



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO MUSEOLOGIA

Andréia Angst

Documentação Museológica e Arte Manicomial: gestão e circulação da obra
“Cama Romeu e Julieta” de Arthur Bispo do Rosário

Florianópolis
2025

Andréia Angst

**Documentação Museológica e Arte Manicomial: gestão e circulação da obra
“Cama Romeu e Julieta” de Arthur Bispo do Rosário**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Museóloga, Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof.a. Dra. Renata Cardozo Padilha

Florianópolis

2025

Angst, Andréia

Documentação Museológica e Arte Manicomial : gestão e circulação da obra "Cama Romeu e Julieta" de Arthur Bispo do Rosário / Andréia Angst ; orientadora, Renata Cardozo Padilha, 2025.

99 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. gestão de acervos. 3. documentação
museológica. 4. arte manicomial. 5. Arthur Bispo do
Rosário. I. Padilha, Renata Cardozo. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. III.
Título.

Andréia Angst

**Documentação Museológica e Arte Manicomial: gestão e circulação da obra
“Cama Romeu e Julieta” de Arthur Bispo do Rosário**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Museologia e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Local: Florianópolis, 26 de novembro de 2025.

Insira neste espaço
a assinatura

Coordenação do Curso

Banca examinadora

Insira neste espaço
a assinatura

Prof.(a) Renata Cardozo Padilha, Dr.(a)

Orientador(a)

Insira neste espaço
a assinatura

Museóloga, doutoranda Letícia Félix,
UFSC

Insira neste espaço
a assinatura

Museóloga Márcia Luiz do Nascimento dos Santos
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Florianópolis, 2025.

À minha amiga, Lola.

AGRADECIMENTOS

Ainda guardo nítida a sensação do primeiro dia de aula. Ao pesquisar sobre o curso de Museologia, a pergunta que me acompanhava era simples e, ao mesmo tempo, imensa: afinal, o que é um museólogo? Passei esses quatro anos tentando responder a essa pergunta em mim, descobrindo que essa profissão também poderia ser um caminho de recomposição da minha própria trajetória. Recalculando a rota, neste momento da vida, foi um gesto de coragem e de cuidado comigo mesma. Talvez, se na infância alguém tivesse me dito que existia o profissional museólogo eu teria, desde sempre, respondido que queria ser museóloga.

O privilégio de poder escolher um novo caminho só foi possível porque, ao meu lado, esteve alguém que sempre me incentivou, me desafiou a pensar e apoiou, com generosidade, cada uma das minhas decisões: meu Lindo. A ele, novamente, teço um manto de agradecimentos. Sem o teu apoio, meu amor, este trabalho não existiria.

Aos meus filhos, Hanna, Kamila e Thiago, meus amores, dedico este recomeço. Encontrar esse novo caminho e poder apresentá-lo a vocês, sentindo o incentivo em cada gesto e em cada palavra, é o que me sustenta e me completa.

A universidade pública federal é, em si, uma força de transformação. Não saímos de uma aula, de um semestre ou de um curso sendo as mesmas pessoas que éramos no instante anterior. A combinação entre Museologia e UFSC foi, para mim, a receita exata de uma transmutação necessária. Devo isso, em grande medida, aos meus professores. E que foi profundamente marcada pela presença de mulheres: cientistas guerreiras, incansáveis, destemidas. Com elas fiz as melhores viagens intelectuais e culturais. A todas, registro meus sinceros agradecimentos.

À professora Letícia Nedel, agradeço a entrega e generosidade em suas aulas – verdadeiros convites à reflexão crítica e à ampliação de horizontes. À professora Thainá Castro, minha gratidão por me tirar do lugar de conforto, deslocar meus olhares e me desafiar a construir outras leituras e possibilidades de mundo.

À minha orientadora, professora Renata, deixo meu mais profundo agradecimento. És um presente. Suas considerações, sempre atentas e cuidadosas, despertaram em mim um olhar sensível e rigoroso para a gestão de acervos. Sob sua orientação, foi possível, de maneira delicada e firme, tornar este trabalho exequível e, sobretudo, significativo.

Aos meus pais, minha gratidão amorosa. Ao meu pai, que, à sua maneira, me ensinou a amar museus. À minha mãe, que me desafia quando fala sobre o tema e que ri e chora comigo, compartilhando as emoções desse percurso. São lágrimas de realização, mãe, tenha certeza.

Aos colegas de curso Cecília e Gabriel, meus “musos”, agradeço a parceria constante: nas disciplinas, nos cursos, nos trabalhos, nos almoços e nas longas conversas. Encerrar esta etapa é difícil também porque significa que, daqui em diante, nossos encontros dependerão das brechas do tempo. Com vocês aprendi que, às vezes, não basta querermos, se os outros não querem – lição dura, mas necessária.

À Vanilde Rohling, referência como profissional e como ser humano, agradeço profundamente pela acolhida no estágio no museu do MARquE e pela generosidade em compartilhar seu conhecimento. Cada explicação paciente, cada olhar atento por cima dos óculos, cada detalhe dividido comigo fez diferença na minha formação.

Ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, deixo registrada a minha saudade. Ainda não há, na Museologia, uma tipologia que dê conta do que acontece naquele lugar: um museu de paredes e de pessoas, de parentes e participantes, de vida, território e resistência. Recordo que, já no primeiro semestre do curso, em conversa com as professoras Kimberly e Karine, eu expressava o desejo de entender como as obras de Bispo circulavam. Obrigada pelo incentivo que me deram.

Compreender esse processo só se tornou possível porque você, Márcia, me conduziu com generosidade, me acolheu, me apresentou o museu e fez em mim morada de uma amizade sincera.

Quando, aos meus sete ou oito anos, eu poderia imaginar que um dia estaria na zona Sudoeste do Rio de Janeiro, em contato direto com a obra de Bispo? Isso só foi possível porque você acreditou e abriu esse caminho.

A todos do museu – Vinícius José Caldas Lopes, Marcio Claudio da Silva Pereira, Mestre Walter – muito obrigada. Vocês fazem a saudade permanecer viva em mim cada vez que penso nesse lugar e nas pessoas que o sustentam.

Viva o ensino público. Viva Arthur Bispo do Rosário.

Viva a Museologia.

“Aqui é lugar de passagem, não de morada.”

Walter José de Almeida Filho

RESUMO

A pesquisa analisa como a gestão de acervos, estruturada em diretrizes de documentação, conservação e circulação, se manifesta no tratamento da obra "Cama Romeu e Julieta", de Arthur Bispo do Rosário, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). Parte-se do problema de como os instrumentos de gestão registram, acompanham e asseguram a preservação e a circulação da obra em contexto manicomial, com implicações éticas, jurídicas e técnicas. Adota abordagem qualitativa, em estudo de caso, combinando revisão bibliográfica e análise documental de fichas, inventários, laudos, dossiês e registros em sistema. Os resultados indicam que o mBrac organiza um sistema documental que integra inventário, fichas de catalogação, laudos de conservação e registros fotográficos, favorecendo rastreabilidade e suporte à decisão sobre exposição e empréstimos. A análise evidencia desafios de padronização de campos entre sistemas, explicitação da relação obra–partes, integração de laudos aos dossiês e formalização de procedimentos de circulação externa. Conclui-se que a documentação museológica, pensada como sistema de gestão e não apenas como rotina administrativa, qualifica a preservação e a circulação da obra e assume papel central na mediação entre acervo, território e políticas de memória e saúde mental.

Palavras-chave: gestão de acervos; documentação museológica; arte manicomial; Arthur Bispo do Rosário.

ABSTRACT

The research analyzes how collection management, structured around documentation, conservation, and circulation guidelines, is manifested in the treatment of the artwork “Cama Romeu e Julieta” by Arthur Bispo do Rosário at the Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). It addresses the problem of how management instruments record, monitor, and ensure the preservation and circulation of the work in a psychiatric institutional context, with ethical, legal, and technical implications. It adopts a qualitative, case study approach, combining bibliographic review and documentary analysis of catalog cards, inventories, condition reports, dossiers, and system records. The results indicate that mBrac organizes a documentary system that integrates inventory, cataloging records, conservation reports, and photographic documentation, thus enhancing traceability and supporting decision-making regarding exhibition and loans. The analysis highlights challenges related to standardizing data fields across systems, clarifying the relationship between the work and its component parts, integrating reports into dossiers, and formalizing procedures for external circulation. It concludes that museum documentation, when conceived as a management system rather than merely as an administrative routine, improves the preservation and circulation of the work and assumes a central role in mediating between collection, territory, and public policies of memory and mental health.

Keywords: collections management; museum documentation; asylum art; Arthur Bispo do Rosário.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Antônio Pedro Bragança (1904-1967)	25
Figura 2 – Museu Bispo do Rosário - Bragança	26
Figura 3 – Capa do Processo INEPAC.....	28
Figura 4 – Tombamento INEPAC	29
Figura 5 – Diário Oficial.....	30
Figura 6 – INEPAC	31
Figura 7 – Cadastro no IBRAM.....	32
Figura 8 – Acervo no IBRAM	33
Figura 9 – Sistema de governança a partir de Ladkin (2004).....	35
Figura 10 – Numeração Sequencial Bi-Partida	43
Figura 11 – Numérico Alfanumérico	43
Figura 12 – OBJECT ID	57
Figura 13 – Empréstimo mBrac	66
Figura 14 – Diretrizes de Empréstimo	67
Figura 15 – Termo de Empréstimo de Objetos de Arte	68
Figura 16 – Ficha de Catalogação Cama Romeu e Julieta	72
Figura 17 – Inventário INEPAC.....	74
Figura 18 – Performance.....	76
Figura 19 – As Camas Romeu e Julieta	77
Figura 20 – Etiqueta de identificação	79
Figura 21 – Reserva Técnica	80
Figura 22 – Identificação	81
Figura 23 – Ferramentas de Arthur Bispo do Rosário	82
Figura 24 – Ficha Catalogação Conjunto de ferramentas do Bispo.....	83
Figura 25 – Montagem	86
Figura 26 – Regresso ao Sertão.....	86
Figura 27 – Ficha Técnica Regresso ao Sertão.....	87
Figura 28 – Pólo Experimental.....	88
Figura 29 – Resistências.....	89

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Planejamento e Avaliação	37
Quadro 2 – Normativas nacionais.....	38
Quadro 3 – Instrumentos de Aquisição	40
Quadro 4 – Numeração.....	42
Quadro 5 – Dados Mínimos no Inventário	45
Quadro 6 – Métodos Participativos.....	50
Quadro 7 – Circulação	55
Quadro 8 – Desincorporação.....	60
Quadro 9 – Fichas Relacionadas.....	73
Quadro 10 – Títulos.....	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAACJM	Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira
art.	Artigo
arts.	Artigos
A×L	Altura x largura
AxLxP	Altura x largura x profundidade
CAPS	Centros de Atenção Psicossocial
CIDOC	Comitê Internacional de Documentação
CJM	Colônia Juliano Moreira
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
DPMUS	Departamento de Processos Museais
EAV/Parque Lage	Escola de Artes Visuais do Parque Lage
FUNABEM	Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor
FCBIA	Fundação Centro Brasileiro para a Infância e Adolescência
ICOM	International Council of Museum
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
INBCM	Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados
MAM-Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
mBrac	Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea
NA	Numeração Anterior
Nº	Número
MTSM	Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental
PI	Propriedade Intelectual
PPCM	Política de Patrimônio Cultural Material
PCRJ / SMS	Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Saúde
SciELO	Scientific Electronic Library Online
SUS	Sistema Único de Saúde
TI	Tecnologia de Informação
ORFA	Objetos Recobertos por Fio Azul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1.1 Justificativa	15
1.2 Delimitação do problema	16
1.3 Objetivos	17
1.3.1 Objetivo geral	17
1.3.2 Objetivos específicos	17
1.4 Procedimentos metodológicos	18
2 DO MANICÔMIO À ARTE	18
2.1 A Colônia	19
2.2 Arthur Bispo do Rosário	21
2.3 O Acervo	24
3 GESTÃO DE ACERVOS NO CAMPO MUSEOLÓGICO	34
3.1 Gestão de Acervos	34
3.2 Circulação de bens	51
3.3 Propriedade Intelectual (PI)	57
3.4 Desincorporação	59
4 GESTÃO DO ACERVO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO	62
4.1 Perfil institucional do mBrac	62
4.2 Cama Romeu e Julieta – registro e trajetória documental	65
4.3 Reflexões e perspectivas	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

Já em sua origem, os museus assumiram múltiplas funções que vão além da guarda e da exposição de objetos. O conceito atual de museu é fruto de um longo processo histórico que remonta às práticas de colecionismo dos séculos XIV a XVIII. Como destacam Gob e Drouguet (2021, p. 21-23), essas coleções surgiram inicialmente na Itália e se expandiram para o restante da Europa, passando da alta cúpula da Igreja aos monarcas, aristocratas e, posteriormente, aos intelectuais da burguesia. O fortalecimento do comércio e a consolidação do capitalismo favoreceram o crescimento dessas coleções, ainda privadas, que começaram a se organizar em categorias distintas, como antiguidades, arte, história natural e objetos exóticos. Reunidos em gabinetes de curiosidades — designados como *studioo*, *studio*, *museo* ou *Wunderkammern* — esses acervos pretendiam representar o mundo em sua diversidade, refletindo não apenas a acumulação de objetos, mas também uma forma de conhecimento e poder que mais tarde se desdobraria no museu moderno.

O acesso do público, de fato, consolidou-se com a abertura da *Galleria degli Uffizi*, na Itália (Gob, Drouguet, 2021, p. 34-40), momento em que se pôde conceber a ideia mais próxima do que pode ser um museu¹. Na França, Colbert² organizou uma coleção aberta ao público, com função educativa, no *Palais du Louvre*; contudo, após sua morte, as obras retornaram a Versalhes. Mas foi com a Revolução Francesa³ que esses espaços ganharam uma nova configuração, passando de coleções privadas a públicas, sob a responsabilidade do Estado.

Esse processo histórico reflete transformações sociais, culturais e políticas que, ao longo do tempo, redefiniram os papéis dessas instituições. Na atualidade, alinhado ao conceito estabelecido pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM (2022), os museus são compreendidos como instituições permanentes, inclusivas e voltadas ao

¹ Em *Noções Gerais de Museologia* (Costa, 2020, p. 42-47), a autora, identifica as seguintes tipologias de museus: Museu ao ar livre; Museu de arte; Museus-casas; Museu de ciências naturais; Museu de ciência e tecnologia; Museus comunitários; Museus enciclopédicos; Museus históricos; Museus nacionais; Museus de Território; Museus universitários; Museus virtuais; Jardins botânicos, aquários e zoológicos.

² Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) foi Controlador-Geral das Finanças do reinado de Luís XIV, destacou-se como gestor do comércio, da indústria e da marinha mercante, além de promover a modernização de Paris e incentivar avanços científicos.

³ A Revolução Francesa (1789-1899) foi um movimento que derrubou o antigo regime absolutista, estabeleceu direitos civis e constitucionais e promoveu profundas mudanças políticas e sociais na França.

serviço da sociedade, que pesquisam, colecionam, conservam, interpretam e comunicam o patrimônio material e imaterial. Essa definição enfatiza a dimensão social e educativa dos museus, reforçando sua função de promover diversidade, sustentabilidade e diálogo com as comunidades em um processo contínuo de ressignificação.

Ao longo desse percurso histórico, percebe-se que a constituição dos museus esteve sempre atrelada à ampliação dos campos de interesse e às transformações sociais que tensionaram seus modos de coleta, exposição e interpretação. No Brasil, esse mesmo movimento, que fez os museus se abrirem a novos objetos e narrativas, também possibilitou a incorporação de produções artísticas provenientes de contextos até então marginalizados, como as realizadas em instituições psiquiátricas.

Inicialmente vinculada ao campo terapêutico, a arte produzida em instituições psiquiátricas era compreendida como prática ocupacional voltada ao tratamento. Como observa Nise da Silveira (2001), a terapêutica ocupacional era considerada um método subalterno, destinado apenas a distrair ou contribuir para a economia hospitalar, mas poderia desempenhar papel psicoterápico quando orientada para a expressão simbólica dos internos. Com o tempo, essas produções passaram a circular no circuito expositivo de galerias e museus, constituindo também um arcabouço social e cultural. Um deslocamento que ainda desafia fronteiras entre arte, clínica e patrimônio, colocando a Museologia diante da necessidade de desenvolver instrumentos capazes de lidar com obras que emergem de experiências de sofrimento psíquico e exclusão.

O presente trabalho adota o termo “arte manicomial” de forma situada e crítica, como recorte temporal e histórico. A expressão é utilizada aqui para se referir às produções artísticas realizadas no contexto dos antigos manicômios e colônias psiquiátricas, em especial no período anterior à Reforma Psiquiátrica e à aprovação da Lei nº 10.216/2001, que transformaram as práticas de cuidado em saúde mental no Brasil. Reconhece-se que a terminologia carrega conotações estigmatizantes, mas sua utilização neste estudo busca evidenciar as condições específicas de produção, circulação e reconhecimento das obras, inserindo-as em seu contexto histórico e institucional, sem desconsiderar os debates contemporâneos que problematizam a nomenclatura.

A circulação dessas produções em museus envolve não apenas sua inserção em exposições, mas também sua salvaguarda, comunicação e legitimação como bens

culturais. Nesse processo, emergem questões de autoria, propriedade e consentimento, que demandam atenção aos princípios éticos e jurídicos, como os indicados no Código de Ética do ICOM (2008) e nas normativas nacionais da saúde mental.

A documentação museológica assume papel central nessa discussão. Mais do que registrar dados técnicos, constitui um instrumento de rastreabilidade e transparência, assegurando informações sobre origem, autoria, propriedade e circulação. Embora seja uma área em expansão, ainda carece de consolidação quando aplicada à arte produzida em contextos manicomiais.

A gestão de acervos, por sua vez, compreende práticas legais, éticas, técnicas e administrativas voltadas à preservação e organização das coleções museológicas. Como observa Ladkin (2004), não se restringe ao cuidado físico, mas envolve ademais a documentação, a interpretação e a vinculação do acervo à missão institucional. No caso da arte manicomial, apresenta desafios específicos, pois exige reconhecer não apenas o valor estético, mas também as dimensões simbólicas, terapêuticas e históricas de tais produções — como se observa na trajetória de Arthur Bispo do Rosário, foco deste estudo.

1.1 Justificativa

O estudo das produções artísticas em instituições psiquiátricas, quando incorporada a museus e exposições, é fundamental para compreender não apenas sua dimensão estética, mas também sua relevância histórica e social. Essas produções emergem de espaços de exclusão, confinamento e sofrimento, nos quais os sujeitos foram, em grande parte, silenciados. Preservar, documentar e difundir tais obras constitui um exercício de memória e reparação, ao garantir a visibilidade de produções artísticas que, por muito tempo, permaneceram ocultas ou restritas à condição de mera produção terapêutica vinculada a um diagnóstico psiquiátrico.

A Museologia, enquanto ciência voltada à pesquisa, à preservação e à comunicação do patrimônio, encontra na gestão de acervos um campo estratégico para legitimar essas produções como patrimônio cultural. O conjunto de práticas que envolve registro, catalogação, conservação e circulação assume caráter ético e político, ao garantir a salvaguarda e o reconhecimento dessas obras. Estudar a gestão de acervos relacionados à arte produzida em instituições psiquiátricas contribui para

o fortalecimento das práticas museológicas e amplia o alcance social dos museus, consolidando-os como espaços de inclusão e diálogo.

Esse debate articula-se também aos marcos jurídicos e históricos que moldaram a experiência manicomial no Brasil. O Decreto-lei nº 24.559, de 3 de julho de 1934, permitia a internação compulsória e a destituição de bens e patrimônio dos internos, revelando a vulnerabilidade a que estavam submetidos, privados de liberdade e de identidade civil.

A gestão de acervos, por meio de seus instrumentos de documentação, conservação e comunicação, assume valor ainda mais significativo ao se constituir como meio de restituir memória, autoria e dignidade a sujeitos que tiveram seus direitos violados, garantindo que suas produções sejam reconhecidas e preservadas como parte integrante do patrimônio cultural.

1.2 Delimitação do problema

Na Museologia, a gestão de acervos envolve práticas legais, éticas, técnicas e administrativas voltadas à formação, organização, preservação e comunicação das coleções. Como destaca Ladkin (2004, p. 15), esse processo compreende desde a inscrição, catalogação e inventário até a documentação de conservação, empréstimos e movimentações, garantindo preservação física, rastreabilidade e alinhamento do acervo à missão institucional.

No caso da arte produzida em contextos manicomiais, a documentação adquire relevância específica, pois trata de questões sensíveis como autoria, procedência e salvaguarda de bens culturais oriundos de espaços de exclusão social.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), guardião da produção de Arthur Bispo do Rosário, configura-se, assim, como campo privilegiado para investigar quais documentos integram sua gestão de acervo e de que forma asseguram a preservação, a circulação e a comunicação da obra selecionada. Pergunta-se, portanto: como a documentação museológica no mBrac qualifica a gestão e a circulação das informações do objeto “Cama Romeu e Julieta”?

1.3 Objetivos

A pesquisa busca compreender quais documentos integram a gestão de acervos no Museu Bispo do Rosário e de que forma contribuem para a preservação, a circulação e a comunicação da obra selecionada de Arthur.

O foco da pesquisa situa-se na intersecção entre arte manicomial e museologia, destacando a relevância da documentação museológica para a preservação, circulação e inserção dessa produção no espaço expositivo.

De acordo com Creswell e Creswell (2021, p.238), a formulação clara dos objetivos em pesquisas qualitativas é essencial para indicar o fenômeno central do estudo e assegurar a coerência entre problema, metodologia e resultados. Nessa perspectiva, Ladkin (2004, p. 14) ressalta que a gestão de acervos envolve práticas legais, éticas e técnicas voltadas à preservação e à comunicação das coleções, fundamento que justifica a escolha da documentação museológica como eixo central deste trabalho.

1.3.1 Objetivo geral

Investigar de que forma os instrumentos de gestão de acervos do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea registram, acompanham e asseguram a circulação, a comunicação e a preservação da obra "Cama Romeu e Julieta" de Arthur Bispo do Rosário.

1.3.2 Objetivos específicos

1. Mapear os documentos vinculados à obra selecionada, considerando etapas de registro, catalogação, conservação e circulação;
2. Identificar como esses documentos tratam questões de procedência, autoria e propriedade da obra;
3. Avaliar a contribuição da documentação museológica para a circulação da obra no circuito expositivo e para sua preservação como patrimônio cultural.

1.4 Procedimentos metodológicos

Adotou-se uma abordagem qualitativa, estruturada como estudo de caso, com base em Creswell e Creswell (2021), tendo como objeto de análise a obra “Cama Romeu e Julieta”, de Arthur Bispo do Rosário, sob guarda do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). A escolha pelo estudo de caso justifica-se por possibilitar a investigação de como a produção artística em contexto manicomial é registrada e acompanhada pelos instrumentos de gestão de acervos, pela documentação museológica, assegurando sua preservação e circulação.

A pesquisa fundamentou-se na análise de fontes documentais e bibliográficas. Entre os documentos orientadores, incluíram-se normativas da psiquiatria nacional incidentes sobre a institucionalização e a produção em hospitais psiquiátricos, legislação e normativas que regem a constituição e o funcionamento de museus, além de textos sobre gestão de acervos e arte manicomial.

A revisão bibliográfica abrangeu obras físicas e digitais (livros, artigos científicos, monografias e dissertações), repositórios institucionais universitários, bases como SciELO e websites institucionais. Para as buscas, utilizaram-se os seguintes metadados: documentação museológica, gestão de acervos, tombamento, território, inventário participativo, patrimônio, circulação de acervos, arte manicomial, Arthur Bispo do Rosário e Museu Bispo do Rosário, selecionados por sua relação direta com o objeto do estudo e por permitirem reunir produções científicas sobre documentação e gestão de acervos em contextos museológicos e manicomiais.

A análise foi conduzida pelo cruzamento entre referenciais teóricos e instrumentos de gestão de acervos associados à obra selecionada, considerando registro, catalogação, conservação e circulação. O percurso metodológico compreendeu as etapas de identificação de fontes bibliográficas e documentais relacionadas ao tema, leitura crítica do material e elaboração de fichamentos; a partir dessa sistematização, procedeu-se à análise da obra “Cama Romeu e Julieta” em diálogo com os referenciais teóricos e com os instrumentos de gestão de acervos, observando-se os aspectos de registro, catalogação, conservação e circulação.

