



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**ESCOLA DE MINAS**  
**DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E**  
**URBANISMO**



**Representações pictóricas e fotográficas dos espaços arquitetônicos de encarceramento e segregação da loucura e da histeria: Uma leitura a partir da teoria de Susan Sontag e de Vilém Flusser.**

**Marcus Vinícius Costa Silva**

**Ouro Preto – MG**

**2023**

Marcus Vinícius Costa Silva

**Representações pictóricas e fotográficas dos espaços arquitetônicos de encarceramento e segregação da loucura e da histeria: Uma leitura a partir da teoria de Susan Sontag e de Vilém Flusser.**

Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sulamita Fonseca Lino.

**Ouro Preto – MG**

**2023**



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Marcus Vinícius Costa Silva**

Representações pictóricas e fotográficas dos espaços arquitetônicos de encarceramento e segregação da loucura e da histeria:

Uma leitura a partir da teoria de Susan Sontag e de Vilém Flusser

Monografia apresentada ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 23 de março de 2023

### Membros da banca

Doutora Sulamita Fonseca Lino - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)

Doutora Karine Gonçalves Carneiro (Universidade Federal de Ouro Preto)

Doutora Bárbara Mól (Fundação de Artes de Ouro Preto)

Sulamita Fonseca Lino, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 23/03/2023



Documento assinado eletronicamente por **Sulamita Fonseca Lino, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/09/2024, às 08:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0770119** e o código CRC **4B977160**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, ao meu pai - Ivair Alves da Silva - e à minha mãe - Rosa Maria de Azevedo Alves Silva - por todo amor que me ofereceram e pelo tanto que investiram em minha educação, fato que possibilitou meu acesso a uma educação pública, gratuita e de qualidade, a qual tive na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). O curso de Arquitetura e Urbanismo trouxe-me Professores excepcionais, sensíveis e conscientes, assim agradeço todo o corpo docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DEARQ), mas em especial agradeço à Professora Doutora Sulamita Lino Fonseca (Sula), orientadora deste trabalho, que lecionou matérias importantíssimas para minha formação - como Plástica, Croqui e História Social da Arte, fui monitor por uma vez daquela e duas vezes desta; Sula também foi minha orientadora no projeto de Pesquisa “Arte Surrealista Feita por Mulheres: Conexão Entre Obra e Discurso”, que tive a oportunidade de ser bolsista voluntário; além disso Sula sempre foi uma referência, nela, minha conterrânea, pude me inspirar e ver que a academia é possível para mim, que vim de um município sem tantos incentivos culturais e que fui o primeiro de minha família a estudar em uma Universidade Federal. Agradeço, igualmente, à Professora Doutora Fernanda Alves de Brito Bueno (Fernanda), pela oportunidade de ser por duas vezes bolsista da pesquisa intitulada “Referências culturais e patrimoniais no Parque Natural Arqueológico Morro da Queimada em Ouro Preto: mapeamento de sistemas e técnicas construtivas das estruturas arquitetônicas” e do Projeto de Extensão “Permanência e adaptabilidade de técnicas retrospectivas em estruturas arquitetônicas: referências de uma paisagem interpretativa na vivência dos habitantes do bairro Morro da Queimada, na Serra de Ouro Preto”, pesquisa e extensão as quais me agregaram muito conhecimento científico, acadêmico e simbólico; Fernanda, sempre disposta a ensinar, agregou imensamente a minha formação, contribuiu muito para minha escrita acadêmica, ensinou-me a produzir artigos, levou-me à simpósios e congressos, possibilitou-me que tivesse meu primeiro artigo publicado, apresentou-me a teoria contemporânea do restauro de forma singular e que me fez entender que os sujeitos sempre serão os protagonistas e os quais levarão significado para o patrimônio, sempre serei grato. Meu interesse acadêmico sempre esteve majoritariamente voltado para a Teoria e História da Arquitetura, para as Artes e para o Patrimônio, assim meu contato com a Professora Doutora Karine Gonçalves Carneiro esteve restrito às aulas de Projeto, Planejamento Urbano e Sustentabilidade e as inúmeras conversas sobre literatura, deixo aqui meu muito obrigado,



pois Karine me fez compreender uma arquitetura voltada para o social, para aqueles que de alguma maneira foram excluídos e, sem dúvida, este trabalho tem muito desses aprendizados e trocas e, inclusive, meu interesse pela teoria de Michel Foucault tem sementes nas aulas de Karine, obrigado.

Este trabalho intitulado “Representações Pictóricas e Fotográficas dos Espaços Arquitetônicos Destinados ao Encarceramento da Loucura e da Histeria: Uma leitura a partir da teoria de Susan Sontag e Vilém Flusser” é fruto de diversas trocas e experiências que tive no decorrer da minha vida, aqui agradeço as pessoas que marcaram esta produção. À minha mãe, aqui agradeço à profissional Rosa Maria de Azevedo, que é psicóloga, psicanalista, militante da luta antimanicomial e foi atuante no CAPS da minha cidade natal, espaço no qual desenvolveu diversos trabalhos visando a saúde mental - entre oficinas de modelar, de pintura e de produção de vasos, o coral coordenado por ela foi a atividade que mais me marcou. Desse modo, desde muito novo fui inserido em espaços da luta antimanicomial, os quais visavam a inclusão social. Além disso, a arte sempre esteve presente em minha vida, meu pai, aqui o músico Ivair Alves da Silva, é um trompetista talentosíssimo, assim sempre tive contato com as cantonatas e eventos que ele participava, sempre fui muito estimulado a participar de corais e aulas da fanfarra do colégio. Nesse momento, também deixo meu obrigado a Professora Sheyla Azevedo Assunção (Sheylinha) que em suas aulas de literatura reserva grande espaço para a História Arte, tema que me atravessou e de alguma forma deu maior significado a minha sensibilidade. Meu entendimento sobre as artes ganhou maior forma no decorrer da graduação, mais uma vez menciono e agradeço Sula, que foi docente da disciplina de História Social da Arte, momento no qual tive contato com os Ensaios de Susan Sontag e com conceitos do estereótipo do “Outro” e pude compreender a arte como um instrumento de análise e transformação social, entendimento que resulta neste trabalho, que analisa por uma perspectiva artista e teórica como a arte está atrelada aos direitos humanos e a importantes mudanças sociais e estruturais. Agradeço também às minhas amigas conterrâneas Maria Cândida Cunha Bonelá e Thamara Isabelly Soares Santos, por todas as trocas subjetivas e acadêmicas que temos, é muito lindo ver nosso crescimento. Agradeço ao Rafael Melo Cunha, meu companheiro durante toda minha graduação e que por inúmeras vezes foi ponto estrutural em minha vida. Agradeço às amigas que a academia me deu e que foram ponto de apoio e de crescimento acadêmico, minhas colegas de Iniciação Científica e atualmente mestrandas Eloina Paes e Isadora Nascentes, que tanto me apoiam a seguir pela

trajetória acadêmica. Agradeço também a Isadora Brandão, Giulia Morais e Iasmin Cantuária, amigas da graduação e que por diversas vezes tornaram tudo mais leve. Agradeço também a minha grande amiga Bárbara Herlon, que sempre esteve presente, foi minha parceira das Disciplinas de Projetos e de tantas outras, foram muitos sufocos, risadas e aprendizados. Agradeço, por fim, ao trabalho realizado por minha psicanalista Olga Ferreira, a qual conduz o meu processo de análise e possibilita que eu possa enxergar de forma mais sincera minhas qualidades, capacidades, fraquezas e defeitos, pois, assim, consigo voltar meu olhar para meu interior e crescer.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a evolução dos espaços de segregação destinados às pessoas consideradas loucas e histéricas na história ocidental, por meio de representações pictóricas e fotográficas como ferramentas de análise. Desse modo, através de uma perspectiva histórica e artística, o estudo destaca as transformações dos espaços arquitetônicos que encarceraram esses sujeitos, à luz da teoria de Michel Foucault (1978 e 1999), de Didi-Huberman (2003) e de Nise da Silveira (1987 e 2001). O trabalho também se concentra na relação entre imagem e imagem-técnica, com o objetivo de ampliar a compreensão sobre temas relacionados às representações tradicionais e à fotografia, consoante as teorias de Susan Sontag (2003 e 2004) e Vilém Flusser (1985). No último capítulo, panoramas artísticos visam analisar as relações entre os sujeitos considerados loucos e histéricos e o ambiente no qual estavam inseridos, desde os expurgos na Idade Média, passando pela ‘era das clínicas’, até a revolução Nise da Silveira no Brasil, que inicia o processo de transformação do ambiente hospitalar por meio da dinâmica do ateliê no princípio da luta antimanicomial. Para cumprir com os objetivos propostos, o trabalho compila revisões bibliográficas primárias e secundárias em paralelo a uma série de figuras, incluindo pinturas, desenhos e fotografias, possibilitando aos leitores compreenderem como a arte pode ser uma poderosa ferramenta de interpretação do espaço e das pessoas que o vivenciam, além de ocasionar importantes mudanças estruturais. Em última análise, o estudo contribui para uma compreensão mais profunda das relações entre saúde mental e o espaço arquitetônico, bem como para conceber como foram representados.

Palavras-chave: espaços, segregação, loucura, imagem, saúde mental.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the evolution of spaces of segregation for people considered insane and hysterical in Western history, through pictorial and photographic representations as analysis tools. Thus, through a historical and artistic perspective, the study highlights the transformations of the architectural spaces that imprisoned these individuals, according to the theory of Michel Foucault (1978 and 1999), Didi-Huberman (2003) and Nise da Silveira (1987 and 2001). The work also focuses on the relationship between image and technical image, in order to broaden the awareness of themes related to traditional representations and photography, according to the theories of Susan Sontag (2003 and 2004) and Vilém Flusser (1985). In the last chapter, artistic panoramas (art scenes?) aim to analyze the relationships between people considered crazy and hysterical and the environment in which they were inserted, from the purges in the Middle Age, through the 'age of clinics', to the Nise da Silveira revolution in Brazil, which begins the process of transforming the hospital environment through the dynamics of the studio at the beginning of the anti-asylum struggle. In order to fulfill the proposed objectives, the work compiles primary and secondary bibliographic reviews in parallel with a series of figures, including paintings, drawings and photographs, enabling the reader to understand how art can be a powerful tool for interpreting the space and the people that experience it, in addition to causing important structural changes. Ultimately, the study contributes to a deeper understanding of the relationship between mental health and architectural space, as well as to conceiving how subjects who were considered the 'Other' were represented throughout history and art history.

