

O Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea:

Vivências e expressões artísticas no Ateliê Gaia

por

Andrea Maia Gonçalves Pires

*Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO INTEGRAL E DESENVOLVIMENTO*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no exterior (PDSE/CAPES)

Orientador: Professora Doutora
Priscila Faulhaber Barbosa

UNIRIO/MAST - RJ, 29 de maio de 2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

O Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea: Vivências e expressões artísticas no Ateliê Gaia

Tese de Doutorado de Andrea Maia Gonçalves Pires submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Profa. Dra. Priscila Faulhaber Barbosa
(Orientadora - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Mario de Souza Chagas
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa
(Membro externo – Universidade Federal Fluminense)



Prof. Dr. Eurípedes Gomes da Cruz Júnior
(Membro externo – Museu Imagens do Inconsciente)

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

P667 Pires, Andrea Maia Gonçalves
O Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea: vivências e expressões artísticas no Ateliê Gaia / Andrea Maia Gonçalves Pires. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
393 f.

Orientador: Priscila Faulhaber.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2025.

1. Museologia. 2. Museu. 3. Saúde Mental. I. Faulhaber, Priscila, orient. II. Título.

Ao Deus Pai, Filho e Espírito Santo, fonte da
minha sabedoria, força e saúde, que me sustentou
com amor nos dias serenos e nos tempos de
travessia. À minha família, presença constante de
afeto e apoio incondicional. E aos artistas do
Ateliê Gaia, que generosamente compartilharam
comigo suas dores mais profundas e suas alegrias
mais luminosas, confiando-me fragmentos
preciosos de suas existências.

AGRADECIMENTOS

Criar uma lista de agradecimentos pode se assemelhar a montar uma exposição afetiva. Como nas práticas museológicas que aprendi a valorizar, trata-se de dar forma ao invisível, cuidar da memória e reconhecer presenças. Quem sabe um dia possamos sonhar com uma base viva de agradecimentos, em que se possa incluir rostos, gestos, abraços, vozes, silêncios e tantas grandes contribuições que alimentaram este trabalho. Aqui, como na tese, foi preciso escolher uma metodologia, e optei por um arranjo por grupos, como quem organiza afetos segundo o calor dos encontros. A ordem não define hierarquia, mas reflete o caminho percorrido. Alguns nomes atravessam vários grupos — e essa multiplicidade é um sinal de presença profunda.

Ao longo desta caminhada, tive o privilégio de contar com a orientação da Professora Priscila Faulhaber, cuja leitura atenta e rigor intelectual foram essenciais para a construção desta tese. Ao corpo docente do PPG-PMUS, que enriqueceu minha pesquisa com suas reflexões e discussão de texto, minha gratidão pela generosidade ao longo da formação. Um agradecimento especial à secretária Alexandra Durão, sempre atenciosa e eficiente nos trâmites acadêmicos. Sou grata aos professores da banca de qualificação e defesa, cujas contribuições foram fundamentais para o aprimoramento deste trabalho: à Professora Dra. Heleza Uzeda, coordenadora do PPG-PMUS; ao Professor e poeta Mário Chagas, que também me recebeu para o Estágio Docência II; ao Prof. Dr. Wallace de Deus, sempre disponível e generoso; ao Prof. Dr. Eurípedes Júnior, que me apoiou desde o projeto de ingresso no doutorado; e ao Prof. Dr. Diogo Mello, membro suplente, que, mesmo sem necessidade de atuação formal, enviou uma leitura cuidadosa e enriquecedora na qualificação. Agradeço ainda à Profa. Dra. Júlia Nolasco Moraes, coordenadora do mestrado, que me acolheu para o Estágio Docência I e cuja amizade vem dos tempos da graduação em Museologia. À Profa. Dra. Tereza Scheiner, registro minha gratidão pelo incentivo e apoio para participar do processo de candidatura à bolsa sanduíche.

Ao Professor *Seth W. Garfield for Chair for Western Hemispheric Trade Studies da The University of Texas at Austin*, minha profunda gratidão pelo acolhimento, pelos diálogos inspiradores e pelo incentivo constante durante o período de doutorado sanduíche. Agradeço à Professora Adele Nelson, *Associate Professor of Art History e co-diretora do Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS)* na mesma universidade, pela oportunidade de acompanhar seu curso sobre arte latino-americana, cujo conteúdo e materiais didáticos, acessados como aluna registrada, enriqueceram minha pesquisa de doutorado. Essas experiências ampliaram meu olhar e estabeleceram conexões valiosas para esta tese. A toda equipe da biblioteca *Nettie Lee Benson Latin American Collection e do Teresa Lozano Long Institute for Latin American Studies (LLILAS)*, agradeço a colaboração na localização de bibliografias e na realização de cópias. À Professora Paula Menezes, da Seja PhD, mentora generosa, sou grata por acreditar em meu trabalho e apoiar conquistas importantes desta trajetória, como o sanduíche, as publicações e a finalização da tese. Aos colegas da pós-graduação no Brasil e nos Estados Unidos, meu carinho especial: Ana Paula Van Erven, com quem compartilhei disciplinas e leituras; Eliza Hasselmann, parceira de estudos e apresentações; Alice Fonseca, companheira em congressos; e Maysa Martins, que me acolheu em Austin. À memória de Marcelo Cavalcanti (in memoriam), nosso representante de turma, cuja ausência é sentida com saudade e respeito. Com todos vocês, o caminho foi mais leve, mais afetuoso e profundamente transformador.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio fundamental à realização desta pesquisa, por meio da concessão da bolsa de doutorado no Brasil, conforme o regulamento vigente do Programa de Demanda Social – DS, e da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, que viabilizou minha experiência acadêmica na *The University of Texas at Austin*.

Agradeço à equipe do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC) por ser mais do que um campo de pesquisa: um espaço de escuta, acolhimento e criação. Aos museólogos, educadores, mediadores, curadores, técnicos, gestores e à equipe do arquivo do IMAS JM, meu sincero reconhecimento. Em especial, à museóloga Márcia Nascimento, pelo apoio com

documentos e base de dados; e ao arquivista Márcio Cláudio Pereira, pela ajuda incansável na localização e digitalização de arquivos. Sou grata também à gestora do Ateliê Gaia, Diana Kolker, pela liberdade para acompanhar as atividades; à ex-diretora Raquel Fernandes, pelo aval ético à pesquisa. Ao Dr. Ricardo Aquino, com quem tive a oportunidade de trabalhar em sua gestão no museu, deixo meu agradecimento. Registro ainda minha gratidão à terapeuta ocupacional Rita de Cássia Bittencourt, fundadora do Ateliê Gaia, por sua entrevista generosa e pelos preciosos ensinamentos sobre saúde mental.

Aos artistas do Ateliê Gaia — Pedro Mota, Jane Almendra, Rogéria Barbosa, Felipe Ranieri, Sebastião Swayzzer — e especialmente aos pioneiros Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth, Luiz Carlos Marques e Arlindo Oliveira (in memoriam), meu profundo agradecimento por compartilharem suas histórias, dores e alegrias. Esta tese é também de vocês — e sobre vocês.

Levo comigo os aprendizados dos museus onde atuei no Brasil. Às museólogas Norma Portugal (Museu Histórico Nacional - MHN) e Fátima Nascimento (Museu Nacional/UFRJ), minha gratidão pela orientação, incentivo e projetos compartilhados. À Mônica Dahmouche, que me apoiou no mestrado e com quem também desenvolvi pesquisas e publicações no Museu Ciência e Vida, deixo meu reconhecimento e carinho. Vocês foram inspirações nesta trajetória.

Agradeço à Igreja Assembleia de Deus Filadélfia, no Brasil, pelo sustento espiritual e pelos gestos de cuidado que me acompanharam ao longo desta jornada. Aos queridos Pastor Roberto e Pastora Elizabette Inácio, e a todos os pastores do ministério e irmãos da fé, sou profundamente grata pelos estímulos, orações e palavras de encorajamento que me fortaleceram em cada etapa.

Nos Estados Unidos, encontrei acolhimento na Equip Church. Ao Pastor Greg e à Pastora Tammy Jenkins, e aos demais líderes do ministério, minha sincera gratidão pelas orações, pelas palavras de incentivo e pelo apoio constante — inclusive na prática e no aprimoramento do meu inglês. Que Deus os recompense por tanto amor e generosidade.

"Não fui eu que lhe ordenei? Seja forte e corajoso! Não se apavore nem desanime, pois o Senhor, o seu Deus, estará com você por onde você andar." Josué 1:9

Aos meus avós Liando e Lucy Maia (in memoriam), que me proporcionaram o primeiro contato com a Colônia Juliano Moreira e me ensinaram, desde cedo, o valor do carinho e do respeito pelos usuários da saúde mental. Aos meus pais e professores, Jorge (in memoriam) e Lea Maia, que investiram na minha formação e me apoiaram em todas as etapas. Aos meus irmãos, Jorge Leandro e Jéssica Maia, por celebrarem comigo cada conquista. Aos familiares do meu esposo, que cuidaram da minha filha em momentos essenciais para que eu pudesse seguir estudando, e aos amigos que me incentivaram, com carinho especial à amiga de infância Luana Neves, meu sincero agradecimento. Ao meu esposo e amado Idvard José Pires Júnior, companheiro de vida e incentivador incansável, que acreditou na minha trajetória acadêmica e criou, com amor e dedicação, as condições para que eu pudesse prosseguir — oferecendo apoio financeiro, estruturando os recursos tecnológicos e, sobretudo, permanecendo ao meu lado com fé, paciência e generosidade. À minha filha, Ana Júlia Maia Pires, minha herança do Senhor — "Os filhos são herança do Senhor, uma recompensa que ele dá" (Salmo 127:3) —, dedico com ternura e gratidão cada linha desta caminhada, inspirada pelo seu carinho e amor.

RESUMO

Pires, Andrea Maia Gonçalves. **O Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea: vivências e expressões artísticas no Ateliê Gaia**. Orientadora: Profa. Dr.^a Priscila Faulhaber Barbosa. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. 2025. Tese.

Esta tese analisa a constituição histórica e a trajetória institucional do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC), situado em uma das unidades do antigo complexo psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira (CJM), fundado no século XIX, no Rio de Janeiro, Brasil. Parte-se do pressuposto de que o museu se consolidou como uma instituição inserida no campo da arte contemporânea, a partir da assimilação e valorização da obra de Arthur Bispo do Rosario, cuja produção singular, desenvolvida fora das oficinas terapêuticas, alcançou reconhecimento internacional e impulsionou mudanças nas práticas museológicas da instituição. O objetivo geral da tese é analisar a constituição histórica e a trajetória do MBRAC, bem como a formação de sua coleção museológica, investigando a influência da obra e da trajetória de Arthur Bispo do Rosario no processo de transformação institucional do museu. A pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar, mobilizando referenciais da museologia, da história da psiquiatria, da arte contemporânea, da arte popular e da antropologia. A metodologia utilizada inclui análise documental no arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM), levantamento bibliográfico na *University of Texas at Austin*, observação participante e entrevistas com cinco artistas vinculados ao Ateliê Gaia — espaço de criação artística voltado a usuários em saúde mental —, além de entrevistas com profissionais do MBRAC e com a fundadora do ateliê. A investigação se organiza em três eixos: a história da CJM e o surgimento da produção artística no contexto institucional; a trajetória de Arthur Bispo do Rosario e o impacto de sua obra na consolidação do MBRAC como museu de arte; e o desenvolvimento do Ateliê Gaia, com foco nas vivências e obras de cinco artistas que participaram de sua fundação. A análise das produções artísticas do Ateliê Gaia demonstrou um diálogo com o legado de Arthur Bispo do Rosario, contribuindo para a construção de formas de pertencimento e luta simbólica. Os resultados indicam que o MBRAC passou de um espaço voltado à preservação de produções terapêuticas da CJM para uma instituição do campo da arte contemporânea, impulsionado pela valorização da obra de Bispo e pela atuação dos artistas do Ateliê Gaia. Observou-se que o Ateliê funciona como um espaço de criação simbólica e convivência, onde a arte fortalece vínculos. A análise das obras e entrevistas revelam que as produções artísticas se articulam com o legado de Bispo do Rosario e com práticas autorais singulares, reforçando o papel do MBRAC como um museu em constante transformação.

Palavras-chave: Museologia; Museu; Saúde Mental; Arte; Arthur Bispo do Rosario; Ateliê Gaia.

ABSTRACT

Pires, Andrea Maia Gonçalves. **The Bispo do Rosario Contemporary Art Museum: experiences and artistic expressions at Ateliê Gaia.** Supervisor: Prof. Dr. Priscila Faulhaber Barbosa. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. 2025. Thesis.

This thesis analyzes the historical constitution and institutional trajectory of the Bispo do Rosario Contemporary Art Museum (MBRAC), located within one of the units of the former psychiatric complex Colônia Juliano Moreira (CJM), founded in the 19th century in Rio de Janeiro, Brazil. It is based on the premise that the museum has established itself as an institution within the field of contemporary art through the assimilation and appreciation of the work of Arthur Bispo do Rosario, whose singular production—developed outside therapeutic workshops—has gained international recognition and driven significant changes in the museum’s museological practices. The main objective is to examine the historical development and institutional transformation of MBRAC, including the formation of its collection, while investigating the influence of Bispo do Rosario’s work and trajectory on this process. The research adopts an interdisciplinary approach, drawing from museology, the history of psychiatry, contemporary and popular art, and anthropology. The methodology includes document analysis at the archives of the Municipal Institute of Health Assistance Juliano Moreira, bibliographic research at the University of Texas at Austin, participant observation, and interviews with five artists connected to the Ateliê Gaia—a creative space dedicated to mental health service users—as well as interviews with MBRAC professionals and the founder of the atelier (art studio). The thesis is structured around three main axes: the history of CJM and the emergence of artistic production in that institutional context; the life and work of Arthur Bispo do Rosario and their impact on the consolidation of MBRAC as an art museum; and the development of the Ateliê Gaia, with a focus on the experiences and works of five of its founding artists. The analysis of Ateliê Gaia’s artistic productions revealed a dialogue with the legacy of Arthur Bispo do Rosario, contributing to the construction of forms of belonging and symbolic struggle. The results indicate that MBRAC evolved from a space dedicated to preserving therapeutic productions from CJM into an institution within the contemporary art field, driven by the recognition of Bispo’s work and the creative engagement of Ateliê Gaia’s artists. The Ateliê emerged as a space of symbolic creation and social interaction, where art strengthens bonds. The analysis of the artworks and interviews reveals that the productions are connected both to Bispo do Rosario’s legacy and to the unique creative practices of the artists, reinforcing MBRAC’s role as a museum in continuous transformation.