2 DO MANICÔMIO À ARTE

Este capítulo contextualiza a Colônia Juliano Moreira no modelo manicomial brasileiro, desde a criação em 1924 até as reformas e o processo de desinstitucionalização, para situar a trajetória de Arthur Bispo do Rosário.

Discute a formação do acervo e as variações na quantificação do conjunto, evidenciando o caráter unitário e complexo da produção.

Com isso, prepara o terreno para a análise técnico-institucional do Programa de Acervos do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), abrangendo incorporação, documentação, conservação, circulação e propriedade intelectual, aplicada ao caso da “Cama Romeu e Julieta”.

2.1 A Colônia

Os espaços manicomiais no Brasil consolidaram-se a partir do século XIX como instituições destinadas ao confinamento de pessoas consideradas “loucas” ou “desviantes”. Inspirados no modelo europeu, os hospícios e as colônias agrícolas psiquiátricas organizaram-se sob a lógica da segregação, em que o tratamento ficou em segundo plano diante do controle social (Foucault, 2019).

Nessas instituições, a internação compulsória representou não apenas a perda da liberdade, mas também a destituição de direitos civis e patrimoniais, conforme reforçado por dispositivos legais como o Decreto-lei nº 24.559 de 1934, que previu a tutela estatal e familiar sobre os internados (Brasil, 1934). Os manicômios brasileiros constituíram-se, assim, como locais de exclusão, marcados por práticas violentas e pela precariedade de políticas públicas de saúde mental.

As colônias psiquiátricas no Brasil foram concebidas sob uma lógica de afastamento, exclusão e abandono. O próprio termo “colônia” expressou a intenção de retirar do convívio social pessoas consideradas loucas ou indesejáveis, deslocando-as para territórios isolados e de difícil acesso, à semelhança das colônias penais (Amarante, 2022). Nesse cenário, no bairro de Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, teve início a história da Colônia Juliano Moreira. Inaugurada em 1924 como Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá, a instituição foi instalada nas terras da antiga Fazenda do Engenho Novo, desapropriadas em 1912, e organizada como um grande complexo agrícola para receber pacientes que superlotavam o Hospício Nacional da Praia Vermelha.

Nos anos seguintes, a Colônia tornou-se um dos principais símbolos do modelo manicomial brasileiro. Em 1927, foram introduzidas técnicas como a convulsoterapia, seguidas pela psicocirurgia em 1936 e pela eletroconvulsoterapia em 1937, amplamente aplicadas ao longo do século XX. Com a morte de Juliano Moreira em 1935, a instituição passou a denominar-se Colônia Juliano Moreira (CJM), em sua homenagem. Durante o Estado Novo, o ministro Gustavo Capanema promoveu a expansão da estrutura, com a construção de pavilhões e o aumento do número de internos, consolidando a Colônia como espaço de confinamento e disciplinamento.

Na década de 1940, a CJM consolidou-se como hospital-colônia, com expansão das unidades e intensificação da praxiterapia, que combinou lavoura, pecuária, pequenas indústrias e práticas artísticas em oficinas, envolvendo um contingente amplo de internos (Venâncio, 2011). No mesmo período, a pressão assistencial aumentou com transferências oriundas do Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha, em um contexto de reconfiguração da rede e obras de adaptação, o que contribuiu para a superlotação e para novos arranjos organizacionais na Colônia (Venâncio, 2011).

Em 1946, o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, trouxe novas perspectivas para a saúde mental no Brasil e influenciou debates sobre a necessidade de alternativas ao modelo hospitalar. Enquanto novas experiências despontavam em outras instituições, a CJM manteve práticas marcadas pelo confinamento e pela violência.

Nas décadas de 1960 e 1970, a Colônia consolidou-se como espaço de violação de direitos. A parceria com a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), criada em 1966, levou à internação de centenas de crianças e adolescentes, muitas sem diagnóstico psiquiátrico, perpetuando um ciclo de abandono. O período também foi marcado pela presença militar e pelo uso político do espaço, que chegou a abrigar prisioneiros considerados perigosos ou opositores do regime. Em 1978, com a criação do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM), a Colônia passou a ser alvo de críticas mais intensas, inserindo-se no contexto do nascente movimento da Reforma Psiquiátrica.

A década de 1980 trouxe mudanças profundas. Denúncias jornalísticas e reivindicações de trabalhadores da CJM expuseram as condições degradantes, com repercussão nacional. Como resposta, a instituição foi fechada para novas internações, as celas-fortes foram desativadas e tiveram início programas de

ressocialização, como o Centro de Reabilitação e Integração Social e o Bolsa Etapa. A criação do Museu Nise da Silveira em 1982 representou o esforço pioneiro de preservar a memória e reconhecer a produção artística em contexto psiquiátrico.

O processo de desinstitucionalização avançou nas décadas seguintes, com a criação de programas como os lares de acolhimento em 1997, os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), entre eles o CAPS Bispo do Rosário em 1998, e o Programa Residencial Terapêutico em 2000. Em 2001, a aprovação da Lei nº 10.216/2001 consolidou a Reforma Psiquiátrica como política oficial do governo federal, substituindo gradualmente o modelo hospitalar por práticas comunitárias. A Colônia deixou de ser espaço de confinamento e transformou-se em território de memória, resistência e cultura.

A desativação definitiva da Colônia Juliano Moreira ocorreu em 2022, mas sua memória permanece preservada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). O acervo da instituição, além da produção de Arthur Bispo do Rosário, reúne obras realizadas por pacientes nos ateliês de arteterapia de três décadas, de 1950 a 1980, e trabalhos oriundos do Ateliê Gaia a partir dos anos 1990, constituindo um lugar de diálogo entre arte, memória e saúde mental.

2.2 Arthur Bispo do Rosário

Quanto ao nascimento de Arthur Bispo do Rosário, o documento que se tem conhecimento é o de registro de batismo. Muitas são as divergências quanto ao nome do pai ou ainda sobre a data de seu nascimento. Mas segundo as pesquisas de Luciana Hidalgo (2011), era filho de Blandina Francisca de Jesus e de Adriano Bispo do Rosário, embora o registro de batismo aponte o nome do pai como Claudino.

O documento trazido por Luciana Hidalgo (2011) foi localizado na Igreja de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratinga (SE), cuja inscrição indica: “Aos 5 de outubro de 1909 batizei solenemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus” (Hidalgo, 2011, p.30).

Antes da criação e da plena capilarização dos cartórios de registro civil no Brasil (fim do séc. XIX), os livros paroquiais eram a principal fonte de registros vitais. Desde o Concílio de Trento (1545–1563), a Igreja Católica determinou a manutenção permanente de livros de batismo, crisma, casamento e óbito, com normas de guarda e escrituração que se estenderam pelos séculos seguintes. No período colonial e

imperial, esses registros sacramentais serviram de base para o controle civil e eclesiástico da população, razão pela qual muitas paróquias também remetiam informações às autoridades locais. Por isso, a certidão de batismo de Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba/SE, 1909) integra uma prática documental na qual o ato religioso equivalia, na prática, ao registro civil de nascimento em grande parte do território, como citam os autores:

Devido ao grande valor social, a documentação produzida pela Igreja Católica, embora de natureza privada, constitui-se em documentos de interesse público. Em que pese a importância desses arquivos para a sociedade, nota -se, no âmbito da literatura científica da Arquivística brasileira, uma carência de referências que tragam maiores explicações sobre o tema. (Tognoli; Ferreira, 2017, p.7).

Não o abordamos pelo viés psicossocial. Interessa o artista: nascido em Japaratuba (SE), que em dado momento “atravessou os limites” da antiga Colônia Juliano Moreira e, como dizia, “se transformou”. Desde então, impõe-se o reconhecimento pelas formas de nomeação no campo da arte: Arthur Bispo do Rosário, Bispo do Rosário, Bispo; enquanto a identidade civil, nosso ponto de partida, se apaga na lógica institucional e não se recompõe no circuito artístico.

Arthur Bispo do Rosário, ou simplesmente Arthur⁴ deixou sua cidade natal aos 15 anos, quando ingressou na Escola de Aprendizes de Marinheiros, em Aracaju. Meses após ter deixado a escola, trabalhou na Viação Excelsior (subsidiária da Light) da cidade do Rio de Janeiro: realizou tarefas como lavador de ônibus e vulcanizador na garagem do Largo dos Leões, morando na Praça XV e cumprindo jornadas semanais contínuas. Sofreu dois acidentes de trabalho registrados oficialmente, sendo um em 2 de agosto de 1935, contusão na perna esquerda; e, em janeiro de 1936, queda do ônibus 162 com esmagamento de parte do pé direito. Fato esse, que aproximou o advogado Humberto Leone, e sua família, a Arthur.

Em sua defesa, o advogado venceu a causa trabalhista contra a empresa e o convida para trabalhar no casarão de Botafogo. Lá, Arthur fazia serviços gerais, participava do convívio familiar e já demonstrava tendência a uma vida de

⁴ Para fins de clareza e fluidez, justificamos adotar preferencialmente o primeiro nome, “Arthur”, salvo quando o contexto exigir o nome completo. Essa opção busca descolar a análise da patologização do artista, privilegiando sua produção e trajetória. Quando houver risco de ambiguidade ou exigência de precisão, retomaremos o nome completo.

recolhimento e jejum. Não aceitava dinheiro, apenas comida e hospedagem e compartilhava da confiança e o respeito dos patrões.

Foi na noite de 22 de dezembro de 1938, Arthur diz ter tido uma “visão”, expressão que o artista bordaria depois em estandartes e fardões, com a inscrição “EU VIM – 22–12–1938 – meia-noite – Rua São Clemente, 301” , marcando um divisor de águas em sua vida. Em 24 de dezembro de 1938, foi registrado no Hospital Nacional dos Alienados (Praia Vermelha). Em seu prontuário constam alucinações auditivas e visuais e delírio místico de grandeza. Definições que passariam a integrar os relatos de demais profissionais e pesquisadores da saúde.

Em 25 de janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, onde permaneceria por longos períodos nas décadas seguintes. Relatos divergem sobre como ele chegou ao hospital (família Leone e o próprio depoimento a Hugo Denizart⁵), mas concordam nas datas e no quadro clínico, também reconhecidos na documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A partir desse ponto, seguem-se décadas de internações na Colônia, com saídas breves nas quais Arthur retornava à família Leone. Segundo Borges (2010, pp. 67, 75, 85, 104), o seu prontuário médico mostra um paciente que alterna recolhimento e certa liderança funcional no pavilhão, faxina⁶ – xerife, mantendo rotina de trabalho e organização própria, com recusa do tratamento aplicado aos demais. Período no qual o artista vai se forjando dentro do hospício: criando vitrines, bordando estandartes e organizando objetos em séries: “É o material existente na Terra do uso do homem” (Arthur Bispo do Rosário, *apud* Denizart, 1982, 16'15). A tese de Viviane Borges (2010) mostra que uma rede de vozes, médicas, jornalísticas e curatoriais, e de práticas públicas, exposições, reportagens, campanhas, vai modelando seu reconhecimento. Ao mesmo tempo, dentro da Colônia, muitos ainda viam aquele conjunto como “um amontoado de objetos tirados de seu uso comum”. Em sua obra, Patrícia Burrowes — cujo primeiro contato com Arthur ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1993 — apresenta considerações sobre o que viu, depois, em

⁵ Hugo Denizart, foi um psicanalista, fotógrafo e documentarista, que dirigiu O prisioneiro da passagem (1982), filmado na Colônia Juliano Moreira; o filme foi decisivo para projetar Bispo ao público fora do hospício e aproximá-lo do circuito artístico.

⁶ No catálogo da exposição, com curadoria de Frederico Moraes, há uma citação de Arthur Bispo do Rosário, se autodenominando. *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário: [catálogo de exposição]*, 18 out.–5 nov. 1989.

suas incursões à Colônia Juliano Moreira e sobre o que ouviu de quem conviveu cotidianamente com o artista, todos atravessados pela obra e pelo sistema asilar:

(...) constatei em várias entrevistas a funcionários antigos da Colônia – a obra era vista com indiferença ou mesmo hostilidade pelo discurso dominante. “Era visto como um paciente maluco que fazia aquelas tralhas lá” (Adílson, ex-copeiro, ex-guarda, atual funcionário da administração). “Era tido como deplorável o que ele fazia” (Antônio Lima, nascido na Colônia e funcionário desde 1962) (Burrowes, 1999, p.45)

Depois de mais de cinquenta anos de criação, Arthur legou uma obra de grande importância, abrigada em seu primeiro museu: a cela. Embora atravessada pelo confinamento, essa produção, ao circular em exposições e museus, deslocou o *status quo* do campo clínico para o campo da arte, abriu caminho para a análise do acervo, que reúne trabalhos do artista, e de outros internos contemporâneos, da Colônia Juliano Moreira, e que hoje se consolida como patrimônio de relevância nacional e internacional.

Ao longo do século XX, esses estabelecimentos foram alvo de críticas crescentes, especialmente com a emergência do movimento da Reforma Psiquiátrica, que denunciou as condições degradantes e a lógica de confinamento manicomial. Reportagens e denúncias jornalísticas conjuntamente expuseram a realidade desumana dos manicômios (Borges, 2010), alcançando grande repercussão social e revelando ao público a violência desses espaços.

Nesse contexto surgiu Arthur Bispo do Rosário, cuja obra e trajetória foram apresentadas ao grande público em meio a esse movimento de denúncia. Sua produção, antes restrita à Colônia Juliano Moreira, passou a ser reconhecida como expressão artística relevante, tornando-se referência fundamental para compreender as tensões entre arte, loucura e museologia.

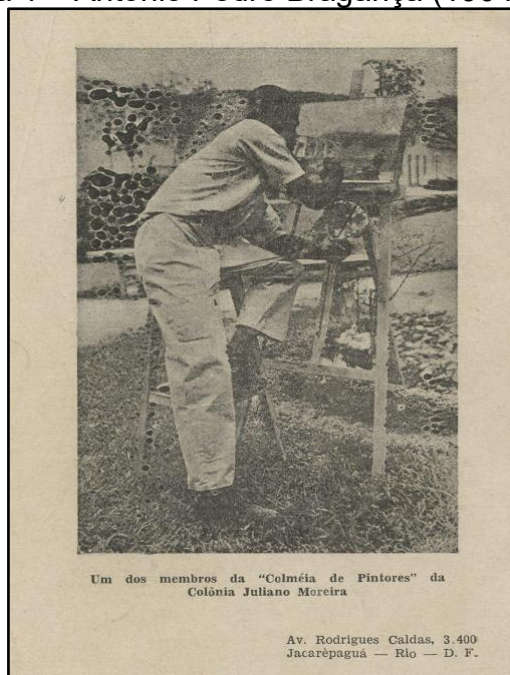
2.3 O Acervo

No presente estudo, adota-se o termo “arte manicomial” como recorte conceitual para a análise da obra de Arthur Bispo do Rosário. Reconhece-se que a expressão carrega marcas históricas de estigmatização, por associar a produção artística ao espaço de exclusão psiquiátrica, em continuidade a nomenclaturas como “arte psicopatológica” ou “arte psicótica”, arte asilar (Moret, 2021, p. 43).

Ainda assim, seu uso aqui se justifica por delimitar com precisão o contexto institucional de origem, a cela manicomial, sem desconsiderar a potência estética, simbólica e documental que essas produções adquiriram ao serem incorporadas ao campo museológico. A denominação não visa reforçar uma perspectiva médica ou patologizante, mas situar criticamente a produção de Bispo no espaço que a engendrou, ressaltando os desafios de sua documentação e circulação.

Antes da institucionalização do museu, o acervo se formou em duas frentes: primeiro, a produção de Arthur Bispo do Rosário preservada na Colônia; segundo, as práticas expositivas de 1950 a 1951, com oficinas, a Colmeia de Pintores e a participação em Paris, com destaque para Antônio Pedro Bragança (figura 1). A criação posterior do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac) organizou e estabilizou esse conjunto (Cruz Júnior, 2015).

Figura 1 – Antônio Pedro Bragança (1904-1967)



Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário), 2025.

Nesse cenário, Antônio Pedro Bragança surgiu como artista, integrante do ateliê de pintura, a Colmeia de Pintores, um dos cinco internos que participaram do ateliê entre 1950 e 1951, e alcançou projeção internacional na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica em Paris. Segundo Cruz Júnior, tratou-se de um evento para o qual foram convidados “médicos/colecionadores franceses e estrangeiros”.

Assim como Arthur Bispo do Rosário, Antônio Pedro Bragança permaneceu internado até sua morte, em 1967, deixando cerca de 20 obras no acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e uma peça na coleção do Hospital *Sainte-Anne*, em Paris, doada àquela coleção (Cruz Júnior, 2015).

Na concepção histórico-institucional, a virada da Colônia em direção à praxiterapia, a partir das décadas de 1940 e 1950, consolidou um ambiente de ateliês e de circulação expositiva. Nesse cenário, Bragança surgiu como um caso de visibilidade artística forjada em contexto manicomial, teve presença em mostras e acervos no Brasil e no exterior e integrou, em suas obras, imagem e texto para representar cenas de vida doméstica em contraste com o regime asilar (figura 2).

Figura 2 – Museu Bispo do Rosário - Bragança



Fonte: da autora, 2025

Uma evidência de uma organização de cunho museal, como o mBrac cita em sua cronologia, é o pavilhão Egaz Muniz. Tal trajetória ilumina a dupla natureza do acervo do museu: por um lado, a singularidade da obra de Bispo; por outro, a vivência dos ateliês hospitalares.

Ainda em vida, Arthur (1909/1911-1989) foi apresentado de forma pública. A partir da reportagem de caráter denunciativo de 1980 (Fantástico) e o documentário

de Hugo Denizart⁷ (1982) que projetou sua obra para fora da Colônia. No ano de 1982, Frederico Moraes⁸ o incluiu na mostra “A Margem da Vida” no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio), marco do reconhecimento crítico (Borges, 2010, p.36). Moraes foi o curador da primeira mostra individual na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), que ficou de 18 de outubro a 19 de novembro de 1989, com grande repercussão o que resultou em uma intensificação da circulação, das obras, nacional e internacional (Hidalgo, 2011).

Os anos 1990 consolidam a legitimidade pública da obra de Bispo. O MAM-Rio, por iniciativa de Frederico Moraes, apresentou “Arthur Bispo do Rosário: o inventor do universo” (1993) e, em 1995, a obra representou o Brasil na 46ª Bienal de Veneza; para essa viagem, 143 peças foram restauradas pela Fundação Bienal de São Paulo (Hidalgo, 2011, p.180). Período em que técnicos do INEPAC, vistoriaram a Colônia e constataram que suas obras estavam em conservação precária e sem inventário, o que impediu incluí-las no processo de tombamento⁹ da colônia.

Fato é que, com a morte de Arthur, em 1989, formou-se um esforço de salvaguarda: profissionais da Colônia Juliano Moreira articularam a formação da Associação de Amigos dos Artistas da CJM (AAACJM) e, para proteger o conjunto, as obras foram transferidas da cela do Pavilhão Ulisses Viana para o então Museu Nise da Silveira - atualmente Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Com o falecimento de seu autor e o descaso da instituição psiquiátrica em salvaguardar o conjunto da obra, um grupo de pessoas organizou uma associação e posteriormente um museu, ao qual batizaram de Museu Nise da Silveira. Apesar da inexistência de relação entre Bispo do Rosário e a Dra. Nise, essa foi uma estratégia para atrair atenção para a coleção. Utilizando um nome que já era respeitado e conhecido pela mídia e a sociedade, um nome identificado com a defesa dos loucos e de suas criações, seus organizadores esperavam granjear apoio. Depois de algum tempo a instituição passou a chamar-se Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (Cruz Júnior, 2015, p. 53).

⁷ O documentário *O prisioneiro da passagem* (1982), de Hugo Denizart, que trabalhava na Colônia (Burrowes, 1999, p. 45) registrou e denunciou as condições desumanas na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro; a obra foi financiada pelo Ministério da Saúde, ao qual a instituição estava vinculada.

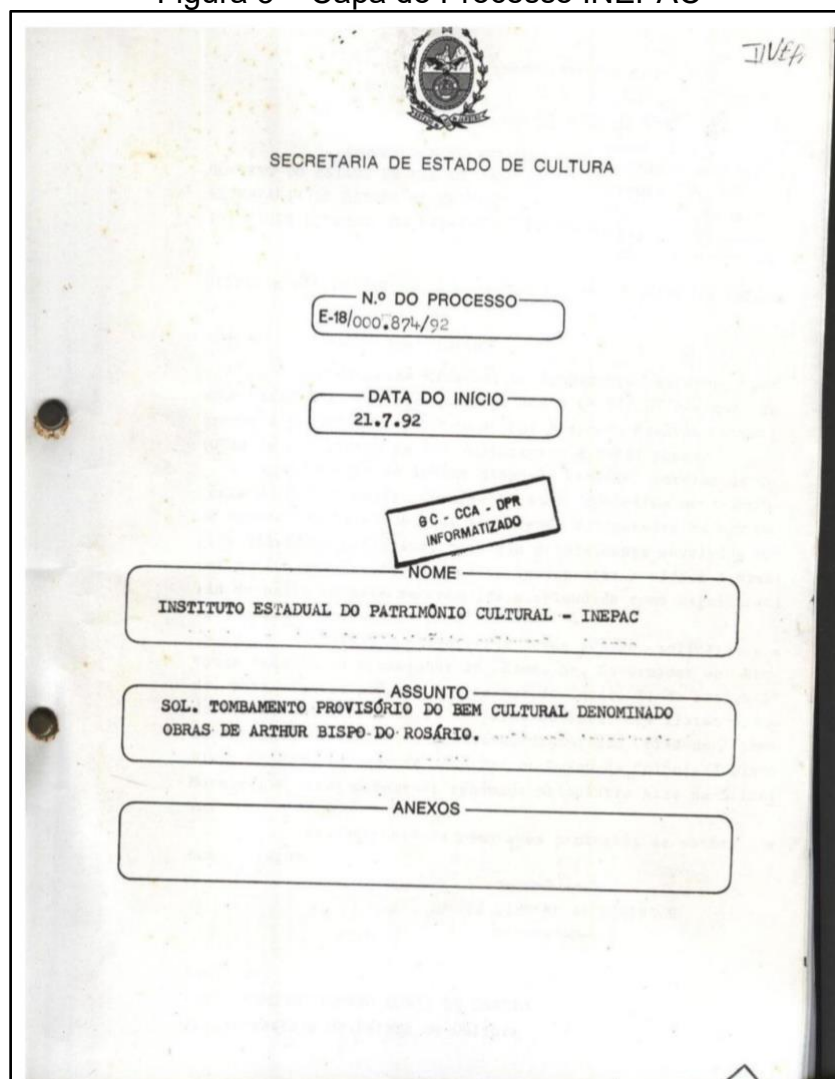
⁸ Frederico Moraes é crítico e historiador de arte, em atividade desde 1956, autor de dezenas de livros e catálogos, entre os quais destacamos a obra *Arthur Bispo do Rosário: Arte além da loucura* (2013).

⁹ Na Colônia Juliano Moreira, o reconhecimento patrimonial se estrutura em camadas: em 1938, o IPHAN tombou o aqueduto; em 1983, o INEPAC tombou a Igreja Nossa Senhora dos Remédios e o conjunto arquitetônico do Núcleo Histórico Rodrigues Caldas, e, no mesmo ano, o Morro Dois Irmãos. Elementos que constituem o território (Reis de Paula, 2010).

Em 1992 foi realizada a primeira catalogação, da obra de Bispo, por Denise Almeida Correa¹⁰ e Frederico Moraes (Figueiredo, 2010).