Keywords: spaces, segregation, madness, image, mental health.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

Figura 1: Albrecht Dürer, Xilogravuras, <i>A nau dos insensatos</i> .....	13
Figura 2: Hieronymus Bosch, <i>A Nau dos Loucos (1490-1506)</i> .....	13
Figura 3: Representação Arquitetônica Panóptico. ....	15
Figura 4: Quadro <i>A Lição Clínica do Doutor Charcot (1887)</i> , de André Brouillet .....	17
Figura 5: Desenho de Richer interna Augustine, a esquerda.....	18
Figura 6: Fotografia interna Augustine, a direita.....	18
Figura 7: <i>Os Comedores de Batatas (1885)</i> de Vincent van Gogh.....	21
Figura 8: <i>O Grito (1893)</i> de Edvard Munch.....	21
Figura 9: <i>Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água (1899)</i> de Claude Monet, à esquerda. .....	22
Figura 10: Fotografia Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água, à direita. ....	22
Figura 11: Panorama 1 - Representações Clássicas da Dor Descritas por Susan Sontag (2003).....	26
Figura 12: Panorama - <i>Quando encara a câmera</i> .....	27
Figura 13: Panorama - <i>Pessoas reais estariam na barca?</i> .....	28
Figura 14: Panorama - <i>Condenados aos expurgos</i> .....	31
Figura 15: Panorama - <i>Desenhos como Método Científico?</i> .....	32
Figura 16: Representações Pictóricas do Ambiente Interno e Externo.....	34
Figura 17: Map of the photographic service of the Salpêtrière. ....	35
Figura 18: Poyet, Photography at the Salpêtrière. ....	35
Figura 19: Panorama - <i>A Dor Posadas na Salpêtrière</i> .....	36
Figura 20: Panorama - <i>A Terapia de Nise da Silveira e o Espaço</i> .....	37
Figura 21: Panorama - <i>Produções do Ateliê</i> .....	38
Figura 22: Emydio de Barros, 32,2 x 48,5cm, óleo sobre papel, (1970).....	39
Figura 23: Emydio de Barros, 36,7 x 55,8cm, óleo sobre papel, (1968).....	39
Figura 24: Panorama - <i>A luta Antimanicomial e o Urbano</i> .....	41
Figura 25: Espaço Comum Luiz Estrela.....	42

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA DOS ESPAÇOS DESTINADOS À LOUCURA E À HISTERIA.....	12
2.1. ENTRE A NAU DOS INSENSATOS E OS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS.....	12
2.2 MULHERES INCURÁVEIS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESPETACULARIZAÇÃO DA HISTERIA.....	16
3. PINTURAS E FOTOGRAFIAS COMO FORMA DE REPRESENTAÇÕES DOS ESPAÇOS.....	19
3.1. FOTOGRAFIAS E PINTURAS: BREVE PANORAMA DO PENSAMENTO DE SUSAN SONTAG.....	19
3.2. FILOSOFIA DA CAIXA PRETA: ENSAIOS PARA UMA FUTURA FILOSOFIA DA FOTOGRAFIA.....	24
3.3. DIANTE DA DOR DOS OUTROS.....	25
4. AS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS E FOTOGRÁFICAS DOS LOCAIS E DOS ESPAÇOS DESTINADOS À ‘LOUCURA’ E À ‘HISTERIA’ .....	30
4.1 ENTRE A BARCA E OS MANICÔMIOS.....	30
4.1.1 Condenados aos Expurgos.....	30
4.1.2 Condenadas ao Cárcere.....	31
4.2 REVOLUÇÃO NISE DA SILVEIRA: O ATELIÊ COMO SEMENTE DA REFORMA PSIQUIÁTRICA.....	36
5. CONCLUSÃO.....	39
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

## 1. INTRODUÇÃO

O trabalho iniciou-se com objetivo de compreender por meio de representações pictóricas e fotográficas os espaços de segregação os quais no decorrer da história ocidental foram destinados às pessoas consideradas como loucas e histéricas. O primeiro capítulo intitulado - ‘Breve Contextualização da história dos espaços destinados a louca e a histeria’ - é dividido em dois tópicos – ‘Entre a Nau dos Insensatos e os Hospitais Psiquiátricos’ e ‘Mulheres Incuráveis: Uma Breve Contextualização da Espetacularização da Histeria’. No primeiro tópico, por meio da teoria de Michel Foucault em seus livros “História da Loucura” (1978) e “Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão” (1999), analisou-se de forma cronológica a transformação dos espaços arquitetônicos que encarceraram os sujeitos que estavam ‘à margem da razão’, desde a Idade Média até o surgimento das clínicas terapêuticas no século XIX. Foucault (1978 e 1999) descreveu esses espaços e os mecanismos arquitetônicos desenvolvidos a fim de ocasionar uma relação assimétrica de poder entre vigias e internos. Em seguida, no segundo tópico, compreendendo a importância do registro fotográfico para este trabalho, já na era das ‘clínicas terapêuticas’, apresenta-se o livro “Invenção da Histeria” de Didi-Huberman (2003), momento no qual a imagem-técnica foi utilizada pela primeira vez em paralelo com desenhos e pinturas pelo neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) visando consolidar de forma científica a histeria como uma patologia, por meio de fotos posadas e forçadas das internas da *Salpêtrière*, momento no qual o espaço edificado apresenta enorme teatralização.

No segundo capítulo intitulado ‘Pinturas e Fotografias como Formas de Representações dos Espaços’ é dividido em três tópicos - ‘Fotografias e Pinturas: Breve Panorama do Pensamento de Susan Sontag’, ‘Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia’ e ‘Diante da dor dos outros’, os livros “Sobre fotografia” de Susan Sontag (2004); “Filosofia da Caixa Preta” de Vilém Flusser (1985) e “Diante da Dor dos Outros” de Susan Sontag (2003), foram selecionados para tratar sobre as relações ocasionada entre imagem e imagem-técnica. Desse modo, os autores ampliam a compreensão sobre temas fundamentais relacionados às representações tradicionais e à fotografia, como a natureza de pinturas/desenhos e da imagem-técnica, a representação da dor e do sofrimento na história da arte e o potencial da fotografia como ferramenta de transformação social e

política. Assim, os autores apontam que a fotografia é capaz de escancarar cenários e pessoas que antes ficavam à margem da sociedade, ocasionando visibilidade e possibilitando transformações sociais. Além disso, os livros selecionados discutem como as fotografias podem apresentar cenários desconhecidos de forma humanizada, despertando empatia nos espectadores. A teoria é exemplificada por meio de panoramas dos trabalhos de Diane Arbus (1923-1971) e de Robert Mapplethorpe (1946-1989), que retratam grupos e indivíduos marginalizados de forma respeitosa e empática.

O último capítulo - 'As Representações Pictóricas e Fotográficas dos Locais e dos Espaços Destinados à 'Loucura' e à 'Histeria' - aborda de forma histórica e artística as relações ocasionadas entre os sujeitos considerados loucos e histéricos e o ambiente no qual estavam inseridos, desde os expurgos da Idade Média, passando pela era das clínicas, até a revolução Nise da Silveira no Brasil. O capítulo oferece uma perspectiva histórica e artística do tratamento da loucura e suas relações com o ambiente, abordando o tema de forma crítica e reflexiva. Desse modo, uma série de imagens, incluindo pinturas, desenhos e fotografias, foram compiladas em panoramas, os quais visam ilustrar como a loucura e a histeria foram tidas como um problema a ser resolvido por meio da punição e do isolamento. Ademais, os panoramas também apresentam a introdução de tratamentos terapêuticos não agressivos. Dessa maneira, o capítulo apresenta uma breve partida para uma análise histórica e visual que permite ao leitor compreender como as dinâmicas de ateliê desenvolvidas pela médica Nise da Silveira reformularam o ambiente hospitalar e em como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de saúde mental.



## **2. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA DOS ESPAÇOS DESTINADOS À LOUCURA E À HISTERIA.**

### **2.1 ENTRE A NAU DOS INSENSATOS E OS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS.**

Simão Bacamarte [...] pediu licença à Câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí e das demais vilas e cidades [...] Era na Rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo; tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes [...] A Casa Verde foi o nome dado ao asilo. [...] De todas as vilas e arraiais vizinhos afluíam loucos à Casa Verde. Eram furiosos, eram mansos, eram monomaniacos, era toda a família dos deserdados do espírito. Ao cabo de quatro meses, a Casa Verde era uma povoação. Não bastaram os primeiros cubículos; mandou-se anexar uma galeria de mais trinta e sete.

(O Alienista, Machado de Assis)

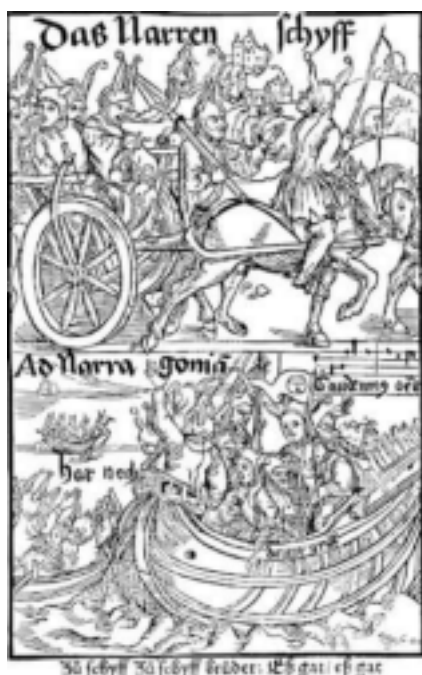
A eclosão de uma epidemia ocasiona múltiplos impactos em uma sociedade. Em decorrência, uma série de condições culturais e materiais necessitam ser rearranjadas, a fim de que os prejuízos desenvolvidos sejam sanados ou mitigados. Durante a Idade Média, a lepra tornou-se uma mazela social, assim a doença caracterizada como incurável fez a sociedade da época se reorganizar. A título de exemplo, no século XII, Inglaterra e Escócia edificaram 220 leprosários para uma população de um milhão e meio de pessoas, porém entre os séculos XIV e XVI a doença foi praticamente erradicada e esses espaços se tornaram obsoletos, entretanto suas estruturas arquitetônicas se mantiveram (FOUCAULT, 1978, p.7-9).

Durante grande parte da Idade Média, a maioria dos sujeitos nomeados como loucos foram expurgados das municipalidades, desse modo surgiram locais de peregrinação para os insensatos, como em Saint-Mathurin de Larchant, em Saint-Hildevert de Gournay, em Besançon, em Gheel; salvo exceções que foram tratados em hospitais e, ainda, em espaços de detenção como em Châtelet de Melun e na Torre dos Loucos de Caen (FOUCAULT, 1978, p.12-14). As descrições feitas por Foucault são retratadas, por exemplo, na literatura

Narrenschiff (1494), por meio das xilogravuras de Sebastian Brant (1458-1521) (FIG. 1), livro que lista, em capítulos, poemas satíricos sobre a sociedade da época e todos aqueles com atitudes dubitáveis à moral social - os insensatos. No quadro “A Nau dos Loucos” (1490-1506), de Hieronymus Bosch (1450-1516) (FIG. 2), assim como nas xilogravuras de Albrecht Dürer (FIG. 2).

Figura 1: Albrecht Dürer, Xilogravuras, “A nau dos insensatos” e

Figura 2: Hieronymus Bosch, “A Nau dos Loucos” (1490-1506).



Fonte: BRANT, 2010, p.19



Fonte: Disponível em <https://9h.fit/b0lvNI>.

Em um primeiro momento, durante a primeira metade do classicismo europeu, no final do século XV, anteriormente ao encarceramento da loucura, foram as doenças venéreas que tomaram o lugar das doenças incuráveis (FOUCAULT, 1978, p.7-9). Desse modo, “freqüentemente [sic] nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros” (FOUCAULT, 1978, p.10). Em decorrência, os antigos leprosários foram rapidamente repovoados e expandidos, devido ao grande número de internos, porém, no século XVI, constatou-se a necessidade de tratamento das doenças venéreas e mais uma vez os espaços edificadas se tornam obsoleto (FOUCAULT, 1978, p.7).