Keywords: Museology; Museum; Mental Health; Art; Arthur Bispo do Rosario; Ateliê Gaia.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AVAM	<i>American Visionary Art Museum</i>
CAPS	Centros de Atenção Psicossocial
CJM	Colônia Juliano Moreira
DNS	Departamento Nacional de Saúde
DINSAM	Divisão Nacional de Saúde Mental
HMJM	Hospital Municipal Jurandyr Manfredini
ICOM	<i>International Council of Museums</i> (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO
ICOFOM	<i>International Committee for Museology, ICOM</i> (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
ICOFOM LAM	Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe
IMASJM	Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
INSR	Igreja Nossa Senhora dos Remédios
IPHAN	Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
MBRAC	Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea
MSMG	Museu da Saúde Mental de Goiás
MAOC	Museu de Arte Osório César
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MII	Museu de Imagens do Inconsciente
MEOC-HPSP	Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro
MHN	Museu Histórico Nacional
MINC	Ministério da Cultura
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MNAM	<i>Musée National d'Art Moderne</i> , França
MMOA	<i>Moscow Museum of Outsider Art</i>
MJCAP	Museu Janete Costa de Arte Popular
NUV	Núcleo Ulysses Vianna
SMS-Rio	Secretaria Municipal de Saúde - Rio de Janeiro
SNDM	Serviço Nacional de Doenças Mentais
LILAS	<i>Teresa Lozano Long Institute for Latin American Studies</i>
LaM	<i>O Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut</i>
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UT	<i>University of Texas at Austin</i>
USA	<i>United States of America</i>

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Pág.
Figura 1	Liandro da Silva Maia (A) e Lucy Bellas Maia (B), funcionários da CJM com o uniforme de trabalho	3
Figura 2	Carteira funcional do Ministério da Saúde do meu avô Liandro frente (A) e verso (B)	4
Figura 3	(A) Entrada da CJM, com o pórtico que exibe o letreiro "COLÔNIA JULIANO MOREIRA". À direita a guarita e a inscrição Praxis Omnia Vincit e o letreiro do Museu Bispo do Rosario, destacando o "B". (B) Mural "Bem-vindos", pintado pelos artistas do Ateliê Gaia em 2023, localizado ao lado do pórtico da CJM	10
Figura 4	Pesquisa realizada na base de dados PubMed no mês de maio de 2024 cruzando as palavras "art and mental health"	24
Figura 5	Imagens A e B da exposição do Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso	31
Figura 6	(A) Aquarela de Hermann Beil, nascido em 1867 na Saxônia em uma família que também estava internada no asilo, sofria de episódios maníaco-depressivos. A Obra faz parte da <i>Prinzhorn Collection</i> . (B) Exposição em 2024 da <i>Prinzhorn Collection</i>	33
Figura 7	(A) Obra: "Bêbado", sem data, tinta sintética sobre cartão fixada em moldura de madeira reforçada com gesso, 58 x 46 cm. Autor: Antonio Roseno de Lima (1926–1998), artista brasileiro diagnosticado com esquizofrenia e diabetes. Roseno pintava diariamente em sua casa, localizada em uma comunidade em São Paulo. Sua obra integra a exposição atual da <i>Collection de l'Art Brut</i> . (B) Exposição em 2024 no <i>Collection de l'Art Brut, Lausanne</i>	35
Figura 8	Fachada do American Visionary Art Museum (AVAM), em Baltimore, EUA	36
Figura 9	(A) Pintura de August Walla, (1936-2001), austríaco, entre 1952 e 1975, foi internado várias vezes no "Mental Health and Care Facility at Gugging." Foi desenhista, pintor e fotógrafo. Em sua arte, ele capturou o ambiente ao seu redor pintando símbolos inventados e existentes, bem como criaturas divinas em objetos. (B) Exposição no <i>Museum Gugging</i>	38
Figura 10	Exposição no <i>Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres, em Montpellier</i>	39
Figura 11	Exposição no <i>Bethlem Museum of the Mind</i>	41
Figura 12	Exposição Ocupação Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente. A exposição homenageou a vida e a obra de Nise da Silveira	47
Figura 13	Linha do tempo de museus e iniciativas de arte e saúde mental no Brasil. (A) Marcel Cândido da Silva, acervo do MII. (B) Arthur Bispo do Rosario, detalhe do "Manto da Apresentação", acervo do MBRAC. (C) Lourdes da Costa Justino, acervo do MAOC. (D) Francisco Waltrich, acervo do MEOC-HPSP. (E) Salvador Pereira Gomes, obra "O Solitário", futura composição da galeria permanente do acervo do MSMG	50
Figura 14	Exposição Prosperidade, Felicidade em Tudo, no Museu do Pontal, com obras de artistas do Ateliê Gaia – MBRAC. (A) Obras de Leonardo Lobão, Rogéria Barbosa, Pedro Mota, Patrícia Ruth. (B) Obras de Arlindo Oliveira	60
Figura 15	Diagrama esquemático do método usado na pesquisa	73

Figura 16	Grande Veleiro de Arthur Bispo do Rosario na exposição Utopias: a vida para todos os tempos e glória. Acervo do MBRAC.	85
Figura 17	Detalhe de Arthur Bispo do Rosario vestido com sua obra Manto da apresentação na antiga Colônia Juliano Moreira	88
Figura 18	Hospício Pedro II	92
Figura 19	Mapa da cidade do Rio de Janeiro, destacando as regiões administrativas, com ênfase para Jacarepaguá (contorno vermelho) e a antiga CJM (ponto azul)	97
Figura 20	Núcleo Rodrigues Caldas	102
Figura 21	Pacientes lobotomizados empregados no corte de capim para confecções de colchões na Colônia Juliano Moreira, como parte das atividades ocupacionais	105
Figura 22	Fachada do Edifício Heitor Peres	108
Figura 23	Fachada do Edifício Heitor Perez, sede administrativa do IMAS JM. Em 2024, o prédio também abriga o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea e o Ateliê Gaia	108
Figura 24	Fotografia da inauguração da Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada e inauguração do Edifício Sede da Colônia Juliano Moreira em 26 de maio de 1950	109
Figura 25	Um dos membros da "Colmeia de Pintores" da Colônia Juliano Moreira trabalhando ao ar livre	111
Figura 26	O mapa representa a divisão fundiária da antiga Colônia Juliano Moreira, repartida em grandes setores a partir dos anos 2000. Cada setor tem uma função distinta	114
Figura 27	Mapa produzido para o projeto El Sistema Arquitectónico de Pabellones en Hospitales de América Latina	119
Figura 28	Pavilhão n° 1	122
Figura 29	Pavilhão n° 2	122
Figura 30	Diagrama do histórico da Ocupação da Colônia Juliano Moreira de 1659 até 1964	123
Figura 31	(A) Aqueduto da antiga CJM. (B) Aqueduto da antiga CJM na atualidade	124
Figura 32	Fachada do edifício-sede da antiga Fazenda Engenho Novo e antigo Pavilhão Carolina Medrado – centro médico-administrativo	125
Figura 33	(A) Chafariz. Fotografia em preto e branco, sem autoria e sem data, encontrada na caixa "História da Colônia", com a legenda no envelope: "Chafariz Núcleo Rodrigues Caldas". (B) Chafariz na atualidade	126
Figura 34	Lançamento da Pedra Fundamental da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, 1863	128
Figura 35	(A) Fachada da Igreja Nossa Senhora dos Remédios. (B) Fachada atual da Igreja Nossa Senhora dos Remédios.	129
Figura 36	(A) Fachada do Clube Atlético Colônia. (B) Salão principal do Clube Atlético Colônia	130
Figura 37	Muro no fundo da minha casa de Arthur Bispo do Rosario na reserva técnica do museu. Acervo do MBRAC	136
Figura 38	Arthur Bispo do Rosario	140
Figura 39	Arthur Bispo do Rosario vestido seu manto com o bordado EU VIM na cela forte do Núcleo Ulysses Vianna, CJM	141
Figura 40	(A) Imagem de Bispo nos primeiros anos de sua chegada na CJM. (B) Imagem de Bispo após algumas décadas vivendo na CJM	142
Figura 41	Imagem do filme O Prisioneiro da Passagem com Arthur Bispo do Rosario	145

Figura 42	Planta do Núcleo Ulysses Vianna da CJM	148
Figura 43	(A) Fachada do pavilhão 10 no Núcleo Ulysses Vianna na CJM. (B) Cela no Núcleo Ulysses Vianna na CJM	149
Figura 44	Da esquerda para a direita: Liandro da Silva Maia, auxiliar de enfermagem do NUV da CJM, trajando uniforme branco; ao lado dele, dois pacientes usando o uniforme da CJM	150
Figura 45	Bispo no Núcleo Ulysses Vianna e ao fundo a parte interna do muro do pavilhão	151
Figura 46	Léa Maia ex-funcionária do CAPSad III Antônio Carlos Mussum / UAA Cacildis e a artista Patrícia Ruth e ao fundo a parte externa do novo muro no local do antigo muro do NUV	152
Figura 47	(A) Bispo vestido com o Manto da Apresentação. (B) Manto da Apresentação em exibição na 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Dimensões: 11,5 x 141,2 cm	158
Figura 48	(A) “Congas e Havaianas”, “assemblage” 186 x 66 x 10 cm. (B) “Canecas”, “assemblage” 110 x 47 x 12 cm. (C) “Talhares”, “assemblage” 137 cm x 47 cm	159
Figura 49	(A) “Roda da Fortuna” 67 x 22 x 51,5 cm. (B) <i>Ready-made</i> “Roda de Bicicleta”	161
Figura 50	“Distroier – Rio Grande do Norte” Dimensões 140 x 1,67 x 30 cm. Reserva técnica do MBRAC	163
Figura 51	Representação gráfica das publicações relacionadas à pesquisa sobre Bispo, identificadas no repositório da <i>Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin</i> , no período de 1995–2024. Do total de 103 publicações analisadas, o gráfico (A) ilustra a distribuição anual do número de publicações; o gráfico (B) destaca os autores com mais de uma publicação; o gráfico (C) indica a disponibilidade das publicações para cópia online no site da biblioteca; e o gráfico (D) classifica os tipos de materiais encontrados	167
Figura 52	(A) Vista da exposição de trabalhos dos pacientes em exibição na CJM. (B) Imagem da exposição <i>Utopias a vida para todos os tempos e glória no MBRAC</i>	175
Figura 53	Matéria publicada no jornal <i>O Globo</i> em 27 de julho de 1989, intitulada “Museu Nise da Silveira: integração”	177
Figura 54	Matéria publicada no jornal <i>O Globo</i> em 01 de outubro de 1998, intitulada “Arte do inconsciente ao alcance de todos”	183
Figura 55	Matéria publicada no jornal <i>O Dia</i> em 13 de junho 1999, intitulada “Arte acima de tudo”	185
Figura 56	Edifício Heitor Péres, destacando as áreas ocupadas pelo MBRAC no térreo. (A) Fachada do prédio e entrada principal; (B) Hall de entrada e área de exposição; (C) Pintura lateral direita com o mural de Miguel Afa; (D) Entrada da reserva técnica do museu	198
Figura 57	Exposição “ <i>Um muro no fundo da minha casa</i> ”, realizada na galeria do terceiro andar do Edifício Heitor Péres, no MBRAC	201
Figura 58	Parte interna do Bistrô do Bispo, restaurante que também funciona como espaço para apresentação de obras produzidas no Ateliê Gaia e em outras oficinas do MBRAC	202
Figura 59	Artistas do Ateliê Gaia produzindo suas obras. (A) Arlindo Oliveira e seu carro do SAMU, (B) Patrícia Ruth pintando e bordando suas obras, (C) Gilmar Ferreira ao lado de sua obra Bispo hoje e sempre rodando com a gente, (D) Leonardo Lobão pintando, (E) Luiz Carlos ao lado de sua mandala	213
Figura 60	Linha do Tempo do Ateliê Gaia (1980–2024). A imagem representa os espaços físicos ocupados pelas oficinas artísticas no contexto da saúde mental na Colônia Juliano Moreira, em articulação com o museu. A linha	223

	do tempo reflete as mudanças de espaço, objetivos e práticas ao longo dos anos	
Figura 61	Gilmar Ferreira no Núcleo Ulysses Vianna, período em que o Ateliê Gaia estava instalado nesse espaço. O artista veste uma calça pintada por ele, evidenciando sua expressão artística também na vestimenta	228
Figura 62	Fachada do pavilhão que abrigou o Hospital Jurandyr Manfredini (HJM) e, depois, o Hospital Municipal Jurandyr Manfredini (HMJM), na CJM. Localizado na Rua Sampaio Correia, s/n, funcionou entre as décadas de 1980 e 2020. Atualmente, abriga o CAPS Manoel de Barros e, desde 2022, a Clínica da Família Arthur Bispo do Rosario	229
Figura 63	(A) Não coloque dentro da bolsa 92 x 73 cm, (B) Arara - Azul 100 x 120 cm, (C) Mico Leão Dourado uma espécie em extinção 92 cm x 73 cm	231
Figura 64	(A) Viagens o mundo é minha morada - todo lugar é meu lugar, medidas: 2,35 x 1,30 cm (B) Folia de nego preto 235 x 130 cm, (C) Bispo do Rosario ontem, hoje e sempre rodando com a gente (2004)	232
Figura 65	Leonardo Lobão segurando uma obra em processo de criação no Ateliê Gaia	235
Figura 66	Matéria publicada no Caderno Tribuna Bis (1997) sobre a exposição de Leonardo Lobão na Galeria Mário Pedrosa no MNBA	237
Figura 67	(A) Leonardo Lobão diante de seu mural na exposição Arte Ponto Vital, no MBRAC. A obra, composta por oito cenas, sintetiza a memória visual da CJM, reunindo monumentos históricos e cenas do cotidiano institucional. (B) A hora do café. (C) A espera da consulta	239
Figura 68	Série Mulheres de Leonardo Lobão. (A) Obras Eva, (B) Guerreira, (C) A Gota, (D) A Doceira e (E) A Dona de Casa	241
Figura 69	Retrato de Bispo do Rosario pintado por Leonardo Lobão, 1997	242
Figura 70	Patrícia Ruth segura a placa de homenagem recebida em 2022, data que marcou o encerramento das internações psiquiátricas na CJM. Ao fundo, algumas de suas obras	243
Figura 71	Vista do Núcleo Franco da Rocha, em 1944, com o Pavilhão de Tuberculoso – Mulheres, (posteriormente batizado de Nossa Senhora dos Remédios) à esquerda, com sua obra concluída. Ao fundo, vê-se o Morro Dois Irmãos	244
Figura 72	(A) Entrada do Núcleo Franco da Rocha com Patrícia e funcionárias da SMS-Rio segurando faixas com mensagens de protesto e defesa da luta antimanicomial, simbolizando o fechamento do espaço e o avanço das políticas de reforma psiquiátrica no Rio de Janeiro. (B) Pavilhões internos do Núcleo Franco da Rocha	246
Figura 73	Cinco obras da série “Casinhas de Belém”, de Patrícia (2017-2021), que exploram cores vibrantes, perspectivas dinâmicas e a sobreposição de elementos arquitetônicos inspirados na memória e no ambiente urbano e rural	247
Figura 74	Seis obras da série <i>Memórias de Minha Vida</i> (2022) (A,B,C,D,E,F). As imagens foram captadas durante a exposição Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto, no Itaú Cultural, em São Paulo	248
Figura 75	Caderno de anotações com a reprodução da obra de Patrícia “Meu Espelho com Frida” (2023)	249
Figura 76	<i>Memória de Bispo do Rosario</i> , por Patrícia Ruth. (A) <i>Carrinho de Criança da série Miniaturas Orfa</i> (16 x 21 x 29 cm). (B) <i>Bolsa bordada reinterpretando elementos das obras de Bispo</i> (2021). (C) <i>Sem título</i> (Asdrubal de Moraes)	250
Figura 77	A) Capa do livro <i>Arthur Bispo do Rosario – O Senhor do Labirinto</i> , de Luciana Hidalgo. Fotografia de Arthur Bispo do Rosario vestindo o <i>Manto de Apresentação</i> . Edição revista. Rio de Janeiro: Rocco, [s.d.]. (B) Bordado de Patrícia Ruth em uma tela da série <i>Memória de Bispo do Rosario</i> , 2022. Representação estilizada de Bispo utilizando o <i>Manto</i>	251