A proteção estadual aconteceu em 4 de dezembro de 1992, quando o INEPAC, provisoriamente, tombou integralmente a obra, com 802 peças (figura 3) com base no relatório apresentado:

Figura 3 – Capa do Processo INEPAC



The image shows the cover of a process file from the INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural). At the top center is the coat of arms of the State of Rio de Janeiro, with the text 'SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA' below it. In the top right corner, there is a handwritten signature 'DIVEF'. The form contains the following fields:

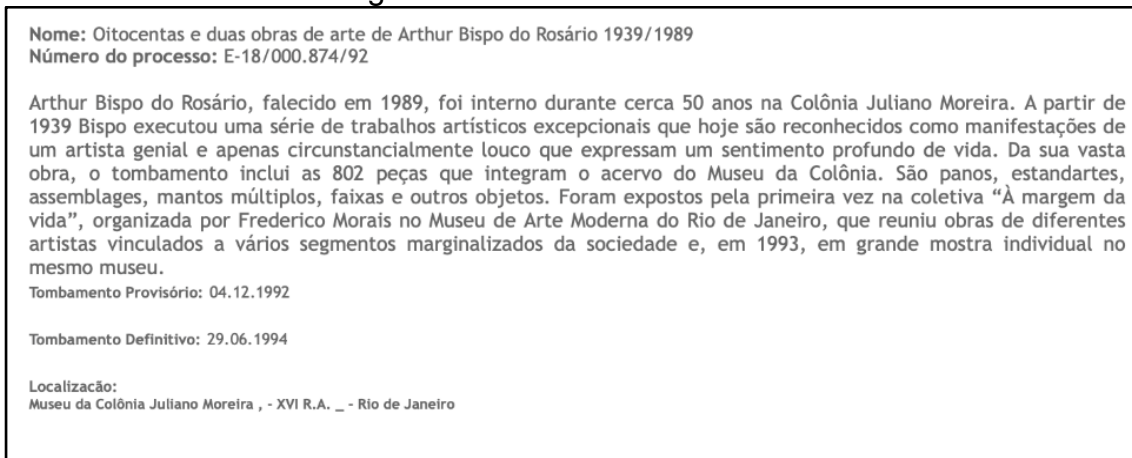
- N.º DO PROCESSO: E-18/000.874/92
- DATA DO INÍCIO: 21.7.92
- A stamp that reads '8C - CCA - DPR INFORMATIZADO' is placed over the 'NOME' field.
- NOME: INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL - INEPAC
- ASSUNTO: SOL. TOMBAMENTO PROVISÓRIO DO BEM CULTURAL DENOMINADO OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.
- ANEXOS: (empty field)

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário), 2025.

Em 29 de junho de 1994, o tombamento foi tornado definitivo (figura 4), reconhecendo o acervo como patrimônio material na categoria bens móveis e consolidando a integridade do conjunto.

¹⁰ Psicóloga, funcionária da Colônia, foi coordenadora do programa de ressocialização da Colônia Juliano Moreira.

Figura 4 – Tombamento INEPAC



Fonte: INEPAC, 2025.

O processo de salvaguarda do conjunto de Arthur iniciou com a transferência das obras e foi decisiva para evitar dispersões e seria o meio para criar condições técnicas de preservação. Na obra *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, Patrícia Burrowes (1999) registra que havia, entre profissionais da Colônia Juliano Moreira, a intenção de desmembrar a produção do artista para reaproveitar elementos com uso cotidiano. A autora cita entrevista concedida por Denise Corrêa, então diretora do Museu Nise da Silveira, que confirma essa orientação institucional:

... eram funcionários da copa, eram antigos guardas, que falaram – falaram com todas as letras com o diretor – que queriam esvaziar aquele salão, desfazer a obra. Quando o diretor falou que não podia, um, eu me lembro que um ainda falou assim: ‘ah doutor, aquela porta, aquele cadeado são muito fraco, e à noite o senhor não está aqui (Burrowes, 1999, p. 20).

Nesse processo, a direção solicitou aos familiares de Nise da Silveira a alteração do nome do museu, uma vez que ela nunca trabalhou na Colônia Juliano Moreira e a denominação gerava imprecisões de autoria e vínculo institucional (IPHAN, 2018).

Em paralelo, a ampla circulação crítica e expositiva do início dos anos 1980 e 1990, imprensa, documentários, mostras e a presença em instituições de referência, consolidou o reconhecimento público e impulsionou os processos de inventário, primeiro em esfera estadual¹¹, iniciado em 1992 com aceite em 1994 e,

¹¹ Para esta pesquisa, não foram localizados documentos de acesso livre, disponíveis na internet. Apenas o documento que lista o tombamento do conjunto de obras de Bispo assim como demais solicitações.

posteriormente, federal com pedido e aceite no mesmo ano, em 2018 (figura 5). O pedido de tombamento federal do acervo de Arthur Bispo do Rosário foi enviado pelo Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, por meio do mBrac, em 28 de março de 2018. O conjunto das obras de Arthur Bispo do Rosário foi tombado pelo IPHAN, com inscrição no Livro de Tombo das Belas Artes, v. 2, fl. 94, n.º 750.

Figura 5 – Diário Oficial

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

EDITAL DE COMUNICAÇÃO

TOMBAMENTO DEFINITIVO DO ACERVO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Processo nº 01450.001794/2018-21

Na forma e para fins do disposto no art. 24 da Portaria Iphan nº 11, de 11 de setembro de 1986, o INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN, dirige-se a todos os interessados para lhes COMUNICAR que promoveu, por meio do Processo de Tombamento nº 1842-T-18 (Processo Administrativo nº 01450.001794/2018-21), o tombamento do Acervo de Arthur Bispo do Rosário, em razão do seu elevado valor histórico, inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes, Volume 2, fl. 94, sob o número 750.

O presente edital visa assegurar a publicidade do tombamento definitivo do bem acima descrito, efetuado com fundamento no art. 5º do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o qual passa gozar de proteção por meio do Iphan, para os efeitos previstos notadamente nos arts. 17 e 18 do diploma legal citado.

AMPARO LEGAL: Art. 216, inciso IV, da Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 1988; Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937; Portaria Iphan nº 11, de 11 de setembro de 1986; Lei nº 6.292, de 15 de dezembro de 1975; Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990; Decreto nº 11.178, de 18 de agosto de 2022; Lei nº 9.784, de 29 de janeiro de 1999.

CORRESPONDÊNCIA: Presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural - Centro Empresarial Brasília 50 - SEPS 702/902, Bloco C, Torre A - Bairro Asa Sul, Brasília/DF, 70390-025; e-mail: protocolo@iphan.gov.br; ou ao novo Protocolo Digital do Iphan, pelo link: <https://www.gov.br/pt-br/servicos/protocolizar-documentos-ao-instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan>.

LEANDRO GRASS
Presidente do IPHAN

Fonte: Diário Oficial da União, ISSN 1677-7069 No 70, 2023.

O ofício solicitou a proteção do conjunto e especificou “805 trabalhos”; a instrução técnica reuniu pareceres de história da arte, antropologia e conservação, com participação da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Rio de Janeiro e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), órgão ligado ao IPHAN, responsável pela preservação do folclore e da cultura popular brasileira. O tema foi analisado e relatado, na tarde do dia 19 de setembro de 2018, na 89ª reunião do Conselho.

Abre-se um parêntese para registrar algo que chamou a atenção nesta pesquisa: as variações na quantificação do volume da obra de Arthur – Magalhães (2019, p. 110) aponta cerca de “800 peças”; para o INEPAC, de “802 peças” (figura 6).

Figura 6 – INEPAC

1991	E-18/000.030/91	Conjunto Urbano-paisagístico junto às praias do Leme, Copacabana, localizado na orla da cidade do Rio de Janeiro dividido em dois trechos: Conjunto urbano-paisagístico, formado pelas calçadas centrais e laterais e pelas espécies arbóreas, ao longo da Av. Atlântica, que integram o projeto de autoria de Roberto Burle Marx, entre a Praça do Leme e a Rua Francisco Otaviano (Leme e Copacabana); _ V RA. Conjunto Urbano-paisagístico junto às praias, Ipanema e Leblon localizado na orla da cidade do Rio de Janeiro e - conjunto-urbano-paisagístico, formado pelas calçadas centrais e laterais e pelas espécies arbóreas, ao longo da Av. Vieira Souto e Delfim Moreira, entre o Parque Garota de Ipanema e a Avenida Visconde de Albuquerque (Ipanema/Leblon); _ VI RA.	Rio de Janeiro	Capital	2	25.01.1991	
	E-18/000.038/91	Conjunto arquitetônico e urbanístico da Rua Martins Ferreira e adjacentes: Rua Martins Ferreira, lado par: nº 12, 24, 30, 32, 38, 40, 44, 46, 48, 50, 60, 76, 80, 82 e 88; lado ímpar: 23, 25, 47 (numeração antiga), 55, 61, 63, 71, 73 e 77; Rua Conde de Irajá, lado par: 90, 98; lado ímpar: 53, 63, 85, 109, 115, 125, 139, 145, 177, 183, 191, e 201; Rua Capistrano de Abreu, 14 e 16; Rua São Clemente, 179, 385, e 431 - IV RA.	Rio de Janeiro	Capital	43	05.02.1991	18.12.2002
	E-18/000.165/91	Conjuntos de bens tombados no primeiro distrito de Petrópolis ¹	Petrópolis	Serrana	515	25.04.1991	09.12.1998
	E-18/000.172/91	Serra do Mar/Mata Atlântica	Angra dos Reis ²	Capital; Costa Verde; Médio Paraíba; Baixada Fluminense; Norte Fluminense; Baixadas Litorâneas; Serrana; Centro-Sul; Leste Fluminense	1	06.03.1991	
	E-12/000.393/91	Palácio Euclides da Cunha, no Alameda São Boaventura nº 770 (Jardim Botânico de Niterói)	Niterói	Leste Fluminense	1	25.04.1991	
1992	E-28/000.486/91	Área indígena Guarani-Bracul aproximadamente 700 há no Parque Nacional da Bocaina	Angra dos Reis	Costa Verde	1	24.03.1991	
	E-18/001.249/92	Teatro Nacional de Comédia – atual Teatro Glaucê Rocha, na Av. Rio Branco nº 179 – Centro, II RA.	Rio de Janeiro	Capital	1	18.10.1993	24.06.1994
1994	E-18/000.874/92	Obras de Arthur Bispo do Rosário, constituídas de 802 (oitocentos e duas) peças que se encontram no Museu da Colônia Italiana Monteiro, Itacarepeguas ³ - XVI RA.	Rio de Janeiro	Capital	1	04.12.1992	29.06.1994
	E-18/000.835/94	Morro Dois Irmãos, desde o seu sopé, ao nível do leito da Av. Niemeyer, até o seu cume, abrangendo as Faces da Península voltadas para o Leblon, para o Oceano e para São Conrado, a partir do Porto de Encontro do Eixo da Av. Delfim Moreira com Eixo da Av. VI	Rio de Janeiro	Capital	1	22.09.1994	
	E-18/000.662/98	Fazenda do Engenho Novo, na Estrada Rio Frio – em Monjolo	São Gonçalo	Leste Fluminense	1	06.07.1998	07.12.1998
	E-18/000.684/98	Imóvel nº 497 da rua Lopes Quintas, Jardim Botânico - VI RA	Rio de Janeiro	Capital	1	06.07.1998	07.12.1998
	E-18/000.687/98	Conjunto Arquitetônico e Esportivo do Fluminense Futebol Clube, na Rua Álvaro Chaves nº41 - IV RA	Rio de Janeiro	Capital	8	06.07.1998	02.12.1998
	E-18/001.147/98	Prédio da antiga sede da Secretaria de Estado de Fazenda, na Rua da Alfindega nº 42/44, Centro - II RA.	Rio de Janeiro	Capital	1	09.12.1998	22.10.2001
	E-18/001.538/98	Pavilhão de cursos e Restaurante Central do Campus da Fundação Oswaldo Cruz, na Av Brasil, nº 4365, Mangunhos - X RA.	Rio de Janeiro	Capital	2	09.12.1998	22.10.2001
	E-18/001.539/98	Prédio da Superintendência Regional da Polícia Federal (Antiga Imprensa Nacional), na Rua Rodrigues Alves nº1, Saúde - I RA; Prédio do Tribunal Regional do Trabalho (antigo Ministério do Trabalho), na Av. Presidente Antônio Carlos, nº 251, Centro - II RA;	Rio de Janeiro	Capital	6	09.12.1998	
		Prédio da Alfindega, na Rua Rodrigues Alves, nº 82, Saúde - J RA; Palácio Duque de Caxias, antigo Ministério da Guerra, na Praça Duque de Caxias, Centro - II RA; Edifício Almirante Tamandaré, antigo Ministério da Marinha, na Praça Barão de Ladário, Centro - II RA; Prédio da CONAB - Cia. Nacional de Abastecimento, na Praça XV de Novembro, Centro - II RA.					
	E-18/001.540/98	Conjunto arquitetônico e paisagístico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRJ, incluindo os painéis de azulejaria da Pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e as edificações onde atualmente estão instalados a PESAGRO e a EMBRAPA	Seropédica	Baixada Fluminense	7	09.12.1998	22.10.2001
	E-18/001.541/98	Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, na Praça Senador Salgado Filho, Centro - II RA.	Rio de Janeiro	Capital	1	09.12.1998	

Fonte: INEPAC, 2025.

No momento da leitura dos pareceres dos conselheiros do IPHAN, foi citado o fato de terem sido listadas¹² cerca de “850 peças” e que possivelmente outras 100(cem) obras, que ainda não haviam sido inventariadas, poderiam ser incluídas. Estas, resultantes de uma pesquisa da equipe técnica do mBrac, para o desenvolvimento do Catálogo *Raisonné*¹³.

Por ordem de tramitação, uma notificação ao IPHAN para "rerratificação" do conjunto de bens tombados, foi solicitada.

As 802 peças correspondem ao inventário de 1992; 805 peças ao número adotado no ofício que abriu o processo federal; e 850 à listagem ampliada utilizada na relatoria da ata do IPHAN (2018). Sobre essa variação quantitativa podemos refletir que ela decorreu de critérios de contagem, citados nos documentos do processo, e de escopo documental onde “peças” se referem a unidades físicas, “trabalhos” a conjuntos, obras ou coleções, além de regularizações de inventário e incorporações registradas pela equipe Inventário do Mundo entre 1992 e 2018.

¹² Informações nas folhas 13 a 57, nas Apostilas do Processo IPHAN nº 01450.001794/2018-21.

¹³ O catálogo *Raisonné* é uma listagem exhaustiva e anotada da obra de um artista, com dados técnicos descritivos, proveniência, histórico expositivo e bibliografia, publicada em livro ou meio digital, é usada como autoridade para pesquisa e autenticação.

O conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário compreende a reunião das coisas do mundo. É composta por diversas características e naturezas. São apresentadas em *assemblages*¹⁴, faixas de missas, estandartes, em vestuário, em mobiliário; reúnem objetos do cotidiano apresentados em painéis, “vitrines”, muitas vezes com suportes improvisados. Obras em que talheres, chinelos e congas¹⁵, utensílios e outros objetos, foram transformadas, descontextualizadas, de coisas de uso em unidades de sentido quase que como em um processo de *museália*¹⁶.

Na base dos dados do Cadastro Nacional de Museus (IBRAM), o mBrac está registrado (figura 7) mas as informações disponíveis são insuficientes.

Figura 7 – Cadastro no IBRAM

Endereço de visitaçã					
Logradouro	Número	Bairro	CEP	Município	UF
Estrada Rodrigues Caldas	3400	Taquara	22713375	Rio de Janeiro	RJ

Fonte: IBRAM, 2025.

Informações referentes à configuração e organização das obras não se mostraram claras (Figura 8) e, por isso, tornou-se necessária uma visita técnica *in loco* para complementar dados institucionais, documentais e de acervo.

¹⁴ Reunião tridimensional de objetos e materiais diversos.

¹⁵ “Conga” foi um modelo de tênis de lona com sola de borracha da empresa Alpargatas, lançado em 1959 e popularizado como calçado escolar nas décadas de 60/80. “Havaianas” são chinelos de borracha criados em 1962 pela mesma empresa.

¹⁶ O termo refere-se aos objetos que selecionados, separados de seus contextos originais e indexados para compor um conjunto significativo cuja função é portar com valor documental gerado pela transformação do real em objeto de museu (Desvallées; Mairesse, 2013).

Figura 8 – Acervo no IBRAM



Fonte: IBRAM , 2025..

Diante da complexidade, o tratamento técnico da obra de Arthur exigiu situá-la no modo como o museu se organizava. Para isso, passou-se da descrição à estrutura de gestão, mais especificamente ao Programa de Acervos, que orientava a aquisição, a documentação, a movimentação, a Restauração¹⁷ o descarte e o acesso à informação. Nesse escopo, para a obra selecionada neste estudo, articularam-se registro de entrada e tombo, inventário, ficha de catalogação, laudos de conservação, diretrizes de empréstimo, dossiês de empréstimo/seguro/transporte e a gestão de propriedade intelectual, como apontam os autores a seguir.

¹⁷Adota-se, neste estudo, o termo Restauração no sentido de Muñoz Viñas, como noção ampliada de conservação-restauração, orientada por contexto, valores negociados, mínima intervenção, compatibilidade, legibilidade e documentação (Muñoz Viñas, 2021, p.22).

3 GESTÃO DE ACERVOS NO CAMPO MUSEOLÓGICO

O capítulo delimita a Gestão de Acervos como o conjunto de procedimentos que estruturam a seleção, incorporação, documentação, conservação e circulação de bens musealizados. Expõe a diferença entre aquisições com transferência de propriedade e ingressos sem transferência, os critérios de aderência institucional e a formalização por dossiês. Situa a Política de Gestão de Acervo, articulada a programas institucionais de preservação, documentação e segurança, como instrumento que orienta seleção, documentação, conservação, acesso e desincorporação, ancorado em marcos ético-legais. Descreve o sistema documental: padrões de numeração, Livro de Tombo, inventário com dados mínimos, marcação física compatível e consolidação de evidências no dossiê; requer relatórios reproduzíveis e datados, uso de identificadores persistentes, controle de autoridades e vocabulários e interoperabilidade para garantir rastreabilidade entre registros administrativos e técnicos.

Apresenta, por fim, os dispositivos de circulação (empréstimos, depósitos, recepção temporária) com fluxos, checklists, relatórios de condição, requisitos ambientais e seguros, integrando atualização de localização e trilha de auditoria; aborda conservação preventiva (parâmetros de exposição, ambiente, manuseio, acondicionamento, transporte e segurança), discute os marcos de propriedade intelectual aplicados a acervos físicos e digitais e culmina com os procedimentos de desincorporação/baixa, sua documentação probatória e o registro legal de disposição.

3.1 Gestão de Acervos

Sendo um museu uma instituição que "pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe seus acervos" (ICOM, 2022) é importante compreender que estes demandam, assim como a própria instituição, um sistema de governança.

Para tanto, a gestão de acervos aporta um conjunto robusto de métodos técnicos e ético-legais destinados a garantir a salvaguarda dos bens. Ladkin (2004) observa que, embora os museus tenham dimensões de acervo distintas, ainda assim "compartilham semelhanças", demandando destes (Ladkin, 2004, p.14).

A Figura 9 sintetiza o sistema de governança do acervo, articulando política, comissão e procedimentos em um fluxo que integra ingresso, documentação, circulação, preservação, acesso e desincorporação, com base em Ladkin (2004).

Figura 9 – Sistema de governança a partir de Ladkin (2004)



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Do ponto de vista da governança, a gestão de acervos responde pela salvaguarda, pela segurança de longo prazo, pelo acesso público e pelo registro auditável das atividades demandando políticas e procedimentos formalizados que assegurem rastreabilidade e prestação de contas. Responsabilidades essas determinadas na Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 (Estatuto de Museus) que, no art. 21 estabelece que é responsabilidade dos museus a conservação e a segurança de seus acervos. Ainda pelo Código de Ética do ICOM (2008) o tópico de Recursos Humanos, na seção 2 aponta:

Os museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico. Seus acervos constituem patrimônio público significativo, ocupam posição

legal especial e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade e pela responsabilidade em casos de sua alienação, quando permitida (ICOM, 2008, p.11).

Ainda quanto à importância da gestão de acervos, Ladkin assinala que ela vai além de práticas estritamente técnicas: “a gestão de acervos é fundamental para que o acervo sustente a missão do museu” (Ladkin, 2004, p. 14) referindo-se à gestão institucional. Para a autora, alcançar boa gestão de acervos requer a adoção de uma política de gestão, organizado em um documento institucional, este explicita os objetivos do museu, traduz as necessidades do acervo em critérios e procedimentos, orienta decisões, define responsabilidades e prazos e os mantém em constante revisão. Argumento que também é defendido por Camargo-Moro:

Para que todo esse trabalho seja realizado de forma correta, é preciso que se estabeleça uma atuação sistemática, porém de grande sensibilidade, em relação à mensagem que o museu deseja transmitir a qual se engloba interpretação, proposta através de seu mecanismo museológico, e técnicas de dinamização, que o farão dialogar com a comunidade (Camargo-Moro, 1986, p. 17).

Isso se desdobra em uma análise que perpassa o escopo do acervo, a filosofia institucional, a proposta de trabalho e a comunidade (Camargo-Moro, 1986).

No que tange às atribuições desenvolvidas pela gestão de acervos, discutem-se não apenas a salvaguarda, mas também as formas de aquisição desses bens. O termo "aquisição" é definido por Camargo-Moro (1986) como um processo de obtenção, pelo qual se formam os acervos.

Menciona ainda que, para que um objeto ingresse no acervo, é necessário que sejam realizadas considerações mediante à possível aderência à missão e que a propriedade seja passível de comprovação, orientados por uma Comissão e Acervos.

O processo decisório de incorporação do bem ao acervo, demanda de um inventário com registro provisório e que esse material integre o dossiê a ser apresentado à Comissão de Acervos para a investigação (Camargo-Moro, 1986).

Sobre essa questão, o CIDOC/ICOM (2008) menciona que, todos os bens culturais dependem da comprovação do título de propriedade, por parte do museu (CIDOC/ICOM, 2008). A isso soma-se a menção de Camargo-Moro (1986) ao enfatizar ser fundamental a organização dos acervos, seus protocolos de aquisição com uma documentação auditável, do que foi adquirido.

A passagem de “coisa em uso” social a objeto museológico se estrutura em identificação, contextualização, seleção e decisão de salvaguarda. Sobre essa mudança de *status*, Mairesse e Desvallées (2013), descrevem:

Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomain a chamar esses “portadores de significado” de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor - que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico (Mairesse; Desvallées, 2013, p. 70)

Os autores detalham o processo pelo qual o objeto se torna museológico, recebendo uma nova camada de simbolismo. Sobre esse processo, Bottallo (2010) suscita a responsabilidade das instituições quanto a sua salvaguarda.

Para evitar incorporações descoladas da missão e para reduzir riscos documentais, operacionais e jurídicos, impõe-se vincular decisões de aquisição a um ciclo de planejamento e avaliação (Oliveira, 2022).

O quadro a seguir organiza esse ciclo em elementos objetivos, indicadores verificáveis e metas mensuráveis, permitindo que o colegiado decida com base em evidências e em capacidade institucional instalada.

Quadro 1 – Planejamento e Avaliação

Elemento	Objetivo	Indicador
Diagnóstico inicial da documentação	Mapear “o que temos / o que falta” (registros, inventário, metadados, imagem, termos de direitos).	% itens inventariados; % com imagem; % com procedência/autoria completas.
Metas anuais	Priorizar frentes (digitalização, revisão descritiva, direitos de uso).	Metas SMART ¹⁸ por dimensão; marcos trimestrais.
Indicadores de maturidade	Saber o estágio e o “próximo passo”.	Nível por dimensão; evolução por semestre.
Repositório e interoperabilidade	Garantir publicação/recuperação.	Repositório ativo; % registros publicados; interoperável (sim/não).
Qualidade descritiva	Evitar “erro em efeito cascata”.	% registros com vocabulário aplicado; taxa de inconsistências.
Direitos de uso	Segurança jurídica na difusão.	Política publicada (sim/não); registros com status de direitos.

¹⁸SMART: acrônimo para metas Específicas, Mensuráveis, Atingíveis, Relevantes e Temporais (com prazo). Na prática: “Inventariar 80% da coleção Arlindo Oliveira até dez/2025.”

Monitoramento e publicização	Transparência de resultados.	Relatório semestral; série histórica dos indicadores.
------------------------------	------------------------------	---

Fonte: Oliveira, 2022; elaborado pela autora, 2025.

