

## **Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente**

### ***Transdisciplinarity and inclusion: museum documentation in Museum of Images of the Unconscious***

Priscilla Moret<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Criado em 1952 pela psiquiatra Nise da Silveira, o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) funciona como um centro de estudos e pesquisas de imagens, produzidas espontaneamente nos ateliês de terapia ocupacional. Sua origem está relacionada à criação e à preservação de um conjunto de métodos e práticas desenvolvidos de forma única, em um território específico. As características singulares deste patrimônio estão refletidas nos processos museológicos e na organização das séries/álbuns temáticos e cronológicos de imagens. Reconhecendo o potencial desses conteúdos na reorganização da psique humana, através do acesso à história de vida e às experiências internas dos indivíduos que os produzem, doutora Nise constituiu coleções, mas, sobretudo, estabeleceu os parâmetros para a organização, a classificação e a documentação museológica do acervo. Visionária, Nise da Silveira revolucionou a psiquiatria brasileira e foi pioneira no campo da Museologia ao criar o MII como um centro de pesquisas de imagens. Antenado com as práticas museológicas contemporâneas, o MII é um espaço de métodos inclusivos, onde a musealização integral e a documentação museológica participativa das coleções, são consideradas frutos de sua natureza transdisciplinar, sendo este um valor inerente à missão institucional.

**Palavras-chave:** Museu de Imagens do Inconsciente; Transdisciplinaridade; Inclusão; Documentação museológica

#### **Abstract**

Created in 1952 by psychiatrist Nise da Silveira, the Museum of Images of the Unconscious operates as a center for the study and research of images produced spontaneously in occupational therapy studios. Its origins are related to the creation and preservation of a set of methods and practices developed in a unique way, in a specific territory. The unique characteristics of this heritage are reflected in the museological processes and in the organization of the thematic and chronological series/albums of images. Recognizing the potential of these contents in the reorganization of the human psyche through access to the life history and internal experiences of the individuals who produce them, Dr. Nise created collections but above all she established the parameters for the organization, classification and museological documentation of the collection. A visionary, Nise da Silveira revolutionized brazilian psychiatry and was a pioneer in the field of Museology when she created the Museum of Images of the Unconscious as an image research center. In tune with contemporary museological practices, the Museum of Images of the Unconscious is a space

---

<sup>1</sup>Mestra em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia - PPGPMUS. Especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ e Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atua na coordenação de Museologia do Museu de Imagens do Inconsciente/Instituto Municipal Nise da Silveira desde 2011 e como coordenadora técnica do Museu de Imagens do Inconsciente/Instituto Municipal Nise da Silveira desde 2023. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1423-1066>.

for inclusive methods where comprehensive musealization and participatory museological documentation of collections are considered fruits of its transdisciplinary nature which is an inherent value of the institutional mission.

**Keywords:** Museum of Images from the Unconscious Transdisciplinarity; Inclusion; Museological Documentation

## Introdução

O presente artigo está estruturado em três momentos, que inicialmente buscou contextualizar a criação da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) e o cenário de acontecimentos que se seguiram no ateliê de pintura e modelagem a fim de entender os motivos pelos quais estes podem ser considerados os precursores do MII.

A partir da investigação do cenário artístico brasileiro, que ambientou a década de 1940, o objetivo foi compreender como a mentalidade da época, os principais atores desse universo e as primeiras exposições da produção dos pacientes do hospital psiquiátrico, influenciaram a criação do MII e o reconhecimento artístico daquelas coleções. O contexto de constituição e musealização das coleções do MII, bem como a institucionalização de métodos e práticas museológicas específicas na instituição, também foi um ponto bastante trabalhado.

O colecionismo e a musealização da produção plástica dos esquizofrênicos são produtos do movimento de liberdade, contrário ao enclausuramento a que eram submetidos. Esta inversão de lógica possibilitou a participação e a socialização do louco nas transformações do século XX, quando a formação das coleções asilares conheceu seu apogeu. A incidência de internos de hospitais psiquiátricos que se dedicavam à expressão plástica, data do final do século anterior. As coleções formadas no século passado tiveram em comum a influência sobre a mudança dos paradigmas sociais relacionados à loucura, valores que contribuíram com o rompimento de ideais que ainda sustentavam o isolamento entre o louco e a sociedade.

A constituição do modelo museológico para a reunião das coleções asilares teve origem nas exposições realizadas no interior dos hospitais psiquiátricos. O processo de formação e musealização das coleções do MII não esteve distante dessa realidade. O ineditismo das primeiras exposições das coleções produzidas nos ateliês do Engenho de Dentro foi o principal ponto de interesse da comunidade artística e da imprensa da época. A principal contribuição destas, no entanto, está relacionada à valoração e à preservação daquelas coleções como patrimônio emergente.

Analisar a importância do agrupamento das pinturas, produzidas em grande volume no ateliê, segundo a lógica das séries temáticas e/ou cronológicas, assim como estudar o método científico de leitura de imagens, desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, são pontos-chave para compreender o processo de constituição das coleções do MII.

Embora o MII tenha sido criado na década de 1940 como um centro de estudos e pesquisas, as características peculiares na formação do acervo e nas práticas museológicas que se estabeleceram para o tratamento das obras, apresentam similaridades com as experiências contemporâneas de musealização. O princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções, cujas normativas resultantes ainda estão em discussão. A lógica que norteia essa escolha, contudo, somada à natureza híbrida e transdisciplinar, verificadas nas práticas do Museu, indicam a importância da reflexão acerca dos processos de musealização e gestão de suas coleções.

O tratamento da informação no MII, parte da hipótese de que Nise da Silveira, em seu intuito de subsidiar pesquisas em torno do acervo, desenvolveu o método de leitura de imagens, a sistemática de organização das coleções e apontou as principais diretrizes para a documentação museológica do acervo do MII.

Assim, para compreender a sistemática de organização das coleções do MII, é preciso acessar o método de pesquisa das imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas, a considerar que tais conteúdos são representativos da capacidade de reorganização psíquica, das histórias de vida e das experiências internas dos indivíduos que os produzem. A organização das imagens em séries/álbuns levou à constituição das coleções do Museu, mas sobretudo, estabeleceu a lógica de organização do acervo e do método de classificação temática das obras.

O reconhecimento dos parâmetros museológicos para o tratamento técnico do acervo do museu foi fruto da percepção visionária da psiquiatra Nise da Silveira, que pontuou, já na década de 1960, a necessidade de criação de uma metodologia museológica específica e aplicável ao acervo do Museu, bem como, ressaltou o desafio que isto representava para a área de museus, já naquela época.

Os documentos institucionais e os primeiros instrumentos desenvolvidos para o registro das obras foram analisados com intuito de identificar a origem da implantação dos mesmos. As fontes estudadas abordam a metodologia de classificação das obras, sendo um conjunto de métodos específicos identificados como documentação empírica de Nise da Silveira.

Os instrumentos de classificação e de organização da informação no Museu dão conta do modo como se desenvolveu e evoluiu a documentação museológica na instituição, ao longo dos anos. A busca de Nise da Silveira pelo embasamento científico para as pesquisas e para o tratamento do acervo a levou ao encontro da psicologia junguiana e do sistema de organização do arquivo de imagens do Instituto C. G. Jung, na década de 1960. A aplicação do *Archive for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS) no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, mesmo instrumento que baseou a sistemática adotada pela psiquiatra para a classificação das coleções do Museu.

A diminuição das pesquisas levou à descontinuidade no uso do sistema ARAS e da classificação temática segundo as diretrizes apresentadas no documento citado, a partir da década de 90. Foi nesse contexto que o MII adotou o Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) como modelo para a catalogação de seu acervo, nos anos 2000.

Analisando a adaptação do SIMBA às necessidades informacionais do MII, bem como a implantação do ARAS para classificação temática das obras, é possível considerar que tais ferramentas contribuem para a abordagem do aspecto científico das coleções do Museu. Assim, cabe o questionamento sobre como estas ferramentas poderiam agregar, caso a proposta fosse ampliar as discussões em torno de um sistema de informação para o MII. A discussão gira em torno da complexidade informacional de um acervo museológico de conteúdo híbrido, cuja produção resultante pode ser considerada documento científico e obra de arte, concomitantemente.

Desse modo, pensar caminhos possíveis para o tratamento informacional aproxima ao contexto transdisciplinar e inclusivo, valores inerentes à missão institucional do MII. Estes são pontos essenciais para que a documentação museológica das coleções do MII seja possível. Na mesma medida, representam grande desafio às práticas cotidianas, ainda que o MII seja uma instituição reconhecida pelo seu papel social revolucionário.

Território musealizado, metamuseu, museu “fora das normas”, são conceitos atribuídos às características singulares do MI, enquanto instituição cujo desenvolvimento de métodos próprios e específicos é também uma particularidade que o aproxima de conceitos e discussões recentes do campo museológico.

Consonante com os museus e suas práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII é uma atividade possível por meio da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço

do ateliê, a musealização e, especificamente, o registro das informações sobre o acervo, é operada por uma cadeia de diferentes personagens.

Falar da integralidade e da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no Museu não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar, inerente às obras, às relações e às práticas institucionais. A transdisciplinaridade está presente na proposta intelectual e operacional do MII. Os diferentes estudos sobre essa experiência, desenvolvidos em áreas do conhecimento distintas, mas sobretudo a ruptura de normas e a proposição de métodos novos, específicos e oriundos de diferentes campos do conhecimento, comprovam a importância desse caminho.