	<i>de Apresentação</i> , inspirada provavelmente na imagem da capa do livro de Luciana Hidalgo	
Figura 78	Arlindo Oliveira abraçando uma de suas esculturas de bonecas femininas confeccionadas com materiais recicláveis. Foto no Núcleo Ulysses Vianna durante a fase em que o Ateliê Gaia utilizava o espaço	252
Figura 79	(A) Arlindo Oliveira em 1967, ano de sua chegada à CJM; (B) Arlindo em 1978, após mais de uma década na instituição	253
Figura 80	(A) Arlindo de Oliveira fotografa outro paciente no NUV, na CJM. (B) Arlindo ao lado do fotógrafo Lula Aparício na oficina de fotografia do MBRAC, onde aprendeu técnicas de revelação	254
Figura 81	Arlindo de Oliveira e Carmem Lúcia em sua casa no Condomínio Lar Feliz, território da Colônia Juliano Moreira. O ambiente servia como ateliê doméstico, onde Arlindo produziu diversas obras utilizando materiais reutilizáveis	255
Figura 82	Ficha de Qualificação Profissional de Arlindo Oliveira da Silva Filho, emitida pelo Sindicato dos Artesãos Autônomos do Município do Rio de Janeiro (2004)	256
Figura 83	(A) 4 veículos e madeira: da esquerda para a direita, “201 funerária”, (2) “193 bombeiro”; (3) viatura do BOPE, acompanhada da inscrição “Não corra que eu vim buscar sua alma” (título da obra); e (4) “reportagem 2009”. (B): <i>Navegar e A Jato</i> na exposição <i>A Cor do Brasil</i> (2017) no Museu de Arte do Rio (MAR). (C) – 2 barcos, na exposição “mostra <i>Casa Aberta: Passagens</i> , na Casa França-Brasil” 2021	257
Figura 84	Arlindo de Oliveira em <i>Tresformance</i> (2017). Performance realizada na cela antiga do Pavilhão 10, Núcleo Ulysses Vianna, Colônia Juliano Moreira atual IMAS JM	260
Figura 85	Esculturas performáticas de Arlindo Oliveira. (A) <i>Maria Bonita</i> (2006/2006). Técnica mista (madeira, tecidos, tela metálica, objetos reciclados, sapatos, peruca e garrafa plástica), 1,30 x 1,10 x 0,60 m. (B) <i>[Escultura sem título]</i> (2021). Técnica mista com materiais similares. (C) Performance com escultura em praça pública do IMS JM, durante evento organizado pelo MBRAC. Registro fotográfico do artista bailando com a obra ao som de <i>La Barca</i>	262
Figura 86	Luiz Carlos Marques segurando uma pintura e ao fundo diversas pinturas do artista no Ateliê Gaia no MBRAC	263
Figura 87	(A) Crachá institucional do Ateliê Gaia/MBRAC com a identificação “artista Ateliê Gaia”. (B) Crachá de participação de Luiz Carlos Marques na <i>13ª Bienal Náihs do Brasil</i> , realizada em 2016 no Sesc Piracicaba	266
Figura 88	Pinturas de Luiz Carlos Marques (A) <i>Barro sobre tela</i> (2016/2022) 50 x 40 cm, (B) <i>Série habitação 2022</i> (50 x 70 cm) e (C) <i>Resistência de uma imagem</i> (2024) 120x120 cm	267
Figura 89	(A) <i>Equilíbrio</i> (2016), instalação vertical e (B) <i>Viajando no Universo na Instalação</i> , obra na exposição <i>Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto</i> no Itaú Cultural, em São Paulo	268
Figura 90	(A) Arthur Bispo do Rosario. <i>Fardão Eu Vi Cristo</i> Bordado com fios sobre tecido azul-marinho. Coleção MBRAC. (B) Luiz Carlos Marques. Pintura inspirada no fardão <i>Eu Vi Cristo</i> , de Bispo. Tinta acrílica sobre tela. Coleção particular	270
Figura 91	Vista interna da Loja B do MBRAC, localizada no Edifício Heitor Perez. O espaço é destinado à comercialização de obras do Ateliê Gaia e de produtos desenvolvidos nas oficinas do museu	273
Figura 92	(A) Divulgação da artista Patrícia Ruth e sua obra para venda no perfil @surto.criativo. (B) Modelo vestindo peça da coleção da Psicotrópica com estampa desenvolvida a partir das pinturas de Patrícia Ruth.	274

Figura 93	Pintura “Esperança” do artista Rodrigo Sini no antigo muro do núcleo Ulysses Vianna, atual muro da Espaço de Desenvolvimento Infantil Arthur Bispo do Rosario no IMAS JM	289
-----------	--	-----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Resumo das principais teorias que fundamentam a pesquisa	71
Quadro 2	Caracterização dos locais de pesquisa, descrição e tipos de documentos	77
Quadro 3	Itens coletados dos artistas do Ateliê Gaia (2004-2024)	81
Quadro 4	Itens coletados de Arthur Bispo do Rosario (2021-2024)	82
Quadro 5	Resumo dos principais marcos históricos da Colônia Juliano Moreira	116
Quadro 6	Contribuições dos diretores do MBRAC e do IMAS JM: foco na gestão e preservação da coleção (1982-2025)	194

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Relação das despesas realizadas no mês de outubro de 1926	103
	Levantamento quantitativo de publicações sobre Arthur Bispo do Rosario na Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin (UT)	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 ENTRE MUSEU, ARTE E SAÚDE MENTAL: FUNDAMENTOS E CAMINHOS DA PESQUISA	10
1.1 - CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA E QUESTÕES INVESTIGATIVAS	12
1.2 - OBJETIVOS E HIPÓTESE	20
1.3 - REFERENCIAIS TEÓRICOS E CONCEITUAIS	21
1.3.1 - Arte e saúde mental: Um panorama das pesquisas	23
1.3.2 - Coleções da loucura: O Museu como espaço de acolhimento	25
1.3.3 - Museus Internacionais: Classificações e abordagens das obras	30
1.3.4 - Museus Brasileiros: Iniciativas e coleções de arte e saúde mental	42
1.3.5 - Arte Contemporânea: Narrativas e inclusão no contexto do MBRAC	51
1.3.6 - Arte Popular: Apropriação, representatividade e o Ateliê Gaia	54
1.3.7 - Instituições totais e o modelo asilar	61
1.3.8 - Do simbólico ao concreto: Do Museu imaginário ao MBRAC	64
1.3.9 - O Conceito de fratrimento e a colaboração coletiva no Ateliê Gaia	69
1.4 - METODOLOGIA E CAMINHOS DA PESQUISA	73
1.4.1 - Delineamento do estudo	73
1.4.2 - Documentos	73
1.4.3 - Amostra	78
1.4.4 - Apresentação da pesquisa aos participantes	78
1.4.5 - Coleta de dados	79
1.4.6 - Análise de dados	82
1.4.7 - Aspectos éticos	84
Cap. 2 PATRIMÔNIO EM PROCESSO NA HISTÓRIA DA COLÔNIA JULIANO MOREIRA	85
2.1 - DO PRIMEIRO HOSPÍCIO BRASILEIRO À CRIAÇÃO DA COLÔNIA JULIANO MOREIRA	90
2.2 - A CRIAÇÃO E TRAJETÓRIA DA COLÔNIA: ÊNFASE NAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS	97
2.2.1 - Expansão e reformulação institucional	104
2.2.2 - Novos horizontes: A Reforma Psiquiátrica e a atenção psicossocial	111
2.3 - AS MUDANÇAS NA COLÔNIA E SEU LEGADO ARTÍSTICO	117
2.3.1 - Arquitetura dos pavilhões: forma e função	121
2.3.2 - Aqueduto da Colônia Juliano Moreira: Um marco arquitetônico	123
2.3.3 - Edifício sede da antiga fazenda Engenho Novo	125
2.3.4 - O chafariz	126
2.3.5 - A Igreja Nossa Senhora dos Remédios (INSR)	129
2.3.6 - O clube na Colônia	129
2.4 - A ATMOSFERA PARA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA COLÔNIA	131
Cap. 3 DO LEGADO DE ARTHUR BISPO DO ROSARIO À TRAJETÓRIA DO MUSEU QUE LEVA SEU NOME	136
3.1 - ARTHUR BISPO DO ROSARIO: ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO	139
3.1.1 - Vivências no Núcleo Ulysses Vianna	147

3.2 - ENTRE PAREDES E FRONTEIRAS: A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE BISPO	152
3.2.1 - O Manto da Apresentação	157
3.2.2 - Assemblage	158
3.2.3 - Roda da Fortuna	160
3.2.4 - Embarcação	162
3.3 - BISPO ALÉM-FRONTEIRAS: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO NA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN	
3.4 - DO MANICÔMIO AO MUSEU: DIRETORES E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO MBRAC	170
3.4.1 - Maria Amélia: Da descoberta ao primeiro passo (1982 -1990)	172
3.4.2 - Denise Corrêa: Inventário e preservação da coleção (1990 -1995)	180
3.4.3 - Jorge Gomes: Ampliação das oficinas (1995 -1998)	181
3.4.4 - Waldir Barreto: Curadoria e continuidade (1998 -2000)	184
3.4.5 - Ricardo Aquino: Pesquisa e mudanças no nome do museu (2000 - 2012/2013)	185
3.4.6 - Raquel Fernandes: Tombamento e expansão das atividades (2013- 2023)	189
3.4.7 - Alexandre Trino: Uma nova era de gestão (2023 – Atualidade)	192
3.5 - ESTRUTURA FÍSICA E ATIVIDADES DO MBRAC: UM ESPAÇO DE SAÚDE, CULTURA E EDUCAÇÃO	197
3.6 - DA HETEROGENEIDADE À PATRIMONIALIZAÇÃO: INFLUÊNCIAS NA FORMAÇÃO DO MBRAC	205
Cap. 4 ARTE EM MOVIMENTO: VIVÊNCIAS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NO ATELIÊ GAIA	213
4.1 - O ATELIÊ GAIA: CONTEXTO E FUNCIONAMENTO	215
4.2 - VIVÊNCIAS E TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS	227
4.2.1- O percurso criativo de Gilmar Ferreira	227
4.2.2 - Leonardo Lobão: Arte e memória da CJM em crônicas visuais	235
4.2.3 - O mundo colorido de Patrícia Ruth	243
4.2.4 - Bailar é preciso: Arlindo Oliveira e sua obra	251
4.2.5 - Luiz Carlos: Singularidade e invenção na arte	262
4.3 - GESTÃO E CIRCULAÇÃO DE OBRAS DO ATELIÊ GAIA	271
4.3.1 - Cartografias do Invisível: o Museu de Imagens do Inconsciente e o Museu Bispo do Rosario Arte contemporânea em Diálogo	276
4.4 - ARTE COMO PERCURSO DE RECONSTRUÇÃO: O MBRAC	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS	290
REFERÊNCIAS	301
APÊNDICE	326
Apêndice A - Quadro das etapas da pesquisa documental realizada no arquivo do IMAS JM	327
Apêndice B - Planilha de levantamento bibliográfico sobre Arthur Bispo do Rosario obtida na <i>Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin (UT)</i>	328
ANEXOS	372
Anexo A - Documento emitido pela Colônia de Alienados em Jacarepaguá, assinado pelo diretor Rodrigues Caldas e datado de 16 de novembro de 1926. Fonte: Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM)	373
Anexo B - Organograma do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC)	374

INTRODUÇÃO

Este trabalho de tese é fruto do interesse que me acompanha desde a infância pela antiga Colônia Juliano Moreira (CJM), uma instituição psiquiátrica centenária (1924-2024) situada no Rio de Janeiro, Brasil, de cuja história cabe destacar pontos relevantes para a análise dos problemas de pesquisa. Em 1912, a fazenda do Engenho Novo, no Rio de Janeiro, foi desapropriada para a criação da Colônia de Alienados de Jacarepaguá, devido à sua vasta área, composta por matas fechadas, rios e cachoeiras. A instituição foi inaugurada em 1924 e, em outubro de 1935, foi renomeada CJM, em homenagem ao doutor Juliano Moreira, uma figura central na institucionalização da assistência e ciência psiquiátrica no Brasil (Venancio, 2022).

No final da década de 1980, com a criação do Sistema Único de Saúde (SUS), iniciou-se uma série de reformas, incluindo mudanças nos hospitais psiquiátricos públicos federais do Rio de Janeiro. Esse período também foi marcado por uma crescente concentração populacional e urbana na área da CJM e seu entorno. Essas transformações culminaram, em 1996, no processo de municipalização de muitos desses hospitais, como ocorreu com a CJM, visando fortalecer o SUS no contexto da saúde mental (Venancio et al., 2015).

Minha história de vida está intrinsecamente ligada à história dessa instituição, permeada pelas vivências dos funcionários e pacientes. Esses laços foram formados ao longo da minha trajetória familiar, do percurso profissional e do envolvimento com o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea¹ (MBRAC), especialmente com os artistas do Ateliê Gaia. Esta pesquisa também representa um compromisso pessoal; é um gesto de amor e uma homenagem às memórias daqueles que viveram e sobreviveram ao manicômio.

A ligação com a CJM remonta ao meu nascimento, já que meus avós, Liandro da Silva Maia e Lucy Bellas Maia, eram funcionários do Ministério da Saúde designados para trabalhar na CJM (Figura 1 e 2). Eles residiam em casas construídas para abrigar os funcionários no local, tendo recebido a casa do então diretor, o psiquiatra Heitor Carpinteiro Péres². Meu avô trabalhou no núcleo Ulysses Vianna (NUV) desde a década de 1950 até os anos 1970, enquanto minha avó atuou em diversas unidades, como

¹ Adotou-se a denominação Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC). Embora alguns textos publicados em 2024 utilizem a forma Museu Bispo do Rosario, não foi localizado documento oficial que comprove uma alteração formal na nomenclatura. Por esse motivo, optou-se por manter a forma mais recorrente nas publicações e registros institucionais analisados ao longo da pesquisa. No capítulo 3, será apresentado um estudo sobre as modificações ocorridas na nomenclatura do museu ao longo das diferentes gestões.

² O psiquiatra Heitor Carpinteiro Péres (1907-1990) ocupou o cargo de diretor da CJM entre os anos de 1946 e 1956. Durante sua gestão, demonstrou um forte apoio à praxiterapia, termo utilizado para descrever a terapia ocupacional dentro da instituição. Ele concebeu um programa inovador com foco no envolvimento coletivo, denominado praxiterapia integral (Araújo e Jacó-Vilela, 2020).

Mário Pinnote, Franco da Rocha, entre outras, durante as décadas de 1960 e 1970. Posteriormente, minha mãe, após anos de trabalho em uma multinacional, também passou a trabalhar na CJM, encerrando sua carreira aos 74 anos no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) III Antônio Carlos Mussum / UAA Cacildis³. Durante minha infância e adolescência, lembro-me do convívio com os pacientes psiquiátricos que frequentavam a casa dos meus avós para realizar serviços simples, como capinar o quintal e cuidar das crianças⁴. Os assuntos relacionados à rotina da CJM, como as crises dos pacientes, os laudos psiquiátricos e as diferentes habilidades que possuíam muitos pacientes, eram temas comuns nas conversas familiares e com os vizinhos, já que os vizinhos dos meus avós também eram, em sua maioria, funcionários da CJM.

Figura 1: Liandro da Silva Maia (A) e Lucy Bellas Maia (B), funcionários da CJM com o uniforme de trabalho.



Fonte: Acervo fotográfico da autora. Arquivo da família (1973).

³ Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) são unidades para acolhimento às crises em saúde mental, atendimento e reinserção social de pessoas com transtornos mentais graves e persistentes e/ou com transtornos mentais decorrentes do uso prejudicial de álcool e/ou outras drogas. Os CAPS oferecem atendimento interdisciplinar, composto por uma equipe multiprofissional que reúne médicos, assistentes sociais, psicólogos, psiquiatras, entre outros, em articulação com as demais unidades de Saúde e com unidades de outros setores (educação, assistência social etc.) quando necessário, sempre incluindo a família e a comunidade nas estratégias de cuidado.

⁴ A CJM, após sua criação em 1924, adotou a abordagem assistencial heterofamiliar, em prática desde o início do século XX, na qual funcionários residentes da CJM recebiam pacientes em suas residências em troca da realização de pequenas tarefas (Venancio e Potengy, 2015).

Meu pai, Jorge Monteiro, desconhecia a realidade da CJM até seu casamento com minha mãe. Ao começar a frequentar o local, descrevia os pavilhões femininos como "depósitos de mulheres", em referência ao elevado número de internas e às condições precárias em que viviam. Recordo-me de passear pelas ruas arborizadas da CJM, sempre limpas e cuidadas por funcionários e pacientes, um ambiente aparentemente tranquilo fora dos pavilhões, repleto de árvores frondosas e frutas abundantes. Observava os pacientes perambulando pelas ruas da colônia, vestidos com uniformes azuis e exibindo características faciais distintas; alguns babavam ou tinham a boca espumando, outros apresentavam sinais de maus-tratos, e alguns andavam nus. No entanto, eu não os temia e os via como amigos da família.

A casa de meus avós localizava-se na Avenida Sampaio Correia, em frente a um alto e extenso muro de cimento cinza que cercava o NUV, onde viveu Arthur Bispo do Rosario⁵, doravante referido apenas como Bispo. Nesse mesmo núcleo também residiu Arlindo de Oliveira (in memoriam)⁶, artista do Ateliê Gaia, falecido em 2024. Durante minha infância, frequentei os espaços de convivência da comunidade e dos pacientes, como o Clube Atlético Colônia, especialmente durante o período de carnaval no Rio de Janeiro.

Figura 2: Carteira funcional do Ministério da Saúde do meu avô Liandro frente (A) e verso (B).



Fonte: Acervo fotográfico da autora. Arquivo da família (1957).

Durante o período de graduação em Museologia (2000-2005) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), foi possível estabelecer contato com o

⁵ Neste trabalho, será adotada a forma "Bispo" para se referir a Arthur Bispo do Rosario, por uma escolha metodológica que visa facilitar a fluidez do texto. A grafia "Rosario", sem acento gráfico, será utilizada em conformidade com o que foi identificado em documentos oficiais consultados, como prontuários médicos e registros da Colônia Juliano Moreira, nos quais não consta o acento na palavra.

⁶ Arlindo de Oliveira da Silva Filho (1951-2024) faleceu em 20 de novembro de 2024, durante o período de realização desta pesquisa. Sua contribuição foi inestimável para o desenvolvimento deste estudo.

então diretor do MBRAC, o psiquiatra Ricardo Aquino⁷, na Biblioteca da UNIRIO. Na época, Aquino também era aluno do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da mesma universidade. Esse encontro inicial resultou em um convite para futuras colaborações, que culminaram em um estágio no MBRAC, estendendo-se por alguns anos. Nesse período, foi possível interagir com artistas e usuários⁸, como Arlindo de Oliveira, Leonardo Lobão, Gilmar Ferreira, Patrícia Ruth e Luiz Carlos, entre outros, frequentadores do MBRAC e do Ateliê Terapêutico Gaia, coordenado pela Terapeuta Ocupacional Rita de Cássia Barcellos Bittencourt⁹. Essa convivência permitiu observar o diferencial representado por esse espaço no contexto museológico, ao integrar produção artística, saúde mental e a formação de uma coleção viva, composta tanto por objetos quanto pelas expressões artísticas das pessoas em tratamento de saúde mental.

Após encerrar o período de trabalho no MBRAC, a atuação como museóloga prosseguiu com um treinamento profissional não remunerado no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM)¹⁰, seguido de dois anos de voluntariado no Ateliê Gaia durante a década de 2000. Essa experiência possibilitou uma vivência direta da rotina de trabalho no ateliê, da produção de obras de arte e da convivência com os artistas, elementos fundamentais para a realização desta pesquisa. Também foi possível contribuir para a produção de diversas exposições realizadas fora dos limites da antiga CJM.

⁷ Ricardo Rodrigues de Aquino é médico psiquiatra, psicanalista e pesquisador com atuação nos campos da memória social, museologia, arte e saúde mental. Graduado em Medicina pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui mestrado (2004) e doutorado (2010) em Memória Social pela UNIRIO, com pesquisas voltadas à relação entre museu, subjetividade, arte e reforma psiquiátrica. Entre 2000 e 2012, foi diretor do MBRAC, desenvolvendo projetos que fortaleceram a institucionalização do museu e sua inserção no circuito da arte contemporânea.

⁸ O termo 'usuário' foi introduzido pela legislação do SUS (leis n. 8.080/90 e 8.142/90) (...) no sentido de destacar o protagonismo do que anteriormente era apenas um 'paciente'. (Amarante, 2007, p.82) Nesta pesquisa, os usuários do serviço de saúde mental serão chamados apenas de artistas.

⁹ Rita de Cássia Barcellos Bittencourt é terapeuta ocupacional, doutora em Educação, mestre em Ciência da Motricidade Humana, especialista em Psiquiatria Social e graduada em Terapia Ocupacional. Atualmente, é professora adjunta da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde ministra disciplinas na graduação em Terapia Ocupacional, com destaque para a Prática de Estágio em Saúde Mental. Com uma trajetória consolidada na área da saúde mental e das políticas públicas, atuou em diversas instituições acadêmicas e de assistência, sendo a fundadora do Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia no IMAS JM.

¹⁰ O IMAS JM, criado em 1996 no processo de municipalização da antiga CJM, tem como missão oferecer diagnóstico, tratamento e reabilitação em psiquiatria, integrado à rede básica de saúde. Atua também na prevenção em saúde mental, na formação de profissionais e no desenvolvimento de pesquisas. Seu acervo é dividido entre: fundo CJM e fundo DINSAM. O CJM possui livros de entrada de pacientes oriundos das antigas Colônias de Alienados da Ilha do Governador (São Bento e Conde de Mesquita) e do IMAS JM há prontuários, fichas de observações de pacientes, fichas de pacientes, ofícios, fotos dos núcleos e dos pacientes, mapas e plantas e documentos administrativos. Fonte: INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA. *Missão Institucional*. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/consulta-as-entidades-custodiadoras-de-acervos-arquivisticos-cadastradas-entidades-custodiadoras-no-estado-do-rio-de-janeiro/instituto-municipal-de-assistencia-a-saude-juliano-moreira>. Acesso em: 1 mar. 2025.

Essas experiências consolidaram o interesse pela realização desta pesquisa de doutorado. Reconhece-se a produção consistente dos artistas vinculados ao Ateliê Gaia desde suas primeiras atividades e que igualmente participam das iniciativas do MBRAC, o que ressalta a pertinência de contribuir para suas trajetórias por meio deste estudo. Para além da reflexão sobre a produção cultural em instituições de saúde mental, a investigação propôs-se a examinar perspectivas e dinâmicas diversas que possam suscitar novas abordagens sobre o museu, a museologia e o patrimônio na contemporaneidade, valorizando as práticas artísticas desenvolvidas nesse contexto específico.

Com memórias afetivas profundamente enraizadas neste local e engajada da luta antimanicomial,¹¹ retorno como pesquisadora. Estou imbuída da responsabilidade de investigar as origens do MBRAC e do Ateliê Gaia, bem como as vivências ali ocorridas, a fim de reconstituir um quadro abrangente, cujo resultado culmina nesta tese. Ao longo desse percurso, participei do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PDSE-CAEPES), na Universidade do Texas em Austin, nos Estados Unidos da América, onde tive a valiosa oportunidade de aprofundar meus estudos sobre a vida e obra de Bispo e de ampliar o diálogo com a produção internacional que aborda as relações entre arte e saúde mental. A preservação, nesse contexto, transcende a manutenção de tradições; constitui-se como um ato de honrar a própria história, conservando patrimônios que testemunharam distintas épocas. Dessa forma, este trabalho de tese configura-se não apenas como um compromisso, mas também como um convite à reflexão e à ação, propondo que nos tornemos guardiões da herança originada pela criatividade de artistas brasileiros usuários dos serviços de saúde mental.

Segundo Araújo¹² (2016) o MBRAC teria sido fundado na década de 1980, nas dependências da antiga CJM, no Rio de Janeiro. Inicialmente denominado Museu Nise

¹¹ A luta antimanicomial constitui um movimento social que emerge no Brasil a partir de 1978 com o Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM), consolidando-se como Movimento Nacional da Luta Antimanicomial (MNLA) em 1993. Fundamenta-se na crítica ao modelo asilar e na defesa de práticas de saúde mental comunitárias, promovendo a desinstitucionalização e a garantia de direitos das pessoas com sofrimento psíquico. Articulando diversos atores sociais, o movimento busca transformar as concepções e práticas discriminatórias historicamente associadas à "loucura", combinando estratégias de mobilização política, produção de conhecimento e ações culturais. Para análise detalhada: LÜCHMANN, Lígia.; RODRIGUES, Jefferson. O movimento antimanicomial no Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 12, n. 2, p. 399-407, 2007.

¹² João Henrique Queiroz de Araújo é psicólogo, mestre (2016) e doutor (2020) em Psicologia Social pela UERJ. Em sua dissertação, *Entre preservar e reformar: a produção de saberes e práticas psi no museu da Colônia Juliano Moreira*, dedicou-se ao estudo do MBRAC. Em sua tese, *"Um sistema brasileiro de assistir doentes mentais": trabalho e ocupações terapêuticas na Colônia Juliano Moreira (1940-1950)*, dedicou-se ao estudo da CJM. Atuou no MBRAC entre 2017 e 2023, inicialmente como pesquisador e, posteriormente, como coordenador de projetos. Entre 2023 e 2024, integrou a equipe do Museu de Imagens do Inconsciente como produtor e pesquisador. Atualmente, é presidente da Bispo do Rosario Associação Cultural, onde desenvolve pesquisas sobre a interseção entre arte, cultura e saúde mental.

da Silveira, o museu surgiu a partir da descoberta fortuita de obras de arte negligenciadas em um salão do prédio da administração central da CJM por Maria Amélia Mattei, uma artista plástica que desempenhou um papel relevante em sua criação. Gradualmente, o museu passou a ocupar posição significativa na interseção entre saúde mental e a arte, refletindo as transformações decorrentes do movimento da Reforma Psiquiátrica, iniciado no Brasil no final dos anos 1970. Em 1996, no contexto da municipalização da CJM, o Ministério da Saúde transferiu a gestão da instituição para a Prefeitura do Rio de Janeiro. Nesse período, foi estabelecida a guarda permanente das coleções do MBRAC, que passaram a ser administradas pelo recém-criado IMAS JM (BRASIL, 2003). Desde então, o museu tem sido um espaço de preservação da memória e de promoção da cidadania, integrando a história da psiquiatria e as expressões artísticas como elementos fundamentais para a compreensão das dinâmicas culturais e sociais.

O acervo do MBRAC é composto por obras de artistas que foram pacientes psiquiátricos internados na antiga CJM, destacando-se Arthur Bispo do Rosario (in memoriam), cujas criações foram realizadas em uma cela-forte no manicômio. A autora Corpas (2021) refere-se a esse espaço como "cela-ateliê", um termo que considero particularmente adequado para descrever o local onde Bispo produziu suas obras. Foi possível observar a desativação dessa cela forte e a subsequente criação de espaços que promovem a cidadania e a individualidade, como o Ateliê Gaia na CJM.

O Ateliê Gaia, criado em 2003, é um serviço atualmente administrado pelo MBRAC, oferecido principalmente aos usuários do serviço de saúde mental do Rio de Janeiro para suas criações e produções artísticas. Desde 2020, o Ateliê Gaia desenvolve uma abordagem crítica e singular, que vai além das práticas artísticas convencionais, explorando as complexidades e subjetividades das experiências humanas. A dinâmica entre os artistas que integram o ateliê desafia e desconstrói os estigmas frequentemente associados aos usuários da rede de saúde mental. Em 2025, com cerca de 20 artistas participantes, o Ateliê Gaia opera sob uma gestão coletiva, na qual os próprios artistas, com o apoio e orientação da curadoria¹³ geral e pedagógica do MBRAC, definem as diretrizes do espaço e das atividades desenvolvidas (MBRAC, s.d.).

¹³ Os curadores de museus desempenham um papel fundamental na concepção de exposições, transformando-as em espaços privilegiados para a arte. Compreendem que as exposições oferecem a possibilidade de multiplicar experiências estéticas, tanto para os artistas quanto para o público. A curadoria, enquanto atividade exercida pelo curador, envolve a seleção criteriosa de obras, a construção de um discurso curatorial embasado na história da arte e uma pesquisa aprofundada sobre determinado período artístico que fundamenta a reunião das obras expostas. O curador investiga, interpreta e estrutura um discurso sobre um acervo ou coleção sob sua curadoria, buscando estabelecer conexões entre as obras e o contexto histórico e cultural em que estão inseridas. Dessa forma, a curadoria se baseia na pesquisa e na observação da realidade contemporânea, promovendo reflexões e novas leituras sobre a arte e seus múltiplos significados (Gonçalves, 2004, Gonçalves, 2005).

Frente ao exposto, o eixo condutor desta tese são as vivências e trajetórias de vida de seis pessoas em um antigo manicômio, a CJM, e suas expressões artísticas, que formaram coleções e constituem o acervo do MBRAC. Essas vivências proporcionam uma perspectiva única sobre a trajetória do manicômio, a formação do MBRAC, o desenvolvimento do Ateliê Gaia e as experiências das produções artísticas.

Desse modo, a tese está estruturada em uma introdução, quatro capítulos e considerações finais. A seguir, apresentam-se os principais aspectos abordados em cada seção:

A **introdução** descreve o motivo do interesse pelo tema da tese, destacando a relação entre a história de vida e a experiência pessoal da autora e o tema abordado, além de apresentar a estrutura do trabalho.

No **Capítulo 1**, apresenta-se a contextualização da pesquisa, com a definição do problema, as questões investigativas, a hipótese e os objetivos do estudo. Expõe-se a fundamentação teórica que sustenta a análise da interseção entre museu, arte e saúde mental, situando o referencial conceitual adotado. Realiza-se um levantamento de museus, nacionais e internacionais, que possuem em seus acervos obras plásticas produzidas por pessoas que estiveram internadas em hospitais psiquiátricos. Além disso, discute-se o método de pesquisa, destacando as principais indagações e desafios metodológicos enfrentados, bem como reflexões sobre as definições contemporâneas de museu e museologia.

No **capítulo 2**, analisa-se a constituição e a trajetória do antigo manicômio CJM ao longo de um século (1924-2024). Descreve os documentos pesquisados no arquivo do IMAS JM, destacando sua relevância histórica e científica. Além disso, explora aspectos do patrimônio da antiga CJM, destacando os bens tombados que compõem a riqueza cultural e histórica da instituição. Também descreve a atmosfera de produção artística na antiga CJM, atualmente IMAS JM.