Tais iniciativas corroboram para que as decisões quanto à aquisição de bens ao acervo, possam ter robustez em suas aquisições. A isso, somam-se a Gestão de Acervos as diretrizes do ICOM (2008) e as normativas nacionais, das quais destacamos:

Quadro 2 – Normativas nacionais

Normativa	Instrumentos
Lei 11.904/2009	Base para políticas internas; justifica registro de entrada, tomo, inventário, ficha, laudos, dossiês; obriga plano museológico.
Decreto 8.124/2013	Detalha execução/implementação do plano e rotinas; reforça necessidade de documentação auditável.
Resolução Normativa Ibram nº 12/2022	Padroniza dossiê de incorporação/baixa; termos e registros correlatos.
Resolução Normativa Ibram nº 11/2021	Exige dossiê de empréstimo, apólice, <i>condition report</i> ¹⁹ e logística de circulação.
Resolução Normativa Ibram nº 17/2022	Parâmetros de conformidade institucional, incluindo documentação e plano.
Decreto-Lei 25/1937	Demanda, inventário e registros fidedignos; reflexos em circulação e conservação.
Lei 4.845/1965	Dossiês de empréstimo internacional; autorizações e seguros.
Lei 12.527/2011	Publicização de inventários/catálogos; políticas de acesso.

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Retomando o conceito de Ladkin (2004) sobre a avaliação periódica da política de gestão de acervos e da missão institucional, reafirma-se esse princípio ao se apresentar o quadro de normativas acima. Passíveis de revogação e readequação, tais normativas exigem análise contínua para que a gestão de acervos responda, de forma efetiva, às demandas emergentes.

¹⁹ Laudo técnico que registra, com data, assinatura, texto e fotos, o estado físico de uma obra em um momento específico; serve para comprovar condição, orientar manuseio/acondicionamento e atribuir responsabilidades em movimentações/empréstimos.

Desta forma, nas rotinas de gestão, a documentação organiza incorporação, controle de inventário e catalogação, garantindo evidência legal e servindo de ponto de partida para os demais procedimentos de registro do bem.

O inventário apresenta-se como arrolamento²⁰ inicial com numeração provisória e registro em caderno próprio, assegurando controle físico e continuidade do trabalho até a decisão de incorporação. Ao mesmo tempo, opera como parte do processo construtivo do sistema, ao levantar dados sobre cada peça individualmente e orientar registro, identificação e classificação mediante perguntas-guia sobre o que, como, onde, quem, quando e por que (Moro, 1986; Padilha, 2014).

Consolidada a decisão de integrar ao acervo permanente, procede-se à atribuição do número de tomo no bem patrimonializado a ser registrado no Livro de Tombo e na ficha de catalogação.

O Livro de Tombo, como define Padilha (2014), é o documento que legitima o objeto como documento e bem cultural. A autora destaca que é por meio dele que a instituição pode realizar o controle da movimentação do acervo (entrada, saída, perda ou roubo). Para Bottallo (2010), o Livro Tombo, ou Livro de Registro²¹, atua conjuntamente com fichas de catalogação e bancos de dados:

(...) será importante manter um Livro que obedeça a princípios jurídico-administrativos que lhes atribua valor legal. Para isso, tais Livros deverão ser numerados, ter um Termo de Abertura (e um de encerramento quando for o caso), todas as páginas devem ser rubricadas e não pode haver rasuras ou correções de qualquer espécie. As informações devem ser dispostas de maneira padronizada, não podendo haver espaços em branco entre a inscrição de informações sobre um objeto e o seguinte. Os campos básicos que devem constar dos Livros de Tombo ou de Registro de Acervo devem ser: nome do objeto, data do objeto, data de entrada na coleção, forma de aquisição, nome do doador (quando for o caso), origem e procedência. Deve haver um campo para observações e outro para assinatura pelo responsável pela escritura do Livro (Bottallo, 2010, 57-58).

Bottallo (2010) ressalta a questão de não deixar espaçamentos em branco entre um registro e outro enquanto Padilha (2014) apresenta rigor quanto ao preenchimento dos registros no Livro Tombo, sendo vedada qualquer rasura.

Fato é que são diversas as formas de aquisição em museus. Contudo, como vimos, a existência de título de propriedade válido e a ausência de restrições que

²⁰ Levantamento inicial, rápido e sistemático de bens, feito para identificar, contar e localizar itens de um acervo, registrando dados mínimos.

²¹ A referência ao Livro Tombo como Livro de Registro também foi adotada por Camargo-Moro(1986).

impeçam o uso museológico, em conformidade legal, constituem prerrogativas basilares para a incorporação de bens. Nesse processo, os meios de aquisição podem ou não abranger a transferência de propriedade. Com transferência, enquadram-se em: compra, doação, legado, permuta, coleta de campo e transferência interinstitucional.

Sem transferência, situam-se depósito e empréstimo/comodato (curto ou longa duração). Com base em Fernanda Camargo-Moro (1986), Ladkin (2004), Bottallo (2010) e Padilha (2014), são apresentados os meios pelos quais os bens são adquiridos e incorporados ao acervo:

Quadro 3 – Instrumentos de Aquisição

Com transferência de propriedade	
Termo	Descrição
Compra	Aquisição onerosa. Exige recibo e documentação que comprove origem e proveniência.
Doação	Transferência voluntária de propriedade ao museu; deve ser avaliada quanto à aderência à proposta do museu e à documentação de procedência.
Legado	Incorporação por disposição testamentária; segue cautelas e análise semelhantes às da doação.
Permuta (troca)	Troca de bens entre instituições/partes.
Coleta de campo ²²	Incorporação vinculada a pesquisa/coleta; requer prova de posse e registro detalhado de procedência/método/local.
Transferência (interinstitucional)	Mudança de propriedade entre órgãos/entidades; formalizar ato de transferência e atualizar registros.
Sem transferência de propriedade	
Depósito	Guarda temporária sem mudança de título; não entra em Livro Tombo. Exige contrato, prazos, condições de conservação/segurança e responsabilidade definida.
Empréstimo/Comodato (curto/longa duração)	Posse temporária para exposição ou estudo; não registra no Livro Tombo. Requer termo/contrato, laudo de estado, seguro (quando couber) e checklists de entrada e saída.
Endosso Institucional	Instrumento específico para bens arqueológicos: contrato entre museu/instituição e arqueólogo ou empresa de arqueologia que assegura a salvaguarda institucional de materiais arqueológicos, de propriedade da União, decorrentes de pesquisas licenciadas (Lei nº

²²Nos casos em que não haja transferência enquadra-se no bloco “Sem transferência de propriedade” como depósito para estudo (termo/contrato, prazo, relatório de condição na entrada e na saída).

	3.924/1961; Portarias SPHAN nº 7/1988 e IPHAN nº 230/2002). Implica transferência de guarda e responsabilidade, não de propriedade.
--	---

Fonte: Camargo-Moro, 1986; Ladkin, 2004; Bottallo, 2010; Padilha, 2014; elaborado pela autora, 2025.

Em ambas as situações, apresentadas no quadro acima, com ou sem transferência, a decisão deve ser colegiada, rastreável e ancorada em política de acervo e de documentação (CIDOC/ICOM, 2008; Camargo-Moro, 1986).

Assim, tendo o bem passado pelo processo de análise, a ele é referido um valor documental que valida sua adesão ao acervo (Padilha, 2014).

A decisão da incorporação formal para o acervo, ocorre com a atribuição de número único e a consolidação da documentação em um dossiê sob o mesmo identificador.

Documentar os objetos é uma parte essencial da gestão de acervo. O registro do número é o primeiro a ser produzido quando um objeto entra em um museu. Os arquivos de incorporação contêm todos os documentos relacionados a cada entrada (Ladkin, 2004, p. 16).

Para Ladkin (2004), a atribuição de um número associado ao acervo da instituição só é aplicada a um bem permanente. Nesse sentido, Padilha (2014), destaca que há diferenciações quanto aos números aplicados:

Número de tombo: é o registro que identifica o objeto como patrimônio do museu por meio de uma numeração corrida.

Número de registro: é uma numeração estipulada pelo museu para o registro de identificação do objeto no acervo museológico (Padilha, 2014, p. 52).

Assim como os museus se diferenciam por seus acervos, as práticas que tangem a elaboração do padrão de numeração também se diferem. Sua constituição visa fácil localização física e documental evitando ambiguidade entre instrumentos (tombo, registro, inventário).

A seguir o quadro 4 sintetiza e apresenta três referenciais: Camargo-Moro (1986), quanto à lógica operacional de ingresso/registo e à numeração binária sequencial, Ladkin (2004), quanto à governança e Padilha (2014), quanto à estrutura formal do código, distinguindo nº de tombo e nº de registro.

Quadro 4 – Numeração

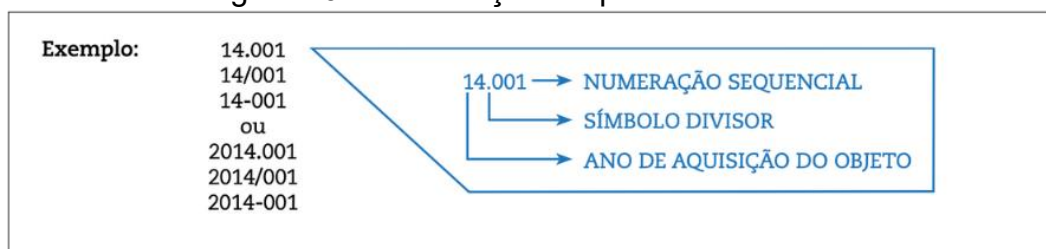
Referenciais de numeração e identificação de objetos			
Autoras	Diretriz	Estrutura da numeração	Exemplos
Moro (1986)	Documentação como espinha dorsal; identificador único; sequência contínua; não reaproveitar; registrar “NA” em nova numeração.	Binário sequencial: ANO/SEQUÊNCIA (AAAA/NNNN).	2025/0034 • ABCD 1978/0043 MUX
Ladkin (2004)	Governança e ética: padrão institucional único aprovado por decisão colegiada; número único na incorporação; vínculo ao dossiê.	Formato definido por norma interna (a autora não prescreve um layout).	AB-05/2025 AAAA/NNNN 2025/0034
Padilha (2014)	Distingue nº de tombo e nº de registro; prevê nº provisório na entrada; partes com sufixos. Decisão de zerar a numeração é da instituição.	Bipartido: ANO/SEQUÊNCIA ou SIGLA/SEQUÊNCIA. Tripartido: SIGLA MUSEU.SIGLA _COLEÇÃO.SEQUÊNCIA (ou .ROMANO.SEQUÊNCIA). Partes: sufixo a–c ou .1–.n.	Tombo: 2025/0042 • Registro: ABCD.FP.042 • Partes: 2025/0042a–c

Fonte: elaborado pela autora, com referências de Moro (1986); Ladkin (2004); Padilha (2014).

Os referenciais teóricos do quadro representam recortes temporais distintos e complementares. Camargo-Moro (1986) estabelece a lógica operacional de ingresso e registro em sequência contínua. Propõe o modelo “binário sequencial”, que vincula cada item ao ano de entrada e a um número corrido. A autora critica codificações excessivamente complexas, como combinações de letras, símbolos, por dificultarem a identificação e a recuperação. E destaca ser um erro, reiniciar a numeração a cada ano.

Padilha (2014) reafirma a função da numeração e do papel que ela desempenha quanto ao acesso das informações, mas também destaca que cabe a cada instituição, desenvolver seu padrão de numeração. Para a autora, as variações podem se configurar desde o numérico bipartido onde o ano de aquisição é separado por um elemento do número sequencial (figura 10):

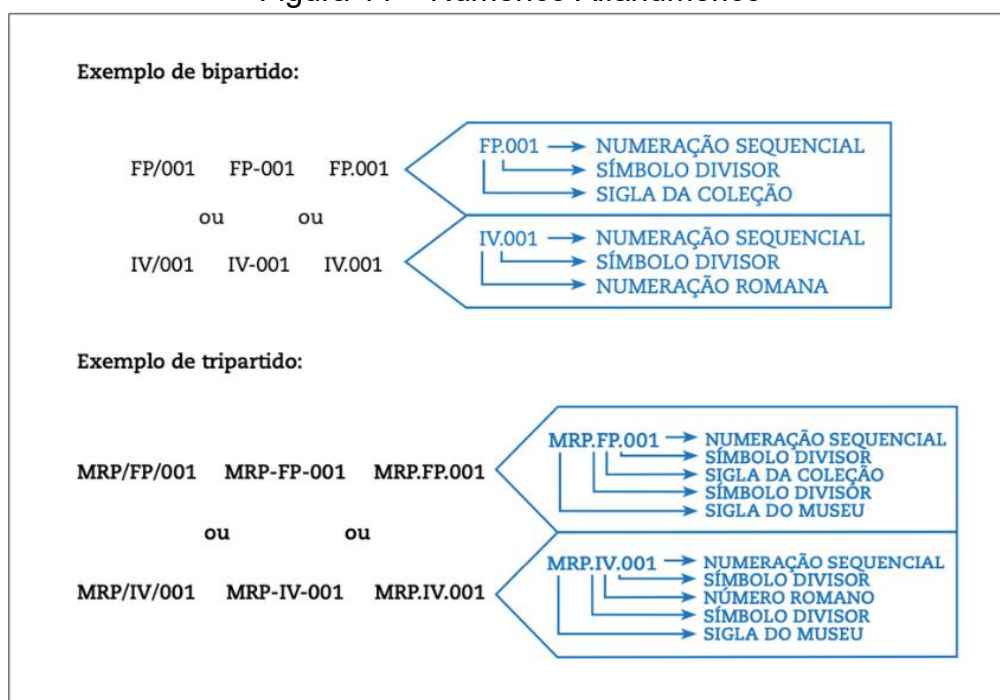
Figura 10 – Numeração Sequencial Bi-Partida



Fonte: Padilha, 2014, p. 42.

Ou ainda, o alfanumérico onde pode se configurar em bi-partido ou tripartido, como se observa na figura 11:

Figura 11 – Numérico Alfanumérico



Fonte: Padilha, 2014, p. 43.

A autora adota o conceito de ter em sua composição alfanumérica, o uso de letra minúscula, como forma de identificar as subdivisões. Destaca, ainda, a necessidade de formalizar por escrito os procedimentos adotados, a fim de implementá-los no museu como padrão institucional único (Padilha, 2014).

Já para Ladkin (2004), o sistema de identificação deve iniciar pelo acrônimo da instituição, seguido do ano de incorporação e de um número sequencial que respeite a ordem de entrada. Outro ponto que a diferencia em relação às demais autoras é a padronização do separador na composição do código, recomendando o uso de vírgula ou hífen. Por fim, Padilha (2014) destaca que cabe a cada instituição determinar a

estrutura da numeração assim como se deve adotar ou não o procedimento de zerar a numeração a cada ano. Desta maneira, a instituição adota padrão único de numeração, distingue tomo e registro, define separadores e o comprimento da sequência padronizando o tratamento de partes e pares. Atribui número provisório (inventário) com regra clara de migração para o definitivo e assim, cada número vincula, no dossiê, termo de entrada, prova de titularidade, laudos, ficha de catalogação, inventário, documentação fotográfica e dossiês de circulação.

Os campos mínimos, segundo Camargo-Moro (1986) do registro, abrangem identificação institucional, número de registro, datas de ingresso e ou aquisição, designação, descrição sumária, classificação genérica, forma de ingresso, origem, procedência, histórico e observações. Bottallo (2010) aponta a necessidade de haver os seguintes campos:

(...) nome do objeto, data do objeto, data de entrada na coleção, forma de aquisição, nome do doador (quando for o caso), origem e procedência. Deve haver um campo para observações e outro para assinatura pelo responsável pela escritura do Livro (Bottallo, 2010, p.58).

Os dados intrínsecos, destacados por Camargo-Moro (1986) e Bottallo (2010), qualificam o objeto em si (título/denominação, descrição, classificação e datação), enquanto os extrínsecos estabelecem o vínculo jurídico-administrativo com a instituição (identificação institucional, número de registro único, data de entrada, forma de aquisição, origem/procedência, histórico, observações). Esses dados subsidiam a identificação inequívoca, a prova de titularidade e procedência, a tomada de decisão (incorporação, circulação, desincorporação), a conciliação física–registro em inventários e auditorias, bem como o acesso, a interoperabilidade e a conformidade jurídico-ética dos registros.

Nessa mesma linha, e para converter essa distinção em prática padronizada, o quadro 4 apresenta e sistematiza os campos mínimos e as regras operacionais. Além das referências de Camargo-Moro (1986), Padilha (2014) e dos princípios do CIDOC/ICOM (2014), também atende às normas legais aplicáveis, assegurando documentação, rastreabilidade, transparência, proteção de dados e respeito a direitos autorais.

Quadro 5 – Dados Mínimos no Inventário

Inventário		
Campo	Descrição	Exemplo
Código do item	Alfanumérico único	H-2025-000123
Nº de Tombo / Registro	Numeração sequencial contínua	000123
Título / Denominação	Texto curto	Cama “Romeu e Julieta”
Autoria / Procedência	Texto controlado	Desconhecido / Doação Maria Silva
Datação	AAAA ou AAAA–AAAA	1938-1989
Tipologia / Categoria	Vocabulário controlado	Mobiliário › Cama
Materiais / Técnica	Vocabulário controlado	Madeira, metal; carpintaria e torneamento; acabamento envernizado
Dimensões	Convenções por tipologia (A×L; A×L×P; Ø) e peso	Estrutura geral: L 150 × C 200 × A 120 cm (cabeceira); peseira A 80 cm; 30kg
Parte / Conjunto	Código do conjunto + sufixo de parte	Conjunto com partes e sufixos: H-2025-000321-a (estrutura/cabeceira), -b (peseira), -c (estrado esquerdo), -d (estrado direito), -e/-f (travessas), -g (ferragens)
Descrição sumária	1–3 frases objetivas	Cama de solteiro com base bipartida. Cabeceira alta torneada, peseira média; dois estados independentes acomodados no mesmo quadro; verniz em tom médio.
Estado de conservação	Escala + síntese	Regular — riscos e perda de brilho do verniz; folgas em travessas; indícios de ataque xilófago pretérito, sem atividade; ferragens com pontos de oxidação.
Localização física	Padrão estável (sala/armário/prateleira)	Reserva Técnica, E.3 › P12.
Situação jurídica / Titularidade	Lista controlada	Propriedade (Instituição X
Origem / Modo de ingresso	Lista controlada + doc.	LEG – Nº 34/2025
Data de incorporação	AAAA-MM-DD	1999-05-19
Responsável pelo registro	Nome + função	A. Angst — Museóloga
Fontes / Comprovantes	Referência/ID de dossiê	Dossiê H-2025-000123 (TED, laudos, fotos)
Imagens (IDs)	Arquivo/URL institucional	IMG_H-2025-000123_01.jpg

Palavras-chave	Vocabulário controlado	mobiliário; cama; Romeu e Julieta; bipartida; histórico; Arthur Bispo do Rosário
Observações	Texto breve	Movimentar conjunto com duas pessoas; estabilizar folgas antes de exposição; acondicionar com calços.
Restrição de acesso/uso	Lista controlada + nota	Sob consulta — sem uso funcional; manuseio restrito a equipe técnica.

Fonte: elaborado pela autora, com base em Brasil (2009; 2013); CIDOC/ICOM (2014); IBRAM (2021); Moro (1986) e Padilha (2014).

Para a elaboração do quadro acima, contendo os dados mínimos em um inventário, para além dos autores e comitês, impõe-se observar as normativas vigentes no país.

A Lei de Nº11.904/2009²³ e o Decreto de Nº 8.124/2013²⁴ determinam a obrigatoriedade do inventário e instituem o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados (INBCM). Com a Resolução Normativa do IBRAM de Nº 6 de 31 de agosto de 2021 ficam regulamentados os arts. 11 e 12 do Decreto de Nº 8.124/2013²⁵ e define como os museus devem enviar e padronizar os dados do inventário, ao INBCM.

Na Resolução Normativa do IBRAM de Nº 6/2021 estabelece a responsabilidade de cada instituição, de enviar, anualmente, suas informações ao Departamento de Processos Museais - DPMUS/IBRAM.

Ficam ainda, determinados, em seu art. 4º, inciso I, os elementos de descrição para os bens culturais a serem declarados tendo sido desenvolvidos pelo DPMUS/IBRAM e Coordenação Geral de Sistemas de Informação Museal (CGSIM/IBRAM).

Ainda nesta normativa, em seu art. 7º parágrafo 1º são listados os elementos de descrição dos bens culturais em observância às áreas da Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia.

²³ Institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências.

²⁴ Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904/2009 e da Lei nº 11.906/2009 que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.

²⁵ Lei Nº 11.904/2009 - institui o Estatuto dos Museus e a Lei Nº 11.906/2009 cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Sendo os de interesse para o presente estudo os de caráter museológico listase: o número de registro, outros números, localização, denominação, título, autor, classificação, resumo descritivo, dimensões²⁶, material/técnica, estado de conservação, local de produção, data de produção, condições de reprodução, mídias relacionadas. Destaca-se ainda "XV - mídias relacionadas - informação facultativa acerca da inserção de arquivos de imagem, sons, vídeos e/ou textuais relacionados ao objeto" (IBRAM, 2021, cap.II, art.7º).

Cabe uma observação quanto ao campo "condições de reprodução". A normativa exige indicar se há ou não impedimentos à reprodução e à divulgação do bem cultural, especialmente no que tange à propriedade intelectual. Tema a ser discutido no tópico 3.3 mais adiante.

A questão é que a definição de campos mínimos para o inventário constitui uma discussão que atravessa décadas e, para compreender como o campo se consolidou, apresenta-se a seguir um breve apontamento. Não se busca estabelecer uma cronologia linear, tampouco esgotar a discussão sobre o tema.

Para este estudo, recorre-se a um recorte que se inicia nos anos 1950, com a constituição do Comitê Internacional para Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM). Na década de 1960, o CIDOC concentrou-se em padronizar a identificação de objetos e em enfrentar a compatibilidade deles entre as demais instituições. A partir de 1967, o comitê passou a coordenar experiências de informatização e tentou, sem êxito, criar um sistema único, evidenciando desde então as dificuldades de compatibilização entre sistemas e realidades museais diversas; o esforço resultou, ao longo dos anos 1970, na síntese de experiências e na formulação de categorias mínimas que culminaram, em 1978, serem favoráveis a um conjunto básico de categorias "para o armazenamento, a organização e a comunicação de informações" (Ceravolo;Tálamo, 2000, p. 242). As autoras ressaltam que passado o período ainda não se encontrava de todo resolvido.

²⁶ Sobre as dimensões a normativa ainda estabelece parâmetros a cada objeto considerando as bidimensionais (altura x largura), tridimensionais (altura x largura x profundidade), circulares (diâmetro x espessura) e peso.

Desse percurso emergiu o reconhecimento da documentação como função estruturante nos museus — não apenas suporte administrativo, mas base para pesquisa, normalização e interoperabilidade — consolidando, nas décadas seguintes, padrões e orientações de alcance internacional.

O CIDOC/ICOM, no ano de 1995, publica pela primeira vez *As Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação* no qual se apresentam os instrumentos e sua aplicação. Posteriormente, em 2012, soma-se a esse documento a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus* que apresenta a função e os objetivos da documentação museológica. (CIDOC/ICOM, 2014). Na versão em português, mencionada neste estudo, ambos os documentos foram fundidos em um só tendo sido invertida a ordem de publicação apresentando primeiramente a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus* com o objetivo de apresentar de forma geral e objetiva, o papel e a relevância da documentação nos museus (CIDOC/ICOM, 2014).

Abordar, na atualidade, o tema do inventário no campo museal implica ir além da dimensão estritamente técnica dos dados mínimos e compatibilizar esses requisitos com a dimensão social do registro. O Inventário Participativo surge como resposta às demandas de grupos sociais que reivindicam reconhecimento e voz na definição do que é patrimônio.

Nesse processo, a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) constitui marco da renovação museológica ao enfatizar a função social dos museus e suas responsabilidades políticas e territoriais, postulando museus comprometidos com suas comunidades e abrindo caminho para a chamada Nova Museologia e, por conseguinte, para a Museologia Social e demais denominações²⁷.

A própria noção de patrimônio é requalificada na Constituição Federal (Brasil, 1988) nos artigos 215 e 216, ao ampliar os vestígios da cultura a serem protegidos.

O IPHAN reconhece a importância da participação da sociedade na constituição dos inventários e define o Inventário Participativo como:

²⁷ Museologia dialógica, museologia ativa, museologia crítica, museologia social, ecomuseologia.