Nesse momento, por volta da metade do século XVI, a loucura até então não era muito observada e passou a configurar-se como doença insanável, a qual teve diversos significados e atribuições no decorrer da história de diferentes culturas. Durante a renascença, por exemplo,

a loucura ganhou o status de oxímoro à razão. “Isto é, a loucura só existe com relação à razão” (FOUCAULT, 1978, p.38). Nesse momento, surgiu na literatura o conceito de hospital dos loucos, uma vez que “não existe mais a barca, porém o hospital.” (FOUCAULT, 1978, p.49). Assim, a loucura foi encarcerada nos domínios da razão e, desse modo, várias casas de internamento foram consolidadas no decorrer do século XVII. Em Paris, por exemplo, por meio de cartas régias, mais de uma pessoa em cada cem foram encarceradas de forma arbitrária (FOUCAULT, 1978, p. 54-55). “A partir da metade do século XVII, a loucura esteve ligada a essa terra de internamentos, e ao gesto que lhe designava essa terra como seu local natural” (FOUCAULT, 1978, p.55)<sup>1</sup>. Sobre a condição desses espaços de encarceramento dos tidos como insensatos, Foucault apresenta relatos do médico Esquirol:

Vi-os entregues a verdadeiros carcereiros, abandonados à sua brutal vigilância. Vi-os em locais estreitos, sujos, infectos, sem ar, sem luz, fechados em antros onde se hesitaria em fechar os animais ferozes, e que o luxo dos governos mantêm com grandes despesas nas capitais.(ESQUIROL, p.134 In FOUCAULT, 1978, p.55)

No ano de 1656 foi decretada a fundação do Hospital Geral, em Paris e, assim, sob uma administração única, estabelecimentos foram agrupados, sendo-os: a *Salpêtrière*<sup>2</sup>, *Scipion*<sup>3</sup> e o *Bicêtre*<sup>4</sup>, no que indicava ser uma simples reorganização administrativa (FOUCAULT, 1978, p.55-56). Subsequentemente, os Hospitais Gerais foram difundidos por toda França, originalmente na mão do Estado essas edificações passaram a ser geridas, também, pela Igreja

Católica, em uma formulação de convento. (FOUCAULT, 1978, p.58-60). As edificações destinadas a internar pessoas tidas como loucas foram um marco da segregação durante o classicismo europeu, assim como os leprosários foram durante a idade medieval (FOUCAULT, 1978, p.61). A título de exemplo, as *Zuchthäusern*, foram casas de correção construídas em países de língua alemã. Na Inglaterra, inicialmente, existiram as *Bridwells*, não muito difundidas; posteriormente as paróquias se congregaram e, sob administração da Igreja, foi fundada em 1670 a primeira *workhouse*. O crescimento desses estabelecimentos ocorreu de forma acelerada e ao final do século XVIII chegaram à soma de 126 instituições no país (FOUCAULT, 1978, p.61-62).

---

<sup>1</sup> «Des établissements consacrés aux aliénés en France (1818)» in *Des maladies mentales*, Paris, 1838, II, p. 134.

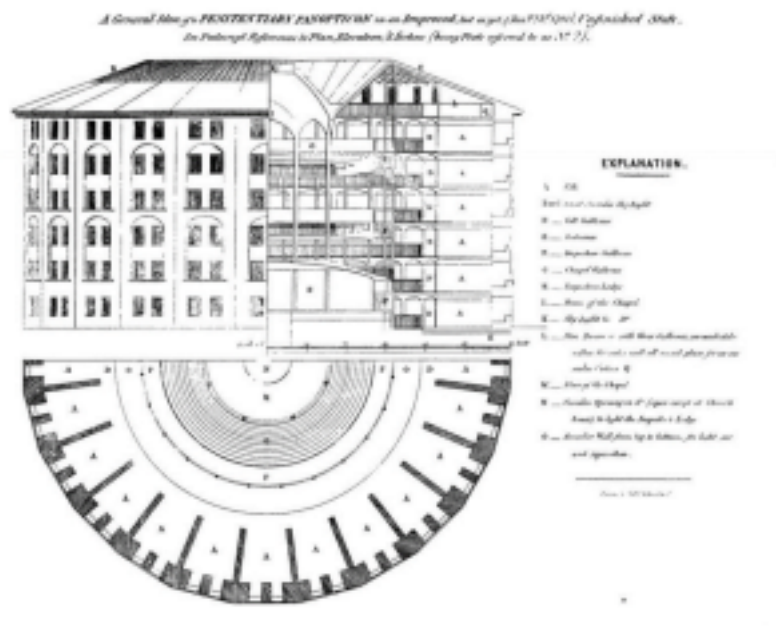
<sup>2</sup> Literalmente, mina de *salitre*; “hospício” de mulheres em Paris. (N. do T.) (FOUCAULT, 1978, p.55)

<sup>3</sup> *Scipion* era o complexo do Hospital Geral que foi destinado aos homens. (SCHMIDT, 2017, p.36)

<sup>4</sup> Complexo destinado aos homens. Luís XIII quis dar à confraria de São Luís para dela fazer uma casa de retiro destinada aos Inválidos do exército (FOUCAULT, 1978, p.55)

Em sua obra *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, Michel Foucault (1999) trata sobre a evolução dos processos punitivos. O encarceramento é uma penalidade corretiva e se dá por meio do espaço edificado, dessa maneira o projeto arquitetônico pode ser idealizado a fim de controlar, dominar e segregar pessoas. No decorrer do século XVIII, os hospitais implementaram a mecânica da “sociedade disciplinar”, que tem como origem os mecanismos de controle das penitenciárias (FOUCAULT, 1999). O panoptismo, por meio da massiva sensação de controle, condiciona os indivíduos a seguirem determinadas regras de forma repressiva. Foucault o descreve como o projeto de uma estrutura penitenciária ideal (FIG. 3), indicado para ser reproduzido em fábricas e em hospitais. O projeto é um edifício circular no qual há um complexo de alojamentos controlados por uma torre central de vigilância, esta condiciona a sensação de onipresença do vigia, os internos têm a sensação de serem constantemente observados, assim há uma relação de poder assimétrica (FOUCAULT, 1999, p. 46).

Figura 3: Representação Arquitetônica Panóptico.



Fonte: FOUCAULT, 1999, p.47

Logo, essas instituições de controle foram rapidamente dispersas por toda a Europa, seja na forma de casas de correção, de hospitais e, ainda, de prisões. Os internos são todos

aqueles que estão no horizonte da diferença, da pobreza, da não integração social, da exclusão; são homens, crianças e mulheres, estas merecem destaque especial, pois tinham casas de detenções específicas. A título de exemplo, a *Salpêtrière*, no ano de 1690 abrigava mais de 3.000 internas, entre elas estavam prostitutas, viúvas, mulheres em segunda gestação, mulheres “deformadas”, empregadas domésticas e as mulheres incuráveis, estas eram tidas como loucas (DIDI HUBERMAN e HARTZ, 2003, p.13) e, nesse contexto, surge a definição de histeria – esta será abordada no próximo tópico.

## 2.2 MULHERES INCURÁVEIS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESPETACULARIZAÇÃO DA HISTERIA.

A histeria, do grego *hystera*<sup>5</sup>, no decurso da história recebe uma série de definições que perpassam por questões místicas, orgânicas e, também, psicológicas. Dessa forma, o termo histeria abarca diversos significados no decorrer dos séculos que variam de acordo com o recorte selecionado, portanto a delimitação de um período se faz necessária para obter um mínimo de coerência, uma vez que histeria foi conceituada de diversas formas (SCHMIDT, 2017, p.19).

Porquanto, compreendendo a importância da fotografia como ferramenta de registro documental para o desenvolvimento deste trabalho, é realizado um recorte temporal que tem como finalidade analisar a atuação do neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) no complexo da *Salpêtrière*<sup>6</sup>, uma vez que, como tratado no livro “A Invenção da Histeria”, do historiador e filósofo da arte Didi-Huberman (2003), o médico utilizou a fotografia como registro psiquiátrico para documentar os sintomas das pacientes que descrevia como histéricas..

Charcot tratou a histeria como uma patologia do sistema nervoso, assim como o médico francês Charles Le Pois (1563-1633), que propôs uma teoria cerebral que relacionava a epilepsia e a histeria (SCHMIDT, 2017, p.20) – concepção histórica que hodiernamente não é mais aceita. Nesse sentido, devido à complexidade em se caracterizar a histeria como uma doença, uma vez que havia uma série de incompatibilidade entre os sintomas, somente no decorrer do século XVIII que a histeria foi inserida na categoria da

---

<sup>5</sup> *Hystera*, palavra em português que corresponde à matriz: “Órgão da mulher e da fêmea dos mamíferos, em que se gera o feto. Madre, útero.” (FIGUEIREDO, 1913, p.1259)

<sup>6</sup> O complexo corresponde a uma das subdivisões do *Hôpital Général*, este era sub-dividido em: *Bicêtre*, destinado aos homens; *Scipion*, destinado aos jovens e *Salpêtrière*, destinado às mulheres (SCHMIDT, 2017, p.36).

loucura e os diagnósticos eram realizados de forma arbitrária. A título de exemplo:

Quando as mulheres me consultam sobre alguma doença cuja natureza não sei determinar, pergunto se o mal de que se queixam não se faz sentir quando se sentem pesarosas; [...] se confessam que sim, tenho plena certeza de que a doença é uma afecção histérica. (SYDENHAM, op. cit., p. 394 apud FOUCAULT, 1978, p. 320)

Como tratado por Didi-Huberman (2003), antes de Charcot ingressar na clínica *Salpêtrière*, o diagnóstico de histeria não era atribuído de forma usual. Dessa maneira, as mulheres que apresentavam convulsões e espasmos musculares de modo recorrente, em sua maioria, recebiam o diagnóstico de epilepsia simples. Ademais, o autor descreve que as internas eram inicialmente alocadas de forma conjunta e somente após uma reestruturação ocorreu a separação entre as internas com psicose e as sem psicose. Nesse momento, Charcot ficou encarregado da ala denominada de ‘epilepsia simples’ e, assim, pode debruçar seu olhar para o que tratou como histeria.

De forma concomitante, a fotografia nasceu como ferramenta de análise científica e passou a ser utilizada como ferramenta de registro documental da realidade e é justamente nesse momento que a histeria será minuciosamente analisada, estereotipada e fabricada pelo espetáculo da imagem, a ‘doença’ será inventada na *Salpêtrière* no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte (DIDI HUBERMAN, 2003, p.3-5). Charcot debruçou grandes esforços no estudo do ‘histerismo’, as fotografias passaram a retratar as práticas clínicas, as imagens capturadas pela câmera foram utilizadas como metodologia pela medicina da época para patologizar a loucura e a histeria. Além disso, como pode ser observado no quadro “A Lição Clínica do Doutor Charcot” (1887), de André Brouillet (1857-1914) (FIG. 4), as aulas de Charcot eram teatralizadas e, ainda, o médico realizava exposições das internas em crise para o público, como descreve Didi-Huberman (2003, p.112).

Figura 4: Quadro “A Lição Clínica do Doutor Charcot” (1887), de André Brouillet (1857-1914)



Disponível em: [11nq.com/](http://11nq.com/) Acesso em: 10/08/2022.

Didi-Huberman (2003, p.118-119) discute como Charcot tinha como objetivo “mecanizar” a histeria em classificações clínicas, mais precisamente em quatro estágios específicos, sendo-os: período epileptóide, período das contorções, período de atitudes passionais e o período terminal. Em um momento inicial, os quatro períodos supramencionados foram retratados por meio de desenhos realizados pelo auxiliar de Charcot, o também médico Paul Marie Louis Pierre Richer (1849 – 1933). As ilustrações de Richer, por mais que tivessem um caráter clínico para época, eram interpretações subjetivas do desenhista e não refletiam necessariamente as experiências reais das pacientes, expressavam, sim, o caráter ambíguo de qualquer imagem. Desse modo, não é possível precisar nos desenhos o nível de fidelidade, pois demonstravam percepções e estereótipos do desenhista.