Por fim, o tratamento da informação no Museu leva em conta pelo menos dois dentre os múltiplos aspectos presentes nos objetos, quais sejam o artístico e o científico. Está claro que ambos são essenciais, mas são eles suficientes frente à complexidade informacional desses objetos? A busca dessa resposta extrapola os limites da presente pesquisa, cujo objetivo principal é enfatizar a importância da abordagem participativa e inclusiva na implantação do sistema de informação do MII.

### **O Museu de Imagens do Inconsciente: seus antecedentes**

Inicialmente, o ateliê funcionava como um setor de atividades, dentre outros que compunham a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), inaugurada como consequência da inadequação da psiquiatra aos métodos tradicionais de tratamento psiquiátrico, vigentes àquela época. Ao ser reintegrada ao serviço público, após um afastamento de oito anos, período em que esteve presa e exilada pela ditadura de Getúlio Vargas, a médica negou-se a aceitar as formas agressivas de tratamento e seguiu outro caminho: o da terapêutica ocupacional.

Àquela época, Almir Mavignier desenvolvia serviços burocráticos no mesmo hospital, em conciliação com sua carreira de artista plástico iniciante. Encantou-se com os trabalhos manuais que viu na STO e auxiliou doutora Nise na implantação do Ateliê de Pintura e Modelagem, onde trabalhou até 1951.

Em seus primeiros meses de atuação no ateliê, Mavignier convidou seus amigos artistas para conhecerem os trabalhos produzidos pelos clientes<sup>3</sup> no Engenho de Dentro. Os

---

<sup>3</sup> Nise da Silveira referia-se a seus pacientes como clientes por entender que as atribuições de quem é paciente deveriam ser daqueles que cuidam e não daqueles que são cuidados.

primeiros convidados foram Ivan Serpa e Abraham Palatnik, jovens artistas naquela época e que, mais tarde, integraram o Grupo Frente, núcleo carioca do movimento concretista brasileiro. Mário Pedrosa, influente crítico de arte no período, passou a frequentar o espaço do ateliê após ser abordado por Mavignier, que o viu admirado diante de um desenho de Raphael Domingues<sup>4</sup>. Este contato se deu por ocasião da primeira exposição externa de obras do ateliê, realizada em 1947. O convívio do quarteto composto por Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Mário Pedrosa, com os internos do hospital psiquiátrico, no subúrbio carioca, foi terreno fértil para as trocas. A convivência com pessoas, cuja base de criação é a expressão livre de orientações formais e/ou acadêmicas, influenciou de forma impactante e transformadora no processo criativo desses artistas, que buscavam inspiração em movimentos artísticos mundiais. Importante contribuição deste grupo ao trabalho que vinha sendo desenvolvido por Nise foi o incentivo dos meios artístico e midiático da época, o que culminou no reconhecimento da produção expressiva dos internos do hospital psiquiátrico pela comunidade artística.

Dentre as ações de divulgação da produção dos internos citam-se as primeiras exposições promovidas que, por meio de grande repercussão, deram visibilidade às coleções que se formavam. A primeira delas foi aberta logo nos primeiros três meses em que o ateliê de pintura e modelagem foi inaugurado, em 22 de dezembro de 1946, às 9h30 da manhã, nas dependências do CPN.

Em vista do sucesso, a mostra foi transferida, em fevereiro de 1947, para a sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, na ocasião considerado um local privilegiado da cidade para exposições de arte. A mostra ocupou todos os corredores do salão de exposições e contou com duzentos e quarenta e cinco trabalhos.

Nesta segunda mostra, aconteceu o encontro entre Almir Mavignier e Mário Pedrosa, citado anteriormente. Esse acontecimento marcou as transformações que se sucederam na história dos Ateliês e que alavancaram o reconhecimento das coleções. Desde seu primeiro contato, Pedrosa demonstrou compreender o significado e a importância da produção dos ateliês criados por Nise da Silveira.

Em março do mesmo ano, a Associação dos Artistas Brasileiros promoveu uma seleção das obras da mostra que havia sido apresentada no Ministério da Educação e Saúde e

---

<sup>4</sup> Diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia frequentou o ateliê de pintura de 1946 a 1979, ano de sua morte.

organizou uma nova exposição. Aberta ao público em 24 de março de 1947, esta exposição enfatizou os aspectos estéticos e artísticos presentes nas coleções.

Em seguida, as obras seguiram para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), por iniciativa do mesmo grupo, que engendrou uma sequência de outras exposições, dentre as quais a exposição “9 artistas do Engenho de Dentro”, cuja repercussão estabeleceu um novo marco no reconhecimento do valor artístico das obras produzidas no Engenho de Dentro. Esta mostra foi inaugurada em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que havia sido criado recentemente, sendo esta considerada a primeira em que a produção dos pacientes de Nise foi apresentada fora do solo carioca.

Destaca-se a repercussão que esta mostra teve no público e na imprensa. Os jornais da época testemunharam o debate entre os críticos de arte Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, acerca da atribuição de valor artístico às obras expostas.

A admiração de Pedrosa pelos artistas do Engenho de Dentro o acompanhou em toda sua trajetória. Rebatia sempre contra aqueles que tentavam questionar ou minimizar a qualidade estética das obras produzidas nos ateliês da Dra. Nise. Sua influência no meio artístico brasileiro, naquele período, impulsionou o reconhecimento da produção dos internos do CPN.

Diz-se, no entanto, que se o intuito da psiquiatra, com as primeiras exposições, foi despertar o interesse científico pelas imagens que surgiam, Nise surpreendeu-se, certamente que o interesse tenha surgido dos artistas, antes mesmo do que dos psiquiatras.

Em seus estudos, a médica constatou que a resistência da comunidade psiquiátrica à produção de portadores de transtornos mentais foi um movimento mundial. Segundo ela, mantinham-se

[...]irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões ‘arte psicótica’, ‘arte psicopatológica’, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e ruína psíquica (SILVEIRA, 2015, p. 17).

Tal postura era resultante dos preceitos da psiquiatria tradicional, na qual os valores e os métodos de tratamento eram engessados, em relação ao contexto artístico, que buscava, na época, inspiração no que estivesse além dos moldes convencionais.

Em seu livro *Imagens do Inconsciente* Nise da Silveira (2015, p. 16) relata que, já nos primeiros anos de atuação no ateliê de pintura, percebeu que a função primordial das atividades terapêuticas era criar oportunidades para que os frequentadores dos ateliês encontrassem formas de expressão, já que as imagens do inconsciente surgiam como vias de acesso ao mundo interno e, por isso, poderiam ser consideradas instrumentos para a

ressocialização. A atribuição de valores estéticos às criações, contudo, Nise preferiu deixar para os admiradores e conhecedores do meio artístico.

Assim, o reconhecimento da importância da expressividade plástica no processo terapêutico daqueles indivíduos veio através da comunidade artística. Influenciada e convencida da relevância daquela volumosa produção, artisticamente admirada e capaz de representar simbolicamente os processos intrapsíquicos, Nise da Silveira fundou, em 1952, o MII como um centro de estudos e pesquisas.

### **Um centro vivo de estudos e pesquisas para a Museologia Brasileira**

Quando fundou o MII, a psiquiatra Nise da Silveira pretendia organizar um local onde pudesse reunir a produção plástica dos internos, por identificar naquelas imagens, conteúdos simbólicos capazes de instrumentalizar a análise dos casos clínicos dos indivíduos cuidados por ela.

Sua ideia foi, desde o início, tornar esse espaço um centro de estudos e pesquisas:

Na intenção de realizar pesquisas sobre o desdobramento do processo psicótico através de imagens simbólicas, reuni séries de desenhos, pinturas e modelagens. Este rico material, colecionado a partir de 1946, constitui o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. [...] O pesquisador encontrará nos seus arquivos longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar por meio dessas sequencias de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim, como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

Atualmente estimado em cerca de 400 mil obras, o acervo do MII tornou-se o maior do gênero no mundo, algo que sua modesta origem não seria capaz de projetar. Sua inauguração oficial ocorreu sem grande repercussão. Sua primeira sede estava localizada em uma pequena sala no primeiro andar do Bloco Médico Cirúrgico, um edifício de grande porte do CPN, onde estavam instaladas as especialidades clínicas para atendimento dos internos.

Em 28 de setembro de 1956, o MII foi transferido para um local mais amplo do hospital. Na ocasião, a reinauguração foi amplamente noticiada e contou com a presença de psiquiatras ilustres, como o francês Henry Ey e os espanhóis López Ibor e Ramón Sarró, de Madrid e Barcelona, respectivamente.

Em 9 de agosto de 1961, a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), dirigida por Nise da Silveira, foi instituída pelo presidente Jânio Quadros, por meio da assinatura do Decreto 51.169. Embora o decreto não tenha sido posto em prática, tendo em vista a renúncia do presidente, percebe-se, neste contexto, o reconhecimento da importância

de “manter um Museu de obras plásticas, que será um centro de estudo e pesquisa” (SILVEIRA, 1966, p. 99).