O Inventário Participativo representa um instrumento entre as diversas estratégias empreendidas no âmbito da Educação Patrimonial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em que se considera os grupos sociais e as comunidades locais como protagonistas para inventariar, descrever, classificar e definir o que lhes discerne e afeta como bens culturais, numa construção dialógica sobre suas memórias e suas identidades (IPHAN, 2025, p.8).

A partir dele são esperadas as participações de diferentes grupos sociais no intuito de fortalecer a relação entre o patrimônio e sociedade e assim a constituição de um campo com práticas resultantes da cooperação mútua.

A concepção do que é patrimônio, neste recorte, parte de um conceito da museologia que o define como "(...) um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades, quando não é feita por particulares" (Mairesse; Desvallées, 2013, p. 74).

Não se trata de examinar a etimologia nem de fixar um sentido único de patrimônio, mas de situá-lo conforme a proposta do Inventário Participativo do IPHAN (2025).

Mas, para além de um conceito-chave, para este estudo importa trazer essa definição como argumento sobre as questões de territorialidade que atravessam a atuação dos coletivos, nos processos de Inventário Participativo, ainda que não coadune, nesse movimento, um ordenamento de instâncias.

No que tange à atuação dos museus frente a projetos participativos, o Código de Ética do Icom (2008), na seção 6 enuncia que:

Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades de onde provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem. Princípio: Os acervos dos museus refletem o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provêm. Desta forma, seu caráter ultrapassa aquele dos bens comuns, podendo envolver fortes referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política. Consequentemente, é importante que a política do museu corresponda a esta possibilidade (ICOM, 2008, pp.21-22).

Ao acionar seus acervos, os museus devem dialogar com o território. Waldisa Rússio define o "fato museal" como "a relação profunda entre o homem — sujeito conhecedor — e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir" (Rússio, [1981] 2010, p. 123).

A autora funda o fato museal no sujeito; o IPHAN (2025), o Inventário Participativo nos grupos sociais. Sendo estes formados por pessoas, reencontramos o núcleo do fato museal, de onde emana o sentido do patrimônio.

Nessa relação dialógica, o Código de Ética do ICOM (2008) orienta que aquisições significativas para um grupo sejam feitas apenas por comum acordo, respeitando as partes e priorizando a decisão da comunidade envolvida.

No âmbito normativo, a Portaria de Nº 375 de 19 de setembro de 2018 institui a Política de Patrimônio Cultural Material (PPCM) do IPHAN (Brasil, 2018). Ela organiza a política setorial do IPHAN, apoiada na Constituição (Brasil, 1988) e em convenções da UNESCO, fixando a participação ativa e incorporando instrumentos como o “Inventário Participativo” (IPHAN, 2018).

Inserido no escopo da Educação Patrimonial, o Inventário Participativo é um instrumento de diálogo contínuo entre as partes, que consolida a participação das comunidades e, por seu caráter transversal, favorece a preservação do patrimônio cultural material (IPHAN, 2018).

Ainda que não contemple o sentido ampliado de patrimônio, incluindo o imaterial e o natural, a supracitada portaria evidencia o reconhecimento da importância da articulação entre as partes. O quadro a seguir (6) resume como se operacionalizam os métodos participativos e quais requisitos éticos os acompanham, de acordo com o IPHAN (2025).

Quadro 6 – Métodos Participativos

Método	Finalidade	Ética
Inventário Participativo	Protagonismo social na identificação/descrição.	Consentimento Livre e Esclarecido para participação e uso de dados.
Consentimento de imagem/voz	Uso responsável de depoimentos e imagens.	Direito de revogação; limites de uso; guarda segura.
Devolutivas públicas	Validar e compartilhar resultados.	Linguagem acessível; reconhecimento de autoria das contribuições.
Interoperabilidade da participação	Integrar contribuições ao sistema.	Minimização de dados sensíveis; controle de acesso.

Fonte: IPHAN, 2025; elaborado pela autora, 2025.

Na prática, o Inventário Participativo visa conjugar a mobilização dos grupos sociais e a produção de conhecimento no campo do Patrimônio Cultural (IPHAN, 2025).

3.2 Circulação de bens

A circulação de bens culturais atende a diversas demandas associadas à missão das instituições que os abrigam. Entre essas demandas estão a pesquisa e a divulgação desses acervos em prol da construção e do compartilhamento de conhecimento (Carvalho, 2004).

Um documento fundamental na gestão de acervos é o Laudo Técnico que faz referência ao estado de conservação do objeto. Padilha (2014) denomina o instrumento como Laudo Técnico, empregando-o como documento de diagnóstico do estado de conservação do objeto, utilizado na entrada, saída e retorno do bem ao acervo. Neste estudo, tal instrumento é compreendido como um laudo de estado de conservação, pois concentra informações sobre materiais, danos, estabilidade e necessidades de intervenção e *condition report* como laudo de estado de conservação associado à circulação de obras, conforme proposto por Carvalho (2004).

Deve-se recorrer a ele no momento da decisão de incorporação de um bem à instituição, pois, a partir da avaliação de seu estado de conservação, a instituição pode verificar se possui condições de mantê-lo em seu acervo, compreendendo que os processos de restauração demandam recursos e profissionais capacitados, decisão que envolve, inclusive, a sustentabilidade financeira institucional.

O Laudo Técnico também orienta a avaliação das condições favoráveis à exposição da peça, ao acesso para pesquisa e à sua permanência em acervo. A partir desse documento, é possível estabelecer decisões sobre as condições da reserva técnica, como localização, umidade relativa, luminosidade e temperatura, amparados por diretrizes do campo. Com essas informações detalhadas, torna-se possível planejar e, quando necessário, antecipar intervenções de conservação e restauração, como cita a autora:

Trata-se de um documento realizado para diagnóstico de conservação do objeto museológico, utilizado na entrada dele no acervo e em qualquer saída e retorno do objeto à instituição. Este documento permite controlar o estado de conservação do objeto; por meio dele o conservador consegue traçar

planos de conservação preventiva a curto, médio e longo prazo (Padilha, 2014, p. 57).

Entendendo que as tipologias de acervos são diversas, não cabe definir um modelo único de laudo para todas as instituições; compete a cada museu estabelecer o formato que melhor responda às suas necessidades e à funcionalidade proposta para o documento.

Na regulamentação do Estatuto de Museus, o decreto de Nº 8.124 de 17 de outubro de 2013, sobre os acervos são consideradas obrigações dos museus:

(...) III - manter atualizada documentação sobre os bens culturais que integram seus acervos, na forma de registros e inventários em consonância com o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados;
IV - garantir a conservação e segurança do seu acervo; (...)
VI - formular, aprovar ou, quando for o caso, propor para aprovação da entidade a que se vincule, sua política de aquisições e descartes de bens culturais que integrem os seus acervos;

No campo museológico, a preservação de um bem cultural abrange as ações relativas ao objeto desde sua entrada na instituição: inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, quando couber, restauro (Mairesse; Desvallées, 2013). Estas visam ainda garantir que o bem se mantenha, de forma segura, articulado entre o acervo e os públicos.

A identificação e o tratamento sistemático dos fatores de risco para bens musealizados também decorrem das exigências de conservação e segurança previstas no Estatuto de Museus e em seu regulamento (Brasil, 2009, 2013).

Sobre a Preservação, Conservação, Restauração e Segurança, a normativa dispõe:

Art. 21. Os museus garantirão a conservação e a segurança de seus acervos. Parágrafo único. Os programas, as normas e os procedimentos de preservação, conservação e restauração serão elaborados por cada museu em conformidade com a legislação vigente.

Art. 22. Aplicar-se-á o regime de responsabilidade solidária às ações de preservação, conservação ou restauração que impliquem dano irreparável ou destruição de bens culturais dos museus, sendo punível a negligência.

Art. 23. Os museus devem dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e a integridade dos bens culturais sob sua guarda, bem como dos usuários, dos respectivos funcionários e das instalações. Parágrafo único. Cada museu deve dispor de um Programa de Segurança periodicamente testado para prevenir e neutralizar perigos.

Art. 24. É facultado aos museus estabelecer restrições à entrada de objetos e, excepcionalmente, pessoas, desde que devidamente justificadas.

Art. 25. As entidades de segurança pública poderão cooperar com os museus, por meio da definição conjunta do Programa de Segurança e da aprovação dos equipamentos de prevenção e neutralização de perigos.

Art. 26. Os museus colaborarão com as entidades de segurança pública no combate aos crimes contra a propriedade e tráfico de bens culturais.

Art. 27. O Programa e as regras de segurança de cada museu têm natureza confidencial (Brasil, 2009).

Anterior a esta normativa, o Código de Ética do ICOM (2008) prevê a responsabilização dos museus por manter frente às ações de conservação preventiva como forma de proteger seus acervos, tanto das que estejam dentro das instituições como das em trânsito.

Segundo Muñoz Viñas, “Conservação é a atividade que consiste em evitar futuras alterações de um bem” (Muñoz Viñas, 2021, p. 23). Embora o autor reconheça as discordâncias quanto à factualidade dessa afirmação — uma vez que não é possível deter o tempo e, portanto, impedir completamente as alterações —, no campo da conservação, são estabelecidos parâmetros que visam assegurar a estabilidade do bem, ao qual se atribui o conceito de conservação preventiva.

As ações preventivas envolvem estabelecer condições relativas a umidade relativa do ar (UR), temperatura (t) e luminescência (lux) adequadas à natureza dos materiais, demandando conhecimento e pesquisa sobre o acervo (Teixeira; Ghizoni, 2012). As causas de deterioração dos bens culturais podem variar conforme sua tipologia, mas ainda compartilham de fatores comuns:

As causas principais da deterioração de um bem cultural são ambientais: luz, temperatura, umidade e gases atmosféricos. Além desses, existem os danos decorrentes da manipulação, armazenagem e exposição inadequadas de reações químicas provocadas por materiais reativos; e também danos devido a infestações biológicas causadas por micro-organismos, plantas, insetos e animais. Vale ressaltar que não são raros os casos de danos irreversíveis, causados por situações de degradação mal interpretadas e intervenções de conservação inadequadas (Meirelles, 2010, p. 80).

As autoras convergem na necessidade de manter certa estabilidade de temperatura e umidade, uma vez que as variações constituem importante fator de degradação. Nos interessa ainda considerar outro fator de risco: a dissociação. Cavalcante (2025) a menciona como um dos dez agentes de deterioração, relacionando-a à catalogação inconsistente, à localização incorreta e à falta ou insuficiência de documentação, o que compromete a vinculação entre o bem, seus registros e seus sentidos de referência.

Para que um bem seja emprestado, é necessária a celebração de um Termo de Empréstimo entre a instituição cedente e a solicitante. Nesse documento, são estabelecidos os prazos de retirada e devolução, a identificação do bem ou coleção e que seja anexado um laudo de estado de conservação de saída, que servirá de referência quando do retorno do bem, contribuindo para assegurar sua integridade (Ladkin, 2004). Observa-se que a titularidade de propriedade não é alterada, mas ambas as partes compartilham da responsabilidade sobre a integridade do bem (Ladkin, 2004).

Entendendo que os acervos são constituídos por tipologias específicas, cabe também considerar o manuseio e o transporte, condições que devem ser previstas pelas instituições e pelos profissionais da área. Além disso, a diversidade de naturezas materiais dos acervos torna necessária a atualização constante dos profissionais envolvidos quanto à oferta de novos materiais e soluções técnicas (Cavalcante, 2025).

Em casos de empréstimo, acondicionamentos inadequados “exercem pressões físicas sobre os objetos”, colocando o bem em risco e fragilizando o próprio processo de empréstimo (Ladkin, 2004, p. 18).

Para Carvalho (2004), a decisão de empréstimo do bem condiciona-se a uma avaliação rigorosa de um conjunto de aspectos, entre os quais a relevância cultural científica, as condições do estado de conservação, a idoneidade institucional, fragilidade no discurso expositivo em sua ausência, e perspectivas de contrapartidas e cooperação mútua.

O *facility report* é o documento por meio do qual a instituição requerente informa, de forma sistemática, as condições ambientais, de segurança e de infraestrutura do espaço em que o acervo será exposto, incluindo os equipamentos disponíveis para o evento (Carvalho, 2004). Ainda nesse conjunto de instrumentos, o *condition report* responde pela avaliação do estado de conservação do bem cultural, voltado especificamente às situações de circulação.

Com base nesse documento, a instituição cedente decide sobre o empréstimo e sob quais condições ele se dará — por exemplo, se haverá contrapartida de restauração. Cabe a cada instituição definir o modelo a ser utilizado e, para cada obra, considerar seus aspectos específicos (Carvalho, 2004).

Outro aspecto a ser pontuado é o seguro, vinculado, a priori, à gestão de riscos de um acervo (Ladkin, 2004). A autora lembra que o valor atribuído pelo seguro

não substitui o objeto em si, mas oferece uma compensação por sua perda. O valor segurado varia de acordo com cada objeto ou coleção, assim como as taxas administrativas que são fixadas em contrato com as seguradoras. Ladkin (2004) também alerta para as diferenças nas práticas de cada país quanto à cobertura das apólices, seja em relação aos valores a serem restituídos, seja quanto às categorias cobertas (sinistro, vendáveis etc.). Para efeito de seguro, pode-se ainda recorrer à ficha de catalogação do bem, na qual o valor de aquisição (a depender da forma e período de incorporação) pode subsidiar parâmetros para a apólice (Camargo-Moro, 1986).

Com esta breve abordagem sobre a documentação, envolvida no processo de circulação dos bens culturais, bem como os instrumentos técnicos que a operacionalizam, o Quadro 7 organiza essas informações, demonstrando que a circulação não se limita a uma decisão pontual de cedência, mas envolve responsabilidades compartilhadas e análise de gestão de risco contínua.

Esse conjunto de dados, provenientes de termos, laudos, registros de movimentação, condições ambientais e de segurança, integra o dossiê do objeto e passa a compor o histórico de sua circulação, servindo de base para decisões futuras.

Quadro 7 – Circulação

Fluxo documental para empréstimo e circulação		
Campo	Descrição	Exemplo
Nº de Empréstimo	Sequencial anual	EMP-2025-017
Código(s) do(s) item(ns)	Alfanumérico	H-2025-000123
Solicitante/Instituição	Identificação completa	Museu Y (CNPJ...)
Objeto/Finalidade	Lista controlada	Exposição “Arte Contemp”
Período saída/retorno	AAAA-MM-DD → AAAA-MM-DD	2025-06-01 → 2025-09-15
Endereço de destino	Texto	Rua Z, 123...
Condições ambientais	Parâmetros numéricos	20±2 °C; 50±5 %UR; ≤50 lux
Transporte/Embalagem	Plano + empresa	Caixa inerte; clim.
Seguro/Apólice	Nº + cobertura	Apólice 9.876.54
Relatório de condição	identificador/arquivo	RC_SAIDA_000123.pdf

— saída		
Relatório de condição — retorno	Identificador/arquivo	RC_RETORNO_000123.pdf
Intervenções autorizadas	Sim/Não + escopo	Não
Responsáveis/Contatos	Nomes + funções	Curador/Conserv.
Aprovação (instância)	Colegiado	Parecer 12/2025
Checklist saída/retorno	Identificadores	CHK_OUT/CHK_IN
Localização durante empréstimo	Texto	Sala Expos. 2
Reconciliação pós-retorno	Data + assinatura	2025-09-20 — Doc.

Fonte: Camargo-Moro, 1986; Ferrez, 2016; Ladkin, 2004; Padilha, 2014; elaborado pela autora, 2025.

Nota: dados fictícios utilizados apenas para exemplificação dos campos.

Importa ainda, situar como esses procedimentos se inscrevem no quadro jurídico que regula a proteção, a movimentação e a responsabilização em torno dos bens culturais.

No âmbito da documentação aplicada à proteção e à circulação de bens culturais, o padrão Object ID^{TM28} se apresenta como um recurso complementar aos instrumentos tradicionais de inventário e laudo.

Desenvolvido de forma colaborativa pelo campo museal, forças policiais, autoridades alfandegárias e pelo setor da arte, o Object IDTM estabelece orientações padronizadas para procedimentos descritivos do patrimônio cultural, com vistas à sua identificação e recuperação em casos de perda, roubo, furto ou tráfico ilícito.

²⁸ *Object ID* é um padrão internacional de documentação criado em 1993 pelo *Getty Information Institute*, e lançado em 1997 sendo hoje promovido por organismos como UNESCO, INTERPOL, Organização Mundial das Alfândegas e ICOM, que detém os direitos de licenciamento e incentivar sua adoção por museus e instituições de patrimônio cultural.

Figura 12 – OBJECT ID



LISTA DE CONTROLE DA NORMA OBJECT ID

TIRE FOTOGRAFIAS

Fotografias são de vital importância para identificar e recuperar objetos de arte roubados. Além de fotografar o objeto por inteiro, registre detalhes de inscrições, marcas, e qualquer dano ou reparo. Se possível, inclua na imagem principal uma régua ou um outro objeto comum de tamanho reconhecível.

RESPONDA ESTAS QUESTÕES

Tipo do Objeto
Qual é o tipo do objeto (por exemplo, pintura, escultura, relógio, máscara)?

Materiais e Técnicas
De que materiais o objeto é feito (por exemplo, latão, madeira, óleo sobre tela)?
Como ele foi feito (por exemplo, esculpido, moldado, gravado)?

Medidas
Qual é o tamanho e/ou o peso do objeto? Especifique a unidade de medida utilizada (centímetros, milímetros, etc.) e as dimensões às quais as medidas se referem (por exemplo, altura, largura, profundidade).

Inscrições e Marcas
Existem marcas de identificação, números ou inscrições no objeto (por exemplo, assinatura, dedicatória, título, etiquetas, marcas de fabricação ou de propriedade)?

Características particulares
O objeto tem alguma característica física especial que ajude a identificá-lo (por exemplo, danos, reparos, defeitos de fabricação)?

Título
O objeto tem um título pelo qual ele é conhecido e através do qual possa ser identificado (por exemplo, O Grito)?

Assunto ou tema
O que está pintado ou representado (por exemplo, paisagem, batalha, mulher com uma criança no colo)?

Data ou período
Quando o objeto foi feito (por exemplo, 1893, início do século XVII, Idade do Bronze)?

Autor ou fabricante
Você sabe quem fez o objeto? Essa informação pode ser o nome de uma pessoa (por exemplo, Thomas Tompion); de uma companhia (por exemplo, Tiffany); ou de um grupo cultural (por exemplo, Hopi).

ESCREVA UMA BREVE DESCRIÇÃO

Isso também pode incluir qualquer informação adicional que ajude a identificar o objeto (por exemplo, sua cor, sua forma, ou local de origem).

PROTEJA AS INFORMAÇÕES

Tendo sido registradas estas informações sobre o objeto, conserve-as em local seguro.

Fonte: ICOM([1997?]).

Seus campos descritivos são o tipo de objeto, materiais e técnicas, medidas, inscrições e marcas, características distintivas, título, assunto, data ou período, autor/fabricante, registro fotográfico, síntese descritiva. Observa-se que essas categorias, em grande medida, coincidem com os dados mínimos já previstos nas orientações de inventário (item 3.2), o que reforça a centralidade da documentação detalhada tanto para a gestão do acervo quanto para a prevenção e o enfrentamento do tráfico ilícito de bens culturais.

3.3 Propriedade Intelectual (PI)

Nesta seção, apresento os fundamentos de Propriedade Intelectual aplicáveis à gestão de acervos em museus, com base em Pantalony (2017) e na Lei 9.610/1998.

No âmbito da gestão do acervo, impõe-se também, tratar a Propriedade Intelectual (PI) como dimensão estratégica. Para fundamentar o tratamento conceitual do tema, adotamos como referência a obra *Gestão da Propriedade Intelectual em*

Museus de Rina Elster Pantalony (2017), que orienta políticas, procedimentos e instrumentos de PI aplicados a museus.

Além dos bens físicos, a política de PI deve abranger os nascidos digitais do museu definindo autoria, licenças, prazos e preservação, pois esses ativos integram o acervo informacional e exigem gestão específica (Pantalony, 2017).

A Propriedade Intelectual²⁹ é o conjunto de regras que dá ao criador, ou a quem detém o título, direitos legais sobre suas criações, permitindo autorizar, limitar ou negar certos usos futuros (Pantalony, 2017). No contexto museal, a instituição não apenas lida com direitos de terceiros; ela também detém ativos próprios de propriedade intelectual vinculados: a) às coleções e suas reproduções; b) aos conteúdos interpretativos e contextuais que produz; c) às tecnologias e sistemas internos de gestão e difusão, d) à sua identidade institucional (nome e marcas).

Para a autora, a propriedade intelectual faz parte da gestão de acervos e define as condições para aquisição, preservação e circulação responsável do patrimônio (Pantalony, 2017).

No ordenamento brasileiro, a proteção das criações intelectuais em artes, literatura e ciência é regida pela Lei nº 9.610/1998, que elenca no art. 7º as espécies de obras tuteladas dentre as quais muitas delas presentes em acervos museológicos.

No ambiente digital, a gestão de acervos enfrenta um cenário de camadas de titularidade e de usos. Vigora o princípio da autorização prévia para qualquer utilização de obras protegidas podendo haver limitações e exceções quanto ao uso sem autorização e/ou remuneração.

A gestão deve articular direitos autorais, de imagem e de dados pessoais com diligência de procedência, termos de consentimento e definição de prazos e finalidades. Vale para acervos físicos e nascidos digitais³⁰, deslocando o museu de usuário para titular e gestor de intangíveis, com impacto direto sobre acesso e circulação (Pantalony, 2017).

²⁹Propriedade Intelectual (PI) é um guarda-chuva de proteção às criações e ativos intangíveis. Direitos autorais resguardam obras intelectuais (textos, músicas, filmes, fotografias, artes visuais), com direitos morais e patrimoniais; seu uso requer licença (catálogos, capas, audiovisuais). Direito de imagem não integra a PI: é direito da personalidade sobre a representação de pessoa identificável e demanda autorização específica, mesmo quando a foto pertence ao museu e a obra retratada está em domínio público. Na prática: para publicar imagem de obra de Arthur Bispo do Rosário, é preciso licença autoral do titular; se houver pessoa identificável, soma-se consentimento de imagem; e, se usar nome/logomarca do museu, aplicam-se também regras de marcas.

³⁰Itens criados diretamente no ambiente digital, como texto, e-mail, foto/vídeo nativos, site, sem original em papel.

A política de acesso define critérios de consulta, reprodução e licenciamento, adota dados abertos quando cabível e assegura acessibilidade em descrições e interfaces. A difusão integra o plano museológico, conecta documentação à educação e comunicação e estabelece metas de atualização e transparência de resultados (Brasil, 2009).

A disponibilização on-line por autores ou instituições não altera, por si, o status jurídico das obras: acesso público não equivale a domínio público, e a cópia ou reutilização sem base legal permanece vedada. Para acervos digitais, isso implica mapear titulares, registrar bases legais de uso e articular políticas de licenciamento e de acesso compatíveis com a legislação vigente (Brasil, 2024).

Assim, a documentação museológica deve registrar, junto ao inventário e aos dossiês, a cadeia de titularidade e representação, prazos e licenças de uso, assegurando preservação dos direitos morais e segurança jurídica na circulação e difusão do conjunto.

3.4 Desincorporação

A desincorporação consiste no “processo de remoção permanente de um objeto do registro e do acervo do museu” (Ladkin, 2004, p. 16). Mas para isso deve estar alinhado com as normativas legais vigentes e demais diretrizes (ICOM, 2008).

A alienação, ou descarte, de qualquer bem cultural sob tutela de um museu deve ter sua decisão tomada de forma colegiada, assim como ocorre na sua aquisição. Essa decisão deve estar prevista em uma política que estabeleça os meios legais e éticos aos quais o procedimento será submetido, considerando possíveis formas de transferência, sejam por doação, troca, venda, destruição ou ainda por repatriação, mediante transferência de propriedade, sem cláusulas restritivas, à nova entidade (ICOM, 2008).

Ladkin (2004) propõe que toda desincorporação seja acompanhada de avaliação, justificativa e registro, mantendo-se o bem com a designação de “Desincorporado” em sua documentação (Ladkin, 2004, p. 17). Em consonância com essa perspectiva, o Código de Ética do ICOM (2008) recomenda que os museus disponham de critérios claros e transparentes para descarte e alienação de bens. No

Estatuto de Museus (Brasil, 2009), estabelece-se que a política de aquisições e descartes deve ser formalizada e submetida a atualização periódica.