Concomitante, o registro fotográfico passou a ser utilizado no final do século XIX e forneceu, em um primeiro momento, caráter de testemunho do que seria uma “crise de grande histeria” e, ainda, em certa medida, legitimou os desenhos de Richer. A fim de patologizar a histeria, Charcot instigou, teatralizou e manipulou as poses das internas, visando alcançar expressões e contorções que se adequassem aos seus objetivos de pesquisa, Didi-Huberman (2003) descreve que as poses das pacientes se aproximavam da teatralização barroca. As fotos realizadas na época foram selecionadas e adulteradas, com objetivo de alcançar determinadas expressões e contorções que melhor contribuíssem com os objetivos de pesquisa do médico (DIDI HUBERMAN, 2003, p.119-121).

Nesse cenário de espetacularização, a interna Augustine merece destaque, uma vez que Charcot e Richer fotografaram-na e descreveram-na como ‘Augustine a obra-prima’, como a paciente cujas poses plásticas e atitudes passionais tinham a maior regularidade. Augustine era para os médicos ‘o arco perfeito da grande histeria’. A dor de Augustine foi, tristemente, teatralizada ao extremo, os ângulos, as poses e as roupas eram pensadas de forma a ocasionar maior impacto. Visando introduzir a temática do próximo capítulo, que abordará o paralelo entre fotografias e pinturas, o desenho de Augustine (1881), realizado por Richer (FIG. 5) é posto ao lado de uma fotografia da interna (sem data) (FIG. 6), as figuras representam Augustine em um momento de crise.

Figura 5: Desenho de Richer interna Augustine, à esquerda.

Figura 6: Fotografia interna Augustine, a direita.



Fonte: (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.118) e (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.223), respectivamente.

### **3. PINTURAS E FOTOGRAFIAS COMO FORMA DE REPRESENTAÇÕES DOS ESPAÇOS**

Este capítulo tem como objetivo analisar a pintura e a fotografia como ferramenta de compreensão do espaço arquitetônico, possibilitando, assim, depreender o ambiente e as relações ocasionadas entre os sujeitos que o produzem e os que o habitam. Para isso, três livros embasam o capítulo: “Sobre fotografia” de Susan Sontag (2004); “Filosofia da Caixa Preta” de

Os livros selecionados contribuem para melhor concepção dos registros fotográficos dos espaços que foram destinados à segregação da loucura e da histeria. Os autores selecionados produziram suas teorias entre as décadas de 1970 e 2000, adotando-se como metodologia a leitura de forma cronológica às publicações de suas obras.

- Em um primeiro momento, faz-se um paralelo entre pinturas, desenhos e fotografias, o livro utilizado é “Sobre Fotografia” de Susan Sontag (2004), publicado pela primeira vez em 1977;



- Em seguida, consoante o livro “Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” de Vilém Flusser (1985), publicado em 1983, delimita-se como os símbolos - imagem, escrita e tecno-imagem - possibilitam que interpretações do mundo sejam realizadas;
- Por fim, o livro “Diante da Dor dos Outros” de Susan Sontag (2003), publicado em 2003, analisa as representações da dor por meio da fotografia em paralelo com pinturas/desenhos, livro especialmente relevante para a análise desses registros fotográficos.

Desse modo, os textos analisados neste capítulo visam subsidiar interpretações de pinturas e fotografias dos espaços arquitetônicos de encarceramento da loucura e histeria. Este capítulo será seguido por outro, no qual as figuras serão analisadas em panoramas.

### 3.1 FOTOGRAFIAS E PINTURAS: BREVE PANORAMA DO PENSAMENTO DE SUSAN SONTAG.

Fotos [...], porque são tidas como pedaços da realidade, parecem mais autênticas do que amplas narrativas literárias.

(SONTAG, 2004, p.60)

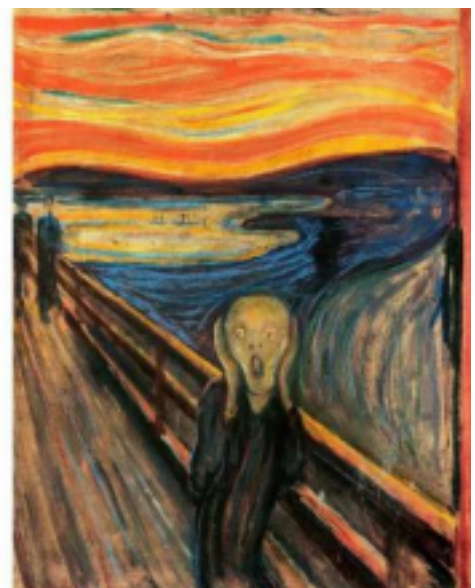
A realidade foi interpretada no decorrer da história por meio de escritos e de imagens, seja pelas representações pictóricas, pelas esculturas, pelos desenhos e como, também, pela fotografia. A origem do inventário, como tratado por Susan Sontag (2004, p.7), remonta ao início do século XIX e desde então o mundo passou a ser retratado em escala substancial. Desse modo, a realidade capturada através de uma câmera instaura um novo código visual, porquanto a foto possibilita a sensação de um recorte do tempo e da realidade. Assim, a imagem enquadrada pela câmera amplia a compreensão do palpável, portanto a ética do ver é expandida. Susan Sontag (2004, p.7) disserta sobre a antologia da imagem, visto que a foto reestrutura a relação e a percepção do mundo, uma vez que fotos fornecem a ideia de testemunho do tangível; “Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina” (SONTAG, 2004, p.9).

Logo, a câmera fotográfica permite que parte da realidade seja capturada, assim a imagem resultante propicia a sensação de veracidade. No percurso da história da arte, mais precisamente até o classicismo europeu, como tratado por Gompertz (2013, p.47), a relevância e o prestígio de um quadro para Academia estavam na perspectiva plástica de pinturas bem acabadas e de desenhos minuciosos construídos em camadas, isto é: a produção de uma obra necessitava de tempo. Entretanto, em 1874, Claude Monet (1840-1926) e um grupo de artistas subverteram os preceitos da academia e expuseram o que o crítico de arte Louis Leroy (1812-1885) tratou como impressionismo, pois, de fato, por meio de um jogo de luzes e de sombras, os artistas do movimento evidenciaram em suas obras a impressão do que estava sendo visto (GOMPERTZ, 2013, p. 44-47).

As obras impressionistas, assim como de outras vanguardas modernas, subverteram a precisão técnica acadêmica ao representar paisagens, pessoas e situações cotidianas que não eram comumente representadas. Desse modo, uma maior parte da realidade passou a ser apresentada por diferentes vanguardas, como por exemplo no quadro ‘Os Comedores de Batatas’ (1885) de Vincent van Gogh (1853-1890) (FIG.7) que retrata o cotidiano de uma família simples e a obra ‘O Grito’ (1893) de Edvard Munch (1863-1944) (FIG.8), apresenta uma pessoa no que pode ser considerado uma crise nervosa.

Figura 7: ‘Os Comedores de Batatas’ (1885) de Vincent van Gogh (1853-1890)

Figura 8: ‘O Grito’ (1893) de Edvard Munch (1863-1944)



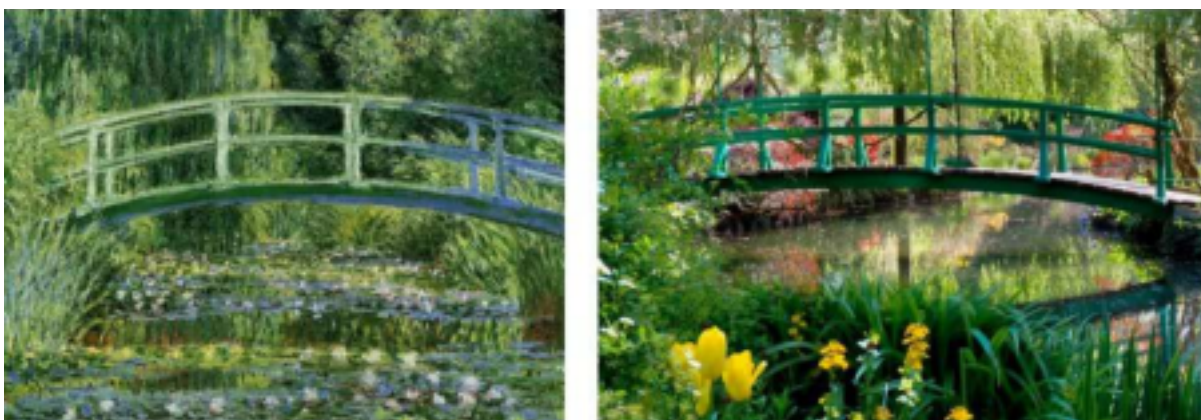
Fonte: (CHARLES, 2012, p. 24 e 25) e (), respectivamente.

Nessa perspectiva, como tratado por Sontag (2004, p.9-10), tanto uma pintura quanto uma descrição em prosa são uma interpretação da realidade, desse modo não é possível precisar o nível de fidelidade e de veracidade por quem executa. Por outro lado, a percepção de uma fotografia pode ser por muitos tratada de forma transparente e rigorosamente seletiva. Entretanto, a persuasão em relação à verdade que é ocasionada por uma fotografia “não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade”. (SONTAG, 2004, p.9). Dessa maneira, o fotógrafo, por meio da lente que enquadra a realidade, ao selecionar uma exposição em detrimento de outra, consolida padrões e perspectivas a seu trabalho, sendo assim as fotos, por mais que capturem a realidade, são “uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos”. (SONTAG, 2004, p.10). Ainda, a compreensão de uma fotografia falsificada se difere de uma pintura e um desenho “uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade.” (SONTAG, 2004, p.70). Fotos não são elementos imparciais, há o imperativo do gosto, pois:

Ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo. (SONTAG, 2004, p.71)

Desse modo, visando estimular fazer um paralelo entre uma pintura e uma fotografia, coloca-se lado a lado a pintura Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água (1899) de Claude Monet (FIG. 9) com a fotografia realizada no mesmo lugar (FIG.10)

Figura 9: Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água (1899) de Claude Monet, à esquerda. Figura 10: Fotografia Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água, à direita.



Fonte: Disponível em <https://cutt.ly/08FMayn>, acesso em 07/02/2023 e disponível em <https://cutt.ly/Q8FMQqk>, acesso em 07/02/2023, respectivamente.

Em um primeiro momento, assim como tratado por Sontag (2004), as representações (FIG. 7 e 8) retratam a Ponte Japonesa e o Lago dos Lírios D'água, tanto o quadro de Claude Monet quanto a fotografia retratam um dia ensolarado de primavera. Uma breve análise das figuras evidencia uma nítida diferença entre o quadro e a fotografia. Enquanto o quadro apresenta uma nítida interpretação artística que reflete as impressões do artista, a fotografia, por sua vez, passa a sensação de que o cenário foi retratado de forma objetiva, induzindo o observador a acreditar que a cena estava diante dos olhos do fotógrafo. Entretanto, a fotografia também é influenciada por escolhas técnicas, plásticas e estéticas do fotógrafo, não é possível precisar a exposição, o ângulo e se ocorreu alguma pós-produção na imagem, o que pode alterar a percepção do espectador em relação à imagem. Logo, embora a fotografia induz a crença de ser uma representação mais fiel da realidade, aquela é regida pelo imperativo do gosto do fotógrafo assim como a pintura é influenciada pelas impressões do artista.