Em 1963, foi emitida a ordem de serviço n.º 3/63, editada pelo diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais, órgão federal ao qual o hospital estava subordinado, na época, e que teve o objetivo de proteger o acervo do MII:

c) [...] o Museu de Pintura e o Museu de Cerâmica, da Seção de Terapêutica Ocupacional e reabilitação, do Centro Psiquiátrico Nacional, sejam os museus da referida Seção do Serviço Nacional de Doenças Mentais.

d) resolve, ainda, que as obras de arte plásticas daqueles Museus sejam inalienáveis e que, para fins de estudo e pesquisa [...] terão de permanecer dentro do território daquela Seção” (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Em 1973, o MII foi admitido como membro do *International Council of Museums* (ICOM), no mesmo período em que a equipe de funcionários passou por uma série de instruções museológicas, conhecida institucionalmente como “ciclagem museológica” (SILVEIRA, 1980, p. 24). Tratou-se de um curso em que foram abordados estudos sobre patrimônio cultural, preservação, Museologia e Museografia, ministrado por Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Maria Novaes.

As contribuições dessas museólogas na estrutura do MII visavam adaptá-lo aos parâmetros museológicos da época. Os aspectos museográficos, implantados nesse período, puderam ser observados, em especial, na estrutura física das áreas de guarda do acervo. O aumento da área expositiva e a montagem de uma exposição de longa duração foram ações desenvolvidas nesse sentido.

A preocupação destas profissionais em capacitar os funcionários para o desempenho das práticas específicas, se tornou um fator de destaque na atuação delas, à medida que revelou o reconhecimento, naquele período, da inadaptabilidade das técnicas e padrões museológicos habituais às particularidades encontradas na experiência do MII.

Em 1975, aconteceu a aposentadoria compulsória de Nise da Silveira. Nesse contexto, o MII esteve em um cenário de ameaças à sua sobrevivência, devido a cortes de verbas, em decorrência da hostilidade da direção do hospital em relação a ele. A iniciativa da psiquiatra para assegurar a existência do museu, contudo, foi a criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII).

Fundada em dezembro de 1974, como uma associação sem fins lucrativos, a SAMII representa um mecanismo de apoio social do qual o museu ainda se beneficia, e que resultou na captação e execução de projetos ao longo dos anos.

Em 1975, a SAMII executou o projeto que pode ser considerado o divisor de águas na história da instituição. Apoiado pela Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), o projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, que, entre diversas ações, possibilitou a transferência do acervo para um dos prédios onde o MII permanece até hoje.

O projeto foi iniciado em março de 1979, ano em que o acervo contava com aproximadamente 180 mil obras, dentre as quais pinturas e desenhos em diferentes suportes, em especial tela e papel, além de modelagens feitas em barro. A maior parte do acervo encontrava-se armazenada em uma sala denominada “Arquivo de Imagens” e necessitava de tratamento adequado.

Com a estrutura fornecida pelo projeto, o acervo passou a ser conservado de acordo com os moldes museológicos indicados. Até então, apesar de organizadas, as obras encontravam-se em condições inadequadas à sua conservação, além do mais, sua segurança era comprometida.

A transferência do MII ocorreu devido à cessão do Ministério da Saúde, de um prédio localizado nos fundos do terreno do hospital. O edifício foi adaptado às novas funções, uma vez que anteriormente funcionava como um pronto-socorro. A ‘nova’ sede foi adaptada às necessidades específicas das obras. Laboratórios e equipamentos apropriados foram disponibilizados para o tratamento do acervo.

Em 1982, com o fim do projeto, o museu passou por um período de escassez de recursos e de falta de profissionais especializados no tratamento das obras. Delineou-se, assim, a realidade em que a instituição viveu, durante os anos de 1990 e as primeiras décadas dos anos 2000, enfrentando períodos de total estagnação e baixa produção.

Hoje, o MII vive um momento de expansão e reestruturação, em sintonia com as mudanças físicas e sociais trazidas com o fim das internações psiquiátricas e a transformação do IMNS em Parque Nise da Silveira. Os ateliês terapêuticos vêm ampliando as possibilidades de linguagem expressiva, a fim de atender às aspirações criativas dos clientes, para atender às aspirações criativas dos clientes, que estão inseridos e atuantes na sociedade contemporânea. Novas exposições e projetos museológicos multiplicaram a equipe e a atuação do MII na comunidade museológica brasileira.

### **Colecionismo e Musealização no MII**

Segundo Cruz Junior (2015, p. 113), as influências do movimento romântico foram decisivas para a assimilação dos loucos como pessoas com uma racionalidade própria e ligadas à natureza, ou seja, sem inibições morais e sociais. Não por acaso, a primeira coleção de obras produzidas por frequentadores de hospitais psiquiátricos, que se autodenominou museu, surgiu em 1905. O *Musée de la Folie* foi aberto pelo médico francês Auguste Marie (1895-1934), em Villejuif, Paris.

A partir deste marco, disseminou-se a ideia de constituição de instituições museológicas para abrigar coleções do gênero. Cruz Junior (2015, p. 22) destaca, ainda, que a trajetória museológica das coleções asilares começou com exposições promovidas dentro dos próprios hospitais psiquiátricos, citando a realizada no *Bethlem Hospital* de Londres, em 1900.

As coleções formadas neste período destacaram-se por promover uma mudança significativa de paradigma na sociedade, no que diz respeito à loucura, ao romperem o isolamento entre o louco e a sociedade. Dentre elas, citam-se, no cenário internacional, as coleções de *Prinzhon* de Arte Bruta, de Adamson e a do Hospital *Sainte Anne*. No Brasil, destacam-se a Coleção Osório Cesar, a Coleção Bispo do Rosário e as coleções do MII.

Considerando-se que a primeira exposição da produção dos internos do Engenho de Dentro ocorreu em dezembro de 1946, nos corredores do antigo Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro, os processos de formação e musealização das coleções do Museu seguiu o modelo das demais coleções asilares mundo afora.

De inegável importância para o reconhecimento da arte do inconsciente no cenário brasileiro, a Mostra de 1947 reuniu características próximas ao esquema observado nas exposições similares. Para citar uma delas: a apresentação dos pacientes/artistas tinha como foco os diagnósticos, em detrimento de suas individualidades. As exposições seguintes foram organizadas aos moldes do cenário artístico. Os criadores passaram a ser apresentados como artistas, o que pode confirmar o despertar para a valoração daquelas coleções como patrimônio emergente.

Fato é que o reconhecimento externo despertou o olhar de Dra. Nise para a importância da preservação daquelas coleções. No entanto, o que chama atenção é a constatação de que a preocupação da psiquiatra foi, desde o início, a preservação do agrupamento em séries das pinturas produzidas em grande volume no ateliê. (SILVEIRA, 2015, p. 19).

O caminho percorrido pela Doutora em suas pesquisas científicas, explica o que motivou sua percepção de que as imagens formam sequências. Isso pode ser consultado em sua produção escrita, dentre as quais destacam-se os livros “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das imagens”, onde reuniu dados baseados em anos de experiências e pesquisas ao mundo interno dos esquizofrênicos tratados por ela. O desenvolvimento deste tema, no entanto, é extenso para a apresentação aqui proposta.

Constituído pelo conjunto de obras que passaram a ser produzidas nos ateliês de terapêutica ocupacional, que ainda hoje estão em funcionamento, o acervo do MII cresce diariamente, fato que caracteriza as coleções como fechadas e abertas. As coleções fechadas são aquelas constituídas por obras produzidas entre os anos de 1946 e 1999, enquanto que as coleções abertas são formadas pelas obras que passaram a ser criadas a partir de 2000, delimitado pelo falecimento da Doutora Nise da Silveira, em outubro de 1999.

Considerando que a produção anual é de aproximadamente cinco mil obras e que os ateliês hoje atendem cerca de cinquenta frequentadores/artistas, o crescimento do acervo é exponencial. A frequência dos clientes varia de acordo com o projeto terapêutico individual, pensado pela equipe para cada caso clínico. A equipe assistencial é formada por profissionais de áreas distintas, dentre psicólogos, psiquiatras, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais, arte-terapeutas, dentre outros.

O universo das coleções fechadas, das coleções fechadas, que incluem cerca de 330 mil obras, o conjunto de 128.909 itens foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2003, em um processo que reconheceu as coleções constituídas por Nise da Silveira como patrimônio histórico e artístico nacional.

De acordo com a lógica organizacional do acervo, o conjunto produzido por cada autor constitui uma coleção, o que representa uma especificidade do acervo, em que a importância da autoria das obras prevalece sobre qualquer outro aspecto que a caracterize, já que as coleções foram constituídas para possibilitar as pesquisas e os estudos dos casos clínicos.

Outra importante característica foi destacada por Cruz Junior:

Compreendemos o patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente não apenas como um conjunto de obras plásticas: antes, todo o processo que as origina. O percurso que gerou esse processo, do qual desconhecemos segundo, pode ser resumido em 4 fases: 1- Criação da Seção de Terapêutica Ocupacional; abertura dos ateliês de pintura e modelagem; 2- Formação da coleção e criação do museu; 3- Declínio da STO e desenvolvimento do Museu; 4- Absorção dos ateliês pelo Museu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 276).

O autor aponta o conjunto como um exemplar de patrimônio intangível, do qual fazem parte as obras que constituem as coleções e o processo que as originam. Nota-se que a formação das coleções precede o próprio museu.