Para os casos de alienação, o Código de Ética do ICOM (2008) prevê que esta se faça primordialmente em benefício de outro museu. No caso de alienações onerosas de bens privados tombados, vigora ainda o direito de preferência da União, dos Estados e dos Municípios, nesta ordem (Brasil, 1937, art. 22).

O quadro 8 sintetiza o fluxo documental da desincorporação, organizando em campos os elementos que devem acompanhar a decisão de baixa de um bem musealizado. Nele se articulam, de forma operacional, os requisitos discutidos anteriormente: identificação do processo e dos itens envolvidos, motivo e fundamentação da baixa, laudo de estado, ato administrativo correspondente, destinação do bem, data efetiva de saída, atualização de inventários e catálogos, bem como os registros de publicidade e de responsabilidade institucional.

Quadro 8 – Desincorporação

Desincorporação		
Campo	Descrição	Exemplo
Nº do processo de baixa	Sequencial anual	BAIXA-2025-004
Código(s) do(s) item(ns)	Alfanumérico	H-2010-000987
Motivo da baixa	Lista controlada	Doação/Transferência/Irrecuperável
Fundamentação	Parecer + critérios	Inadequação à missão
Laudo de estado	ID/arquivo	LAUDO_000987.pdf
Ato administrativo	Nº/ato	Portaria 45/2025
Destinação	Texto controlado	Doação ao Museu Z
Data efetiva da baixa	AAAA-MM-DD	2025-11-05
Atualização inventários/catálogos	Marcação + log	Status “Desincorporado”
Publicidade/Transparência	Link/ID	Boletim 11/2025
Responsáveis	Nomes + instância	Comissão/Dir.
Observações	Texto	NA — numeração anterior”

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Nota: dados fictícios utilizados apenas para exemplificação dos campos.

A estrutura de dados, presentes no quadro acima, atende às diretrizes de documentação do CIDOC/ICOM (2014) e às exigências legais para a gestão de acervos, além de se apoiar nos referenciais metodológicos de Bottallo (2010) e na governança de registros indicada por Ladkin (2004).

Com isso reforça a exigência de avaliação, justificativa e rastreabilidade da desincorporação (Ladkin, 2004; ICOM, 2008; Brasil, 2009), contribuindo para a transparência e para a prestação de contas na gestão de acervos.

4 GESTÃO DO ACERVO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Este capítulo aborda a gestão de acervos no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea a partir da obra "*Cama Romeu e Julieta*", para compreender como são organizados a reserva técnica, os procedimentos de registro e os documentos de circulação. São apresentados a ficha de catalogação no In Arte, os laudos, as diretrizes e termos de empréstimo e, também, a configuração dos dados para rastreio e segurança do acervo, incluindo padrões de numeração e a relação entre marcação física e registros digitais.

Na sequência, o capítulo discute como o acervo de Bispo e as produções dos artistas se articulam, na contemporaneidade, ao território da Colônia Juliano Moreira, às ações do Ateliê Gaia e do Pólo Experimental.

4.1 Perfil institucional do mBrac

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac) é um museu público de arte contemporânea, de tipologia tradicional, dedicado a preservar, conservar e difundir a obra de Arthur Bispo do Rosário. Localiza-se no prédio-sede do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, na Taquara (Zona Sudoeste do Rio de Janeiro), com galerias no edifício principal e outros espaços. Embora se enquadre na tipologia tradicional, o mBrac opera com lógica de museu de território, articulando ações e equipamentos³¹ distribuídos na antiga Colônia Juliano Moreira e entorno e promovendo circulação, mediação e salvaguarda para além da sede, em diálogo contínuo com o tecido social local.

Transformações recentes na Colônia, decorrentes de intervenções urbanas, reconfiguração de fluxos e mudanças operacionais (Fiocruz, 2013), alteram o perfil de risco institucional e territorial, exigindo atualização de protocolos de segurança, manutenção e acesso.

Seu acervo está dividido em três principais coleções:

- Histórico Juliano Moreira
- Arthur Bispo do Rosário

³¹Memorial de Arte e Resistência/Horta, Centro de Convivência e Cultura Pedra Branca/Espaço Maria Rosenda e Circuito Histórico.

- Gaia – que se subdivide em – Arlindo Oliveira e Contemporâneos

A Coleção Histórico Juliano Moreira refere-se às obras produzidas na década de 1950, já mencionadas no tópico. 2.3. A segunda coleção se refere a obra do artista Arthur Bispo do Rosário. A Coleção Gaia é estruturada em subdivisões: uma reúne as obras do artista Arlindo Oliveira, integralmente doadas ao museu após seu falecimento em novembro de 2024; outra recebe as obras produzidas pelos artistas participantes do Ateliê Gaia. O Departamento de Museologia do mBrac sinalizou a intenção de, futuramente, instituir uma coleção específica para cada artista³² do ateliê.

No mBrac, as ações de acervo estão organizadas no Programa de Acervos do Plano Museológico, que operacionaliza missão, metas e responsabilidades (IBRAM, 2016). Como missão o mBrac entende que:

Preservar, pesquisar e difundir o legado de Arthur Bispo do Rosário e outros artistas vinculados ao território da Colônia Juliano Moreira, atuando como um pólo de memória e cultura na Baixada de Jacarepaguá. Promover práticas inovadoras que contribuam para o avanço das reflexões sobre os campos da saúde, educação e arte em consonância com a luta antimanicomial, a Reforma Psiquiátrica Brasileira e os direitos humanos em âmbito internacional (mBrac, 2025³³).

Sua visão se apresenta como:

Ser um dispositivo pedagógico museal que se constitua como um núcleo integrador no território através de práticas inovadoras que envolvam a comunidade local e os visitantes, na perspectiva de experiências de Bem Viver pela integração Psicossociambiental de cunho antirracista, anticolonial e antimanicomial (mBrac, 2025³⁴).

Tomamos a Gestão de Acervos como eixo analítico para examinar, no mBrac, quais documentos e rotinas operacionalizam a estratégia institucional e regem a gestão do acervo, assegurando a incorporação, o registro, a Restauração, a guarda, a circulação, o acesso, o uso e o descarte, com vistas a responder às questões de autoria, procedência e salvaguarda. Em termos normativos, o Programa define as bases do acervo segundo tipologia, temática e possibilidades de expansão (Padilha, 2014, p. 26).

³²Foram mencionados os artistas Patrícia Ruth, Leonardo Lobão, Clovis Aparecido dos Santos e um tom de reticências (possivelmente para compreender todos os integrantes).

³³Informação recebida pelo departamento de museologia do museu.

³⁴Idem.

Não se trata apenas de reunir dados; contextualizam-se proveniência, trajetória e usos das obras, relacionando evidências técnicas e registros decisórios ao longo do percurso técnico-administrativo.

Aplicada à obra de Arthur Bispo do Rosário, essa contextualização é indispensável, dado o histórico de tensões críticas e historiográficas.

Conforme o Estatuto de Museus (Lei 11.904/2009, art. 39), o mBrac mantém documentação sistematicamente atualizada sobre seus bens, na forma de registros e inventários (Brasil, 2009), e utiliza esses registros para orientar incorporação, circulação e difusão. Desse modo, as etapas de incorporação se desdobram em procedimentos documentais contínuos que asseguram o valor patrimonial e informacional sob salvaguarda, dando base às rotinas de gestão tratadas a seguir.

Considerando o histórico recente, importa esclarecer como o procedimento de autorização para saída temporária reorienta a atuação da área técnica, articulando cumprimento burocrático e gestão estratégica da preservação.

Para subsidiar esta análise, tomamos como referência a dissertação de Silva (2020), *Entre controles e caminhos: o controle da circulação internacional lícita de patrimônio móvel e o procedimento do IPHAN para saída temporária*; a tese de doutorado de Viviane Trindade Borges, *Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário* (2010) e normativas vigentes.

Como o conjunto é tombado, as movimentações observam as restrições do Decreto-Lei 25/1937: cada saída depende de autorização pública, é registrada em dossiê e vinculada ao Livro de Tombo, com prazos e condições definidos. No mBrac, essa exigência estrutura as dinâmicas do planejamento de circulação e o controle de salvaguardas.

Do ponto de vista técnico, há lacunas próprias de acervos produzidos em contexto manicomial: autoria e titulação não padronizadas; proveniência com descontinuidades entre cela/pavilhão, recolhimento e incorporação; e históricos de empréstimo com autorizações, laudos e listas de embalagem incompletos (Borges, 2010). Para enfrentá-las, a gestão padroniza a descrição curatorial, fecha a cadeia de custódia por meio de termos e registros administrativos e consolida o prontuário técnico (materiais, limites ambientais, suportes e acondicionamento), com relatórios de condição antes e depois de cada empréstimo.

Na circulação, a lógica é gestão de risco: seguro, laudo de estado de conservação, avaliação da instituição receptora e compromisso de devolução —

critérios de autorização previstos na Portaria 262/1992 e consolidados com o Itamaraty nos anos 1970 (Silva, 2020) (fluxo documental de empréstimo/depósito).

Em termos de potencialidades, 2018 é ponto de inflexão: no tombamento do Acervo Arthur Bispo do Rosário, o controle da saída temporária é considerado desde o parecer de tombamento, antecipando salvaguardas ao plano de circulação (Silva, 2020). Esse arranjo integra mobilidade e preservação: a política de empréstimos, trâmites e restrições passa a nascer com o reconhecimento do bem, fortalecendo rastreabilidade, seguros e responsabilidades, mencionados no capítulo anterior, tombamento: restrições e deveres.

A seguir, detalha-se a aplicação dos dispositivos e fluxos de circulação à obra do conjunto Arthur Bispo do Rosário, com o dossiê e evidências documentais correspondentes.

4.2 Cama Romeu e Julieta – registro e trajetória documental

O item escolhido, do conjunto da obra, para esta análise é a "*Cama Romeu e Julieta*", de Arthur Bispo do Rosário, e seu dossiê de documentação.

Dialoga-se com a gestão de acervos em chave técnico-operacional: processo de entrada/incorporação e forma de aquisição; número de tomo e inventário; ficha de catalogação com metadados consistentes; laudos de conservação; dossiês de circulação; e gestão de direitos autorais e de imagem vinculada às reproduções e à difusão digital. Com base nesses documentos, investigou-se como os instrumentos do mBrac registram, acompanham e sustentam a circulação, a comunicação e a preservação da obra.

Uma questão central diz respeito à incorporação: de que modo uma cama, potencial patrimônio material da instituição hospitalar, foi qualificada como patrimônio cultural. Os registros institucionais do arquivo administrativo não identificam marcações patrimoniais em camas utilizadas no pavilhão; tampouco são localizados lançamentos que caracterizem controle de patrimônio sobre esse mobiliário no período abrangido. Esse quadro reforça o caráter excepcional do conjunto e a necessidade de documentação museológica para sua salvaguarda.

O arquivo a que se faz referência corresponde à massa documental produzida pelo sistema asilar das instituições que compunham a Colônia Juliano Moreira,

compreendendo materiais sensíveis como laudos, imagens, prontuários (inclusive de Arthur) de acesso restrito.

Quanto à circulação, aplica-se o fluxo documental abordado no item 3.2, no quadro 7: solicitação e abertura de processo; conferência de titularidade; avaliação de estado com registro fotográfico; definição de requisitos ambientais e de segurança; relatórios de condição de saída e de retorno; emissão de termos/apólices; plano de transporte especializado; numeração específica de empréstimo; e atualização de inventário e localização.

Mas como se configura a circulação da obra entre o acervo e as exposições?

Nas práticas do mBrac, a documentação dessa obra segue tais etapas, que apresentamos na figura logo abaixo:



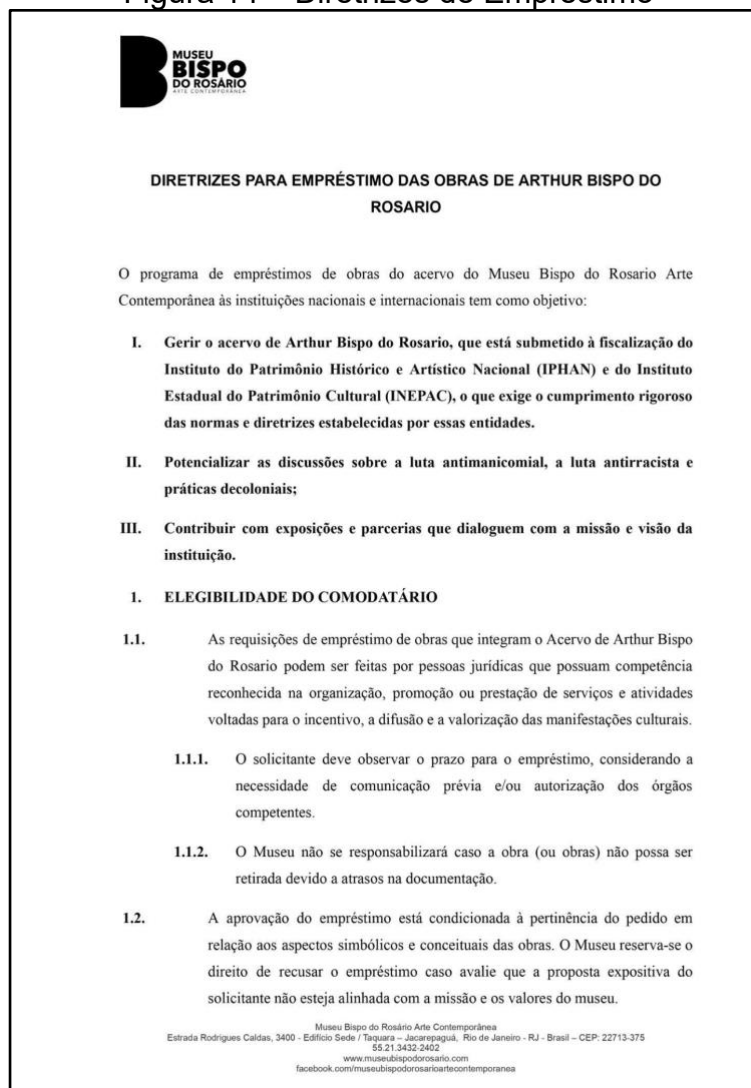
Fonte: elaborado pela autora, 2025.

O contato inicial de solicitação ocorre por e-mail dirigido ao museu. O Departamento de Museologia verifica a agenda e a viabilidade do empréstimo nas datas pretendidas e, considerando o estado de conservação do bem, havendo compatibilidade de agenda, encaminha ao solicitante o documento de Diretrizes de Empréstimo para ciência das condições, que são inegociáveis.

Com a anuência, o pedido segue para a Curadoria, que avalia a aderência da proposta à missão e à visão do museu. Aprovado o escopo curatorial, o processo retorna à Museologia e, na sequência, é submetido aos órgãos competentes, quais sejam: IPHAN e INEPAC para as autorizações cabíveis; no caso do IPHAN, exige-se a emissão de três pareceres de “nada a opor”.

Até o ano de 2022, o mBrac não dispunha de diretrizes consolidadas de empréstimo. Com a nova gestão, o Departamento de Museologia elaborou um documento-chave, com destaque para a atuação de dois museólogos³⁵, as Diretrizes para Empréstimo das obras de Arthur Bispo do Rosário (figura 14), estabelecendo um novo marco na gestão do acervo do museu.

Figura 14 – Diretrizes de Empréstimo



Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário), 2025.

³⁵ Museólogos: Márcia Luiz do Nascimento dos Santos e Vinícius José Caldas Lopes.

As Diretrizes de Empréstimo do mBrac vinculam a circulação de obras aos princípios de gestão de acervos previamente estabelecidos. Outro instrumento da instituição é o Termo de Empréstimo, elaborado, assim como as Diretrizes, com base em experiências internas registradas e em conformidade com as normativas vigentes, ver Figura 15.

Figura 15 – Termo de Empréstimo de Objetos de Arte

Se o COMODATÁRIO for pessoa física		Se o COMODATÁRIO for pessoa jurídica	
Nome <i>Name</i>		Denominação/ Razão social <i>Company Name/Legal Entity Name</i>	
Nome artístico <i>Artistic Name</i>		CNPJ <i>Corporate tax ID</i>	
CPF ou Passaporte <i>CPF or Passport</i>		Inscrição Estadual	
Identidade ID		Inscrição Municipal	
Nacionalidade <i>Nationality</i>		Endereço <i>Address</i>	
Estado civil <i>Marital Status</i>		Cidade/UF <i>City/State</i>	
Data de nascimento <i>Date of Birth</i>		CEP <i>Postal Code</i>	
Endereço <i>Address</i>		Representante legal <i>Procurator</i>	
Cidade/UF <i>City/State</i>		Cargo/função	
CEP <i>Postal Code</i>		CPF ou Passaporte <i>CPF or Passport</i>	
Endereço eletrônico <i>Email Address</i>		Endereço eletrônico <i>Email Address</i>	
Telefone <i>Telephone</i>		Telefone <i>Telephone</i>	
QUADRO 2 QUALIFICAÇÃO DO COMODANTE			
Denominação social <i>Company Name/Legal Entity Name</i>			
Endereço <i>Address</i>			
CNPJ <i>Corporate tax ID</i>	Inscrição Estadual	Inscrição Municipal	
QUADRO 3 DADOS DA EXPOSIÇÃO <i>Exhibition's Information</i>			
Título <i>Title</i>			
Local <i>Location</i>			
Período da Exposição <i>Exhibition Period</i>			
Período de Empréstimo <i>Loan Period</i>			
QUADRO 4			

Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
Estrada Rodrigues Caldas, 3400 - Edifício Sede / Taquara – Jacarepaguá, Rio de Janeiro - RJ - Brasil – CEP: 22713-375
55.21.3432-2402
www.museubispodorosario.com
facebook.com/museubispodorosarioartecomtemporanea

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário), 2025.

A admissão de pedidos pauta-se em documentação, aderência institucional e conformidade normativa, quando aplicável, preservando a distinção entre empréstimo físico e licenciamento de imagens.

Com isso, busca-se assegurar a rastreabilidade por meio de trilhas documentais auditáveis e responsabilidades definidas entre as áreas envolvidas.

No âmbito operacional, as diretrizes integram conservação e logística: seguro, transporte especializado com acompanhamento técnico (*courier*), monitoramento ambiental e laudos de condição na saída e no retorno. São previstos mecanismos de conformidade e contrapartidas orientadas à preservação nos casos em que as obras estejam sob condição de Restauração para empréstimo. Convertem-se os eixos de documentação, conservação, acesso e governança em protocolo único, destinado a sustentar a salvaguarda e a difusão qualificada do acervo.

Neste enquadramento, o documento assume papel de instrumento central de gestão e preservação, alinhado às normativas vigentes e aos padrões do CIDOC/ICOM, bem como à missão e à visão do museu.

Em processo de consolidação do Plano Museológico, o Termo de Diretrizes para Empréstimo funciona como instrumento complementar, harmonizando procedimentos operacionais às orientações institucionais. À luz desses marcos instrumentais, torna-se necessário qualificar a natureza documental e jurídica do conjunto, tomando a coleção Arthur Bispo do Rosário como estudo de caso.

No entendimento do Departamento de Museologia do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, a entrada do conjunto não se enquadra nas categorias clássicas de aquisição (compra, doação, legado etc.). A incorporação é descrita como uma transferência de posse pós-morte do artista, resultante de uma operação coletiva entre a direção do museu e outros agentes, com finalidade de salvaguarda, em contexto no qual Bispo era institucionalmente reconhecido como despossuído e, portanto, sem bens a inventariar. Trata-se, assim, de uma forma de ingresso excepcional, motivada pela preservação da produção deixada em 1989 e formalizada posteriormente como incorporação ao acervo do museu. Como observa Ladkin (2004), há acervos cuja formação precede a instituição museal; por isso, inexistem termos de aquisição contemporâneos à origem, cabendo ao museu formalizar posteriormente a entrada por incorporação.

Soma-se a isso um ponto crítico para a documentação: a ausência de posse autoral formal; Bispo não assinava, datava ou titulava suas obras, e não se pode atribuir o princípio de intencionalidade conceitual ao seu processo de criação, pois em nenhum momento ele se definiu como artista (IPHAN, 2018).

Embora a autoria seja juridicamente reconhecida, a comprovação material dessa autoria no nível dos registros enfrenta obstáculos de atribuição, como a ausência de assinaturas, datas e títulos, questão destacada na Ata de Tombamento.

Outro problema que se impõe à crítica especializada é a ausência de posse autoral em sua obra, pois ele nunca assinou, datou ou atribuiu títulos aos seus trabalhos, o que, aliás, é comum entre os artistas que produzem dentro do campo da loucura. Sua arte foi sendo concebida à medida em que o seu impulso criador o mobilizava e a partir do material que conseguia reunir para a composição de seus objetos. Além disso, não se pode atribuir o princípio de intencionalidade conceptual ao seu processo de criação, pois em nenhum momento ele se definiu como artista (IPHAN, 2018).

É nesse caminho que se compreende o caso do conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário: a gestão de acervo estrutura a informação e a salvaguarda no plano institucional, enquanto o tombamento jurídico agrega proteção normativa e condiciona circulação e intervenções futuras.

Neste caso, a internação em regime asilar não afeta a autoria das peças. Mesmo quando há inimizabilidade penal³⁶ por doença mental (art. 26 do Código Penal), permanecem íntegras as relações civis de autoria; o que se altera, conforme o Código Civil de 1916, é o exercício dos atos patrimoniais, que, em situações de interdição, caberia ao curador (Brasil, 1916).

No plano autoral, durante o período de produção do artista vigorou a Lei 5.988/1973 e, atualmente, aplica-se a Lei 9.610/1998, que reafirma a titularidade do autor e a inalienabilidade dos direitos morais, permitindo que os direitos patrimoniais sejam exercidos por representante legal quando necessário (Brasil, 1973; Brasil, 2024).

Considerando esse marco jurídico-autoral, norma e prática conectam-se no Programa de Acervos por meio dos campos descritivos e legais: o regime de direitos vigente orienta quais metadados são indispensáveis e como devem ser operacionalizados no acervo.

³⁶A inimputabilidade penal ocorre quando, no momento do fato, o agente, por doença mental ou por desenvolvimento mental incompleto, estava inteiramente incapaz de compreender o caráter ilícito do ato ou de se determinar conforme esse entendimento; nessa hipótese, é isento de pena e pode sujeitar-se a medida de segurança. Para este estudo, importante frisar que a inimputabilidade diz respeito exclusivamente à responsabilidade criminal e não afeta a autoria de obras nem, por si só, os direitos civis e autorais do criador.

No acervo de Arthur Bispo do Rosário, a catalogação no repositório *In Arte* vem sendo feita em etapas, dado o grande volume e a complexidade dos elementos que compõem a obra do artista.

A ficha de catalogação é composta de demais páginas (com campos técnicos, relacionamentos e anexos); para fins de apresentação, apenas a primeira página foi adaptada como imagem.

O *In Arte Online* opera via navegador, em nuvem, e adota padrões internacionais de documentação e gestão de coleções; assim, a ficha disponível no sistema materializa, no nível do registro, as exigências de identificação, descrição, proveniência, conservação e vínculos documentais.

A ficha de catalogação no *In Arte* da “Cama Romeu e Julieta” (MBRAC.ABR.0667) (figura 16), reúne os elementos que a teoria aponta como estruturantes da gestão de acervos: identificação, descrição técnica e disposições legais.

Esses campos dão lastro ao Programa de Acervos ao conectarem estratégia e operação: orientam incorporação e registro, subsidiam Restauração e condicionam circulação sob o regime jurídico aplicável (IBRAM, 2016; Padilha, 2014; Brasil, 1937).