Outrossim, de acordo com Sontag (2004, p.10), as primeiras câmeras que foram produzidas na França e na Inglaterra, na década de 1840, tinham apenas seus inventores como "fotógrafos", porém nas décadas seguintes com o advento da industrialização e com o desenvolvimento de câmeras fotográficas cada vez mais tecnológicas, ocorreu um automatismo à representação do mundo. Desse modo, a fotografia possibilitou "democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens" (SONTAG, 2004, p.10). O ato de capturar uma imagem por meio da lente de uma câmera "testemunha a dissolução implacável do tempo" (SONTAG, 2004, p.17), uma vez que grande parte dos temas registrados têm em sua

essência um toque de pathos, isto é: temas caracterizados como grotescos podem comover devido a sensibilidade do fato, um tema atribuído como belo, por sua vez, pode ocasionar a melancolia de ter envelhecido ou mesmo de não existir mais (SONTAG, 2004, p.16-17). Ademais, as rápidas transformações culturais, biológicas e sociais puderam e podem ser capturadas “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto no qual as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (SONTAG, 2004, p.18).

Susan Sontag (2004, p.25,26) descreve que no decorrer das primeiras décadas as fotografias visam evidenciar imagens idealizadas, buscava-se retratar o ‘belo’ - como, por exemplo, o pôr do sol. Porém, a partir da década de 1920, a fotografia chega ao museu como uma forma de arte, nessa perspectiva os temas “líricos” subvertem-se a uma fotografia ‘grotesca’, ‘vulgar’, ‘insípida’. Desse modo, cenários os quais não eram comumente retratados se inserem no cotidiano coletivo, a arte fotográfica altera a moral:

Por nos acostumar ao que, antes, não suportávamos olhar ou ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral — esse corpo de usos e de sanções públicas que estabelece uma vaga fronteira entre o que é emocional e espontaneamente tolerável e o que não é. A supressão gradual do mal-estar, de fato, nos aproxima de uma verdade bastante formal — a arbitrariedade dos tabus construídos pela arte e pela moral (SONTAG, 2004, p. 35).

Dessa maneira, os fotógrafos passam a documentar a miséria social, apresentam em seu trabalho uma realidade oculta - ao “desvelar uma verdade oculta, conservar um passado em via de desaparecer” (SONTAG, 2004, p.47). Assim, as fotos evidenciam o que necessita ser enfrentado, deplorado e corrigido (SONTAG, 2004, p.52). Além disso, fotos possibilitam que o passado seja guardado, possa ser lembrado, tanto por uma perspectiva sentimentalista quanto por uma síntese do horror, de um passado a ser repudiado - “a fotografia deu um tremendo impulso às pretensões cognitivas da visão, porque [...] ampliou enormemente o reino do visível” (SONTAG, 2004, p.91).

Nessa perspectiva, trazendo a temática do trabalho, a fotografia insere-se como uma potente ferramenta de interpretação dos espaços, das estruturas e dos lugares os quais não eram contemplados de forma corriqueira. O trabalho debruça-se a investigar os espaços de encarceramento da loucura e da histeria os quais se afastam da ideia de uma arquitetura contemplativa, confortável e “bela”; caminha, justamente, em sentido oposto, uma arquitetura que guarda em seus leitos a dor dos que estavam à margem da razão, dos excluídos.

### 3.2 FILOSOFIA DA CAIXA PRETA: ENSAIOS PARA UMA FUTURA FILOSOFIA DA FOTOGRAFIA.

Vilém Flusser, em seu livro “Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia” formula uma teoria a qual apresenta as distinções e as relações que são ocasionadas entre as imagens tradicionais (pinturas e desenhos), a linguagem e as imagens técnicas (fotografias). Enquanto as primeiras são criadas por processos manuais e subjetivos, aquelas são produzidas por processos automatizados e com uma carga de real que condiciona e altera a relação entre ser humano e mundo. Nessa perspectiva, a fotografia, em seu caráter documental, tem um papel central no modo como a comunicação se transforma no decorrer da pós-história, uma vez que uma única imagem pode ser formadora de opinião. Nessa perspectiva, o autor questiona a objetividade que as imagens-técnicas suscitam no observador, porquanto as fotografias são passíveis de múltiplas interpretações e muitas vezes podem ser utilizadas como mecanismo de controle social, Vilém Flusser (1985, p.28) descreve que:

O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro “funcionário”, o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder.

Desse modo, Vilém Flusser (1985) relata sobre a necessidade de que o observador tenha um olhar crítico sobre as funções e as implicações políticas de uma imagem. O autor apresenta três perspectivas da imagem, sendo-as: funcionalidade, história e consciência, uma vez que “imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos conotativos” (FLUSSER, 1985, p.8). O autor descreve a imagem como um dos códigos de comunicação, na medida em que as figuras ocasionam uma mediação entre os seres humanos e o mundo - “O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo” (FLUSSER, 1985, p.9). Além disso, Flusser (1985) trata a imagem como um elemento central na relação entre o ser humano e o mundo, uma vez

que é um meio de organização e compreensão do ambiente no qual os humanos estão inseridos, além disso a imagem é um objeto ativo na medida em que condiciona um espaço interpretativo entre o observador e o mundo.

Para Flusser (1985), as imagens compactam em duas dimensões (altura e largura) as quatro dimensões (forma + tempo) “a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (FLUSSER, 1985, p.8). Assim, a imagem técnica para Flusser (1985) consolida uma nova relação entre o ser humano e o mundo. A nova interação ocorre por meio da câmera fotográfica em sua função de entrada e de saída, na qual o fotógrafo controla apenas o resultado. O autor ainda pontua que a câmera é uma extensão do olho humano e a fotografia está sujeita a ótica do fotógrafo e não será imparcial a realidade, está sujeita a distorções de sua imagem. Outrossim, o fotógrafo sempre será condicionado ao que a câmera pode ofertar, Flusser (1985, p. 31-32) descreve que:

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo [...] as possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. Tudo o que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho.

### 3.3. DIANTE DA DOR DOS OUTROS

A iconografia do sofrimento, de acordo com Susan Sontag (2003), em seu livro “Diante da dor dos outros”, tem um longo percurso na história da arte. Entretanto, a autora relata que durante muitos séculos apenas uma parcela do sofrimento foi digna de ser representada, em sua maioria estava relacionada com a ira, seja esta divina ou humana. Nesse sentido, temas como o sofrimento causado por enfermidades e desastres naturais foram pouco representados no decorrer da história da arte clássica. Desse modo, as imagens de dor e sofrimento produzidas, de acordo com Sontag (2003), estavam relacionadas, em sua maioria, a passagens religiosas e místicas, a autora descreve a escultura de Laocoonte e seus filhos se retorcendo<sup>7</sup>, as várias versões retratadas de Paixão de Cristo e a representação da dor de mártires cristãos, como pode ser observado no Panorama 1: Representações Clássicas da Dor Descritas por Susan Sontag (2003) (FIG. 11).

---

<sup>7</sup> Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, Laocoonte e Seus Filhos, c. 175-50 a.C

Figura 11: Panorama 1 - Representações Clássicas da Dor Descritas por Susan Sontag (2003)<sup>8</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Ademais, Sontag (2003) pontua que as representações do sofrimento se alteram no decorrer dos anos com o surgimento de novas formas de arte e novos movimentos culturais. A autora destaca a fotografia como importante instrumento para as representações modernas do sofrimento, uma vez que a imagem-técnica possibilitou documentar o sofrimento de forma ampla, ‘crua’ e realista. Além disso, Sontag (2003) argumenta que o espectador pode se conder ao fruir uma obra de arte tradicional que retrata a dor. Entretanto, enquanto a pintura e o desenho apresentam esses temas de forma mais distanciada e estilizada, a fotografia é capaz de capturar momentos reais de dor e sofrimento humano, o que pode provocar uma resposta emocional mais intensa no observador. Essa reflexão pode ser particularmente importante em contextos em que o sofrimento humano é ignorado ou negligenciado, como em situações de pobreza extrema, conflitos armados ou violações dos direitos humanos (SONTAG, 2003, p. 40-42).

Por meio do pensamento da fotógrafa Diane Arbus (1923-1971), Susan Sontag (2003, p.34) descreve que o ato de fotografar que evidencia a vida é um melodrama real, cenários de horror são retratados e podem ser observados a distância por toda a sociedade, uma vez que a

8 (A) Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes. *Laocoonte e seus filhos* (c. 175-50 a.C.) Fonte da imagem: Wikipedia. (B) *The Entombment*, c. 1600-1604. Oil on canvas, 300 x 203 cm. Pinacoteca, Musei Vaticani, Vatican. Fonte da Imagem: (WITTING e PATRIZI, 2012, p. 110). (C) *The Conversion of Saint Paul* (detail), 1601. Oil on canvas, 230 x 175 cm. Fonte da Imagem: (WITTING e PATRIZI, 2012, p. 91).



fotografia possibilita que cenas de horror sejam compartilhadas em escala mundial. O trabalho fotográfico de Diane Arbus retratou pessoas marginalizadas de forma sincera e oposta a estereótipos, Sontag (2003) pontua que as pessoas fotografadas por ela encaravam a câmera, assim a fotografa estabelecia uma relação com as pessoas que fotografava, uma vez que encarar a câmera é estar ciente do registro. Nessa perspectiva, o panorama ‘Quando o ‘Outro’ encara a câmera’ (FIG.12) encara a câmera’ apresenta fotografias do trabalho de Arbus e visa demonstrar como suas fotos confrontaram a hipocrisia da sociedade contemporânea ao escancarar a humanidade de pessoas socialmente segregadas.

Figura 12: Panorama ‘Quando o ‘Outro’ encara a câmera’<sup>9</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Robert Mapplethorpe não é descrito na obra de Susan Sontag (2003), mas aqui será mencionado, pois ele, assim como Arbus, retratou comunidades marginalizadas, como os guetos destinados a população LGBTQ+, em Nova York, na década de 80. O artista legitimou a fotografia como meio artístico, tornando-a uma forma de expressão estética, o seu trabalho foi condenado e censurado por alguns setores da sociedade, mas ao mesmo tempo deu visibilidade e legitimidade a essas pessoas. Diane Arbus, assim como Robert Mapplethorpe, apresentaram em seus trabalhos camadas escondidas pela sociedade, revelaram pessoas que estavam restritas aos guetos, pessoas queer, pessoas com deficiências, pessoas pretas e anões

<sup>9</sup> Figura (A): Puerto Rican Woman with a Beauty Mark; Diane Arbus; 1969; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (B): Girl in a Shiny Dress; Diane Arbus; 1967; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (C): Ruth St. Denis; Diane Arbus; 1964; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (D): Untitled; Diane Arbus; 1964; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (E): Untitled; Figura (F): Identical Twins; Diane Arbus; 1967; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023.

foram registrados de forma humana. O segundo panorama “Pessoas Reais Estariam na Barca?” (FIG. 13) contempla o trabalho de Diane Arbus e de Robert Mapplethorpe, ambos os profissionais apresentaram de forma delicada um universo intenso, profundo e dramático da vida real dos que estavam a margem da sociedade tradicional.