Este ponto nos leva à discussão de que, se as coleções do MII são produtos de um processo (terapêutico) que se inicia por meio da criação livre no ambiente do ateliê, o processo de musealização das coleções é iniciado nesse mesmo espaço, através um processo automático.

Brulon aproxima o processo de valorização simbólica, promovida pela musealização, ao plano ritualístico onde uma nova realidade é criada em torno desses objetos a partir da “performance museal”. Destaca-se, sobretudo, a ideia de que é “ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada” (2018, p. 201), sendo a musealização o processo que torna o museu existente no espaço onde são evocados os fundamentos transformadores da realidade social.

Assim sendo, verificamos similaridades entre a musealização das coleções do MII e as experiências contemporâneas de musealização, caracterizadas por Brulon (2018, p. 201), como produto de uma cadeia elíptica de produção contínua de musealidade. As etapas desse processo, segundo ele, são retroalimentadas por um ciclo compreendido pela pesquisa, pela seleção, pela aquisição, pela conservação, pela comunicação e, novamente, pela pesquisa. Traçando um paralelo, os ateliês terapêuticos do MII são os espaços de criação e musealização das coleções, cujas etapas são similares ao esquema proposto pelo autor, distinguindo-se no que diz respeito à ordem em que são operadas.

Ampliando a discussão, parece claro que o princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções do MII, bem como a participação da equipe de assistência terapêutica nos processos museológicos é indispensável em todos os aspectos da cadeia. Sobretudo a história de vida de cada indivíduo, tanto quanto as experiências por eles vividas a cada dia, são pontos norteadores de todos os processos que ali se desenvolvem.

A transdisciplinaridade e a inclusão são parâmetros normativos para os processos museológicos na instituição desde que estes foram pensados pela primeira vez. Verificamos esta informação ao analisar a documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”. Valores arraigados à missão da instituição, constituem importantes parâmetros para as políticas institucionais de preservação do acervo.

Destaca-se, por fim, o olhar museológico de Nise da Silveira para a musealização do acervo do MII. Visionária, a psiquiatra criou o Museu com o objetivo de preservar as coleções constituídas a partir de suas pesquisas. Logo, consideramos que a criação desta instituição teve o intuito de “formalizar” a musealização automática de suas coleções, caminho inovador considerando-se que os museus normalmente passam a musealizar após serem institucionalizados como tal.

### **A documentação museológica de coleções**

Os museus são instituições voltadas para a preservação de seu patrimônio. Desenvolvem essa preservação por meio da conservação, da pesquisa e da comunicação dos itens que compõem suas coleções. O conjunto de estratégias de preservação que a eles cabe deve ser destinado aos aspectos materiais dos objetos, além de incluir medidas comprometidas com a análise dos conteúdos simbólicos de que os itens são constituídos.

Segundo Ferrez (1994, p. 65), abordar os museus a partir de suas funções básicas reforça a ideia de que esses modelos institucionais se respaldam na prática preservacionista do tratamento documental, que instituem os objetos como fontes de informação, além de revelar a indissociação entre os processos museológicos, o contexto informacional e a complexidade simbólica que constituem os objetos.

Na perspectiva da mesma autora, os museus enquanto instituições que operam ações preservacionistas, atuam, portanto, como veículos de informação que devem estabelecer a conservação e a documentação como bases para a comunicação e a pesquisa científica (FERREZ, 1994, p. 65).

Considera-se, ainda, a visão da autora de que os objetos são produtos da produção humana, por isso, são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas, passíveis de serem interpretadas no contexto da musealização. O processo de musealizar e documentar coleções, abordado por Ferrez, implica a criação de normas e modelos, que possibilitam estabelecer conexões entre a diversidade informacional dos objetos, a variedade de sentidos e as múltiplas interpretações que podem estar envolvidas na tarefa de analisar objetos.

Os museus consomem e disseminam informação em suas atividades teóricas e práticas. Sendo a informação o elemento principal na interação social entre os usuários e os objetos museológicos, é a partir da documentação museológica que estas instituições processam os objetos e os tornam documentos. Por meio da musealização, são abordados os aspectos descritivos da materialidade e da imaterialidade que contextualizam os objetos

histórica, social e culturalmente, no momento em que foram produzidos e nos usos que tiveram ao longo de suas trajetórias.

A documentação museológica, portanto, pode ser entendida como uma etapa da musealização. Nesse sentido, o processo de produção informacional sobre os objetos ocorre dentro da prática museológica, apoiando-se na atualização constante de bases de dados e/ou de documentos institucionais produzidos para a gestão das coleções.

Maria Lúcia Matheus Loureiro apresenta uma definição do processo de musealização a partir da perspectiva da documentação, enfatizando a importância de reconhecer este processo como estratégia de preservação (física e informacional) e de seleção:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter informacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, p. 2-3).

Visto isso, percebe-se a importância do processo operado pelos museus na passagem dos objetos a documentos aptos à construção de narrativas. Ao buscar entender a evolução desta prática no âmbito dos museus, é possível perceber que a documentação é uma atividade desenvolvida há séculos. O registro de informações sobre as coleções, para controle e acesso aos seus conteúdos, no entanto, ficou durante muito tempo a cargo de pessoas com maior conhecimento sobre o material do que sobre as etapas envolvidas no tratamento da informação (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, s/p).

Apesar da antiguidade da prática, o reconhecimento desta enquanto disciplina é recente. Dentre as atividades de museus, a documentação, até a década de 1950, era realizada sem sistemática e guiada por parâmetros estabelecidos através do bom senso (OLCINA, 1986, p. 307). O desenvolvimento da documentação, portanto, é fruto de um processo lento, que envolve fases empíricas e de infundáveis discussões entre os profissionais envolvidos, especialmente se pensarmos nas especificidades de determinadas coleções.

Diante disso, analisar a experiência do MII leva à constatação de que o principal intuito da psiquiatra Nise da Silveira, ao criar o MII, foi o de subsidiar pesquisas sobre as coleções que se formavam pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional. A partir desse intento, Dra. Nise desenvolveu a sistemática de organização das coleções e, além

disso, constituiu os parâmetros para a documentação museológica dessas coleções, utilizando métodos empíricos, conteúdo abordado a seguir.

### **A sistemática de organização das coleções do MII: a documentação empírica de Nise da Silveira**

“Nunca quis reunir pinturas, desenhos ou esculturas como joias da coroa para depois dizer: ‘olha o que eu colecionei’. O desejo de servir à evolução da psiquiatria brasileira foi que me fez guardar tudo isso”.

Nise da Silveira

As pesquisas das imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas revelaram a existência de conteúdos sequenciais, capazes de demonstrar a reorganização psíquica dos frequentadores analisados pela Dra. Nise da Silveira. Além disso, outra percepção possibilitada pelos estudos revelou, logo cedo, a capacidade destas imagens em narrar a história de vida daquelas pessoas e de suas experiências internas. A partir desse esclarecimento, a psiquiatra constituiu e organizou as coleções no MII.

No penúltimo parágrafo do capítulo “O Mundo das Imagens”, apresentado por Nise da Silveira, no livro de mesmo nome, a autora deixa clara a importância da organização das imagens em séries para a compreensão do processo clínico de seus clientes:

O pesquisador encontrará nos arquivos do Museu de Imagens do Inconsciente longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar através dessas sequências de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

A organização das séries se deu pela elaboração dos álbuns, cujas imagens eram classificadas segundo a relevância de cada obra no histórico de seus autores. Nesse sentido, a ordem cronológica em que as imagens eram produzidas assume posição fundamental.

Outra característica importante que baseou a organização do acervo foi o reconhecimento da importância dos temas. Assim, à medida em que as pesquisas avançavam, as obras eram classificadas e agrupadas de acordo com o assunto abordado pelos frequentadores de forma recorrente.

O método de classificação temática, portanto, gerou outra possibilidade de agrupamento das imagens, além daquela ordenação cronológica das obras de um mesmo autor. Os álbuns temáticos reúnem as obras em torno de um mesmo assunto, independentemente deste ter sido abordado por um autor em específico ou por mais de um deles. Nas palavras de Nise:

Desde o início, desenhos e pinturas vêm sendo reunidos, segundo seus autores, em ordem cronológica. Sentíamos, porém, a necessidade de uma organização desse material que permitisse o estudo de temas, sem contudo, desfazer a posição das peças dentro do contexto dos casos clínicos (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Analisar os relatos de Nise da Silveira permite verificar sua preocupação em buscar uma sistemática de organização e classificação do acervo, que considerasse as diferentes possibilidades de pesquisa aos conteúdos identificados. Além disso, atenta-se ao fato de que o aspecto clínico e simbólico, no que tange à classificação das obras, sobrepôs-se aos aspectos estéticos, o que vai de encontro com a finalidade de formação das coleções, qual seja a de subsidiar as pesquisas dos conteúdos internos dos criadores.

Dessa forma, as séries eram constituídas e classificadas segundo o assunto abordado por um determinado autor, como por exemplo, a série Cinema de Fernando Diniz (Figuras 1 e 2). Outra forma de classificação é de acordo com o tema estudado sendo as séries, quase sempre, compostas por mais de um autor, como por exemplo, a série de Mandalas (Figuras 3, 4 e 5), aqui representada pelos artistas Fernando Diniz, Carlos Pertuis e Adelina Gomes. Assim, uma mesma obra pode compor diferentes séries concomitantemente, haja vista as diferentes possibilidades de classificação.