No **capítulo 3**, discorre-se sobre a biografia de Bispo, destacando sua trajetória na CJM, especialmente no NUV, onde Bispo viveu e produziu a maioria de suas obras. Inclui uma análise de algumas das produções artísticas, como *O Manto da Apresentação*, *Assemblages*, *Roda da Fortuna* e *Embarcação*. Além disso, o capítulo apresenta um levantamento bibliográfico realizado nas bibliotecas da UT, explorando os impactos e a relevância dessa pesquisa para os estudos sobre Bispo. Por fim, analisa-se a linha historiográfica do MBRAC, desde o início de suas atividades na década de 1980 até os dias atuais, com ênfase nas contribuições dos diretores para a gestão do museu, as mudanças nos nomes da instituição e as estratégias de preservação e valorização da coleção. São também discutidos os impactos da coleção de Bispo na consolidação do MBRAC, estratégias de tombamento, documentação, conservação e

socialização dos objetos pelo museu, complementadas pela análise de documentos emitidos pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

No **Capítulo 4**, analisa-se o processo de criação e as atividades do Ateliê Gaia, abordando seus espaços na antiga CJM e as trajetórias de cinco artistas, com ênfase em seus testemunhos, vivências e produções. Discutem-se possíveis diálogos entre as obras de Bispo e dos artistas do Gaia, com base em imagens, entrevistas e registros de campo, assegurando a presença das vozes dos próprios artistas. Examinam-se também os desafios relacionados à propriedade intelectual, à comercialização das obras, bem como os seus impactos nos campos da arte e da saúde mental. A comparação entre o MBRAC e o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) evidência distintas concepções institucionais em torno da arte produzida em contextos psiquiátricos. O MII adota uma política de preservação integral e o estudo clínico das obras, enquanto o MBRAC privilegia a autonomia dos artistas do Ateliê Gaia, com inserção no mercado e a circulação pública de suas produções. Tal contraponto revela a pluralidade de caminhos possíveis para a musealização de obras produzidas no contexto da saúde mental e destaca a necessidade de aprofundar o debate sobre a gestão de acervos produzidas por sujeitos historicamente marginalizados. Por fim, reflete-se sobre o papel do MBRAC como espaço dinâmico, promovendo debates críticos sobre arte, saúde mental e exclusão social, além de destacar singularidades de sua coleção.

Para finalizar este trabalho de tese, apresentam-se as considerações finais, que refletem sobre os objetivos, da pesquisa e sintetizam as contribuições do estudo para a área, indicam suas limitações e perspectivas de continuidade.

Agora, inicia-se a exploração da primeira etapa do trabalho

Figura 3: (A) Entrada da CJM, com o pórtico que exibe o letreiro "COLÔNIA JULIANO MOREIRA". À direita a guarita e a inscrição *Praxis Omnia Vincit* e o letreiro do Museu Bispo do Rosario, destacando o "B".
(B) Mural "Bem-vindos", pintado pelos artistas do Ateliê Gaia em 2023, localizado ao lado do pórtico da CJM.

A



Fonte: Foto da autora, 2023

B



Fonte: Foto da autora, 2023

CAPÍTULO 1

Entre museu, arte e saúde mental: fundamentos e caminhos da pesquisa

O antigo portão de acesso principal à antiga CJM (Figura 3 - A) marca a entrada de um espaço repleto de histórias de segregação e criação. O visitante é recebido pelo pórtico, que exibe o letreiro "COLÔNIA JULIANO MOREIRA". Na parede à direita, onde anteriormente funcionava uma guarita com um guarda encarregado de monitorar rigorosamente os fluxos de entrada e saída, lê-se a inscrição *Praxis Omnia Vincit* (o trabalho tudo vence). Essa guarita desempenhava um papel central no regime de vigilância da CJM, impedindo que os pacientes deixassem o local e simbolizando o controle característico das instituições psiquiátricas do período.

Logo abaixo, destaca-se o letreiro do Museu, com um "B" maiúsculo em tamanho superior às demais letras, seguido pela inscrição "Museu Bispo do Rosario", em preto sobre um fundo branco. O destaque dado ao "B" maior parece intencional, reforçando a centralidade do nome Bispo, cuja obra e história impactaram e transformaram este espaço.

Na Figura 3 - B, encontra-se o mural em cores vibrantes com a palavra "Bem-vindos", pintado pelos artistas do Ateliê Gaia em maio de 2023. Essa obra traduz não apenas uma recepção calorosa, mas também uma nova narrativa que emerge no contexto da antiga CJM: a valorização da arte como instrumento de acolhimento, inclusão e reinvenção do espaço. O mural, em contraste com a estrutura formal do pórtico, simboliza uma resistência ao apagamento das memórias e uma celebração da criatividade daqueles que hoje utilizam esse lugar como ponto de encontro e expressão artística.

Os artistas que contribuíram para as letras do mural BEM-VINDOS foram:

- **B** – Patrícia Ruth
- **E** – Rogéria Barbosa
- **M** – (artista contemporâneo convidado)
- **V** – Rogéria Barbosa
- **I** – Tarso Tabu (artista contemporâneo convidado)
- **N** – Rogéria Barbosa
- **D** – Leonardo Lobão
- **O** – Arlindo de Oliveira
- **S** – Pedro Mota

Desse modo, essas imagens ilustram momentos marcantes da trajetória da CJM: de uma instituição psiquiátrica marcada pela exclusão e pelo controle à sua transformação, impulsionada pelo museu e pelas produções artísticas, em um espaço de criação, acolhimento, pertencimento e reconstrução da cidadania. Enquanto o pórtico e a guarita evocam a memória do regime de vigilância e isolamento característico das instituições manicomiais, o mural ao lado, foi pintado coletivamente, simboliza uma nova

narrativa de inclusão e reinvenção. A obra vibrante celebra a criatividade coletiva e transforma o antigo espaço de exclusão num ponto de encontro, expressão artística e resistência, refletindo o papel do museu na reconstrução das memórias e identidades daqueles que vivenciaram esse território.

1.1 Contextualização da pesquisa e questões investigativas

No contexto do século XX e início do XXI, os museus no mundo e no Brasil passaram por profundas transformações em seus conceitos, concepções, características e finalidades. Essas mudanças refletem reformulações de paradigmas, influenciadas pelas mudanças sociais nos conceitos de cultura, museologia, concepção de saúde, ciência e pelos impactos das mídias digitais, exigindo dos museus adaptações às novas realidades sociais.

A recomendação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) sobre a Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade (2015) destaca, entre as missões dos museus, a contribuição à ampla difusão da cultura e da educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz, a partir de oportunidades plenas e iguais de educação para todos, além do livre intercâmbio de ideias e conhecimentos. Diante disso, surge a necessidade de repensar a existência e a importância das instituições museológicas e o papel dos profissionais de museus diante das novas demandas sociais.

Diversos teóricos da Museologia, como Scheiner (1998), Cury (2005), Chagas (2009), Desvallées e Mairesse (2013), além do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) (Brasil, 2009), têm debatido ao longo das últimas décadas sobre o conceito de museu. Este debate é contínuo, como demonstrado pela aprovação, em 2022, durante a Conferência Geral do *Internacional Council of Museums* (ICOM) em Praga, de uma nova definição de museu, resultado de um extenso processo colaborativo. Segundo esta nova definição:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOM, 2022)

Essa nova definição lança luz sobre o papel e a função dos museus na sociedade contemporânea. Assim, as seguintes indagações continuam em debate: O que é um museu? O que é um museu na atualidade? Para quem ele serve? Qual a sua função

social em cada sociedade? Que público frequenta um museu localizado em um antigo manicômio? Qual a função de um museu criado em uma instituição psiquiátrica? Quais são as atividades desenvolvidas por um museu em funcionamento em um antigo hospital psiquiátrico? O que diferencia o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea dos demais? Que objetos formam a coleção dessa instituição e quais são suas singularidades?

Diante disto, a presente pesquisa propõe refletir sobre algumas dessas questões, a partir do estudo de caso que analisa a formação e a trajetória da coleção desse museu criado a partir de um antigo manicômio. Trata-se de uma coleção em contínua expansão, devido às produções artísticas dos usuários do serviço de saúde mental. O MBRAC destaca-se, nesse contexto, como uma instituição singular, criada na década de 1980 em uma antiga instituição psiquiátrica. Suas atividades e sua coleção refletem uma abordagem particular, que retoma discussões sobre saúde mental, arte e inclusão social.

A Museologia consolidou-se como campo disciplinar autônomo, transcendendo o estudo das práticas museais para abranger reflexões teórico-científicas. Desde os anos 1970, com a criação do ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia), intensificaram-se os debates sobre sua cientificidade, articulando conhecimentos práticos e teóricos. No contexto brasileiro, essas discussões alinham-se às perspectivas internacionais, propondo modelos conceituais que integram a ação museológica e a fundamentação epistemológica da disciplina (Brulon Soares; Magaldi, 2015).

De acordo com Carvalho (2020) “O que caracteriza a Museologia é o conjunto de teorias ou noções observáveis do fenômeno Museu e suas possíveis nomenclaturas” (Carvalho, 2020, p. 152). Sua natureza multidisciplinar permite diversas abordagens, desde justificativas até questionamentos sobre sua própria nomenclatura, refletindo a complexidade do campo.

Nesta pesquisa, compreende-se a Museologia para além de uma prática técnica, constituindo-se como um espaço teórico e crítico de reflexão sobre os processos de musealização, mediação cultural e produção de sentidos no interior das instituições museais. Entende-se a Museologia como uma ciência que analisa criticamente as instituições museológicas, bem como uma disciplina acadêmica de caráter interdisciplinar que abrange diferentes concepções teóricas sobre o conceito de Museologia, consideradas relevantes para a fundamentação deste estudo.

O museólogo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (1926–2016), entre as décadas de 1960 e 1970, foi responsável por uma das primeiras tentativas de estruturar uma base teórica para a Museologia. Defendia seu reconhecimento como ciência autônoma, considerando que os museus:

[...] oferecem uma forma específica de apropriação da realidade — e não apenas da realidade em si, mas da realidade vista sob o ponto de vista axiológico do ser humano, das nações, da sociedade e da humanidade —, acredito que o objeto da museologia deve ser justamente essa relação específica com a realidade. (Stránský, 1987, p.289)

Sua principal preocupação estava centrada na essência dos museus, especialmente na capacidade de discernir o que possui caráter museal — a "musealidade" — e o que lhe é estranho. Como afirma: [...] essa apreensão do caráter museal das coisas (que chamo de "musealidade") deve estar, portanto, no centro da intenção gnoseológica da museologia" (Stránský, 1987, p.289). Com essa estrutura, Stránský conferiu à Museologia uma função gnoseológica própria, diferenciando-a de outros campos do conhecimento e delimitando sua posição no sistema das ciências. O autor enfatiza que não pretende afastar o museu da Museologia, mas compreender que "o museu não é um fim, mas um meio. E é por isso que considero o museu, dentro do sistema da museologia, apenas uma das possibilidades de materialização dessa abordagem humana específica da realidade (Stránský, 1987, p.289)".

De acordo com Bruno Brulon Soares (2017), além de defender a Museologia como ciência, Stránský deslocou o foco dos estudos museológicos das coleções e dos museus para os processos que os constituem: "*musealia*, *musealidade* e *musealização* seriam os seus conceitos-chave para entender tal processo de atribuição de valor às coisas" (Brulon Soares, 2017, p. 405). Segundo o autor, Stránský teria inaugurado uma escola museológica e fomentado uma consciência teórica na área, hoje indispensável aos estudos museológicos. Por meio desses conceitos, inaugurou uma escola museológica e fomentou uma consciência teórica na área, considerada hoje indispensável aos estudos museológicos.

Influenciada pelo legado teórico de Stránský, Tereza Scheiner promoveu uma reformulação epistemológica da Museologia, buscando consolidá-la como campo científico autônomo sem desconsiderar suas dimensões sociais e culturais. Em sua abordagem filosófica, propõe uma fundamentação ontológica para a disciplina, argumentando que a Museologia, ao ser inserida em um sistema filosófico, alcançaria "caráter ontológico, com sua própria epistheme" (Scheiner, 1999, p. 133). Essa perspectiva parte da premissa de que a mediação filosófica permite ao ser humano compreender a complexa relação entre o mundo interior e o exterior, situando o museu como espaço de interseção entre o sensível e o inteligível.

Scheiner defende uma Museologia contemporânea que integra de forma orgânica a reflexão teórica e a prática museal, articulando dimensões sensoriais e intelectuais em uma perspectiva holística, capaz de reconhecer tanto a universalidade

dos fenômenos museais quanto a pluralidade de suas manifestações concretas. Sua proposta, fortemente influenciada por Stránský, amplia o escopo da Museologia como campo disciplinar e redefine seu papel como espaço crítico de interpretação das relações entre memória, cultura e sociedade.

Enquanto Tereza Scheiner e Bruno Brulon, embora brasileiros, dialogam com o pensamento museológico internacional — especialmente com o autor tcheco Stránský —, o percurso de Gustavo Barroso¹⁴ remete à formação da museologia histórica no Brasil, centrada na criação de instituições e na construção de uma narrativa nacional. Ressalta-se que Barroso atuou nas primeiras décadas do século XX, em um contexto anterior à sistematização epistemológica da Museologia promovida por Stránský entre as décadas de 1960 e 1970.

Gustavo Barroso foi o idealizador e o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (MHN). A criação de museus históricos no Brasil, como o MHN e o Museu Paulista, em 1922, esteve diretamente associada às comemorações do centenário da Independência e à consolidação de um projeto de História Nacional. O MHN foi concebido como instrumento de preservação do passado diante das transformações políticas e sociais daquele período. Nomeado pelo presidente Epitácio Pessoa, Barroso dirigiu a instituição por mais de três décadas, com interrupções, entre 1922 e 1959 (Magalhães, 2006). O MHN consolidou-se como o principal museu de história do país e desempenhou papel central na formação da museologia histórica no Brasil, ao associar o museu à construção de uma narrativa nacional centrada na exaltação da pátria, da tradição e dos grandes heróis. Sua atuação esteve profundamente alinhada a uma perspectiva nacionalista e conservadora, como observa Chagas (2009): Barroso “[...] confiara a tarefa de defender a história, a nação, a tradição. O Museu Histórico Nacional – repita-se – seria a sua cidadela, a sua fortaleza” (Chagas, 2009, p. 81).