Figura 16 – Ficha de Catalogação Cama Romeu e Julieta

Catalogação : Objetos			
Nº Tombo MBRAC.ABR.0667			
Museu Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea			
Designação Mobiliário			
Titulo Cama Romeu e Julieta			
Descrição Cama industrializada em madeira pintada de verde com cabeceiras, estrado e colchão de tecido listrado vermelho, branco e azul. Cobre o colchão lençol de algodão grosso com dois carimbos da Colônia Juliano Moreira. Além disso, colcha de brocado, bege e verde, contornado por franjas. Completa o conjunto, mosquiteiro de tulê e rendas, com fios coloridos costurados, tecido de lamê dourado e diversas rendas. Fita de cetim com inscrição bordada. Nas cabeceiras, pregadas, duas hastas verticais de madeira com orifícios para encaixar bambu para pendurar o mosquiteiro.			
AUTORIA			
Autor Arthur Bispo do Rosario			
DISPOSIÇÕES LEGAIS			
Disposição Legal		Data	
Tombamento pelo INEPAC		1992-12-04	
Tombamento pelo IPHAN		2018-09-19	
ESTADOS			
Estado		Data do Estado	
Conservação:Bom		06/10/2020	
Notas: Vêu do mosquiteiro está fragilizado e sujo. Responsável:Christina Penna e Patricia Salles			
INVENTARIADO POR			
Inventariado por Christina Penna Patricia Salles			
LOCALIZAÇÃO			
Tipo de Localização	Local Habitual	Data da Localização	Localização
ExternalExposição	Não	19/12/2024	FAAP - SP / Exposição Ancestral: Afro-Américas
InternalReserva técnica	Sim	06/10/2020	
MATERIAIS			
Tipo de Material Madeira			
		2025-10-09	

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosario), 2025.

O estado de conservação com data e observação e a identificação de responsáveis alinham-se ao uso de laudos e planos de tratamento, enquanto “inventariado por” e a numeração (incluindo a referência “667” que mencionado anteriormente na figura 16), que se refere ao número do inventário realizado em 1992, asseguram responsabilização e rastreabilidade (Ceravolo; Tálamo, 2000).

Os registros de localização e as fichas relacionadas comprovam a função do documento para articular dossiês de movimentação consolidando a trajetória documental da obra, integrando autoria, proveniência, circulação e salvaguarda.

No caso desta obra, alguns dados permanecem incompletos e requerem atualização contínua. O campo “Fichas relacionadas”, destinado a registrar menções

e vínculos da obra para fins de rastreabilidade, apresenta lacunas na versão de pesquisador, em que campos podem estar suprimidos.

Essas ausências podem refletir falta real de dados ou apenas restrição de visibilidade nesta visão pública; por isso, a checagem deve considerar a versão interna completa antes de concluir pela inexistência da informação.

O campo deve operar como conector entre autoridades (pessoas/funções), eventos (exposições) e manifestações bibliográficas, exigindo controle de autoridades, indicação explícita de fonte, reconciliação de duplicidades com “NA — numeração anterior” e alinhamento obra–partes (667/668/669) com regras de montagem.

No levantamento deste estudo, não foi possível confirmar, a partir da ficha visível ao pesquisador, se as menções localizadas correspondem às registradas no sistema; para objetivar a verificação e orientar o saneamento, apresenta-se o quadro a seguir.

Quadro 9 – Fichas Relacionadas

Ano	Tipo de Ficha	Dados da Ficha	Informação de origem	<i>In Arte</i>
s.d	Arquivos	MBRAC_ABR_0667_01; [ID:2695]	nada consta	sim
s.d	Arquivos	MBRAC_ABR_0667_02; [ID:2696]	nada consta	sim
s.d	Arquivos	MBRAC_ABR_0667_04; [ID:2697]	nada consta	sim
s.d	Arquivos	MBRAC_ABR_0667_04; [ID:2698]	nada consta	sim
s.d	Exposições	Ancestral; Afro-Américas; Temporária; [ID:25]	nada consta	sim
s.d	Exposições	Sonoridade de Arthur Bispo do Rosário; Temporária; [ID:23]	nada consta	sim
s.d	Exposições	Um muro no fundo da minha casa; Temporária; [ID:18]	nada consta	sim
s.d	Autores	Arthur Bispo do Rosário; Arthur Bispo do Rosário; [ID:13]	Autorias - Arthur Bispo do Rosário;	sim
s.d	Inventariantes	Christina Penna; Christina Penna; [ID:28]	Inventariantes - Christina Penna;	sim
s.d	Inventariantes	Patricia Salles; Patricia Salles; [ID:29]	Inventariantes - Patricia Salles;	sim

2011	Autores	Arthur Bispo do Rosário - O senhor do Labirinto	Luciana Hidalgo	não identificado
2024	Autores	Arthur Bispo do Rosário - Atlas	Javier Téllez	não identificado
2016	Autores	Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira	Marcelo Campos (org)	não identificado
2009	Autores	Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio	Marta Dantas	não identificado
1999	Autores	O universo segundo Arthur Bispo do Rosário	Patrícia Burrowes	não identificado

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Outra observação relevante é que a nomenclatura da obra foi ressignificada ao longo do tempo. Observa-se, no inventário do INEPAC, o emprego da preposição “de” (figura 17).

Figura 17 – Inventário INEPAC

664-	"Moedas I"- montagem com coleção de moedas, sem valor comercial, distribuídas em recipientes de plástico. Tudo guardado em carrinho de madeira com 4 rodas. Medidas: 61X35X16 cm.
665-	"Moedas II"- montagem com coleções de moedas, sem valor comercial, distribuídas em recipientes de plástico. Tudo guardado em carrinho de madeira com 4 rodas. Medidas: 60X32X15 cm.
666-	"Autodromo - Corrida de Automobilistas"- objeto em madeira, fórmica, linholene, espuma de nylon e tecido. Representa o autódromo. Medidas: 76X52X3 cm.
667-	"Cama de Romeu e Julieta"- montagem com cama de madeira e colchão de capim forrado com lençol e colcha. Está adornada por cortinado de tule de algodão enfeitado por galões e fitas. Medidas: cama 192X78X78 cm. - Suporte do cortinado 210X56 cm.
668-	"Espada de Romeu"- espada de plástico, pintada, com alça de metal. Medida: 62 cm.
669-	"Tapete da cama"- Tecelagem/tecido. Medida: 70X56 cm.

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde (PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário), 2025; INEPAC, 1992.

No inventário de 1992 (figura 17), o nome atribuído é “Cama **de**³⁷ Romeu e Julieta”. Na Ficha Catalogação (figura 16) constam:

Quadro 10 – Títulos

Tipos de Título	Título	Idioma
Título atribuído - Catálogo Raisonné	Cama Romeu e Julieta	Português
Título atribuído - INEPAC	Cama Romeu e Julieta	Português

Fonte: elaborado pela autora.

Ainda no mesmo documento, no campo Descrição, leia-se:

Cama industrializada em madeira pintada de verde com cabeceiras, estrado e colchão de tecido listrado vermelho, branco e azul. Cobre o colchão lençol de algodão grosso com dois carimbos da Colônia Juliano Moreira. Além disso, colcha de brocado, bege e verde, contornado por franjas. Completa o conjunto, mosquiteiro de tulê e rendas, com fios coloridos costurados, tecido de lamê dourado e diversas rendas. Fita de cetim com inscrição bordada. Nas cabeceiras, pregadas, duas hastes verticais de madeira com orifícios para encaixar bambu para pendurar o mosquiteiro (mBrac, *apud In Arte* 2025).

Em observância novamente ao inventário do INEPAC, leia-se:

667- "Cama de Romeu e Julieta"- montagem com cama de madeira e colchão de capim forrado com lençol e colcha. Está adornada por cortinado de tule de algodão enfeitado por galões e fitas. Medidas: cama 192X78X78 cm. - Suporte do cortinado 210X56 cm. 668- "Espada de Romeu"- espada de plástico, pintada com alça de metal. Medida: 62 cm. 669- "Tapete da cama"- Tecelagem/tecido. Medida: 70X56 cm (INEPAC, 1992, p.35).

As descrições do INEPAC (1992) e do mBrac/*In Arte* (2025) se complementam considerando que o primeiro prioriza a composição dos itens e apresenta medidas; o segundo detalha materiais e técnicas.

Divergências como “colchão de capim” *versus* “colchão de tecido listrado” sugerem distinção entre enchimento e revestimento, impondo verificação física.

O caso da *Cama Romeu e Julieta*, o conjunto de documentos — processo de tombamento junto ao INEPAC, cadastro no IBRAM, ficha de catalogação, registros de empréstimo, laudos de conservação e listas de embalagem — configura um sistema de informação coerente com as recomendações de Padilha (2014) e do CIDOC/ICOM

³⁷Grifo nosso.

(2014), integrando identificação, proveniência, histórico de uso, conservação e metadados com vocabulários controlados, de forma a assegurar cadeia de custódia auditável. Em consonância com o Estatuto de Museus e com a Portaria 262/1992³⁸, cada movimentação da obra é condicionada à autorização formal, à avaliação de risco, ao seguro e ao relatório de condição, operando a circulação como gestão de risco e não apenas como logística de transporte (Brasil, 2009; Silva, 2020).

Ainda, como forma de estabelecer uma análise de como a peça é apresentada na sua forma documental recorre-se a registros fotográficos onde o artista estabelece uma relação com sua obra apresentando-a:

Figura 18 – Performance



Fonte: Walter Firmo, *apud* Hidalgo (2011, p. 162).

³⁸ A Portaria nº 262, de 20 de agosto de 1992, do então Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC, atual IPHAN), regulamenta a saída temporária do País de obras de arte e demais bens culturais móveis, tombados ou não, sem transferência de domínio e para fins de intercâmbio cultural. A norma define a competência do órgão para autorizar a exportação temporária, estabelece o procedimento de solicitação pelo interessado, condiciona a autorização à inscrição dos bens em inventário nacional e fixa requisitos de prazo, segurança, seguro e retorno dos objetos ao território brasileiro.

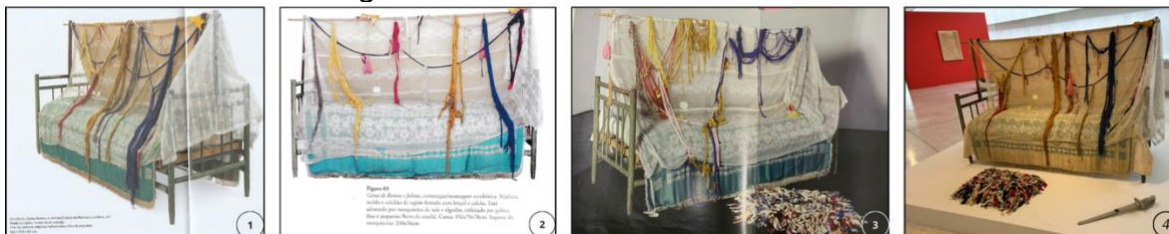
Para obras com configuração expositiva variável, o inventário deve explicitar a relação obra–partes e registrar regras de montagem. Isso envolve distinguir o conjunto e seus componentes (ex.: 667 cama; 668 espada; 669 tapete) com numeração e sufixos padronizados indicar elementos obrigatórios e opcionais, ordem de montagem e posicionamento, além de dimensões por parte e dimensões do conjunto montado, a partir das diretrizes indicadas no quadro dos referenciais de numeração e identificação dos objetos, abordados no capítulo anterior.

Devem constar parâmetros ambientais e restrições de manuseio/exposição aplicáveis à montagem e as evidências que fundamentam cada variante. Para garantir consistência terminológica e evitar duplicidades entre registros (INEPAC × In Arte), controlar títulos preferidos/variantes, fontes e reconciliações no sistema.

Quando a montagem se relacionar à circulação interna ou externa, vincular checklists, relatórios de condição de saída e retorno, termos e identificadores do processo ao dossiê da obra³⁹.

Desta forma impede tratar arranjos performativos como obras distintas, como observado na figura 19, alinhando a modelagem do *In Arte* à do INEPAC e assegurando rastreabilidade entre ficha, dossiê e exposição.

Figura 19 – As Camas Romeu e Julieta



Fonte: 1 –Téllez, 2024; 2 –Dantas, 2009; 3 – Morais; Corpas, 2013; 4 – da autora, 2024.

As variações visíveis nas quatro imagens — com e sem o tapete e a espada, posicionamento desses elementos no piso ou sobre a cama e diferenças na distribuição dos pendentes no travessão, além da não inclusão do travesseiro usado na performance — correspondem, em termos teórico-metodológicos, a escolhas de modelagem documental que devem ser registradas como relação obra–partes e regras de montagem no inventário e na ficha técnica, com identificação de

³⁹ Abordado no item 3.2 que menciona os documentos *condition report* e *facility report*.

componentes, indicação de elementos obrigatórios e opcionais, ordem e posicionamento, e dimensões por parte e do conjunto montado.

As referências trazidas para este estudo, indicam, para esses casos, controle de autoridades e de variantes de título, registro explícito das fontes que apresentam a configuração visual, reconciliação de possíveis duplicidades entre descrições oriundas de diferentes sistemas e manutenção.

Também é previsto que cada configuração exibida traga parâmetros ambientais e restrições de manuseio compatíveis com a disposição dos têxteis e acessórios, e que, quando houver movimentação para exposição, os formulários operacionais de circulação incluam checklist e relatórios de condição com imagens de referência anexadas. Esses procedimentos articulam o que se observa nas imagens aos princípios de inventário, catalogação, governança de metadados e documentação de circulação presentes na bibliografia técnica e nas normas do campo.

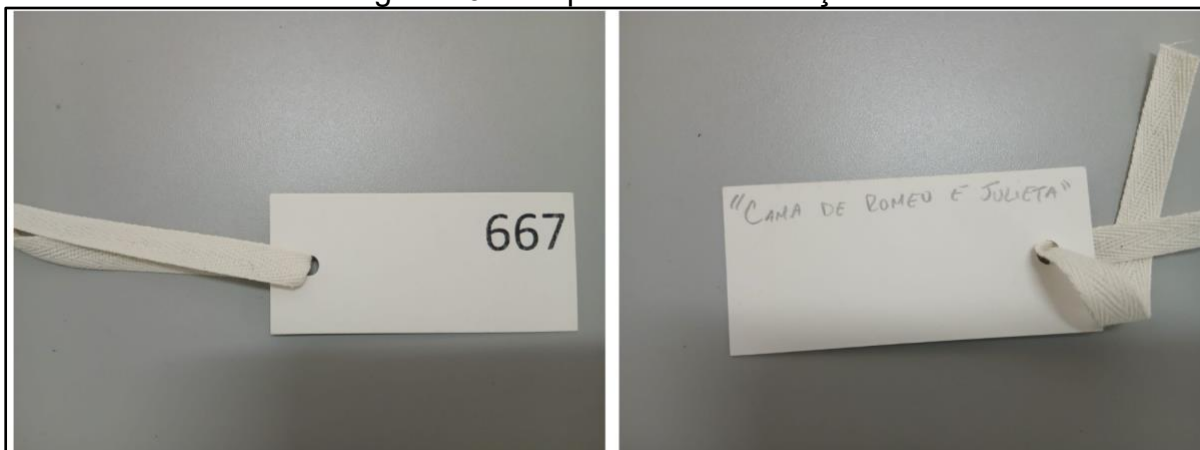
Para esclarecer a composição da “Cama de Romeu e Julieta”, trazemos a seguir a descrição constante no anexo do processo de tombamento do INEPAC (1992), elaborada por Elizabeth Formaggini e Elena Lerner (1991–1992).

Bispo dormia numa das celas que formavam o seu aposento, sob uma coberta e um travesseiro colocados diretamente no chão. A cama ele a preparou com todo o cuidado, cobrindo-a com véus. Era bem mais uma nave. Nela, vestindo o manto sagrado ele subiria ao céu (INEPAC, 1992, p.54).

Sua localização na reserva técnica, encontra-se desmontada e acondicionada com acondicionamento em materiais inertes para assegurar sua estabilidade. Na prática, o conjunto se desdobra em volumes: cabeceira, peseira, estrado, colchão, colcha, mosquitoireiro, varão, tapete e elementos têxteis associados. O travesseiro já não consta. Cada volume está identificado e vinculado ao número de registro (figura 17) da obra para manter a rastreabilidade.

As etiquetas de identificação seguem padrão bilateral: de um lado, o número de catalogação; do outro, uma breve descrição. No caso da “Cama Romeu e Julieta”, embora o objeto esteja desmontado em volumes, a etiqueta indica volume único.

Figura 20 – Etiqueta de identificação



Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde - PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário, 2025.

No sistema de catalogação, o museu adota etiquetas em papel neutro (figura 16), escrita a lápis e fixação com cordões de algodão, alinhados com as orientações de Padilha (2014). A legenda inicia pela letra do tipo de localização (E, B, T, P), seguida do número de tombo e, quando aplicável, da bipartição: ex.: E765.4 (objeto 4 do conjunto 765 que se encontra em uma estante).

A partir da análise do Quadro 3 – Referenciais de numeração e identificação de objetos, observa-se que o mBrac desenvolve sua própria metodologia, o que é admissível em cada instituição, desde que responda às necessidades institucionais e do acervo, conforme Padilha (2014).

No caso da *Cama Romeu e Julieta*, há lacuna de localização física, pela ausência da sigla de acondicionamento (E/B/T/P) e por se tratar de uma informação que recai sobre a segurança do acervo. Lembrando que o documento ao qual se teve acesso estava com campos suprimidos, em atenção a modalidade de acesso, pesquisador.

O acesso à reserva técnica é regulado por política institucional e por procedimentos de conservação preventiva: requer justificativa formal, autorização registrada e acompanhamento pelo responsável técnico do acervo.

A entrada é executada sob protocolos de segurança com identificação dos participantes, data e horário.

Figura 21 – Reserva Técnica



Fonte: da autora, 2025.

Na organização física das obras, o mobiliário possui identificação o que permite a rastreabilidade. Diante da multiplicidade de elementos da coleção, seguem os desdobramentos da decodificação da etiqueta sendo E (estante), B (bandeja), T (trainel) e P (placa).

Observa-se que o número de tombo/registro institucional da obra é MRAC.ABR.0667, enquanto as etiquetas fixadas usam um código de localização física (E, B, T, P + endereço/posição). São naturezas diferentes: o tombo identifica a obra no sistema; a etiqueta de localização indica onde o item está guardado. No caso da “Cama de Romeu e Julieta”, a ficha deve manter MRAC.ABR.0667 como identificador principal; as etiquetas com as legendas iniciadas em E/B/T/P não substituem o tombo e não devem aparecer como identificação da obra.

Figura 22 – Identificação



Fonte: da autora, 2025.

Embora o mBrac tenha três coleções, a reserva técnica mostrada na imagem corresponde exclusivamente ao espaço de guarda da Coleção Arthur Bispo do Rosário. As demais obras do acervo institucional não estão alocadas nesse ambiente; são mantidas em outro espaço de reserva, adequado às suas especificidades de conservação e gestão.

A coleção de Arthur Bispo do Rosário apresenta quantificações variáveis ao longo do tempo, resultantes de campanhas distintas de inventário, critérios de inclusão diferentes e métodos de catalogação não uniformes.

Esse cenário revela desafios centrais: heterogeneidade tipológica e material, riscos de duplicidade ou lacunas descritivas, divergências de designação e hierarquia, além de inconsistências na rastreabilidade.

Assim, compreender quanto e como se cataloga não é apenas um exercício numérico, mas condição para padronizar metadados, consolidar o banco de dados, qualificar o controle de conservação e sustentar decisões curatoriais e de acesso.

Durante um mutirão de higienização e reorganização do acervo, no final da década de 90, Patrícia Burrowes (1999) registra dúvidas recorrentes sobre peças retiradas “para limpeza” e a garantia de seu retorno às posições de origem.

Nesse contexto, a autora relata o episódio do “estandarte vermelho”: mencionado em reportagem da revista *Veja* de 26/03/1986 e associado à produção de Arthur, o objeto teria desaparecido.

Há testemunhos divergentes: Denise Corrêa, afirma nunca o ter visto no museu, enquanto o técnico Jorge Gomes classifica o caso como “muito estranho” e “sem explicação”. A autora reflexiva questiona sobre como uma obra de arte pode desaparecer em um museu (Burrowes, 1999, p. 86–88).

Para tratar os quantitativos divergentes, registra-se no acervo um conjunto de itens (figura 23) indicado para inclusão no conjunto da obra tombada do artista, em próxima revisão da Coleção Arthur Bispo do Rosário.

Figura 23 – Ferramentas de Arthur Bispo do Rosário



Fonte: da autora, 2025.

Trata-se das ferramentas utilizadas pelo artista, catalogadas sob o registro MBRAC.ABR.0977, de acordo com sua ficha de catalogação⁴⁰ (figura 24), passaram por intervenções de adaptação. Por constituírem meios de desenvolvimento da obra, devem receber tratamento de salvaguarda equivalente ao do restante do conjunto, com ações complementares às já adotadas.

Tais medidas permitem a captação de recursos com respaldo normativo, asseguram a conservação e viabilizam a integração dessas peças em futuras exposições.

Figura 24 – Ficha Catalogação Conjunto de ferramentas do Bispo

Catalogação : Objetos	
Nº Tombo MBRAC.ABR.0977	
Museu Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea	
Designação Objeto	
Título Conjunto de ferramentas do Bispo	
Descrição Caixa em polionda branca com três andares, contendo 44 objetos. Primerio andar com 16 objetos: metro em madeira amarela quebrado [21x 1,5 x 2,4 cm]; furador artesanal [15,5 x 2 Ø cm]; furador artesanal [15,5 x 2 Ø cm]; furador artesanal [18 x 2 Ø cm]; furador [13,5 x 2 Ø cm]; furador artesanal [14,5 x 7,5 Ø cm]; lâmina de faca quebrada com serra marca Mundial [11,4 cm]; peça de ferro quebrada com reentrância [12,5 x 1,8 cm]; peça de ferro quebrada com extremidade achatada [11 x 1,8 cm]; lâmina de faca afiada [13 x 2,2 cm]; talhador de ferro com cabo faltante [21,5 x 1,8 cm]; lâmina de facão quebrado [23 x 4,3 cm]; serra pequena quebrada [17,5 x 1,5 cm]; parafuso grande [12 x 2 Ø cm]; canivete aberto de uma lâmina [12 x 1,8 x 1,8 cm]; pedaço de régua [10 x 2 cm]; pedaço de pedra de amolar [5,8 x 4 cm]. Segundo andar com 18 objetos: pinça [15,5 x 1 cm]; pedaço de vergalhão [16,5 x 0,5 Ø cm]; três agulhas de estofador [15 cm]; prego com ponta amassada [14 cm]; agulha artesanal oxidada [16 cm]; caneta esferográfica azul [14 cm]; chave de fenda adaptada [16 x 2,5 cm]; estojo de lápis Johann Faber "Lotus" contendo 7 lápis e tampas de caneta esferográfica [18 x 5,2 x 2,5 cm]; escova de unhas industrializada [8,5 x 4 x 2,5 cm]; agulhas de costura [8,5 cm]; conjunto de pregos em L; faca com lâmina quebrada [15 x 2 cm]; pincel artesanal [15,5 x 1 cm]; garfo com cabo quebrado [13 x 2,5 cm]; duas colheres com cabo quebrado [9,5 x 4 e 12 x 4 cm]. Terceiro andar com 10 objetos: duas tesouras [7 x 5 cm e 15 x 5 cm]; chave de fenda retorcida numa das extremidades [9 x 1,5 cm]; faca artesanal com cabo e lâmina [25 x 4 x 3 cm]; serrote industrializado [43 x 9 x 2,2 cm]; pequeno lápis com borracha na ponta [4,5 x 1,5 cm]; faca artesanal com cabo e lâmina [26 x 2,5 x 2,5 cm]; cinzel [21,5 x 2 cm]; canivete de uma lâmina aberta e capa artesanal de couro [15 x 3,5 cm]; pedaço de pedra de amolar [5 x 3,5 x 1,5 cm].	
AUTORIA	
Autor	
Arthur Bispo do Rosario	
	2025-10-20

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde - PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário, 2025.

⁴⁰A imagem se refere à primeira página da ficha de catalogação.

Em uma coleção de tamanha complexidade, na qual um item se desdobra em diversos componentes, as decisões de catalogação permanecem sendo tomadas em diálogo com as diretrizes institucionais e com os padrões aplicáveis ao patrimônio tombado.

Integradas às Diretrizes de Empréstimo e aos laudos, as correções propostas alinham-se ao referencial teórico-normativo adotado, fortalecem rastreabilidade, difusão e conservação do acervo, buscam alinhar In *Arte* e INEPAC e consolidam a Ficha de Catalogação como importante dispositivo operacional do Programa de Acervos.