Figura 1 - Fernando Diniz; Sem título, 1987; Lápis cera e óleo sobre papel; 55,3 x 73 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Cinema.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 2 - Fernando Diniz; Sem título, 1987; Lápis cera e óleo sobre papel; 55,3 x 73 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Cinema.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 3 - Fernando Diniz; Sem título, 1957; Óleo sobre papel; 33,1 x 47,5 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 4 - Carlos Pertuis; Sem título, Sem data; Óleo e guache sobre papel; 44,8 x 59,8 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 5 - Adelina Gomes; Sem título, 1966; Guache sobre papel; 33,1 x 53,7 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

A documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu” foi analisada com foco no tratamento da informação no MII, considerando a importância deste na

implantação de parâmetros museológicos na instituição. No relatório de atividades do ano de 1979, foram encontrados dados relativos à seleção, classificação e catalogação das obras no item 2, cujo conteúdo se refere ao desenvolvimento de pesquisas do acervo.

Apesar de terem sido encontradas referências, no que tange ao método de registro das obras do acervo do MII, bem como sobre os primeiros instrumentos desenvolvidos para tal, não foram identificados dados específicos que dão conta do período e das circunstâncias em que estes foram implantados.

Os registros dando conta do inventário das obras do acervo foram citados pela museóloga Fernanda de Camargo-Moro, cujos artigos relatam sua passagem pelo MII, na década de 1970. Da mesma forma, estes também foram descritos na documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, realizado no final da década de 70 e início dos anos de 1980.

A referência mais antiga que encontramos sobre o assunto foi mencionada por Cruz Jr, ao citar que o Museu já realizava o registro das obras em livro específico, quando da participação da instituição na exposição apresentada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Zurique, em setembro de 1957 (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 208).

### **A documentação científica: o tratamento da informação no MII**

Na década de 1950, as obras produzidas nos ateliês de atividades terapêuticas, criados pela Dra. Nise da Silveira, participaram da exposição realizada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, ocorrido em 1957, em Zurique. Isso se deve ao contato entre Nise e Carl Gustav Jung, iniciado em 1954, através de uma troca de correspondências.

Na carta enviada à Jung, a psiquiatra anexou imagens de figuras identificadas com frequência na produção dos clientes acompanhados por ela. Sobre as quais, Nise relatou serem produtos de um “fenômeno ainda mais surpreendente”. Em suas palavras:

[...] a constante tendência ao agrupamento, à simetria, à disposição de elementos díspares em torno de um centro e, sobretudo, o aparecimento de círculos mais ou menos regulares simultaneamente com as habituais desintegrações de formas, típicas do desenho e da pintura de esquizofrênicos, e às quais os autores davam tão grande ênfase (SILVEIRA, 2015, p. 55).

Logo no início das pesquisas que desenvolveu para a interpretação desses conteúdos simbólicos, Doutora Nise posicionou-se contrária em relação às concepções tradicionais da época, que viam a cisão das funções psíquicas como a principal característica da esquizofrenia

e, portanto, as únicas representações possíveis na produção plástica de internos de hospitais psiquiátricos, seriam reflexo desses diagnósticos.

Nise entendia a complexidade psíquica do ser humano como elemento norteador da noção de que, as imagens do inconsciente estão além de retratos de sintomas, logo, atribuiu a frequente elaboração de figuras que identificou como mandalas, à existência de outros fatores capazes de influenciar no processo de produção:

Imagens circulares ou tendendo ao círculo, alguns irregulares, outras de estrutura bastante complexa e harmoniosa, impunham sua presença na produção espontânea dos frequentadores do atelier do hospital psiquiátrico. Tive grande dificuldade em compreendê-las. A analogia era extraordinariamente próxima entre essas imagens e aquelas descritas sob a denominação de mandala em textos referentes a religiões orientais (SILVEIRA, 2015, p. 57).

Mesmo sem ter conhecimento sobre as atividades psíquicas capazes de produzir esses elementos, a psiquiatra reuniu as tais imagens circulares, pintadas por diferentes autores, em torno do primeiro álbum temático do acervo do MII:

Ali estava uma documentação reunida empiricamente, mas as dúvidas teóricas permaneciam. Aquelas imagens seriam mesmo mandalas? E, em caso afirmativo, como interpretá-las na pintura de esquizofrênicos? (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Essa dúvida levou a psiquiatra a procurar por Jung, que confirmou que as imagens enviadas por ela eram mandalas, através de uma carta respondida em 15 de dezembro de 1954. Sobre isso Nise relatou:

Assim, as imagens do círculo pintadas em Engenho de Dentro eram realmente mandalas. E davam forma a forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica. Eu me via diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Após a primeira correspondência, uma sequência de outras cartas foi trocada entre Nise e Jung. À medida que novos temas foram surgindo na produção dos frequentadores do Engenho de Dentro, a associação entre esses conteúdos e os estudos junguianos sobre os arquétipos ficavam evidentes.

O encontro de Nise com a psicologia junguiana levou a precursora do MII à Zurique, na década de 1960, para estudar no Instituto Carl Gustav Jung, gratificada com uma bolsa de estudos da Organização Mundial de Saúde (OMS), para o período de um ano. Nesse contexto de embasamento científico de seu trabalho, Nise da Silveira iniciou sua busca por métodos e ferramentas para implantar, no MII, uma “efetiva metodologia museológica” (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 51) de organização e tratamento do acervo, na mesma época em que o Instituto C. G. Jung estava comprometido com a organização do seu arquivo de imagens (*Bild Archiv*) (SILVEIRA, 1966, p. 101).

A preocupação da Dra. Nise com a metodologia de catalogação das imagens a levou a estabelecer um novo contato com o Instituto C. G. Jung, que compartilhou com ela a sistemática utilizada na instituição.

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

O ARAS teve origem em uma coleção constituída por Olga Froebe-Kapteyn, na Suíça, iniciada em 1933. Esta coleção reunia imagens de antigos artefatos simbólicos que eram estudados em reuniões de caráter transdisciplinar. Esse grupo de estudiosos formados por especialistas e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, ficou conhecido pelo nome de “Sociedade Eranos”, termo batizado pelo teólogo alemão Rudolf Otto, que era especializado em estudos místicos e comparativos entre as religiões ocidentais e orientais, personagem que auxiliou Olga em seu intento.

O sistema ARAS funciona como um instrumento mediador entre a representação da imagem e a interpretação psicanalítica delas. Específico para a análise de imagens produzidas por pacientes psiquiátricos, o objetivo do sistema é permitir a classificação do conteúdo simbólico representado, a partir de uma leitura psicanalítica, seguida da disposição destas em banco de imagens acessíveis por instituições afins.

A utilização do sistema ARAS no MII pode ser observada através de pesquisa ao relatório de atividades, apresentado pela SAMII, por ocasião do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, sobre o qual destaca-se o seguinte trecho que trata da forma como a organização e a classificação do acervo acontecia:

- A produção dos pacientes nos ateliers de pintura e modelagem, é diariamente registrada com data e nome do autor, e daí encaminhada ao setor de pesquisas, com um relatório do monitor.
- No setor de pesquisas, é feita uma triagem dos trabalhos mais significativos do ponto de vista clínico;
- Este material selecionado, é catalogado segundo a sistemática utilizada pelo *Archive For Research in Archetypal Symbolim* de Nova Iorque, e pelo *Bild Archive* do Instituto C. G. Jung de Zurique. Pelo uso de uma linguagem comum, torna-se possível a comunicação com organizações congêneres (SAMII, [1980], p. 5).

O uso do sistema no Museu já havia sido destacado por Fernanda Camargo-Moro, no artigo que publicou em 1976:

Ao sair das oficinas, as obras são inventariadas e catalogadas e passam a fazer parte integrante do museu; o catálogo é elaborado de acordo com o sistema ARAS adotado pelo Centro Jung de Zurique e pela Dra. Nise da Silveira: compila-se assim um arquivo completo para cada paciente (fig. 37). Esse arquivo permite que psiquiatras e pesquisadores acompanhem cada caso e é usado para estudos e

pesquisas sobre o inconsciente. As obras ficam então armazenadas em armazéns até poderem ser expostas, mas ainda é possível consultá-las (fig. 38 e 39) (CAMARGO-MORO, 1976, p. 35, tradução nossa)

Santos explica que a aplicação do ARAS no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”. Segundo ele:

O Arquivo de Quadros sintetiza no formato de índice 80 títulos de séries para a classificação das obras do MII segundo as ideias de naturalia ou homo faber. A teoria junguiana aparece apenas no final com temas da alquimia (ouroboros) e das religiões orientais (mandalas). Nesse sentido, encontramos no Arquivo de Quadros um instrumento auxiliar de classificação, baseado na sistemática do ARAS e que inclui tanto elementos descritores da teoria arquetípica junguiana quanto a dimensão cultural das obras (SANTOS, 2019, p. 71).

O primeiro instrumento de registro e representação da informação referente à classificação do acervo do MII foi o livro de registro, convencionalmente conhecido no MII como “livro de tombo”. Na primeira versão do livro, adotada na instituição, os campos de informação não estão identificados, no entanto, é possível verificar que a classificação temática está descrita.