A trajetória intelectual de Barroso revela a intersecção entre sua atuação museológica e o ideário da Ação Integralista Brasileira, à qual aderiu formalmente em 1933. O Curso de Museus foi instituído pelo Decreto nº 21.129, de 1932, durante a gestão de Rodolfo Garcia¹⁵ (1873–1949), historiador e bibliotecário que dirigiu o MHN

¹⁴ Gustavo Adolfo Luís Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888–1959) foi advogado, jornalista, romancista, historiador, político e museólogo. Natural de Fortaleza, destacou-se por sua ampla produção intelectual, com mais de 120 obras publicadas em áreas como história, folclore, política e museologia. Foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (1922–1959) e idealizador do Curso de Museus, primeira escola de museologia do Brasil. Figura central do nacionalismo conservador do autoritarismo brasileiro no século XX, teve atuação marcante como ideólogo da Ação Integralista Brasileira (AIB), sendo também conhecido por sua produção literária e por posições antissemitas. Foi membro de diversas academias e ocupou a Cadeira 19 da Academia Brasileira de Letras. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografia: Gustavo Barroso. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/gustavo-barroso/biografia>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹⁵ Rodolfo Augusto de Amorim Garcia (1873–1949), historiador e bibliotecário, dirigiu o Museu Histórico Nacional entre 1930 e 1932, período em que consolidou importantes reformas institucionais. Embora sua trajetória estivesse mais vinculada ao campo da biblioteconomia do que à museologia — tendo sido

entre 1930 e 1932. Segundo Aline Magalhães (2008), o MHN foi pioneiro na cientificação das práticas museológicas no Brasil ao criar o Curso de Museus, voltado para a formação técnica de profissionais da área. O curso foi estruturado com base no acervo do próprio MHN e funcionou nas dependências do museu até 1977. Em 1945, Barroso publicou o manual *Introdução à técnica de museus*, em dois volumes. Apesar de voltado especificamente às demandas do MHN, o curso exerceu grande influência na formação museológica nacional, conferindo à profissão uma "marca barroseana" que se disseminou por museus em todo o país. Barroso consolidou uma formação museológica voltada à valorização das elites tradicionais e à constituição de um corpo técnico alinhado ao seu projeto nacionalista. O curso, segundo Chagas, manteve um "[...] caráter conservador e elitista [...], que, pelo menos até a morte de Barroso, manteve-se intocável" (Chagas, 2009, p. 101), o que teria reproduzido uma concepção de museologia centrada no erudito e no "bom gosto".

Mesmo quando voltou seu olhar à cultura popular, Barroso o fez de maneira controlada e subordinada. Propôs a criação de um "Museu Ergológico Brasileiro" em artigo publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional, em 1942. O museu seria voltado à arte popular e indígena, caracterizado como um espaço de "ciência folclórica", mas não estaria vinculado ao MHN, que, em sua visão, deveria permanecer reservado aos heróis e artistas consagrados (Chagas, 2009). O povo e suas manifestações, portanto, eram excluídos do "palco principal" da memória nacional, remetidos a um espaço marginal, folclorizado e destituído de centralidade simbólica.

Frente à concepção autoritária e excludente de museu, Chagas (2009) propõe uma leitura crítica e renovadora. Ele afirma que "[...] os museus deixaram de interessar apenas aos conservadores dos memorabilia das oligarquias" (Chagas, 2009, p. 215) e que devem ser compreendidos como "campos discursivos, espaços de interpretação e arenas políticas" (Chagas, 2009, p. 28), onde múltiplas memórias possam disputar visibilidade. Chagas reforça que "há uma grande diversidade museal" e que os museus devem acolher contramemórias, abrindo-se à participação de sujeitos historicamente marginalizados. Nesse sentido, ele reconhece a importância histórica de Barroso, mas adverte:

O reconhecimento desse importante papel desempenhado por Barroso não quer, de forma alguma, encobrir e menos ainda justificar o seu conservadorismo político e o seu declarado antissemitismo. A

bibliotecário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Instituto dos Advogados do Brasil, além de autor do estudo *Sistemas de Classificação Bibliográfica: da classificação decimal e suas vantagens* (1914) —, sua breve gestão foi marcada por ações relevantes para a institucionalização da museologia no país. Entre as iniciativas promovidas, destacam-se: a realização de uma exposição comemorativa do centenário da abdicação de D. Pedro I, a incorporação de acervos provenientes do extinto Museu Naval, a transferência de uma coleção de pintura histórica da Escola Nacional de Belas Artes para o MHN e, sobretudo, a criação do Curso de Museus (Ribeiro, 2014).

exumação de sua imaginação museal, que também esteve contaminada por sua visão de mundo, constitui um rito necessário para a despotencialização do fantasma. (Chagas, 2009, p. 222).

Dessa forma, a presença de Gustavo Barroso na história da museologia brasileira exige um olhar crítico e contextualizado, sobretudo ao se tratar de práticas museológicas que hoje buscam ampliar as noções de patrimônio, participação e diversidade. Embora Barroso tenha tido papel relevante na consolidação da museologia histórica no Brasil, associando o museu à construção de uma narrativa nacional, sua atuação, como observa Chagas (2009), foi marcada por uma perspectiva centralizadora, nacionalista e excludente, alinhada aos ideais do Estado Novo e à ideologia integralista, de triste memória, cujo exame detalhado não cabe nos limites da presente tese. Tal concepção de museu, segundo o autor, silenciava vozes populares e reforçava uma identidade nacional artificialmente unificada.

Dessa forma, a presença de Gustavo Barroso na história da museologia brasileira exige um olhar crítico e contextualizado, sobretudo quando se trata de práticas museológicas que atualmente buscam ampliar as noções de patrimônio, participação e diversidade. Embora Barroso tenha desempenhado papel relevante na consolidação da museologia histórica no Brasil, associando o museu à construção de uma narrativa nacional, sua atuação, como observa Chagas (2009), foi marcada por uma perspectiva centralizadora, nacionalista e excludente, alinhada aos ideais do Estado Novo e à ideologia integralista — de triste memória — cujo exame detalhado excede os limites desta tese. Tal concepção de museu, segundo o autor, tendia a silenciar vozes populares e a reforçar uma identidade nacional artificialmente unificada.

Apesar das críticas que sua atuação suscita, é inegável que Barroso exerceu um papel estruturante na consolidação institucional da museologia no Brasil. A criação do Curso de Museus, em 1932, sob sua liderança, constituiu um marco na formação de quadros técnicos e na formalização do campo museal no país. Esse curso permaneceu como referência por décadas, contribuindo para o desenvolvimento de uma prática museológica sistematizada. Reconhecer sua importância histórica, no entanto, não implica endossar as limitações ideológicas de sua concepção museal. Como afirma Chagas (2009), trata-se de compreender criticamente esse legado, valorizando suas contribuições sem ignorar as exclusões e silenciamentos que também promoveu.

A Museologia, enquanto campo de conhecimento, apresenta uma evolução conceitual complexa, que reflete suas múltiplas dimensões. Como destacam Desvallées e Mairesse (2013, p. 61), etimologicamente trata-se do “estudo do museu” — distinto da prática museográfica —, embora o termo tenha adquirido cinco acepções principais ao longo do século XX. A primeira, de caráter mais amplo, refere-se genericamente a “tudo

aquilo que toca ao museu”, predominando em contextos anglo-saxônicos que não possuem formação específica para museólogos. A segunda acepção, associada a Georges Henri Rivière, define a Museologia como "uma ciência aplicada, a ciência do museu [que] o estuda em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física [...]" (Rivière, 1981 apud Desvallées; Mairesse, 2013, p. 62), consolidando-se nos países latinos a partir dos anos 1960, com a oposição entre museologia (teoria) e museografia (prática).

Entre os anos 1960 e 1970, desenvolveu-se uma terceira concepção, na escola de Brno, que propôs a Museologia como "campo científico de investigação do real". Stránský (1980) a definiu como "disciplina científica independente [...] cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem sobre a realidade" (Desvallées; Mairesse p. 62), enfatizando o conceito de musealidade. Esta abordagem, embora criticada por seu "caráter pretensioso" redefiniu epistemologicamente o campo.

Paralelamente, a Nova Museologia emergiu nos anos 1980 como movimento crítico, destacando "a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar" (Desvallées; Mairesse, p. 63), com foco em modelos alternativos como ecomuseus. Por fim, uma quinta acepção abrangente, proposta por Deloche (2001), concebe a Museologia como "filosofia do museal" – meta-teoria que integra todas as dimensões anteriores (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 64).

A Nova Museologia ou Museologia Social surgiu na França, nos anos 1970, impulsionada pelos processos de descolonização e pelas críticas ao modelo tradicional de museus. Sua institucionalização ocorreu com a criação da *Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (1982) e, em âmbito internacional, com o movimento Nova Museologia (1983). Segundo Brulon Soares (2015), o termo foi cunhado por André Desvallées em 1982. Experiências anteriores, como o Anacostia Museum (EUA), a Casa del Museo (México) e os museus a céu aberto da França, são reconhecidas como precursoras desse movimento.

Em 1995, a publicação *Memória do Pensamento Museológico: Documentos e Depoimentos* apresentou um panorama dos principais encontros dedicados à discussão sobre museus na América durante a segunda metade do século XX: o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus (1958), a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec (1984) e a Declaração de Caracas (1992). A obra reúne documentos integrais, resultados alcançados e depoimentos de participantes, contribuindo para a compreensão da construção prática e conceitual da Museologia na América Latina.

A Declaração de Quebec (1984) representou um momento importante na consolidação de novas práticas museológicas, ao propor princípios voltados a uma

museologia ativa e comprometida com o desenvolvimento das populações. No ano seguinte, durante o II Atelier Internacional de Nova Museologia, realizado em Lisboa, foi formalizado o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), inspirado na concepção de “museu integral” proposta na Mesa de Santiago (1972). O Minom reforçou a noção de uma “museologia social”, voltada às questões humanas e sociais: “A nova museologia [...] interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro.” (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1984, p. 1)

A Declaração de Quebec retomou e aprofundou os princípios defendidos na Mesa Redonda de Santiago do Chile, reforçando a função social dos museus e sistematizando diretrizes voltadas à ampliação de suas atribuições tradicionais, com a integração efetiva das populações em suas ações. No contexto ibero-americano, especialmente a partir dos anos 1990 consolidou-se a noção de Museologia Social ou Sociomuseologia, aprofundando a vocação social dos museus. Essa vertente adquire especial relevância nos países do hemisfério sul, onde questões como inclusão, participação e justiça social são de grande relevância.

Atualmente, a Museologia pode ser compreendida de maneira mais ampla, englobando diversas práticas e abordagens teóricas articuladas aos processos sociais que configuram o campo museal. Para além da atuação de profissionais titulados, integra também pesquisadores que, de modo crítico e reflexivo, se dedicam à análise das práticas museais em expansão, estendendo-se aos campos do patrimônio cultural e às diferentes fases da musealização. Delineia-se, assim, um campo de saberes e práticas em constante transformação, aberto tanto àqueles com formação específica quanto a pesquisadores de diversas áreas que contribuem para a renovação crítica do fazer museal contemporâneo.

O MBRAC e o Ateliê Gaia exemplificam, na prática, os princípios da Museologia Social e da Sociomuseologia. Em sintonia com o movimento de renovação crítica do campo museal, essas iniciativas ampliam a função dos museus ao promover inclusão social, autonomia dos artistas e o diálogo entre arte, saúde mental e direitos humanos. Mais do que espaços de preservação, configuram-se como lugares de criação, participação e transformação.

Esta pesquisa adota a Museologia como um campo situado, relacional e ético, no qual os processos museológicos transcendem a conservação de objetos e se abrem à escuta, à criação e à convivência — fundamentos essenciais para compreender o museu como espaço de resistência e reexistência.

1.2 Objetivos e Hipótese

O objetivo geral da tese é analisar a constituição histórica e a trajetória do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, bem como a formação de sua coleção museológica, investigando a influência da obra e da trajetória de Arthur Bispo do Rosario no processo de transformação institucional do museu.

Para alcançar esse objetivo, foram definidos os seguintes objetivos específicos, desenvolvidos ao longo dos capítulos da tese:

1) Investigar a constituição e o desenvolvimento da Colônia Juliano Moreira e do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, por meio da análise de documentos institucionais, com ênfase nas transformações ocorridas, nos registros do IMAS JM e no percurso histórico que favoreceu o surgimento da produção artística em contexto psiquiátrico.

2) Analisar a trajetória de Arthur Bispo do Rosario e o papel de sua obra na formação e transformação do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, incluindo o levantamento bibliográfico realizado na *University of Texas at Austin*, bem como traçar uma linha historiográfica da atuação dos diretores na construção do museu.

3) Compreender as vivências, produções e formas de apropriação artística desenvolvidas no Ateliê Gaia, a partir de análise das obras de cinco artistas em diálogo com a produção de Arthur Bispo do Rosario.

As questões de pesquisa incluem: Como se formou a coleção do MBRAC? Em que medida a significação da coleção de Bispo implicou ações para a transformação do MBRAC e sua história? Como é definida a propriedade das obras produzidas no IMAS JM e no Ateliê Gaia? Qual foi o papel dos diretores do MBRAC na gestão e preservação da coleção ao longo do tempo? Quais são as influências de Bispo nas obras dos atuais artistas do Ateliê Gaia?

A hipótese central sustentada ao longo da pesquisa é a de que o MBRAC, originalmente concebido para abrigar as produções das oficinas terapêuticas da CJM, passou por um processo de transformação institucional impulsionado pela assimilação da coleção de Bispo. Embora sua produção não tenha se originado nas oficinas terapêuticas, ela é marcada pelo confinamento psiquiátrico e pelo reconhecimento internacional, o que reposicionou o museu em novos regimes de visibilidade e de práticas museológicas, conferindo-lhe um novo status como museu de arte contemporânea, especificamente a arte popular. A transformação permanece em curso, especialmente por meio das criações dos artistas do Ateliê Gaia, que ampliam a potência simbólica do museu e instauram formas coletivas de criação e partilha. É esse patrimônio — herança partilhada entre contemporâneos (Chagas, 2016) — que permite

a compreensão das práticas artísticas produzidas por artistas em situações de vulnerabilidade e institucionalização, as quais desafiam os regimes de subjetivação herdados do modelo asilar e instauram formas cotidianas de resistência, reconhecimento e pertencimento

As atuais práticas do MBRAC, não apenas rompem com a lógica do confinamento manicomial, mas também reafirmam – por meio das obras ali reunidas – o museu como um espaço em constante elaboração simbólica, onde memória, saúde mental, arte e usufruto comercial se entrelaçam de maneira crítica, afetiva e política.

Essa hipótese foi sustentada por meio de análise documental, bibliográfica e empírica desenvolvida ao longo dos quatro capítulos da tese. A investigação histórica sobre a CJM, a análise da trajetória de Bispo, o levantamento bibliográfico realizado na *UT*, e o estudo das vivências e produções dos artistas do Ateliê Gaia — por meio de entrevistas e observação participante — permitiram construir uma narrativa integrada. A centralidade da coleção de Bispo contribuiu para a reconfiguração institucional do MBRAC, cuja projeção simbólica — evidenciada pelos levantamentos em fontes brasileiras e estrangeiras — deslocou o foco terapêutico inicial e reposicionou o museu no campo da arte contemporânea redimensionando os contextos de confinamento psiquiátrico que o engendraram.

1.3 Referenciais Teóricos e Conceituais

O referencial teórico desta pesquisa concentra-se na análise da transformação da atmosfera manicomial da CJM em um espaço de produção artística e na criação de um museu. Articula inicialmente os conceitos de instituição total (Goffman, 2015), controle manicomial (Foucault, 1999), a invenção dos diagnósticos psiquiátricos (Foucault, 2006). Erving Goffman analisa os mecanismos de controle, segregação e despersonalização impostos aos internos, enquanto Michel Foucault aprofunda a compreensão das técnicas de poder e dos dispositivos de vigilância que sustentaram essa lógica disciplinar.

No campo da arte contemporânea, Terry Smith (2011, 2009) discute a ampliação das categorias relacionadas a essa produção, enquanto Roger Chartier (1995) e Rodney William (2019) analisam os processos de apropriação e ressignificação cultural. Lélia Frola (1978, 2005), por sua vez, destaca o “desejo de biografia” como elemento relevante na legitimação de artistas populares, inserindo-os em circuitos de recepção e validação cultural. Ao articular esses referenciais, esta pesquisa sugere que o MBRAC pode ser compreendido como um espaço de resistência e experimentação, em que a produção artística busca não apenas superar as marcas do passado manicomial, mas

também contribuir para a construção de novas subjetividades e formas de pertencimento no presente.

