos trabalhando na seção de pintura, tais como Aurora, Sérgio e Rubens. Alguns dos desenhos deste último foram fotografados por Alice Brill (atualmente na col. Instituto Moreira Salles) (Instituto Moreira Salles, 2002). Dentre as fotografias, uma parede repleta de pinturas e figuras dependuradas guarda a imagem do ateliê desenhado por Rubens, com todos os seus personagens. De modo paradoxal, na imagem fotográfica, a imagem do desenho sobrevive.

O centro da imagem é ocupado por pessoas invisíveis à sociedade paulista de meados do século XX, porque reclusas à instituição psiquiátrica. Elas fazem sua aparição graças à destreza de um colega, também ele invisível. Dispostos junto a duas grandes mesas ou em pé em torno delas, ocupando toda a sala, desenhavam, pintavam, modelavam, escrevem... estão todos lá. Além disso, Rubens realizou uma série de retratos immortalizando os frequentadores da seção, dentre os quais José Theóphilo, o desenhista brasileiro de casinhas que muito chamou a atenção dos psiquiatras franceses.

Naquela cena do ateliê e nesta última série, é a humanidade do outro que está registrada conforme a técnica naturalista. Contra a iconografia psicopatológica, a abordagem da iconologia crítica possibilita vislumbrar outras facetas do mundo das imagens. O que o discurso da psicopatologia não pode ocultar e que as imagens tendem a expressar é a aparição do outro. De modo contundente, são os colegas de Rubens que têm a vida preservada na história das imagens.



Figuras 5 a 7. João Rubens Garcia, sem título, c. 1950. Bico de pena, localização desconhecida. Fonte: Volmat, 1956a.

Referências

- Andriolo, A. (2006a). O silêncio da “pintura ingênua” no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 22(2), 227-232.
- Andriolo, A. (2006b). O método comparativo na origem da Psicologia da Arte. *Psicologia USP*, 17(2), 43-57.
- Baitello Júnior, N. (2005). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker.
- Belting, H. (2006). A image, médium, body: a new approach to iconology. *Ghreb*, 8, 5-31.
- Bergeron, M. & Volmat, R. (1952). De la thérapeutique collective par l’art dans les maladies mentales. *L’Encéphale*, 41, 143-211.
- Cesar, O. (1929). *A expressão artística nos alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)*. São Paulo: Oficinas Graphics do Hospital de Juquery.
- Cesar, O. (1944, 18 de novembro). Como se deve compreender uma obra de arte. *O Estado de S. Paulo*, 4.
- Cesar, O. (1981). Arte dos loucos. Em XVI Bienal de São Paulo (1981). *Arte incomum* [Catálogo] (p. 47). São Paulo: Bienal de São Paulo. (Original publicado em 1951).
- Cesar, O. (2000). Atelier d’Art de l’Hôpital de Juquery, Franco da Rocha (São Paulo). Em Centre d’étude de l’expression. *De Sainte-Anne et d’Ailleurs* (pp. 67-71). [Catálogo]. Paris: Université René Descartes ; Galerie Saint-Germain.



- Centre d'étude de l'expression (2000). *De Sainte-Anne et d'Ailleurs* [Catálogo]. Paris: Université René Descartes ; Galerie Saint-Germain.
- Dubuffet, J. (1999). *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard.
- Ferraz, H. (1998). *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos.
- Fraletti, P. (1954). Considerações sobre a arte dos alienados e dos artistas modernos. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, 20(3-4), 139-173.
- Frayze-Pereira, J. (1995). *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta.
- Frayze-Pereira, J. (1999). Arte e loucura no museu: uma poética singular. Em M. Fernandes, I. Scarcelli & E. Costa (Org.s). *Fim de século: ainda manicômios?* (pp. 19-29). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- Frayze-Pereira, J. (2003). Nise da Silveira. *Estudos Avançados*, 17(49), 197-208.
- Gombrich, E. (1977). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation* (5 ed.). London: Phaidon.
- Gruzinski, S. (1990). *La guerre des images de Christophe Colomb à «Blasde Runne» (1492-219)*. Paris: Fayard.
- Instituto Moreira Salles (2002). *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados* [Catálogo]. São Paulo: Autor.
- Jung, H. (1972). An introductory essay: the political relevance of existential phenomenology. Em H. Jung. *Existential phenomenology and political theory* (pp. XVII-LV). Chicago: Regnery.
- Leite, S. U. & Pedrosa, M. (Org.s). (1980). *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ.
- Melo, W. (2001). *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: CFP; Imago.
- Meneses, U. (2003). Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, 23(45), 11-36.
- Mitchell, W. (1986). *Iconology: image, text and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pedrosa, M. (1994). Emygdio. Em S. U. Leite & M. Pedrosa (Org.s). *Museu de Imagens do Inconsciente* (2 ed., pp. 62-74.). Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ. (Original publicado em 1980).
- Pedrosa, M. (1996). *Forma e percepção estética* (O. Arantes, Org.). São Paulo: Edusp.



- Péres, H. (1950). *Primeira exposição de pintura, arte feminina aplicada da Colônia Juliano Moreira* [Catálogo]. Rio de Janeiro: Colônia Juliano Moreira.
- Silva, L. (1995). Conjuração negra em Minas Gerais. *Revista do IFAC*, 2, 68-78.
- Silveira, N. (1955). Contribuição aos estudos dos efeitos da leucotomia sobre a atividade criadora. *Revista de Medicina, Cirurgia e Farmácia*, 225.
- Silveira, N. (1966). 20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro. *Revista Brasileira de Saúde Mental*, 12, 17-161.
- Silveira, N. (1982). *Imagens do inconsciente* (2 ed.). Rio de Janeiro: Alhambra.
- Silveira, N. (1992). *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática.
- Simon, M. (1876). L'imagination dans la folie: étude sur les dessin, plans, description et costumes des aliénées. *Annales Médico-psychologiques*, 16, 358-390.
- Volmat, R. (1956a). *L'Art psychopathologique*. Paris: PUF.
- Volmat, R. (1956b). La création artistique et la lobotomie. *La Vie Médicale*, 37, 46-52.
- Volmat, R. (1959). La esquizofrenia por la imagen. *Revista Roche*, 16(82), 69-78.
- Will-Levaillant, F. (1980). L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme: contribution à l'étude des sources "de l'automatisme" dans l'esthétique du XXe siècle. *Revue de l'Art*, 50, 24-39.
- Yahn, M. (1951). Exposição de arte psicopatológica no I Congresso Internacional de Psiquiatria de Paris. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, 16, 23-32.

Nota sobre o autor

Arley Andriolo é Professor Doutor do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde é coordenador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte. Av. Prof. Mello Moraes, 1721, Bloco A, Cidade Universitária. São Paulo, SP, CEP: 05508-900. E-mail: a.a.andriolo@gmail.com

Data de recebimento: 28/05/2013

Data de aceite: 18/03/2014