A partir da década de 1980, as atividades relacionadas à leitura de imagens, bem como a aplicabilidade da classificação temática, segundo os descritores definidos no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros” e no ARAS, foram progressivamente diminuídas. Assim, verifica-se que o método desenvolvido por Nise da Silveira, aposentada em 1975, passou a ser reproduzido pela equipe do MII, com base nos estudos que já haviam sido realizados anteriormente. Novas pesquisas de conteúdos de imagens acontecem ainda hoje, de forma mais limitada, em relação ao período anterior, haja vista a diminuição do número de pessoal especializado. Os indexadores apresentados, portanto, foram descontinuados.

No início dos anos 2000, o MII adotou o Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) como modelo para catalogação das obras, por ocasião do Projeto “Preservação de Obras de Arte em Papel do Acervo do MII”, financiado pela Fundação VITAE. Utilizado por uma significativa parcela dos museus brasileiros, o SIMBA foi estruturado com objetivo de unificar as informações referentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e instrumentalizado através do Manual de Catalogação de pintura, escultura, desenho e gravura e do programa Donato para a padronização e recuperação de informações.

O MII adotou o SIMBA através da utilização do Manual de catalogação, do modelo de ficha catalográfica e da instalação do Donato como base de dados. De acordo com a documentação institucional encontrada, é possível afirmar que, em um primeiro momento, a implantação do sistema no Museu funcionou de modo experimental e sem que fossem

atendidas as especificidades do acervo, prova disso foi o uso do mesmo modelo de ficha catalográfica disponível no manual de catalogação do SIMBA para o processo de catalogação das obras do MII.

A primeira adaptação do SIMBA ao Museu se deu, justamente, através da ficha catalográfica, cuja formatação às particularidades do acervo estudado pode ser observada na supressão de diversos campos disponíveis no modelo de ficha do sistema. A ficha resultante dessa adaptação foi utilizada na catalogação das obras até o ano de 2021.

As consultas realizadas às fichas catalográficas utilizadas para o registro de informações do acervo do MII até aquele momento, contudo, permitem afirmar que a ausência de um manual especificamente desenvolvido para atender as particularidades informacionais do MII, gerou inconsistências no registro, dificuldades de recuperação e, possivelmente, a perda de informações sobre o acervo.

Diante dessa situação, a equipe que passou a atuar no setor de Museologia do Museu, a partir de 2011, buscou organizar um manual de catalogação específico para o acervo, levando em conta as dificuldades que encontrou para o registro de dados sem a normatização terminológica e os padrões específicos para cada campo informacional.

A primeira versão do Manual de Catalogação do Acervo do MII foi redigida em 2012, tendo por base o manual de catalogação do SIMBA. Consiste em um documento de uso institucional, isto quer dizer que, a aplicação e a disseminação do mesmo, estão limitadas aos processos museológicos do Museu, não tendo sido publicado ou apresentado fora dele. Isso se deve ao fato deste documento ter sido desenvolvido, em um primeiro momento, pela necessidade de operabilidade da atividade de documentação museológica na instituição, tendo sido fruto de pesquisas desenvolvidas de forma empírica.

Por este mesmo motivo, este manual é um instrumento dinâmico que sofre atualizações e alterações para se adaptar às novas necessidades ou mesmo particularidades, que são identificadas conforme o processamento técnico do acervo avança. Atualmente, observam-se 60 mil e 900 obras inventariadas e registradas em livro até junho de 2023. Dessas, cerca de 18 mil foram catalogadas segundo o SIMBA e apenas 1.200 foram inseridas na base de dados Donato. Com a descontinuidade das atualizações e, por consequência, da operacionalização do sistema Donato, as informações inseridas não estão mais disponíveis para consulta ou mesmo para a gestão das coleções.

Em 2023, o Museu firmou parceria com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), através do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de

Documentação em Museus (NUGEP) e com a empresa Sistemas do Futuro, para a implantação do sistema de gestão integrada do patrimônio do MII. A implantação do sistema vem avançando, por hora, através de estudos de adequação e formatação dos metadados do sistema citado para as necessidades informacionais do acervo do MII.

Ainda que a gestão da informação do MII tenha encontrado dificuldades de operabilidade ao longo dos anos, faz-se necessário ressaltar a atitude visionária do MII quanto à implantação e ao desenvolvimento de um método de documentação museológica específico às suas coleções. Considerando que o sistema de classificação do ARAS foi adaptado e especificamente desenvolvido para o acervo do MII, compilado no documento “Arquivo de quadros”, em movimentos iniciados pela busca de Nise por embasamento científico, ainda na década de 1960, destacamos essa iniciativa de construir um método de “documentação empírica” como uma política institucional de gestão do acervo.

Nesse sentido, identifica-se a importância na formatação de políticas institucionais como diretrizes para a documentação museológica nesta instituição que desenvolveu seus próprios métodos, e constitui-se como espaço museológico de práticas dinâmicas e não convencionais.

### **A perspectiva inclusiva e transdisciplinar na documentação museológica do MII**

Pensar a produção criativa do MII como processo museológico em si mesmo é considerar que “o próprio fazer já é integrante do processo museal” (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 92). Nesse sentido, o espaço, as relações e a mecânica cotidiana assumem posição de destaque sobre o todo.

O que se observa é que o Museu é um território que integra os valores patrimoniais materiais e a estrutura virtual imaterial. Cruz Junior acredita que o MII é um complexo com

o papel de privilegiado mediador entre o patrimônio e a coletividade, centralizando o desenvolvimento de ações de educação patrimonial visando à integração de outros valores patrimoniais existentes no bairro ao espaço afetivo da comunidade (CRUZ JUNIOR.,2009, p. 110).

Refletir sobre a comunidade ao qual o autor se refere, traz a reflexão para a população do bairro do Engenho de Dentro e, especificamente, para a comunidade de frequentadores e usuários do complexo do IMNS, onde o MII está localizado.

Neste espaço, é cada vez mais frequente a interação entre a população do entorno e o público específico de usuários da saúde mental. À medida que a desconstrução do antigo

“hospital de malucos” avança, os prédios têm suas funções ressignificadas e ganham novos usos, sejam eles para atender aos usuários de saúde mental em específico ou a população em geral.

A desconstrução do aparato manicomial do instituto foi iniciada a partir de meados da década de 1990 e intensificada a partir da municipalização, ocorrida em 2000. Este movimento vem promovendo as ações de desinstitucionalização e colaborando no desenvolvimento de serviços assistenciais abertos como os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), por exemplo. A mais significativa mudança nesse sentido, refletida no território, foi a saída do último paciente internado, em outubro de 2021.

A partir disso, as transformações pautam-se mais intensivamente na ocupação do espaço interno dessa unidade de saúde, por projetos de cunho sociocultural. Aos poucos, o IMNS vem se transformando no Parque Nise da Silveira, em conformidade com o Decreto No 35.879 de 5 de julho de 2012, que dispõe sobre o Rio como patrimônio da humanidade. No artigo 16 do referido, vemos elencada a criação do Parque como uma das medidas de proteção da paisagem carioca. É através da valorização da área, portanto, que a Prefeitura do Rio de Janeiro, propõe promover a preservação da memória da instituição, da psiquiatria e da sociedade brasileira, em um espaço integrado.

Entender este espaço como um território musealizado aproxima-o do conceito de Metamuseu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 301). Este conceito foi apresentado por Tereza Scheiner em seu texto “Desvelando o Museu Interior” e caracteriza o modelo de “museu total que se realiza sobre o território” que “incorpora o antigo modelo sob a forma de centros de visitação, ou de museus-sede”, estruturando-se como “uma célula, onde o museu tradicional é o núcleo, o ponto central a partir do qual se irradia, ou para onde converge, todo o trabalho de coleta, investigação, documentação, conservação e interpretação daquele conjunto” ou, ainda, como “conjuntos fundados no real como essência, e onde tudo se relaciona com tudo, em permanente e contínua mutação” (SCHEINER, 2006, p. 22- 23).

Em um panorama mais amplo, os museus são adaptáveis às necessidades de seu tempo. A reestruturação do pensamento e da práxis museográfica, que vem ocorrendo, principalmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos de 1990, foi denominada por Cury como “revolução comunicacional” (CURY, 2016b, p. 12).

A Museologia vem ampliando suas pesquisas em busca do entendimento mais aprofundado sobre seus públicos e suas diferentes formas de apreensão de conhecimento. Pesquisa na área da Museologia e da Ciência da Informação vem promovendo a

ressignificação da informação com vistas à inclusão nas práticas dos museus, visto que uma das principais funções desses espaços é possibilitar a conexão entre experiências individuais e coletivas (CSIKSZENTMIHÁLYI; HERMANSON, 1995, p. 60-62). A capacidade dos museus em tratar os conteúdos “de diferentes maneiras, por meio de diferentes sentidos”, define na perspectiva de Ruiz e Lledó (2013, p. 38), o diferencial dessas instituições.

A informação assumiu posição preponderante nas discussões acerca das múltiplas possibilidades de acesso e de busca pela inclusão social nos museus. A crescente preocupação do campo, a nível mundial, está relacionada à busca por estratégias que garantam que os visitantes possam se apropriar dos bens culturais com sentimento de pertencimento e de inclusão no espaço social (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012).