Nesse processo de metamorfose, o conceito de fratrímônio (Chagas, 2016) é mobilizado como uma via para a criação coletiva, atribuindo significado à experiência dos artistas do Ateliê Gaia, que, ao produzirem suas obras, reafirmam-se como sujeitos no mundo contemporâneo. A noção de museu imaginário de André Malraux (2011) também se mostra pertinente para compreender o MBRAC como um espaço em contínua transformação, que transcende barreiras físicas e institucionais ao promover diferentes narrativas sobre arte e patrimônio. A trajetória do MBRAC é analisada por Ricardo Aquino (2004, 2010) e João Henrique Araújo (2016, 2018, 2021), Maria Raquel Fernandes; Juliana Fernandes (2016) e Maria Raquel Fernandes (2023) que abordam sua constituição e os desafios enfrentados ao longo do tempo, enquanto Denise Magalhães (2019) explora seu papel educativo e inclusivo.

Dessa forma, ao analisar o MBRAC e o Ateliê Gaia sob essa perspectiva, esta pesquisa busca contribuir para a compreensão dos processos de apropriação, legitimação e reconfiguração da arte produzida em contextos manicomiais. Ao articular os conceitos de apropriação cultural, e desejo de biografia, o estudo sugere que a produção artística nesses espaços pode desafiar as fronteiras entre cultura popular e arte contemporânea, reposicionando essas obras no campo da arte e ampliando as noções convencionais de patrimônio cultural e inclusão artística.

Frente ao exposto, o eixo condutor desta tese centra-se nas vivências e trajetórias de vida de seis pessoas vinculadas ao antigo manicômio da CJM, cujas expressões artísticas formaram coleções e parte dessas obras foram integradas ao acervo do MBRAC. Essas vivências oferecem uma perspectiva singular sobre a trajetória institucional da CJM, a constituição do MBRAC, o desenvolvimento do Ateliê Gaia e os caminhos criativos ali desenvolvidos.

Para analisar como os artistas aqui destacados percebem a história do MBRAC e a integram em suas práticas, articula-se a análise dos conceitos de instituição total, controle manicomial e apropriação cultural com a concepção de sobrevivência das imagens, conforme proposta por Georges Didi-Huberman (2013). Para o autor, a arte pode sobreviver como potência de expressão, mesmo em contextos de contenção, destacando processos de reinvenção das imagens ao longo do tempo. Sendo assim, a presente investigação busca compreender como a arte, nesses contextos, permite reinterpretar contextos culturais passados, à medida que se evidencia a transformação de espaços de controle em territórios de criação e pertença.

1.3.1 Arte e Saúde Mental: Um panorama das pesquisas

Para contextualizar as pesquisas sobre a interseção entre arte e saúde mental, foi conduzida uma investigação abrangendo os últimos dez anos (2003-2023) na base de dados PubMed¹⁶, realizada em maio de 2024. A pesquisa utilizou a combinação das palavras-chave “*art e mental health*”, resultando em 3.771 publicações. Observou-se um aumento expressivo do interesse pelo tema no período de 2020 a 2023, evidenciando um crescimento nas pesquisas nessa área (Figura 4).

No ano de 2023, registrou-se o maior número de publicações sobre o tema, totalizando 609, o que evidencia o crescente interesse pela relação entre arte e saúde mental. Alguns dos estudos mais recentes exploraram essa interseção, com foco em intervenções baseadas em arte, serviços psicossociais, arteterapia e seus impactos na saúde mental, especialmente durante a pandemia de COVID-19. Entre esses trabalhos destaca-se o estudo de Vickhoff (2023), intitulado *Why art? The role of arts in arts and health*, que aborda a questão fundamental do papel das artes na saúde e no bem-estar. O autor discute como as intervenções artísticas, apesar de demonstradas como benéficas para a saúde mental e física, carecem de uma definição clara sobre o que constitui um “efeito da arte”. Vickhoff argumenta que muitos dos benefícios atribuídos à arte podem ser confundidos com outros fatores, como o contexto social ou os efeitos físicos de atividades como cantar e dançar. Ele propõe o uso da teoria da “estética incorporada” para explorar o papel da arte na empatia e na conexão entre o estado interno do artista e o espectador, sugerindo que a arte tem um impacto direto no bem-estar emocional ao facilitar a expressão e a ressonância emocional. O estudo conclui que uma definição clara dos efeitos da arte é essencial para o avanço no campo das Artes e Saúde, fornecendo uma base sólida para validar suas contribuições terapêuticas.

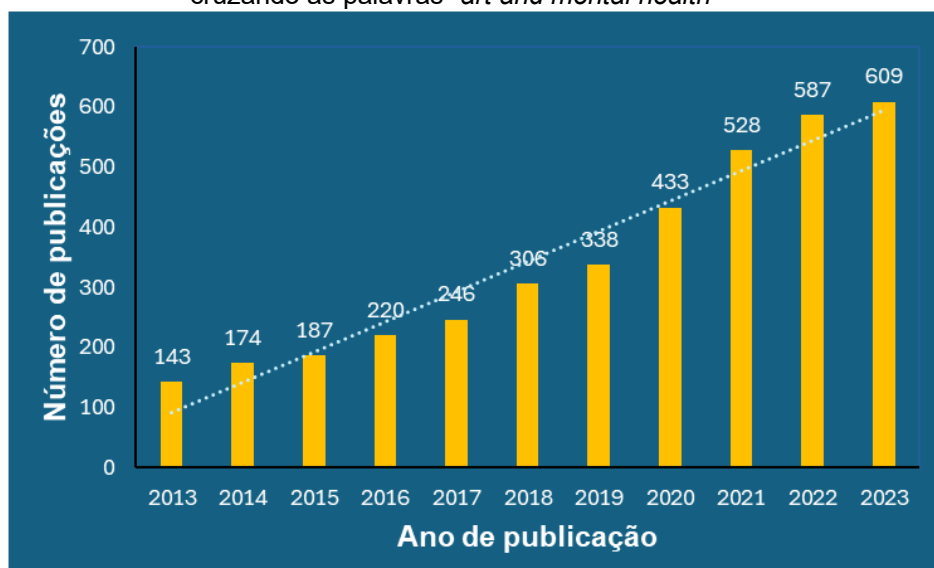
Outro artigo de destaque é o de José *et al.* (2023), *The impact of art therapy on mental health and well-being*, que discute a crescente relevância da arteterapia como uma abordagem terapêutica eficaz para melhorar a saúde mental e o bem-estar. O artigo ressalta que a arteterapia, no contexto de cuidados integrativos, é reconhecida por facilitar a expressão emocional, promover o autoconhecimento e contribuir para o desenvolvimento da resiliência em indivíduos, principalmente em ambientes educacionais e de saúde. A publicação é uma coletânea de artigos que exploram os efeitos da arteterapia. A ênfase está em como a arte pode atuar como um meio eficaz

¹⁶ A PubMed é uma plataforma gratuita para pesquisa de publicações científicas na área da saúde, desenvolvida pelo National Center of Biotechnology Information (NCBI) e mantida pela U.S. National Library of Medicine (NLM). Ela oferece acesso a mais de 22 milhões de citações e resumos da literatura biomédica, abrangendo biomedicina, saúde, ciências naturais, ciências do comportamento, química e bioengenharia.

para o tratamento de condições de saúde mental, como a demência, ao promover o bem-estar emocional e a qualidade de vida. Além disso, os artigos discutem o papel da criatividade e da expressão artística na redução do estigma dos transtornos mentais, propondo que a arteterapia possa servir como uma ponte entre os métodos terapêuticos convencionais e as abordagens criativas, integrando arte e saúde mental.

Por fim, Carr et al. (2023) publicaram o estudo *Effectiveness of group arts therapies compared to group counselling for diagnostically heterogeneous psychiatric community patients*, que examina a eficácia comparativa entre terapias artísticas em grupo (arteterapia, terapia de movimento e dança e musicoterapia) e aconselhamento grupal para pacientes psiquiátricos ambulatoriais com diagnósticos heterogêneos. Trata-se de um ensaio clínico randomizado cujo objetivo principal consiste em avaliar a eficácia relativa das terapias artísticas grupais na redução do sofrimento psicológico, em comparação com intervenções convencionais de aconselhamento. Além das variáveis primárias relacionadas à sintomatologia, a investigação contempla indicadores secundários como qualidade de vida, funcionamento social e avaliações clínicas externas. O estudo incorpora ainda uma análise econômica para aferir a relação custo-eficácia das terapias de artes em grupo.

Figura 4: Pesquisa realizada na base de dados PubMed no mês de maio de 2024 cruzando as palavras “art and mental health”



Fonte: Pires, Andrea (2024)

Com base nesse aumento do interesse por arte e saúde mental, é pertinente explorar como essas áreas se interconectam com os temas dessa pesquisa. Museus dedicados a coleções formadas em hospitais psiquiátricos não apenas preservam essas obras, mas também refletem a trajetória da história da saúde mental e da produção de expressões artísticas dos pacientes psiquiátricos. Esses museus desempenham um

papel importante na valorização e no reconhecimento da arte criada em contextos terapêuticos e asilares.

1.3.2 Coleções da loucura: o Museu como espaço de acolhimento

Ao refletirmos sobre o conceito de coleção nesta pesquisa, adotamos a definição proposta por Krzysztof Pomian como base fundamental para nossa análise.

(...) uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial em um local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (Pomian, 1984).

Esse conceito é relevante para compreender as coleções que compõem o acervo do MBRAC, formado por obras de arte diversas, mas unidas pelo local de produção: um antigo manicômio, a CJM. Atualmente, a produção artística continua no museu, especialmente no espaço criativo do Ateliê Gaia.

As obras identificadas durante esta pesquisa foram produzidas em diferentes contextos históricos e sociais, desde os ateliês de arteterapia da antiga CJM, entre as décadas de 1940 e 1980, até os trabalhos contemporâneos criados no Ateliê Gaia. Entre elas, destacam-se as obras de Bispo, concebidas no Núcleo Ulysses Vianna, em uma cela forte, que se tornaram um dos principais pilares do museu.

Pomian (1984) menciona coleções que foram transformadas em museus, como o Museu Cognacq-Jay, Jacquemart-André e Nissim de Camondo em Paris; o Museu Ariana em Genebra; os museus Lázaro Galdiano em Madri e Frederic Marès em Barcelona; a Fundação Peggy Guggenheim em Veneza; a Gardner House em Boston; e a Frick Collection em Nova Iorque. Assim como nos casos mencionados, esta pesquisa propõe a hipótese de que o MBRAC foi criado principalmente devido às coleções de obras presentes na antiga CJM, com destaque para a coleção de Bispo.

De acordo com Cruz Jr. (2024), o colecionismo de produções plásticas em instituições psiquiátricas tem origens difíceis de precisar, mas remontam, pelo menos, ao século XIX, com registros no Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, na Suíça, onde médicos conservavam desenhos e escritos de pacientes nos prontuários. No início do século XIX, o psiquiatra norte-americano Benjamin Rush organizou a primeira coleção de arte feita por doentes mentais, enquanto, na Europa, Philippe Pinel, em seu *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1801), foi um dos pioneiros a mencionar a produção plástica espontânea de pacientes. Ao longo do século XIX, a prática de desenho, pintura e outras formas de expressão plástica tornou-se

comum em hospitais psiquiátricos, muitas vezes motivando a criação de pequenos museus ou a incorporação dessas obras em coleções já existentes.

A trajetória dessas coleções ganhou destaque com exposições realizadas no interior de instituições psiquiátricas, como a de 1900 no *Bethlem Royal Hospital*, em Londres, com cerca de 600 obras exibidas ao público. Essa iniciativa inspirou instituições como o *Musée de la Folie*, fundado em 1905 no asilo de *Villejuif*, França. A Coleção *Prinzhorn* (Figura 6), iniciada anteriormente na clínica psiquiátrica de Heidelberg, na Alemanha, foi sistematizada e ampliada entre 1919 e 1921, sob responsabilidade de *Hans Prinzhorn*. Seu trabalho contribuiu para a projeção pública dessas produções, ao enfatizar sua dimensão estética, o que atraiu a atenção de artistas modernos. Esse interesse coincidiu com um período de valorização de produções plásticas não acadêmicas, como o primitivismo e o exotismo, consolidando a arte psiquiátrica como um campo de estudo e apreciação (Cruz Jr., 2024).

O surgimento de obras plásticas criadas por pacientes internados em hospitais psiquiátricos suscitou diversas questões nos campos da arte e da ciência. Ao longo do século XX, médicos e artistas disputaram a atribuição de sentidos a esse patrimônio imagético, processo que culminou na criação de coleções e museus dedicados à sua preservação (Cruz Jr., 2024).

Historicamente, a produção artística em contextos psiquiátricos enfrentou desafios quanto à sua interpretação, legitimação e reconhecimento. Inicialmente marginalizadas e marcadas pelo estigma, essas expressões foram, aos poucos, ressignificadas por meio de processos musealização, adquirindo novos significados tanto no campo da arte quanto no da ciência (Cruz Jr., 2015, 2024). Nesse contexto, as chamadas "coleções da loucura" referem-se a conjuntos de produções artísticas e materiais criados por pacientes em contextos psiquiátricos, cuja significação ultrapassa o espaço clínico e adquire valor como patrimônio cultural e artístico (Cruz Jr., 2015).

Lima (2012) aborda a terminologia utilizada pelo campo museológico, ou seja, a linguagem de especialidade — linguagem profissional que reflete as questões teóricas e práticas inerentes à museologia. Segundo a autora, a musealização pode ser compreendida como um processo institucional de transformação simbólica, por meio do qual bens culturais passam a ser reconhecidos como patrimônio musealizado. Lima (2012) destaca ainda que esse procedimento se consolidou com a Revolução Francesa, enquanto a patrimonialização — entendida como a institucionalização dos bens — se fortaleceu no contexto dos museus ao longo do século XX, adquirindo um sentido análogo ao da musealização. Nesse cenário, a musealização é descrita como um processo técnico-conceitual que insere o bem cultural no ambiente museológico,

conferindo-lhe um novo status institucional e simbólico — a partir de sua inserção no regime de tutela e salvaguarda museal.

Complementando essa perspectiva, a musealização refere-se não apenas à transformação de bens culturais e naturais em objetos de museu, mas também à sua inserção em um contexto expositivo que lhes atribua valor e os conecte a narrativas identitárias e memórias coletivas. Esse processo, como destacam Desvallées e Mairesse (2014), envolve uma dupla operação: a extração física e conceitual de um objeto de seu meio original e sua mudança de status para *musealia* — ou seja, um bem integrado ao campo museal. Os autores explicam que:

[...] a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal — isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. [...] Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. (Desvallés; Mairesse, 2013, p. 57).

Nesse sentido, a musealização ultrapassa a dimensão da preservação material, envolvendo a atribuição de novos significados, por meio da qual o objeto passa a assumir camadas adicionais de sentido ao ser inserido no espaço museológico. Trata-se de um processo de transformação de bens culturais e naturais em objetos de museu — ou seja, da ação de torná-los aptos à exposição e à valorização dentro de um contexto museológico. Esse percurso engloba simultaneamente a preservação, a apresentação e a inserção dos bens em narrativas que os conectam a processos de memória, identidade e pertencimento.