Figura 13: Panorama - Pessoas reais estariam na barca?<sup>10</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Em suma, a vida moderna ocasiona diversas oportunidades ao olhar, ao observar uma fotografia é possível enxergar o mundo a distância, compreender que a realidade é ampla e diversa, dessa maneira é possível depreender que a desigualdade realmente existe. Logo, a imagem-técnica apresenta diferentes realidades e perspectivas, cenários que revelam o ‘Outro’ são evidenciados pela fotografia, realidades marginalizadas se tornam acessíveis. Sontag (2003) ainda pontua que a fotografia pode ao mesmo tempo mostrar a beleza e a dor.

---

10 Figura (A): A young man in curlers at home on West 20th Street; Diane Arbus; 1966; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (B): Untitled; Diane Arbus; 1966; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (C) :Ajitto; Robert Mapplethorpe; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tag/robert-mapplethorpe>. Acesso em 10/03/2023. Figura (D): Robert Mapplethorpe and Lyle Heete; Robert Mapplethorpe; 1981; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tag/robert-mapplethorpe>. Acesso em 10/03/2023. Figura (E): Untitled; Robert Mapplethorpe; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tag/robert-mapplethorpe>. Acesso em 10/03/2023. Figura (F): Lysa Lion; Robert Mapplethorpe; 1981; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tag/robert-mapplethorpe>. Acesso em 10/03/2023. Figura (G): Untitled ; Diane Arbus; 1966; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023 (H): Untitled; Robert Mapplethorpe; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tag/robert-mapplethorpe>. Acesso em 10/03/2023. Figura (A): A young man in curlers at home on West 20th Street; Diane Arbus; 1966; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023. Figura (I) :Homem Tatuado; Diane Arbus; United States – Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diane-arbus>. Acesso em 10/03/2023.

#### 4. AS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS E FOTOGRÁFICAS DOS LOCAIS E DOS ESPAÇOS DESTINADOS À ‘LOUCURA’ E À ‘HISTERIA’.

O presente capítulo apresenta por meio de panoramas um olhar histórico e artístico sobre as relações ocasionadas entre as pessoas consideradas loucas e histéricas e os espaços no qual eram confinadas. Desse modo, uma série de fotografias e pinturas que retratam esses lugares e os sujeitos que o vivenciavam são compiladas em diferentes contextos, a fim de demonstrar como o espaço se transformou e de compreender as relações ocasionadas entre os sujeitos e o ambiente no qual estavam inseridos.

O tópico inicial, intitulado "Entre a Barca e os Manicômios", analisa uma das primeiras formas ocidentais de penalidade da loucura: os expurgos. Assim, o primeiro panorama desenvolvido apresenta pinturas de Hieronymus Bosch e xilogravuras de Albrecht Dürer que retratam o sofrimento e a tortura infligidos aos indivíduos considerados na época loucos ou possuídos por demônio, essas imagens são utilizadas para ilustrar como a loucura foi vista como um problema a ser resolvido por meio da punição e do isolamento. Posteriormente, os demais panoramas concentram análise na era das clínicas e na invenção da histeria, as obras de Georges Didi-Huberman (2003) e Michel Foucault (1978) são referencial teórico para examinar a invenção da histeria como um diagnóstico médico. Durante esse período, as pacientes eram encarceradas em hospitais psiquiátricos e tratadas como objetos de estudo e observação, muitas vezes sendo submetidas a tratamentos cruéis e desumanos. A fotografia foi utilizada como uma forma de registro dessas pacientes, as imagens eram realizadas sem consentimento e sem consideração pela dignidade da pessoa humana. Os panoramas compilam fotografias do livro ‘Invenção da Histeria’ de Didi-Huberman (2003), desenhos do médico auxiliar de Charcot -Paul Marie Louis Pierre Richer (1849-1933), assim como quadros dos artistas André Brouillet (1857-1914) e Tony Robert-Fleury (1837-1912).

No segundo tópico deste capítulo intitulado “Revolução Nise da Silveira: o ateliê como semente da reforma psiquiátrica” o foco desloca-se para o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira (1905 – 1999), que transformou o tratamento de pessoas consideradas loucas no Brasil, por meio de atividades terapêuticas não agressivas. A análise baseia-se em dois livros da médica brasileira: ‘Os Inumeráveis Estados do Ser’ e ‘O Mundo das Imagens’ (2001) (1987) e apresenta fotografias e pinturas dos espaços e da dinâmica do ateliê

desenvolvido por Nise da Silveira. Ao compilar essas imagens, busca-se descrever e compreender a relação entre os sujeitos e o ambiente no qual estavam inseridos, mostrando como o tratamento da loucura evoluiu ao longo do tempo e como as atividades terapêuticas não agressivas transformaram a arquitetura do ambiente hospitalar.

Assim, neste capítulo é abordada uma análise histórica e visual das formas de confinamento e tratamento da loucura, fornecendo um panorama abrangente das relações entre os sujeitos e o ambiente ao longo do tempo. Os panoramas produzidos compilam fotografias e pinturas dos espaços e da dinâmica de ateliê desenvolvida pela médica Nise da Silveira, demonstrando como suas atividades terapêuticas não agressivas modificaram o ambiente hospitalar. Por meio dessas imagens, é possível compreender como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de saúde mental.

#### 4.1 ENTRE A BARCA E OS MANICOMIOS.

##### **4.1.1 Condenados aos Expurgos.**

O panorama ‘Condenados aos Expurgos’ (FIG. 14) foi desenvolvido a fim de contemplar parte do tópico 2.1 deste trabalho “Entre a Nau dos Insensatos e os Hospitais Psiquiátricos”, no qual se apresenta que Foucault (1978) descreveu uma das primeiras formas ocidentais de penalidade à loucura - os expurgos. Ademais, como já supramencionado, Susan Sontag (2003) descreve em seu livro “Diante da Dor dos Outros” que as representações de determinadas pessoas e lugares foram pouco representadas no decorrer da história da arte.

Consoante Foucault (1987), a loucura era tida como oxímoro à razão, desse modo, entendendo que essas pessoas eram tidas como “a margem da razão”, as representações artísticas desses sujeitos foram diminutas nesse período da história da arte.

Figura 14: Panorama 'Condenados aos expurgos'<sup>11</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

O panorama acima (FIG. 11) compila o quadro “A Nau dos Loucos” (1490-1506), de Hieronymus Bosch (1450-1516), assim como xilogravuras de Albrecht Dürer, representados na literatura Narrenschiff (1494), de Sebastian Brant (1458-1521). Este mosaico é importante porque retrata as peregrinações que a loucura foi submetida no decorrer da Idade Média. Como relata Foucault (1999), o expurgo é uma forma de penalidade, no contexto da época o enclausuramento não era habitual, assim essas pessoas ainda tinham contato com o mundo exterior.

#### 4.1.2 Condenadas ao Cárcere.

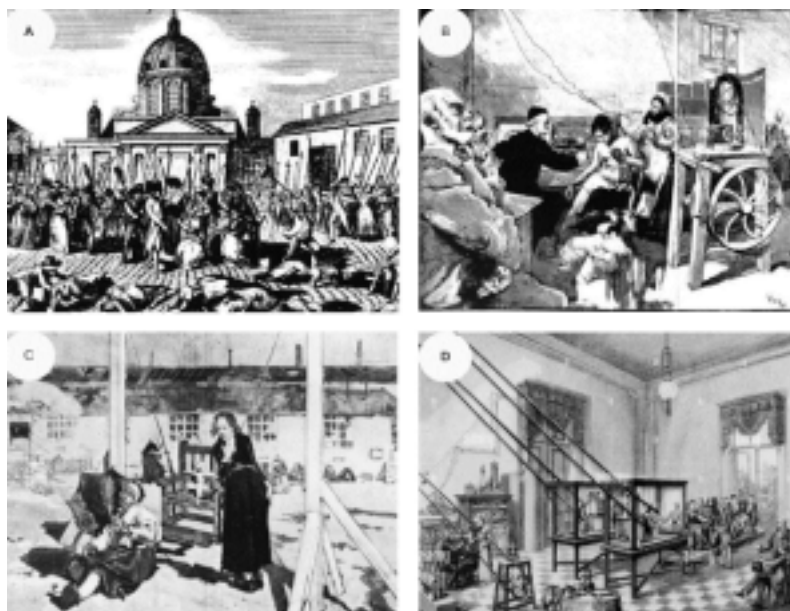
Posteriormente, como trata Foucault (1978), a barca dá lugar aos hospitais psiquiátricos, os panoramas aqui produzidos visam contemplar o tópico 2.2 ‘Mulheres incuráveis: uma breve contextualização da espetacularização da histeria’, momento no qual a fotografia passa a ser utilizada como registro psiquiátrico, em período no qual a histeria é inserida na categoria da loucura - tema já descrito no tópico 2.2. Anteriormente ao registro fotográfico, o espaço assim como os internos dos manicômios e hospícios eram retratados em

11 Figura (A): Hieronymus Bosch, “A Nau dos Loucos” (1490-1506). Fonte: Disponível em <https://9h.fit/b0lvNI>. Figura (B): Albrecht Dürer, Xilogravuras, “A nau dos insensatos” Fonte: Fonte: (BRANT, 2010, p.19). Figura (C): Albrecht Dürer, Xilogravuras, “A nau dos insensatos” Fonte: Fonte: (BRANT, 2010, p.21). Figura (D): Albrecht Dürer, Xilogravuras, “A nau dos insensatos” Fonte: Fonte: (BRANT, 2010, p.21).

um contexto de documentação científica, a qual visava por métodos ‘científicos’ tornar a loucura e a histeria patologias.

O primeiro panorama desenvolvido para este tópico ‘Desenhos como Método Científico?’ (FIG. 15) apresenta ilustrações realizadas pelo médico Paul Marie Louis Pierre Richer (1849-1933) - auxiliar do médico Jean-Martin Charcot (1825-1893) - selecionadas no livro ‘A Invenção da Histeria’, de Didi-Huberman (2003). Os desenhos escolhidos visam contemplar o espaço e os sujeitos que o vivenciavam e demonstram a segregação existente entre pacientes e médicos. Os desenhos foram inseridos em uma ordem que vai do espaço externo para o interno.

Figura 15: Panorama 'Desenhos como Método Científico?'<sup>12</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

A (FIG. A) apresenta uma torre central de destaque, que evidencia a arquitetura onipresente da *Salpêtrière* e que muito se relaciona com a lógica do panóptico e da mecânica da ‘sociedade disciplinar’ estabelecida por Foucault (1999). No mesmo desenho fica nítida a distinção entre médicos e internas, estas se contorciam no chão do pátio externo e os médicos assim como os guardas assumem uma posição de controle. As (FIG. B e C), focam no espaço externo, a arquitetura nesse contexto adquire uma menor proporção e o foco maior se dá nas internas que estão sendo observados. O ambiente interno de uma sala de estudos com eletrochoque é retratado na (FIG. D), o desenho apresenta uma série de

<sup>12</sup> Figura (A): The Terrible Massacre of Women at the Salpêtrière in 1792 (detail), Musée Carnavalet. Fonte: (Didi-Huberman, 2003, p.11). Figura (B): The Courtyard for Women at the Salpêtrière, drawing by Vierge, published in Paris illustré, September 24, 1887. Fonte: (Didi-Huberman, 2003, p.16). Figura (C): The Courtyard for Women at the Salpêtrière, drawing by Vierge, published in Paris illustré, September 24, 1887. Fonte: (Didi Huberman, 2003, p.16).



acadêmicos, em sua maioria homens. Além disso, o desenho evidencia um espaço interno bem detalhado, com alto pé direito, um grande lustre central, janelas ornamentadas, a parede revela detalhes em *boiserie* e inclusive o piso, com tons distintos, ganha grande destaque. Pode-se concluir que o espaço interno ornamentado retratar um cenário de conhecimento e o espaço externo, por sua vez, destinado as internas em crise, que necessitam ser estudados. Assim, fica nítido os códigos de um suposto ‘cientificismo’ presentes nos desenhos do médico e em como o espaço é desenhado de formas distintas, ocasionando diferentes interpretações.