Gabriela Aidar (2002, p. 53) está de acordo com a visão de que as práticas inclusivas nos museus são produtos da mudança no paradigma contemporâneo, estabelecido com o marco da Nova Museologia. Sobre a inserção da inclusão social nas práticas museológicas, a autora ressalta a dificuldade dos museus contemporâneos em manter sua relevância frente à diversidade de lazer e de informação da sociedade atual. Cita que a resposta britânica a esse dilema tem sido o fortalecimento do potencial educativo e social dos museus que, enquanto instituições públicas, devem atuar como agentes das mudanças sociais (AIDAR, 2002, p. 56-57).

Do ponto de vista dos processos museológicos, a inclusão social deve propor práticas que estejam além da acessibilidade a estas instituições, mas comprometer-se com o redimensionamento de seus métodos na direção de um modelo inclusivo, movendo-se, dessa forma, “na direção do reconhecimento da ideia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem, e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade” (AIDAR, 2002, p. 60).

Sobre a construção de museus inclusivos, Moraes aponta a valorização da interculturalidade e da heterogeneidade de comunidade a que servem estas instituições. Reconhece a diversidade individual como um valor que reforça a apreensão de conhecimento e que, por isso, deve ser o instrumento para o desenvolvimento da metodologia do trabalho colaborativo. Essa metodologia que aponta, deve considerar os anseios do público, mas também deve orientar os grupos de trabalho no sentido de atuarem em prol “do compromisso de que todos os sujeitos tenham os mesmos direitos, as mesmas oportunidades, criando espaços de diálogo entre sujeitos em igualdade de valor e espaços de convergência” (MORAES, 2019, p. 262).

Cury (2017, p. 189) destaca a descolonização do pensamento e da práxis museológica como meios pelos quais os museus são capazes de promover ações colaborativas e curadorias compartilhadas. Ao inserir no espaço museológico a multivocalidade e a polissemia, os museus promovem a apropriação da comunidade ao qual eles servem. Dessa forma, estas instituições assumem sua potência inerente, qual seja a de serem espaços de interação da interculturalidade, por meio de seus processos e ações.

Rocha trata dessa temática a partir do contexto das mudanças, ocorridas a partir do final do século XX, quando a sociedade assume o protagonismo de suas narrativas no espaço museológico. Os museus e seus processos, em especial a documentação, a pesquisa e a comunicação, foram atravessados por projetos de curadorias colaborativas e compartilhados, que atribuem novas interpretações e significados às coleções. (ROCHA, 2019, p. 28).

A curadoria compartilhada, segundo a autora, possibilitou a construção conjunta de narrativas pelos profissionais de museus e pelos integrantes das comunidades representadas. A curadoria é compartilhada de forma horizontal e a abordagem sobre as coleções é enriquecida pela troca de informações. A curadoria colaborativa, por outro lado, tem seu foco voltado para a participação da comunidade na reformulação de narrativas sobre sua imagem, mas esta pode ou não se estender à construção de exposições. Ambas as formas de participação são enfatizadas por Rocha como práticas em expansão, que vem sendo aplicada em atividades de conservação, pesquisa e exposição de coleções. (ROCHA, 2019, p. 29)

Visto isso, entende-se que a atuação colaborativa em ações museológicas é caracterizada pela inserção da multivocalidade, da polissemia, da autonarrativa, onde o objetivo principal é a apropriação do espaço museal por diferentes grupos culturais. Se atualmente, os museus buscam a participação da sociedade em suas ações, em particular àquelas relacionadas a comunicação, a educação e às práticas curatoriais (ROCHA, 2019, p. 30), arrisca-se dizer que, além de ter “nascido moderno”, o MII se consolida, com os passar dos anos, como uma instituição à frente de seu tempo.

As discussões propostas como desafios contemporâneos para a área, assim são para o Museu desde a sua concepção. Espaço de métodos visionários, não é novidade para quem conhece as práticas desenvolvidas no MII, que a Museologia encontra ali grande impulso para a renovação e readequação de suas práxis.

Antenada com os museus e suas práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço

do ateliê, a musealização e, mais especificamente, o registro das informações sobre o acervo, são operados por uma cadeia de atores, iniciada pelos próprios autores, apoiados pela equipe que lhe dá suporte assistencial e, por fim, pela “autenticação” e processamento dos dados pela equipe museológica.

A quebra de hierarquia e a horizontalidade na organização do conhecimento, da qual nos fala Rocha (ROCHA, 2019) é uma realidade que vem sendo buscada no Museu, sobretudo quando se leva em conta que a inclusão é um valor inerente à missão institucional e cada vez mais consolidada em seus processos museológicos, seja para finalidades que envolvam atividades internas de gestão ou mesmo para a disseminação e a interação com o público em exposições, por exemplo.

As ações conjuntas se dão no dia-a-dia, seja no ambiente do ateliê, entre as pausas de produção, seja no espaço expositivo, através do depoimento daqueles artistas/frequentedores mais extrovertidos e disponíveis. As visitas mediadas com o público, bem como, os corredores do Museu, são espaços onde importantes falas acontecem. Cada um desses momentos é aproveitado no processamento técnico, uma vez que, as experiências vêm trazendo o entendimento de que a construção do diálogo deve ser pautada na espontaneidade, nas aproximações respeitadas e nos distanciamentos necessários para a manutenção das relações. Esses são pontos muito importantes, especialmente nesta instituição, onde o tratamento emocional requer cuidado e acompanhamento especializado.

Para citar experiências participativas que vem sendo desenvolvidas nos últimos anos, no Museu, são os projetos de exposições onde a inclusão dos atuais clientes dos ateliês, vem sendo estimulada em diferentes ações, em especial àquelas relacionadas aos procedimentos técnicos de movimentação das obras (como a embalagem, a montagem e a desmontagem das obras no espaço expositivo). O sentimento de pertencimento dessas pessoas, antes excluídas, vem sendo cada vez mais fortalecido.

Como exemplo pode ser citada a exposição de longa duração que esteve montada nas galerias do MII no período de 2015 a 2020, cujo título “Emoção de lidar”, foi escolhido justamente pelo sucesso na interação entre as equipes técnicas e os clientes durante todo o projeto. Mais alguns exemplos recentes foram a exposição/instalação “Torre de Babel”, realizada na Casa França Brasil, em junho de 2019 e a exposição de curta duração “Museu Vivo: poéticas da desrazão”, ocorrida em outubro de 2019, no Centro de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Instituição concebida para acolher pessoas e tratá-las a partir do afeto, o MII tem buscado promover a participação dos criadores nas atividades museológicas, em especial naquelas que se relacionam à comunicação de suas coleções, de forma natural e inerente aos seus valores. Muito mais do que o caminho possível para a operacionalização técnica, a inclusão é considerada uma atitude à altura do respeito e da retribuição à contribuição social destes indivíduos na constituição desse conjunto patrimonial.

Falar da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no MII, não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar presente nas relações expostas e na complexidade das informações delas geradas.

A inserção das práticas interdisciplinares ao longo da modernidade propôs a ampliação das fronteiras teóricas impostas a um grande número de saberes científico. A profusão de diferentes olhares, linguagens, interpretações e reflexões é produto da complexidade e da multiplicidade contemporânea.

Os museus do século XXI estão focados em ações de comunicação e interação, como meios de alcançar a representação da diversidade social contemporânea. Nesse contexto, a Museologia desloca o foco de investigação para a pluralidade de interpretações sobre os objetos. Nas palavras de Rocha:

Por esses motivos, alguns museus relativizam os sistemas cognitivos produtores de categorias conceituais e buscam a ampliação do olhar sobre o objeto nas suas relações com diferentes áreas do conhecimento e diversos grupos culturais. Isso possibilita um adensamento de sentidos em torno do objeto que transita da esfera do conhecimento aos planos sociais e culturais (ROCHA, 2019, p. 16).

Na mesma linha de raciocínio, Rocha acrescenta que:

[...] ampliar a representação do objeto no museu envolve abranger e conectar as narrativas e histórias com o significado cultural do objeto. Da mesma forma, buscar o uso e a função do objeto, em diferentes sociedades em tempos e lugares distintos, possibilita a conexão com as comunidades. A vida social do objeto reside na associação de sua biografia com as narrativas compartilhadas e nas múltiplas apropriações dos artefatos manifestos pelos grupos sociais. Estas abordagens podem e devem estar registradas na documentação, junto com as linguagens documentárias e científicas, de forma a subsidiar as ações de comunicação dos museus (ROCHA, 2019, p. 22).

Neste mesmo texto, Rocha (2019, p. 20) destaca a importância da agregação de diferentes olhares e informações atribuídas pelo envolvimento de diferentes áreas do conhecimento no processo de documentação. Assim como, valoriza o registro das abordagens transversais e da associação entre a biografia do objeto e as narrativas compartilhadas em suas diferentes apropriações.