4.3 Reflexões e perspectivas

A gestão do acervo de Arthur Bispo do Rosário tem se reconfigurado em compasso compartilhado com as transformações institucionais e socioterritoriais da Colônia Juliano Moreira. Para isso organiza suas ações em três campos de atuação: Acervo, Exposições e Pólo Experimental. Ações que independem de uma situação geográfica centralizada.

Para contemplar o acervo surge o Ateliê Gaia, espaço de criação artística sediado na Colônia Juliano Moreira (CJM), com origem na oficina de artes do então Museu Nise da Silveira, em 1989, no contexto da Reforma Psiquiátrica. Em 2003, a oficina se separa do museu e se constitui como Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia. Após uma década em 2013, é reabsorvida pelo mBrac, com espaços no prédio-sede, alternando ênfases entre o terapêutico e o profissional, sempre como contraponto ao modelo asilar e como dispositivo de autonomia, visibilidade e inserção social de seus participantes. como sugere a o museu em sua página institucional:

De um modo crítico e singular, do corpo ao território, dos fluxos às redes, as relações estabelecidas continuamente com e entre os artistas do Ateliê despertam uma investigação de caminhos possíveis para ir além, considerando complexidades e subjetividades e rompendo com uma série de estigmas atribuídos aos usuários da rede de saúde mental (mBrac,2025).

São identificadas três mudanças estruturais. Primeiro, a abertura programática: o museu organiza fluxos de entrada por residência/estágio, formaliza diante das demandas do território e estrutura programas contínuos de criação, com ênfase em pertinência e pertencimento que é algo lembrado em todas as falas - desde os setores

de museologia, educativo ao arquivo. Segundo a incorporação de processos participativos na própria documentação: está muito claro quem decide, por que decide, com quais condicionantes de conservação e quais contrapartidas públicas. Terceiro, a importância em prestar contas em múltiplas direções, seja social ou institucional, o que demanda trilhas documentais auditáveis que articulem política institucional e prática cotidiana.

Conceitualmente, o Ateliê Gaia desloca a noção de participar de um museu em quatro paredes para um museu-movimento, ativado no território: um circuito que pode ser horta, mural, aula, exposição e memorial de resistência, onde criação e memória se cruzam no mesmo chão. Esse entendimento “museu como movimento” orienta a mediação, a curadoria e a documentação produzidas no ateliê.

Sem pretender abarcar a totalidade dos programas institucionais do mBrac, neste estudo interessa destacar que as ações do Gaia podem ser compreendidas em diálogo com o referencial de Inventário Participativo proposto pelo IPHAN (2025).

Que ao envolver moradores da Colônia, usuários da rede de saúde mental, trabalhadores e familiares na identificação de lugares, memórias e referências ligadas ao acervo de Arthur Bispo do Rosário, bem como na descrição e na interpretação desses elementos, o Gaia mobiliza princípios centrais do Inventário Participativo: protagonismo dos grupos sociais, construção dialógica de significados e articulação entre documentação, educação patrimonial e políticas de preservação.

Atualmente, o museu realiza uma exposição de longa duração e que é planejada com antecedência superior a um ano, sendo concebida de forma compartilhada e interdisciplinar, em razão da diversidade de formações de sua equipe.

Nesse processo foi possível acompanhar a tomada de decisões sobre acesso às obras de Arthur Bispo do Rosário — da retirada da reserva técnica à sua entrada em exposição junto às demais obras.

Como resposta ao protocolo de movimentação do acervo, as obras foram incorporadas à exposição somente após a disponibilidade de todos os dispositivos de segurança e conservação previstos tendo sido necessário, apenas, realizar ajuste fino do acondicionamento como observado na imagem abaixo:

Figura 25 – Montagem



Fonte: da autora, 2025.

A gestão de acervo, desenvolvido no mBrac, plasma na exposição a articulação entre coleção patrimonializada nas esferas estadual e federal, e de outro, obras produzidas no contexto da luta antimanicomial, ausentes de hierarquias. As obras, amparadas por um projeto curatorial, integram informações recuperadas pela gestão de acervos, lado a lado de obras de Arthur Bispo do Rosário, orientadas por princípios éticos de consentimento, reconhecimento de autoria e cuidado (figura 26).

Figura 26 – Regresso ao Sertão



Fonte: da autora, 2025.

Como se observa na imagem a seguir, a inter e transdisciplinaridade que atravessam as práticas do museu, aqui apresentadas na Ficha Técnica da exposição Regresso ao Sertão (figura 27), evidenciam o alinhamento no tratamento e na apresentação das informações.

A presença de equipes de educação, produção, comunicação, economia solidária e geração de renda reafirma a configuração inter e transdisciplinar do trabalho museal da instituição e seu território.

Figura 27 – Ficha Técnica Regresso ao Sertão



Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Saúde - PCRJ / SMS / Museu Bispo do Rosário, 2025.

A menção à Lei de Direitos Autorais e a identificação nominal de artistas, técnicos e participantes institucionaliza o compromisso com o reconhecimento de autoria.

Desde 2014, a antiga Colônia Juliano Moreira passou por fortes transformações territoriais com a implantação de grandes obras viárias, como a TransOlimpica, que reconfiguraram o entorno do prédio-sede do museu: o antigo campo aberto cedeu lugar a avenidas, ruas e condomínios.

A poucas quadras do prédio-sede fica o Pólo Experimental (figura 28), atualmente murado e com acesso controlado por portão, onde funciona a Horta, o

Memorial da Resistência e as Oficinas; nesse mesmo perímetro preservam-se dependências da antiga cela de Arthur Bispo do Rosário, integrando usos educativos, comunitários e de memória.

Figura 28 – Pólo Experimental



Fonte: da autora, 2025.

Legenda: 1 – Vista da rua do Pólo Experimental - Horta; 2 – Horta; 3 – Vista do Pavilhão 10; 4 – Corredor do Pavilhão 10

A Arte, Horta & Cia constitui uma iniciativa de geração de renda idealizada por Mestre Walter⁴¹, ainda no final dos anos 80. O projeto visa beneficiar participantes do sistema psicossocial e moradores locais impactando a toda uma rede de públicos. As hortaliças são consumidas na cozinha do Memorial da Resistência (antigo Pavilhão 10), incorporadas ao cardápio do Bistrô do Bispo — frequentado por funcionários,

⁴¹ Walter José de Almeida Filho é oficineiro no Memorial e artista presente na exposição, possui vínculo com a instituição desde 1987.

artistas, comunidade e visitantes — e eventualmente comercializadas na entrada do prédio-sede do IMAS.

Em movimento de resistência às intervenções de grande impacto socioambiental, a comunidade requalifica e ocupa o espaço com salas de oficinas: bordado e costura sob a orientação da técnica de enfermagem aposentada, Cláudia Maria de Oliveira, voluntária há mais de uma década e de artes plásticas conduzida por Mestre Walter.

As obras artísticas criadas nesses espaços adentram as salas expositivas, compartilhando o mesmo protagonismo atribuído às de Arthur Bispo do Rosário e de demais artistas da Zona Sudoeste da cidade do Rio de Janeiro (figura 29).

Figura 29 – Resistências



Fonte: da autora, 2025.

Legenda: 1 – Estandarte produzido na oficina de costura e bordado; 2 – Obra: Eu vim de lá Eu vim de lá pequenininho Salve mestre Arlindo - artista Mestre Walter José; 3 – Obra de arte mestre Walter instalada no Pólo Experimental - Horta

Espaços de arte vinculados à instituição são estratégicos para a produção e circulação de memória (Halbwachs, 2006). Nas oficinas e ações de mediação, emergem relatos, nomes, datas e contextos que, em chave de inventário participativo e de história oral, são compartilhados, triangulados e, quando consentidos, incorporados aos registros do museu (*podcast*⁴²).

Essas trocas complementam lacunas documentais, pois muitos moradores que permanecem no território são testemunhas diretas dos fatos. Desta forma a instituição

⁴² Eu Vim Contar Mais Histórias é um podcast do Museu Bispo do Rosário que registra relatos da comunidade da então Colônia Juliano Moreira, convertendo memórias locais em fonte oral para a documentação museológica, com consentimento e autoria identificada.

converge as convivências em rastreabilidade de seu acervo, qualifica a documentação e fortalece a legitimidade comunitária dos registros.

Considerar a gestão do acervo de arte manicomial como prática de memória e reparação significa deslocar a documentação do plano meramente descritivo para um arranjo ético-operacional que reconhece o território, amplia a autoria e assegura responsabilização pública.

Os valores institucionais do mBrac — defesa do SUS e da Reforma Psiquiátrica, integração comunitária e psicossociambiental, agroecologia e economia solidária, Bem Viver, ética antimanicomial/anticapacitista/antirracista, respeito às diversidades, difusão museológica expandida no território, gestão transparente/participativa e promoção de autonomia e cidadania — dão o marco normativo-ético da gestão de acervos.

Orientam linguagem não estigmatizante, autoria ampliada, participação social qualificada nas decisões, cadeia de custódia auditável, regras de empréstimo e exibição com contextualização crítica do passado asilar, e devolutivas (formação, co-curadorias, remuneração de envolvidos) que conectam preservação, difusão e cuidado em saúde coletiva.

Neste enquadramento, a ficha e os dossiês potencializam registros técnicos para operar como instrumentos de memória e reparação, alinhados ao território e às políticas públicas (mBrac, 2025).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como tema a gestão de acervos em museus, com foco na documentação, preservação e circulação da obra "*Cama Romeu e Julieta*", de Arthur Bispo do Rosário, sob a guarda do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). A escolha do tema decorreu da necessidade de compreender como os procedimentos de gestão de acervos podem responder às especificidades de um conjunto produzido em contexto manicomial e hoje inserido em políticas de memória, saúde mental e direitos culturais.

Para tanto, adotou-se uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, baseada em revisão bibliográfica, análise documental de fichas, inventários, laudos, dossiês e registros em sistema, além do exame dos marcos normativos que regulam a gestão e a circulação de bens culturais.

O objetivo geral do estudo foi analisar como a gestão de acervos, estruturada em diretrizes de documentação, conservação e circulação, se manifesta no tratamento da obra "*Cama Romeu e Julieta*" no mBrac. Para atingir esse propósito, definiram-se objetivos específicos. O primeiro consistiu em sistematizar um referencial teórico e normativo sobre gestão de acervos, documentação e circulação de bens culturais; verificou-se que esse referencial oferece um conjunto consistente de princípios e procedimentos que podem orientar a prática institucional. O segundo objetivo buscou mapear os instrumentos de gestão de acervos adotados pelo mBrac; a análise mostrou a existência de um sistema que articula políticas, inventário, fichas, laudos, dossiês e registros digitais. O terceiro objetivo foi examinar a trajetória documental e as condições de preservação e circulação da "*Cama Romeu e Julieta*"; a investigação evidenciou avanços significativos, mas também apontou aspectos de atenção quanto à padronização de campos, à explicitação da relação obra–partes e à integração plena dos documentos em dossiês consolidados.

A hipótese formulada ao início da pesquisa propunha que a adoção de diretrizes estruturadas de gestão de acervos, ancoradas em marcos éticos e legais, qualifica a preservação, a circulação e a comunicação da obra "*Cama Romeu e Julieta*". Os resultados permitem afirmar que essa hipótese se confirma em grande medida: a presença de políticas, procedimentos e registros sistemáticos contribui para a rastreabilidade, a segurança e a legibilidade do acervo. Ao mesmo tempo, a análise indica que essa qualificação não é automática nem completa, pois depende de

processos contínuos de revisão, harmonização de dados, integração entre sistemas e consolidação de dossiês. Assim, a hipótese é confirmada com ressalvas, na medida em que evidencia tanto o potencial quanto os limites de um sistema de gestão em construção.

A problemática que orientou o trabalho pode ser sintetizada na pergunta: de que modo os instrumentos de gestão de acervos do mBrac registram, acompanham e asseguram a circulação, a comunicação e a preservação da obra "*Cama Romeu e Julieta*"? A pesquisa indicou que esses instrumentos permitem registrar a origem, a constituição física, as dimensões, os usos, as condições de conservação e as movimentações da obra, oferecendo base para decisões de exposição e circulação. Ao mesmo tempo, revelou-se que a resposta a essa pergunta é dinâmica: à medida que novos documentos são produzidos, que procedimentos são formalizados e que práticas participativas são incorporadas, a gestão do acervo se torna mais aderente às especificidades do contexto e às demandas do território.

Quanto aos procedimentos e instrumentos de coleta de dados, a investigação baseou-se sobretudo em análise documental de normativas, formulários, fichas, inventários, laudos e registros institucionais. Esse recurso mostrou-se adequado para alcançar os objetivos propostos, na medida em que permitiu reconstruir fluxos, identificar campos de informação, comparar versões de documentos e relacionar práticas internas com referenciais teóricos e legais. Por outro lado, a dependência de documentos disponíveis no momento da pesquisa e a ausência de entrevistas formais com equipes técnicas e públicos limitaram a possibilidade de captar percepções, conflitos e negociações que atravessam o uso cotidiano desses instrumentos.

O estudo apresenta contribuições teóricas ao aproximar discussões clássicas sobre gestão de acervos e documentação museológica de questões relativas a acervos produzidos em contextos manicomiais, memória social e reparação. Ao enfatizar a documentação como prática que envolve responsabilidade técnica, compromisso ético e implicações políticas, o trabalho reforça a centralidade da gestão de acervos na mediação entre instituições, obras e territórios. No plano prático, oferece subsídios para aperfeiçoar instrumentos e procedimentos no mBrac, especialmente no que se refere à consolidação de dossiês completos para obras complexas, à harmonização entre inventários distintos e ao fortalecimento de fluxos de circulação e de prevenção ao tráfico ilícito de bens culturais.

Entre as limitações da pesquisa, destacam-se o recorte em uma única obra, que restringe a generalização das conclusões, e a impossibilidade de abarcar todos os programas e práticas do museu relacionados à gestão de acervos e à participação social. Também não foi possível explorar em profundidade a recepção dos públicos e das comunidades envolvidas quanto à forma como a obra é documentada, preservada e exposta. Esses limites, entretanto, abrem caminhos para investigações futuras.

Como desdobramentos, sugerem-se estudos comparativos com outras obras de Arthur Bispo do Rosário e com as demais coleções do mBrac, de modo a verificar se os padrões identificados se repetem ou se reconfiguram em outros conjuntos. Indicam-se, ainda, pesquisas que incorporem a perspectiva de públicos, moradores do território e trabalhadores do sistema de saúde psicossocial sobre a documentação e a exposição das obras; análises sobre gestão de acervos digitais e direitos autorais em contexto de saúde mental; e comparações com outros museus de território e instituições que guardam acervos produzidos em situações de privação de liberdade. Tais investigações podem aprofundar e expandir os resultados aqui apresentados, contribuindo para o fortalecimento de práticas de gestão de acervos comprometidas com preservação, memória e direitos culturais.

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Paulo. **O fim da colônia**: Juliano Moreira e a história de luta da reforma psiquiátrica. *Outra Saúde*, 8 nov. 2022. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasaude/o-fim-da-colonia-juliano-moreira-e-a-historia-de-luta-da-reforma-psiquiatrica/>. Acesso em: 16 set. 2025.
- BORGES, Viviane Trindade. **Do esquecimento ao tombamento**: a invenção de Arthur Bispo do Rosário. 2010. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BOTTALLO, M. Diretrizes em documentação museológica. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. **Documentação e conservação de acervos museológicos**: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 5 out. 2025.
- _____. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. **Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 (Estatuto de Museus), e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009 (cria o Ibram)**. Diário Oficial da União: Seção 1, Brasília, DF, 18 out. 2013, p. 1. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm. Acesso em: 4 nov. 2025.
- _____. Decreto-lei nº 24.559, de 3 jul. 1934. **Dispõe sobre a profilaxia mental [...]** *Diário Oficial da União*, Seção 1, Brasília, DF, 14 jul. 1934, p. 14254.
- _____. Decreto-Lei nº 25, de 30 nov. 1937. **Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional**. Brasília, DF, 1937.
- _____. Lei nº 4.845, de 19 nov. 1965. **Dispõe sobre a saída do país de obras de arte e ofícios antigos**. Brasília, DF, 1965. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4845.htm. Acesso em: 5 out. 2025.
- _____. Lei nº 5.988, de 14 dez. 1973. **Regula os direitos autorais**. Brasília, DF, 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5988.htm. Acesso em: 5 out. 2025.
- _____. Lei nº 9.610, de 19 fev. 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais**. Diário Oficial da União: Seção 1, Brasília, DF, 20 fev. 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 18 out. 2025.
- _____. Lei nº 10.216, de 6 abr. 2001. **Proteção e direitos das pessoas com transtornos mentais**. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10216.htm. Acesso em: 8 maio 2024.

_____. Lei nº 12.527, de 18 nov. 2011. **Lei de Acesso à Informação**. Brasília, DF, 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 5 out. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Publicado aviso de tombamento definitivo do acervo de Bispo do Rosário**. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/publicado-aviso-de-tombamento-definitivo-do-acervo-de-bispo-do-rosario>. Acesso em: 21 out. 2025.

BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. 104 p.

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu: aquisição–documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CARVALHO, Anabela (coord.). **Circulação de bens culturais móveis**. Lisboa: IMC – Instituto dos Museus e da Conservação, 2004. (Temas de Museologia). Disponível em: <https://formacaompr.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/imc-circulacao.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2025.

CAVALCANTE, Veronica. **Guia para museio e transporte de coleções**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2025.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 10, p. 241-253, 2000.

CIDOC/ICOM. Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: categorias de informação do CIDOC. Trad. Roteiro, Editoração e Documentação; rev. téc. Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2025.

COSTA, Karine Lima da. **Noções gerais de Museologia**. Curitiba: InterSaberes, 2020.

CRESWELL, John W.; CRESWELL, J. David. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**[recurso eletrônico]. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2021.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. **Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura**. 2015. 366 f., il. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) — Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2015.

DANTAS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 224p.

DENIZART, Hugo (Dir.). **O PRISIONEIRO DA PASSAGEM**. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Produção Independente, 1982. 1 vídeo (30 min 25 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ>. Acesso em: 25 out. 2025.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. **Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FIOCRUZ – Fundação Oswaldo Cruz. Fiocruz Mata Atlântica terá acesso facilitado com a construção da Transolímpica. *Agência Fiocruz de Notícias*, 6 set. 2013. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/fiocruz-mata-atlantica-tera-acesso-facilitado-com-construcao-da-transolimpica>. Acesso em: 14 out. 2025.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels**. 5. éd. Paris: Armand Colin, 2021. ISBN 978-2-200-63099-7.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Editora Rocco, 2011.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília, DF: Ibram, 2016. 112 p.

_____. – Instituto Brasileiro de Museus.. Resolução Normativa nº 12, de 10 fev. 2022. **Normaliza procedimentos técnicos e administrativos para política de aquisições e descartes de bens culturais nos museus do Ibram**. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-12-de-10-de-fevereiro-de-2022>. Acesso em: 5 nov. 2025.

_____. – Instituto Brasileiro de Museus. Resolução Normativa nº 6, de 31 de agosto de 2021. **Normaliza o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados – INBCM**. Brasília, DF: Ibram, 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt->

[br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-6-de-31-de-agosto-de-2021](https://www.ibram.org.br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-6-de-31-de-agosto-de-2021)>. Acesso em: 15 nov. 2025.

ICOM – International Council of Museums. **Código de Ética para Museus**. São Paulo: ICOM Brasil, 2008. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2023/03/codigo-de-etica_ICOM_2009.pdf. Acesso em: 5 nov. 2025.

_____. International Council of Museums. **Object ID**: standard for describing art, antiques and antiquities. Paris, [1997?]. Disponível em: <[https://icom-museum.translate.google/en/resources/standards-guidelines/objectid/? x tr sl=en& x tr tl=pt& x tr hl=pt& x tr pto=tc](https://icom-museum.translate.google/en/resources/standards-guidelines/objectid/?x_tr_sl=en&x_tr_tl=pt&x_tr_hl=pt&x_tr_pto=tc)> . Acesso em: 13 nov. 2025.

ICOM BRASIL. **Nova definição de museu**. 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>. Acesso em: 18 ago. 2025.

INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. **Acervo Museu Bispo do Rosário**: tombamento estadual (RJ). Rio de Janeiro: INEPAC, 1992. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/370. Acesso em: 20 set. 2025.

_____. – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. **Obras de Arthur Bispo do Rosário**. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/370. Acesso em: 1 out. 2025.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Ata da 89ª Reunião Ordinária do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural** (19 set. 2018). Brasília, DF: IPHAN, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ata_89_19_09\(3\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ata_89_19_09(3).pdf). Acesso em: 21 set. 2025.

_____. – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018. **Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências**. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 20 set. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2018/portaria-no-375-de-19-de-setembro-de-2018>. Acesso em: 12 nov. 2025.

_____. – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Educação patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação. 2. ed. Brasília, DF: Iphan, 2025. 125 p.

LADKIN, Nicola. Gestão do acervo[2004]. In: BOYLAN, Patrick J. (org.). **Como gerir um museu: manual prático**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2015. p. 17–32. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Como%20Gerir%20um%20Museu.pdf>. Acesso em: 21 out. 2025.

MEIRELLES, Heloisa Maria Pinheiro de Abreu. Diretrizes em conservação de acervos museológicos. In: BOTTALLO, Marília Xavier de Andrade (org.).

Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes. São Paulo: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; Governo do Estado de São Paulo, 2010. p. 80-97.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flavia (org.). **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura.** Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013. 296 p.

MORET, Priscilla Araujo Almeida. **Transdisciplinaridade e inclusão:** a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 2021. 233 p. Dissertação (Mestrado) — UNIRIO. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/copy2_of_priscilla_araujo_almeida_moret.pdf. Acesso em: 8 maio 2024.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea da Restauração.** Tradução de Flavio de Lemos Carsalade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO – ARTE CONTEMPORÂNEA (mBrac). Página institucional. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://museubispodorosario.com>. Acesso em: 8 set. 2025.

_____ – **Transparência – BRASS.** Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/museu/transparencia-brass/>. Acesso em: 20 out. 2025.

OLIVEIRA, Luis Felipe Rosa de. **Acervos digitais nos museus: manual para a realização de projetos.** Brasília, DF: Enap, 2022.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo.** Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014. 71 p.

PANTALONY, Rina Elster. **Gestão da Propriedade Intelectual em Museus.** Brasília, DF: Ibram, 2017. 1. ed. (Tradução do guia da OMPI *Managing Intellectual Property for Museums*).

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (PCRJ). SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE (SMS). MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Inventário INEPAC, 1992.** Rio de Janeiro: PCRJ/SMS/Museu Bispo do Rosário, 2025.

PUNTONI, P. Rede Memorial: cultura digital, redes colaborativas e a digitalização dos acervos memoriais do Brasil. In: GOBEL, B.; CHICOTE, G. (org.). **Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina.** Berlín: Instituto Ibero-Americano de Berlín, 2017. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.553/pm.553.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2025.

REIS DE PAULA, Tainá. **Colônia Juliano Moreira:** usos, permanências e paisagem. In: *ENANPARQ*, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Simpósios – Trabalhos completos.* Rio de Janeiro: ANPARQ, 2010. (Simpósio: Arquitetura e Saúde). Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/15/15-173-2-SP.pdf>. Acesso em: 17 out. 2025.

RÚSSIO, Waldisa. **A interdisciplinaridade em Museologia** [1981]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v. 1: A evidência dos contextos museológicos. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; ICOM-Brasil, 2010. p. 123-126.

SILVA, Virgynia Corradi Lopes da. **Entre controles e caminhos: o controle da circulação internacional lícita de patrimônio móvel e o procedimento do IPHAN para saída temporária**. 2020. 257 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) — IPHAN, Rio de Janeiro, 2020.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2012. 74 p. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1).

TÉLLEZ, Javier. Arthur Bispo do Rosário, Atlas. Santiago: Editora ALIAS, 2025.

TOGNOLI, Natalia Bolfarini; FERREIRA, Elane Rodrigues da Silva. Os arquivos eclesiásticos e a arquivística Brasileira: uma análise dos artigos publicados nos periódicos arquivísticos brasileiros. **Ágora**, Florianópolis, v. 27, n. 54, p. 7-28, 2017. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/614/pdf>. Acesso em: 11 jun. 2023.

VENANCIO, Ana Teresa A. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, supl. 1, p. 35–52, dez. 2011.