O segundo panorama produzido neste tópico ‘Representações Pictóricas do Ambiente Interno e Extremo’ (FIG. 16) apresenta pinturas com características semelhantes as mencionadas no panorama ‘Desenhos como Método Científico?’ (FIG. 12). As (FIG. A, B e C) do quadro “A Lição Clínica do Doutor Charcot” (1887) de André Brouillet (1857-1914) constrói a coluna da esquerda do panorama ‘Representações Pictóricas do Ambiente Interno e Extremo’ (FIG. 13). A pintura detalha um ambiente interno ornamentado, tons quentes são utilizados na arquitetura do espaço e que se contrapõem aos tons frios dos médicos que estudam uma única interna que está em uma crise nos braços do médico. O espaço de conhecimento, estudo e teatralização é representado de forma rebuscada. Além disso, as (FIG. B e C) ampliam detalhes da pintura que demonstram a nítida distinção que ocorria entre os médicos e a interna. A coluna a esquerda (FIG. D, E e F) retrata a pintura ‘*Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière en 1795*’ de Tony Robert-Fleury (1837–1912) e representa o espaço externo e mais uma vez a arquitetura se torna diminuta e o foco recai sobre as internas sob olhar dos médicos, (FIG. E e F) respectivamente.

Figura 16: ‘Representações Pictóricas do Ambiente Interno e Extremo’<sup>13</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

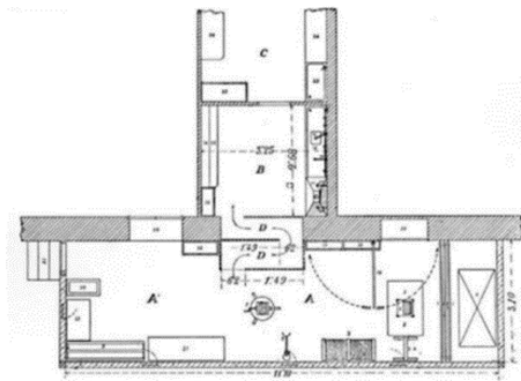
No contexto descrito por Didi-Huberman (2003) a fotografia toma notoriedade e passa a ser utilizada como ferramenta de registro documental da realidade e é justamente nesse momento que a histeria será minuciosamente analisada, estereotipada e fabricada pelo espetáculo da imagem, a ‘doença’ será inventada na *Salpêtrière* no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2003). De acordo com Didi-Huberman (2003), a sala de serviços fotográficos é edificada na Salpêtrière. A (FIG. 17) apresenta a planta desse espaço, ao lado a figura (FIG. 18) mostra um desenho realizado por Richer, o qual retrata uma interna acuada ao ser fotografada por um possível médico. Aqui, o desenho é uma ferramenta importante e que potencializa a compreensão da análise do espaço em questão, possibilitando que releituras sejam realizadas, o espaço psiquiátrico, nesse contexto de segregação, começa a ser modificado por meio da fotografia.

<sup>13</sup> Figura (A): Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière en 1795 de Tony Robert-Fleury (1837–1912) – Fonte: (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.5) Figura (D): “A Lição Clínica do Doutor Charcot” (1887) de André Brouillet (1857-1914) – Fonte: (Disponível em: [11nq.com/](http://11nq.com/) Acesso em: 10/08/2022.) – As demais figuras desse panorama são recortes dos quadros representados nas (FIG. A e B).



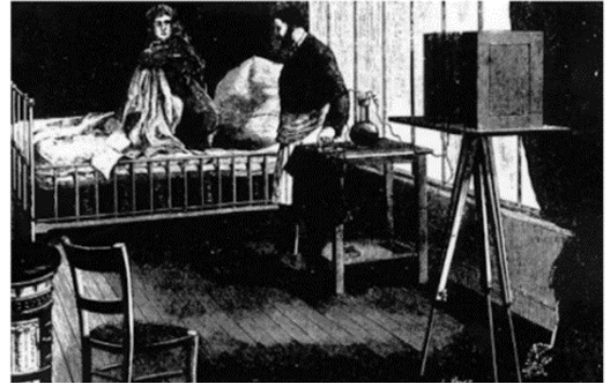
Figura 17:Map of the photographic service of the Salpêtrière.

Figura 18:Poyet, Photography at the Salpêtrière.



Plan du Service photographique de la Salpêtrière (\*).

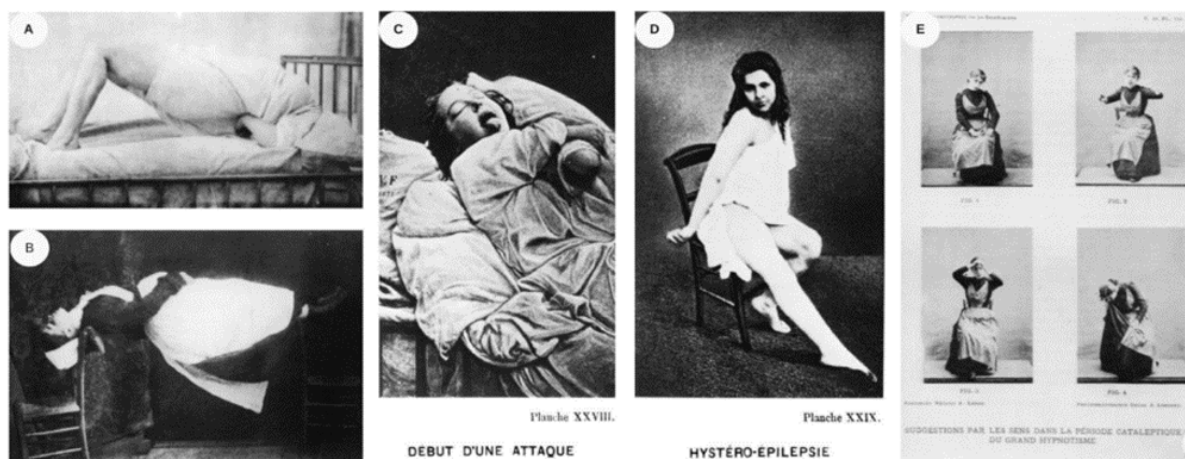
- A. Atelier vitré.
- B. Laboratoire noir.
- C. Laboratoire clair.
- D. Entrée en chicane du laboratoire noir.



Fonte: Ambas imagens em (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.46)

O último panorama produzido para este subtópico ‘A Dor Posadas na *Salpêtrière*’ (FIG. 19) retrata o contexto de dor que é descrito por Susan Sontag (2003) no tópico 3.3. Nas fotografias retiradas do livro ‘Invenção da Histeria’ de Didi-Huberman (2003) o espaço quase não aparece, o foco é todo destinado as internas da *Salpêtrière*, fato que demonstra o quão posadas e adulteradas essas fotografias foram. As figuras do Panorama abaixo revelam o foco objetivado pelo fotografo, o close da câmera foi destinado completamente às mulheres. Nessa perspectiva, espaço que a circunda quase não aparece, pois quanto maior o close mais fácil é o controle da cena. Por exemplo, em um ambiente externo, o controle do cenário seria menor e os objetivos das fotografias não seriam alcançados – tornar a histeria uma patologia.

Figura 19: Panorama ‘A Dor Posadas na Salpêtrière’<sup>14</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

#### 4.2 REVOLUÇÃO NISE DA SILVEIRA: O ATELIÊ COMO SEMENTE DA REFORMA PSQUIÁTRICA.

O primeiro panorama ‘A Terapia de Nise da Silveira e o Espaço’ (FIG.20) produzido para este tópico analisa a relação entre os pacientes e o espaço a partir do trabalho desenvolvido pela médica Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Engenho de Dentro, a terapeuta usava a terapêutica ocupacional com métodos não agressivos, o atelier é um dos ambientes promovidos pela médica, o caráter efêmero desse espaço pode ser percebido nas fotografias, muitas vezes o pátio externo era ocupado. Nesse momento, a relação com o espaço adquire uma nova ótica, é possível perceber a constante presença do espaço externo, a coletividade também é uma marca das fotos analisadas, é possível perceber que o tratamento visava de fato a saúde mental dos internos. É importante mencionar que nesse contexto as pessoas ainda estavam encarceradas. A médica descreve a relação com espaço, no seguinte trecho:

Desde 1946, quando retomei o trabalho no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, não aceitei os tratamentos vigentes na terapêutica psiquiátrica. Segui outro caminho, o da terapêutica ocupacional [...]. Desde 1946, [...] começaram as tentativas de produzir mudanças no ambiente hospitalar. Era um método que deveria, como condição preliminar, desenvolver-se num ambiente cordial, centrado na personalidade de um monitor sensível, que funcionaria como uma espécie de catalisador. [...] As mudanças que a terapêutica ocupacional pode introduzir nos hospitais atingem ponto mais alto

<sup>14</sup> Todas as figuras estão disponíveis em (DIDI-HUBERMAN, 2003)

quando o método ativo penetra nos pátios, opróbrio dos hospitais psiquiátricos. (SILVEIRA, 2001, p.16)