O diálogo interdisciplinar e a busca de saberes e expressões plurais presentes na abordagem museológica dos objetos (ROCHA, 2019, p. 23), foram igualmente ressaltados por Loureiro ao apresentar a documentação museológica como

Ferramenta indispensável não só para a localização de itens da coleção e o controle dos deslocamentos internos e externos dos objetos, para o desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu, para a recuperação das informações intrínsecas e extrínsecas “contidas” ou relacionadas aos objetos - individualmente ou em conjunto –mas também fonte para a pesquisa em diferentes disciplinas. (LOUREIRO, 2008, p. 104)

O conceito de interdisciplinaridade é reconhecidamente basilar para discutir a transdisciplinaridade como um desdobramento conceitual seguinte. Muito embora, o conceito de disciplinaridade seja o primeiro ou, o radical que liga todos os que deles se desdobram, é importante destacar que

[...] por detrás dessas quatro palavras, multi, pluri, inter e transdisciplinaridade, está uma mesma raiz – a palavra disciplina. Ela está sempre presente em cada uma delas. O que nos permite concluir que todas elas tratam de qualquer coisa que tem a ver com as disciplinas”. Por outro lado, “o sufixo trans supõe um ir além, uma ultrapassagem daquilo que é próprio da disciplina (POMBO, 2005, p. 5, aspas no original)

Assim, adota-se o conceito de interdisciplinaridade apresentado por Elaine Morelato Vilela e Iranilde José Messias Mendes, como uma integração entre disciplinas com vistas a um objetivo comum. Como resultado, no entanto

[...] ocorre uma unificação conceitual dos métodos e estruturas em que as potencialidades das disciplinas são exploradas e ampliadas. Estabelece-se uma interdependência entre as disciplinas, busca-se o diálogo com outras formas de conhecimento e com outras metodologias, com o objetivo de construir um novo conhecimento. Dessa maneira, a interdisciplinaridade se apresenta como resposta à diversidade, à complexidade e à dinâmica do mundo atual (VILELA & MENDES, 2003, p. 528)

Ampliando a discussão, elegemos a visão de Japiassu (2006, p. 15) para o termo transdisciplinaridade, cuja elaboração se deu no Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, realizado em 1994, em Portugal: “abordagem científica, cultural, espiritual e social dizendo respeito ao que está entre disciplinas, através das disciplinas e além de toda disciplina”.

Identifica-se nos conceitos acima, analogias com as práticas desenvolvidas na experiência do MII, através do método de classificação e documentação museológica implantados por Nise da Silveira, ainda na década de 1960. A incorporação do ARAS, um sistema de classificação de imagens integrado, transdisciplinar, atemporal e multicultural, a considerar os conteúdos que envolvia, é ponto de destaque. Lembre-se, ainda, do desenvolvimento e da implantação de um método específico de classificação temática baseado

na pluralidade de visões, apresentado no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, citado anteriormente.

Mas não só isso, a eficácia no método e no desenvolvimento de uma epistemologia única para a leitura das imagens foi baseada no pensamento transdisciplinar de Nise da Silveira, o que pode ser confirmado a partir do estudo do capítulo “O Mundo das Imagens”, de sua obra homônima, onde a autora apresenta as diferentes possibilidades de leitura das imagens de áreas como a psicologia, a psicanálise, a psiquiatria, as artes, dentre outros campos. Nise deixa claro, no entanto, que a união de diferentes áreas e visões na compreensão da experiência do MII é essencial, sobretudo, para a construção e consolidação de novos métodos, específicos e, que potencializam sua complexidade enquanto espaço único.

Cita-se, nesse contexto, o *Benedito*, um documento elaborado pela Dra. Nise, para ser uma espécie de guia para o pesquisador que pretenda se dedicar à investigação das imagens do acervo do MII. O nome *Benedito* ficou comumente conhecido, a partir da pergunta “Quem será o *Benedito* que vai se interessar por estes livros?”, feita pela dra. Nise sempre que se referia ao documento. Composto por 58 páginas, seu título original é “Pequeno fichário relativo a obras sobre expressão plástica de psicóticos e algumas dicas para o *Benedito*”.

Dividido em cinco seções - 1) Freud e estudos psicanalíticos; 2) Jung e estudos junguianos; 3) Arteterapia; 4) Estudos psiquiátricos e 5) Arte -, as principais correntes foram igualmente apresentadas no quinto capítulo do livro *O Mundo das Imagens*, o que leva a hipótese de que, talvez, o *Benedito* tenha sido uma primeira versão e a base de estudos de Nise para o desenvolvimento do conteúdo do capítulo do citado livro. Esta prática era comum à metodologia de trabalho da médica e pode ser facilmente percebida por quem analisa os documentos do conjunto documental, constituído por ela, ao longo de sua trajetória. São inúmeros os documentos manuscritos e as anotações provenientes de seus estudos.

Está claro, no entanto, que, ao criar métodos específicos, a partir da transposição de fronteiras disciplinares e da união de campos distintos, Nise foi além do panorama interdisciplinar, criando e consolidando um legado cuja perspectiva transdisciplinar é inerente à proposta intelectual e às práticas operacionais que se identificam até hoje.

## Referências Bibliográfica

AIDAR, Gabriela. *Museus e Inclusão social. Patrimônio e Educação. Ciências & Letras: Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Porto Alegre:

- Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras, nº31, jan./jun. 2002. pp. 53-62. Disponível em: <[http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/aidar\\_g.\\_museus\\_como\\_inclusao\\_social\\_0.pdf](http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/aidar_g._museus_como_inclusao_social_0.pdf)>. Acesso em: mai. 2021.
- BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. Revista Museologia e Patrimônio, vol.11,n.2, Rio de Janeiro, 2018, pp. 189-210. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>>. Acesso em: jun. 2020.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. *Musée des Images de l'inconscient, Rio de Janeiro: Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique*. Museum, Lausanne, v. XXVIII, n. 1, p. 35-42, 1976.
- CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. *Os museus e representação do conhecimento: uma perspectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação*. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB (8)*, 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador, BA, Brasil. Anais VIII ENACIB, 2007, GT 2 – Organização e representação do Conhecimento. Salvador: ANCIB, 2007 (Comunicação oral). Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2831/1959>> Acesso em: Abr. 2020.
- COHEN, R.; DUARTE, C.; BRASILEIRO, A. *Acessibilidade a museus*. Brasília: Ministério da Cultura/IBRAM, 2012.
- CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura*. 2015. 366 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/ MAST. Rio de Janeiro, 2015. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- \_\_\_\_\_. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. 183 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.
- CSIKSZENTMIHÁLYI, M.; HERMANSON, K. *Intrinsic motivation in museums: what makes visitors want to learn?* Museum News, Washington, v. 74, n. 3, p. 34-37; 59-62, May/Jul. 1995.
- CURY, Marília Xavier. *Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão*. In: *Cadernos CIMEAC – vol.7. n.1*. 2017. ISSN 2178-9770. Uberaba, MG, Brasil. p. 184-211.
- CURY, Marília Xavier. *Museus indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate: introdução*. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016b. p. 12-20.
- FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção, 1994. pp. 65-74 (Cadernos de Ensaio 2).
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 4ª ED. 2006.
- LOUREIRO, M. L. N. M. *Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema*. In: SEMINÁRIO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EM MUSEOLOGÍA, 3. Madrid, 2011. Disponível em: <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448\\_16.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1)>. Acesso em: jun. 2020.
- MORAIS, Silvilene de Barros Ribeiro. *Inclusão em museus: conceitos, trajetórias e práticas*. 2019. 449 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2019. Orientadora: Maria Amélia G. de Souza Reis.

- OLCINA, Paulette. *The development and coordination of museum documentation by international agencies*. In: Richard (org.). *Museum documentation systems: development and applications*. 1986. cap. 30, p. 307-314.
- POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. LIINC em Revista, v.1, n.1, p. 3-15, mar., 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc>>. Acesso em: 10ag. 2021.
- RIO DE JANEIRO (Cidade). *Decreto No 35.879, de 5 de julho de 2012*. Dispõe sobre o Rio como patrimônio da Humanidade e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3588/35879/decreto-n-35879-2012-dispoe-sobre-o-rio-como-patrimonio-da-humanidade-e-da-outras-providencias?q=35879>>. Acesso em: mar. 2021.
- ROCHA, Luisa Maria. *Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes*. In: *Museologia e Patrimônio – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS – Unirio/MAST – vol.12, n.1, 2019*. pp. 10-35. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/735/667>>. Acesso em: abril. 2020.
- SANTOS, André Felipe Paiva dos. *A organização do conhecimento nas coleções do Museu de Imagens do Inconsciente: análise do The Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS)*. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- SCHEINER, Tereza Cristina. *Desvelando o museu interior*. Bases Teóricas da Museologia. CCH/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006. p. 17-23.
- SILVEIRA, Nise da. *20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966)*. Revista Brasileira de Saúde Mental. Rio de Janeiro, v. X, pp. 17-161, 1966. Serviço Nacional de Doenças Mentais.
- \_\_\_\_\_. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Museu de Imagens do Inconsciente: histórico*. In: *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. pp. 13-29. (Coleção Museus Brasileiros, v. 2).
- \_\_\_\_\_. *O Mundo das Imagens*. Rio de Janeiro: Ática, 2006.
- \_\_\_\_\_. *PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO... BENEDITO*. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: mar. 2020.
- SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório Final de Atividades. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório Anual de 1979. Rio de Janeiro, 1979. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório de atividades. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- VILELA, Elaine Morelato; MENDES, Iranilde José Messias. Interdisciplinaridade e saúde: Estudo Bibliográfico. *Revista Latino- Am. Enfermagem* [online]. 2003, v.11, n.4, pp. 525-531. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692003000400016&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692003000400016&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: mai. 2021.