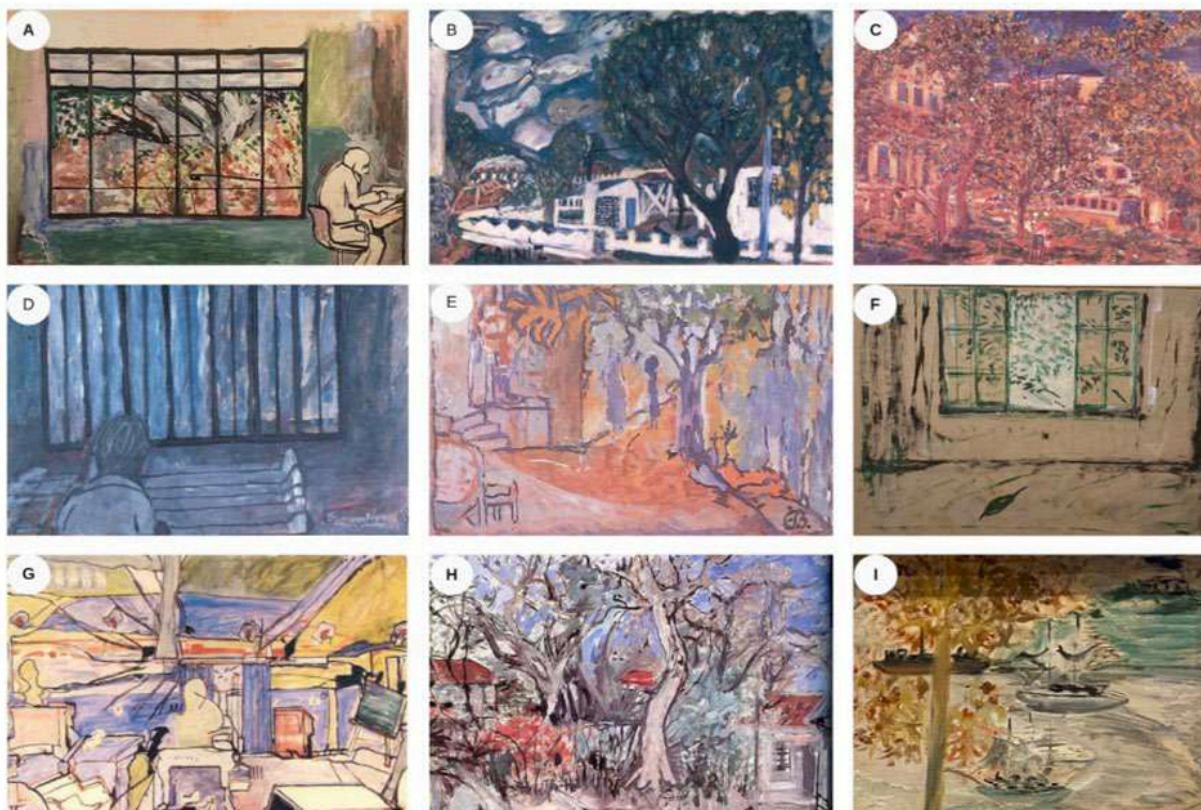
Figura 20: Panorama ‘A Terapia de Nise da Silveira e o Espaço’<sup>15</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Dentre os métodos utilizados como tratamento não agressivo, Nise da Silveira dá grande destaque para o ambiente do ateliê. A médica descreve o espaço como um lugar agradável, amplo, com janelas sempre abertas. O ateliê proporcionava um ambiente acolhedor, de aceitação e liberdade. A médica acreditava que a arte poderia ser uma ferramenta poderosa para ajudar as pessoas a superar traumas e conflitos internos e que o ambiente do ateliê desempenhava um papel importante nesse processo de cura. Outro aspecto importante do ateliê de Nise da Silveira era a valorização da produção artística dos internos. A médica acreditava que a arte produzida pelos pacientes tinha um valor intrínseco e que a exposição desses trabalhos ao público poderia ajudar a combater o estigma e a discriminação em relação às pessoas com transtornos mentais (SILEIRA, 1987, p.14). Nessa perspectiva o Panorama ‘Produções do Ateliê’ (FIG. 21) compila produções dos pacientes de Nise da Silveira dos temas ‘Miséria do Hospital Psiquiátrico’ e ‘Vivências do Espaço’ exibidos na exposição os ‘Inumeráveis Estados do Ser’ (SILEIRA, 1987, p. 8).

<sup>15</sup> Todas as figuras estão disponíveis em (SILVEIRA, 1987)

Figura 21: Panorama ‘Produções do Ateliê’<sup>16</sup>

Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Nise da Silveira (1987) descreve que a percepção do espaço interno e externo se mesclam e se interpenetram na produção de seus pacientes. A expressão plástica vai tornar visível este fenômeno psicológico através de imagens do próprio ateliê de pintura, uma relação humana que vem trazer movimento e vida ao frio e triste ambiente hospitalar. O panorama ‘Produções do Ateliê’ (FIG. 21) traz uma série de quadros que retratam o espaço. A fim de aprofundar a análise, alguns dois quadros foram selecionados para descrever as interpretações dos internos sobre o espaço que vivenciavam.

A primeira obra de Emydio de Barros (FIG. 22) retrata seu profundo estado de solidão diante das grades que o encarceravam, os tons frios escolhidos pelo artista evidenciam seu desconforto com o ambiente (SILVEIRA, 1987, p.12). Em seguida, outro quadro do artista retrata a dinâmica do ateliê (FIG. 23), no quadro os tons escolhidos por Emydio de Barros são

<sup>16</sup> Todas as figuras estão disponíveis em (SILVEIRA, 1987)



quentes, o que evidencia uma maior sensação de conforto com o espaço, nesse momento o ambiente externo é representado através de uma grande janela que possibilita a entrada de luz que inunda recinto.

<sup>16</sup>Todas as figuras estão disponíveis em (SILVEIRA, 1987)

Figura 22: Emydio de Barros 32,2 x 48,5cm óleo sobre papel 1970.

Figura 23: Emydio de Barros 36,7 x 55,8cm óleo sobre papel 1968.



Fonte: (SILVEIRA, 1987, p.12) e Fonte: (SILVEIRA, p. 16)

## CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar os espaços de segregação destinados às pessoas consideradas loucas e histéricas por meio de representações pictóricas e fotográficas. Para isso, foi realizada uma análise cronológica da transformação dos espaços arquitetônicos que encarceraram esses sujeitos, à luz da teoria de Michel Foucault (1978 e 1999) e de Didi Huberman (2003). Em seguida, o trabalho concentra-se na relação entre imagem e imagem técnica, a fim de ampliar a compreensão sobre temas relacionados às representações tradicionais e à fotografia. O último capítulo, por sua vez, aborda por meio de uma perspectiva histórica e artística as relações ocasionadas entre os sujeitos considerados loucos e histéricos e o ambiente no qual estavam inseridos, desde os expurgos na Idade Média, passando pela era das clínicas, até a revolução Nise da Silveira no Brasil. Desse modo, panoramas visuais foram desenvolvidos visando compilar uma série de imagens, incluindo pinturas, desenhos e fotografias, que permitem ao leitor compreender como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de interpretação do espaço e das pessoas que o vivenciam. O

trabalho contribui para uma compreensão mais profunda das relações ocasionadas entre saúde mental e o espaço arquitetônico, bem como para a compreensão das representações artísticas.

Desse modo, a fim de aprofundar as análises desenvolvidas neste trabalho dois questionamentos são apresentados:

- Qual a perspectiva contemporânea dos locais de acolhimento à saúde mental?

- A frase de (FOUCAULT, 1978, p.10) - “Freqüentemente [sic] nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros” - evidencia que no decorrer da história, pessoas sempre foram, por uma série de fatores, marginalizadas e segregadas em espaços muito semelhantes, qual função resta a esses espaços que foram destinados a dor e ao cárcere do “Outro” e estão obsoletos no contexto da luta antimanicomial para que a segregação não tome outros contextos?

Sobre o primeiro questionamento: este trabalho evidenciou o papel revolucionário da atuação de Nise da Silveira como uma semente da luta antimanicomial no Brasil. A médica e sua dinâmica de ateliê reconfiguraram, por meio da humanização dos sujeitos, o espaço de encarceramento dos tidos como ‘loucos’. Nessa perspectiva, a luta antimanicomial para além dos tratamentos não agressivos visando a saúde mental objetiva a desinstitucionalização e/ou, ainda, a abolição das estruturas de encarceramento.

Para responder o apontamento sobre o presente e a luta antimanicomial ainda muito precisa ser estudado, a fim de compreender como se dão as estruturas dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e dos Centros de Referência em Saúde Mental (CERSAM) os quais visam a desinstitucionalização. Assim, apresenta-se o panorama ‘A luta Antimanicomial e o Urbano’ (FIG. 25), a fim de demonstrar em como a desinstitucionalização está no começo e a luta se faz necessária para que os sujeitos caracterizados como ‘loucos’ sejam de fatos olhados de forma humana, como é mencionado na produção de Diane Arbus.

Figura 24: Panorama ‘A luta Antimanicomial e o Urbano’<sup>17</sup>



Fonte: Panorama produzido pelo autor deste trabalho.

Aqui, apresenta-se um estudo de caso que visa responder como ressignificar esses espaços de exclusão e marginalização, as informações apresentadas estão disponíveis no site Nossa Causa<sup>18</sup>. As estruturas do que foi o antigo Hospital Militar da Força Pública, construído em 1913 e do antigo Hospital de Neuropsiquiatria Infantil (acredita-se que crianças tenham sido abrigadas em condições extremas de severidade) estavam abandonadas desde 1994. Assim, em 2013 um grupo de artistas começaram a discutir sobre a proposta de intervenção cultural no imóvel abandonado por quase 20 anos e, assim, por meio de performances artísticas nasce o Espaço Comum Luiz Estrela – de acordo com o site “O cotidiano cinzento de uma região metropolitana não representa os sonhos e perspectivas coletivas de quem vive nela. Há uma reflexão de inclusão que tem que ser considerada seriamente. O nome do espaço é uma homenagem a Luiz Estrela, poeta e morador de rua que foi assassinado”. Na reportagem o coletivo pontua que “a escolha do prédio levou em conta o tempo de abandono (cerca de 20 anos), a titularidade do domínio (o imóvel é público estadual), a localização central, o fato de ser um bem tombado pelo patrimônio histórico e

<sup>17</sup> Fonte das Figuras: Imagens do Google.

<sup>18</sup> Link para acesso ao site “Nossa Causa” <https://nossacausa.com/espaco-comum-luiz-estrela/>



cultural em acelerado processo de degradação e a existência de um hospital psiquiátrico infantil ao lado, o que permitiria um trabalho no campo da loucura na perspectiva antimanicomial” o coletivo multi-humano ainda pontua “Quem diria que este local, abrigo de crianças com transtornos mentais, fosse justamente agora ser ‘curado’ por atividades lúdicas e artes de todas as formas? Desencontro do tempo. Ensinando enfim que é assim que se cura, talvez.”

Figura 25: Espaço Comum Luiz Estrela.



Fonte: Disponível em: <https://nossacausa.com/espaco-comum-luiz-estrela/>. Acesso em 08/03/2023

A perspectiva contemporânea dos locais de acolhimento à saúde mental é a de desinstitucionalização e humanização dos tratamentos. Isso significa que o objetivo é abolir as estruturas de encarceramento e marginalização dos indivíduos e substituí-las por espaços que ofereçam acolhimento, respeito e tratamentos que visem à recuperação e reintegração social desses sujeitos. No entanto, ainda há muito a ser feito para que essa perspectiva seja efetivamente implementada. A resignificação dos antigos espaços de exclusão e marginalização é uma das iniciativas que podem contribuir para essa mudança. O exemplo do Espaço Comum Luiz Estrela, citado no texto, é um bom exemplo de como é possível transformar um espaço que antes era utilizado para marginalizar e excluir indivíduos com transtornos mentais em um espaço de inclusão, acolhimento e tratamento humanizado.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Silvia Leonor. **Histeria**. Casa do psicólogo, 2004.
- ALMEIDA, Tayná Calaes Andrade. Os lugares da loucura: aproximação entre representações artísticas e dois casos de arquitetura psiquiátrica. 2021.
- BRANT, Sebastian. A nau dos insensatos. 1.ed; trad. Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010. CHARLES, Victoria. **Vincent van gogh**. Parkstone international, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; HARTZ, Alisa Trans. Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. mit Press, 2003.
- DE ASSIS, Machado. O alienista. 1. ed. Barueri, SP: Camelot, 2021.
- DOS SANTOS AZEVEDO, Francisco Ferreira. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. LEXIKON Editora, 2019.
- FIGUEIREDO, Cândido de et al. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 1913. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Relume Dumará, 2005.
- FOUCAULT, Michel. A História da loucura. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** Nascimento da prisão. Editora Vozes, 1999.
- GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?: 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.
- SCHMIDT, Eder. **Charcot e a escola de Salpêtrière: a afirmação de uma histeria neurológica**. 157f. 2017. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em psicologia). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG).
- DA SILVEIRA, Nise. **Os inumeráveis estados do ser**. Editora Vozes Limitada, 1987. DA SILVEIRA, Nise. O mundo das imagens. Editora Ática, 2001.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2004.
- VASCONCELLOS, Karina Menezes; JÚNIOR, Carlos Pernisa. Holocausto Brasileiro: uma análise crítica da narrativa jornalística.
- VILLARI, Rafael Andrés. É possível uma história da histeria?. **Revista de Ciências Humanas**, n. 29, p. 131-145, 2001.