Lima (2012, p. 40) compreende a musealização como um processo institucional de transformação simbólica, por meio do qual bens culturais são convertidos em patrimônio musealizado, sob práticas de tutela e salvaguarda. Bruno Brulon (2020) amplia essa concepção ao destacar que a musealização, não é apenas técnica, mas também carregada de implicações sociais e políticas. Segundo o autor, trata-se de um ato que seleciona, exclui e hierarquiza bens culturais, perpetuando determinadas narrativas hegemônicas enquanto silencia outras: “A ação museal é, portanto, temível, pois exerce o poder de classificar os vivos e docilizar a experiência vivente” (Brulon, 2020, p. 15). Essa perspectiva sugere que os processos de seleção e hierarquização podem reforçar desigualdades simbólicas e silenciar vozes dissidentes.

Embora Brulon (2020) aponte para os desafios enfrentados por museus em contextos pós-coloniais, sua crítica pode ser mobilizada neste estudo para refletir sobre os processos de musealização de coleções produzidas em instituições psiquiátricas — como a antiga CJM — que também foram marcadas por lógicas de exclusão, controle e estigmatização social. Assim, ao inserir essas produções em uma narrativa

museológica, é necessário considerar as dinâmicas institucionais de poder que atuaram (e ainda atuam) sobre os envolvidos, suas histórias e suas criações. A musealização, nesses contextos, pode tanto reproduzir silenciamentos quanto abrir espaço para novas formas de visibilidade, pertencimento e reconhecimento no campo artístico e cultural.

No contexto das coleções formadas em instituições psiquiátricas, o processo de musealização assume características específicas, frequentemente desvinculadas das trajetórias tradicionais de consagração artística, como a inserção no mercado, na academia ou em circuitos culturais mais amplos. Conforme analisa Cruz Junior (2009), muitas dessas produções artísticas são musealizadas diretamente a partir de seu contexto de criação, sem percorrer caminhos prévios de circulação ou reconhecimento fora da instituição. Trata-se de um processo que o autor denomina musealização imediata, no qual as obras transitam das oficinas ou ateliês diretamente para o espaço expositivo, sendo valorizadas por especialistas mesmo sem passarem por sistemas convencionais de legitimação.

No caso da experiência brasileira, essas obras ou objetos já são musealizados em potência, o próprio sistema produtivo é ele mesmo musealizado. Sem esse percurso ou havendo-o de forma abreviada, essas coleções foram alçadas às paredes dos museus, num processo que poderíamos chamar de musealização imediata (Cruz Jr., 2015, p. 3-4).

No caso do MBRAC, identificam-se outras especificidades. Parte das obras de Bispo (1911–1989) foi produzida entre as décadas de 1940 e 1980, portanto antes da criação formal do museu na CJM, instituído na década de 1980. Essas produções só foram incorporadas ao acervo e musealizadas após o falecimento do artista, em 1989. Já as obras desenvolvidas no Ateliê Gaia passaram, em sua maioria, por um processo de musealização posterior à aquisição institucional realizada pelo MBRAC diretamente junto aos artistas.

Apesar dessas distinções, todas as produções que compõem a coleção musealizada foram concebidas no território do antigo manicômio CJM — atualmente o IMASJM. Esses casos ilustram formas particulares de musealização, nas quais a separação entre o contexto de criação e o contexto museológico é atenuada ou mesmo inexistente, desafiando o modelo clássico de deslocamento do objeto. Tais características aproximam-se da noção de musealização imediata, conforme discutida por Cruz Júnior (2009), em que as obras são diretamente integradas ao campo museal — adquirindo o status de objetos musealizados (*musealia*) — a partir do espaço em que foram produzidas, sem necessariamente circularem por instâncias tradicionais de legitimação. As análises mais detalhadas desses processos no MBRAC serão aprofundadas nos capítulos 3 e 4 desta tese.

O termo "coleções da loucura", utilizado por Cruz Jr. (2015), foi originalmente encontrado no artigo de Luis Artur Costa, publicado em 2005 na Revista Episteme, intitulado *As coleções da loucura e seus espaços: do esquadramento nosográfico ao acervo de imagens*. Segundo Cruz Júnior, essas coleções têm sua origem nos espaços dos hospitais psiquiátricos, que funcionaram como lócus de convergência das vivências dos excluídos da sociedade sob o estigma da loucura. Como o autor aponta: "Este será o lócus para onde irão confluír as experiências vivenciais dos excluídos da sociedade sob o estigma da loucura" (Cruz Jr., 2015, p. 23).

Essas coleções são descritas como: "o nome atribuído a um conjunto de obras cujos criadores são, em sua totalidade ou maioria, indivíduos rotulados como loucos. Geralmente colecionadas por médicos e artistas, num período que vai do final do século XIX até meados do século XX" (Cruz Jr., 2015, p. 334). O colecionismo e a musealização dessas produções artísticas, iniciados no século XIX, marcaram o início de um processo de mudança que permitiu integrar a loucura às transformações culturais e sociais do século XX, ampliando sua visibilidade e reconhecendo seu valor cultural e artístico (Cruz Jr., 2015).

Essas coleções caracterizam-se pela capacidade de promover diálogos interdisciplinares, desafiando paradigmas históricos relacionados à loucura, à saúde mental e à exclusão social. Cruz Júnior argumenta que médicos e artistas desempenharam um papel essencial na atribuição de valor a essas obras, contribuindo para sua legitimação e integração em museus como o Museu de Imagens do Inconsciente (MII), fundado por Nise da Silveira¹⁷. O autor destaca que essas coleções representam não apenas testemunhos do sofrimento psíquico, mas também expressões artísticas legítimas, que ampliam nossa compreensão do inconsciente humano e dos sistemas culturais nos quais estão inseridas (Cruz Jr., 2009, 2015, 2024).

No início do século XX, a descoberta de produções artísticas oriundas de contextos de isolamento social, como guetos ou asilos psiquiátricos, resultou em sua imediata musealização. Esse processo possibilitou a salvaguarda e a preservação desse patrimônio imagético, ao mesmo tempo em que gerou debates sobre seu estatuto, validação e valor simbólico. Cruz Júnior enfatiza a importância do museu nesse contexto:

O museu é quase a única possibilidade de acolhimento para esse patrimônio 'modesto', arena privilegiada dos embates teóricos ou o

¹⁷ Nise da Silveira (1905-1999) tem uma trajetória singular no campo da ciência e da cultura brasileiras. Nascida em Alagoas, em 1905, filha do jornalista Faustino Magalhães da Silveira e da pianista Maria Lydia da Silveira, foi precocemente cursar Medicina na Faculdade da Bahia (Cruz Jr., 2009). A psiquiatra teria introduzido um novo olhar para o cuidado dos doentes mentais, reformulando a maneira de compreender a loucura ao dar voz ao universo interior dos pacientes. A Dra. Nise é reconhecida como a fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente, como a mulher que defendeu a liberdade de expressão dos loucos e que se rebelou contra os tratamentos agressivos da Psiquiatria tradicional.

teatro por excelência da encenação de uma ressignificação dessa marginalidade, rompendo ou mesclando as fronteiras arbitrárias da normalidade, da loucura, incluindo na história do homem uma parte significativa dele próprio (Cruz Jr., 2015, p. 246).

Nessa perspectiva, os museus assumem função que ultrapassa a mera preservação de objetos, transformando-se em espaços de acolhimento. A institucionalização dessas coleções desafia barreiras de exclusão, possibilitando o reconhecimento de produções anteriormente estigmatizadas como patrimônio cultural e artístico. O MBRAC exemplifica esse processo, consolidando-se como instituição que não apenas custodia a produção artística de seus acervos, mas também fomenta a integração de artistas vinculados ao contexto da saúde mental.

A musealização dessas coleções representa, assim, não apenas um ato preservacionista, mas igualmente uma ação política e social, que visa reparar eventos históricos de exclusão e atribuir novos significados a essas produções. No MBRAC, esse acolhimento materializa-se tanto no plano simbólico quanto no espaço físico da instituição, onde artistas e suas obras alcançam reconhecimento e inserção, ampliando a função social do museu na contemporaneidade.

As chamadas "coleções da loucura", na definição de Cruz Júnior (2015), constituem um patrimônio complexo que evidencia a capacidade da arte de questionar hierarquias culturais e reelaborar percepções sobre saúde mental, produção artística e dinâmicas sociais. No contexto do MBRAC, essa concepção relaciona-se diretamente com o acervo institucional, reforçando seu compromisso com a preservação e valorização dessas coleções.

1.3.3 Museus Internacionais: Classificações e abordagens das obras

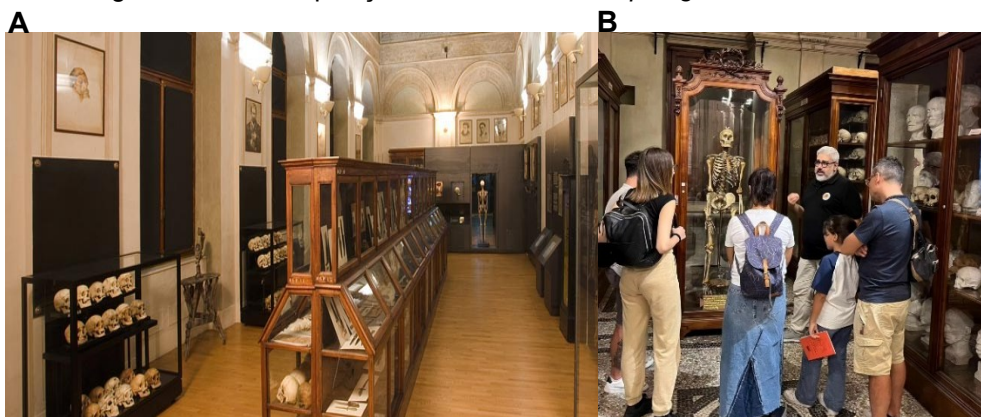
Realizou-se um levantamento de museus internacionais e coleções que abrigam obras plásticas produzidas no contexto de internações psiquiátricas. Diversas dessas coleções deram origem a instituições museológicas específicas para sua preservação (Cruz Jr., 2015). A análise dessas instituições visa identificar experiências correlatas, tanto anteriores quanto contemporâneas ao MBRAC, em âmbito global. Observa-se que parte desses museus possui coleções compostas exclusivamente por obras de pacientes psiquiátricos, enquanto outros adotam uma perspectiva integradora, incorporando essas produções a acervos mais amplos.

- ***Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso***

Criado pelo médico, psiquiatra, antropólogo e criminologista italiano Cesare Lombroso (1835-1909), o museu destaca-se por abrigar uma das primeiras coleções sistemáticas de produções realizadas em contexto psiquiátrico, incluindo objetos como

crânios, partes anatômicas, máscaras mortuárias, instrumentos científicos, desenhos e pinturas feitos por presidiários e internos psiquiátricos. A coleção foi iniciada em 1859, em sua residência, durante o período em que Lombroso atuava como médico militar. Seu acervo inclui amostras anatômicas, desenhos, fotografias, corpos de delito, escritos, produções artesanais e obras artísticas realizadas por pacientes de instituições psiquiátricas e presos. Trata-se de um verdadeiro gabinete de curiosidades que sobreviveu praticamente intacto e está atualmente exposto no *Museo di Antropologia Criminale de Turim* (Figura 05) (Cruz Jr., 2015; Messina, 2019; Museo Lombroso, s.d.).

Figura 05: Imagens A e B da exposição no *Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso*.



Fonte: *Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso* – Página oficial no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=809111167889202&set=pcb.809112481222404&locale=it_IT
Acesso em: 20 mai. 2024

• **A Coleção Prinzhorn**

Originada no Hospital Psiquiátrico da Universidade de Heidelberg, na Alemanha, a Coleção Prinzhorn encontra-se atualmente vinculada ao Centro de Medicina Psicossocial dessa universidade. É considerada uma das primeiras coleções formadas em instituições psiquiátricas a alcançar visibilidade pública internacional. Sua constituição antecede a chegada de Hans Prinzhorn (1886–1933) ao hospital, reunindo obras produzidas por pacientes de diversos asilos europeus. A partir de então, a coleção passou a ser associada ao nome do médico e historiador da arte. Prinzhorn foi convidado, em 1919, a organizar e expandir esse acervo, já existente na instituição (Cruz Jr., 2024).

Entre 1919 e 1920, a coleção cresceu de forma significativa, atingindo cerca de 4.500 obras e passando de aproximadamente 130 para cerca de 450 autores ou “casos”, conforme a terminologia médica. Prinzhorn defendia a importância de manter o acervo como um todo, destacando que “seria extremamente lamentável que a coleção, única em seu gênero, se dispersasse novamente com o retorno das obras aos prontuários dos doentes e arquivos dos asilos, onde ficariam acessíveis apenas a um pequeno número de interessados” (Cruz Jr., 2024, p. 42).

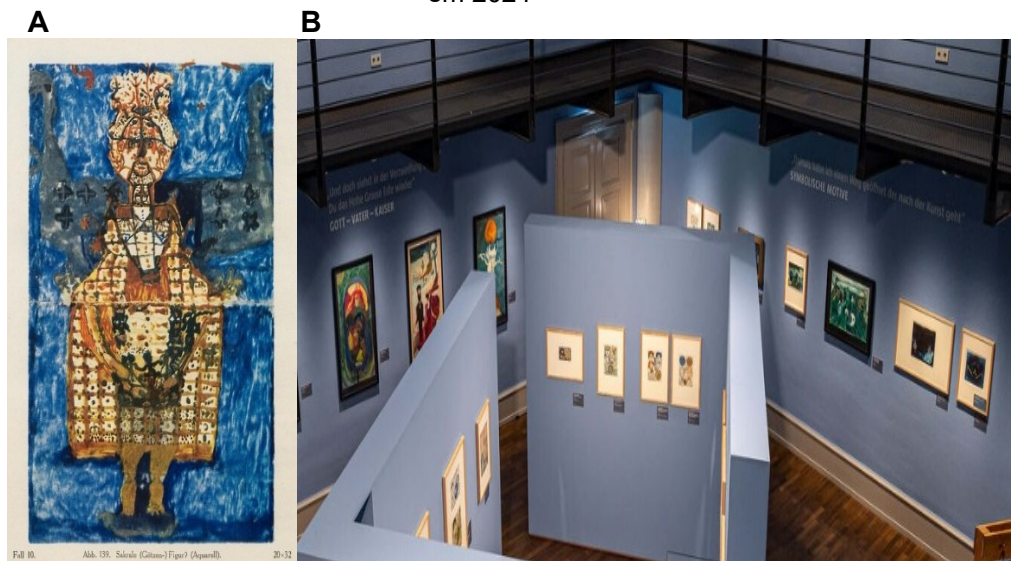
A visibilidade da coleção foi ampliada com a publicação do livro *Bildnerei der Geisteskranken*, em 1922, no qual Prinzhorn apresenta as obras como manifestações expressivas relacionadas a experiências psicopatológicas. A obra despertou interesse no campo da arte moderna e exerceu influência sobre artistas como Paul Klee, Max Ernst e Pablo Picasso. No entanto, Prinzhorn deixou a clínica em 1921, antes mesmo da publicação do livro, e “sem conseguir realizar seu projeto de museu” (Cruz Jr., 2024, p. 43).

Após sua saída, a coleção continuou sendo exibida em mostras itinerantes e, posteriormente, foi alvo de ataques durante o regime nazista, sendo incluída nas exposições intituladas “arte degenerada”, que buscavam contrastar negativamente essas produções com a arte moderna. Nesse contexto, a coleção passou a ser desqualificada enquanto manifestação artística e associada, de maneira depreciativa, a obras do modernismo. Psiquiatras vinculados ao nacional-socialismo passaram a classificá-la como expressão de inferioridade mental, e seu conteúdo foi exposto ao lado de trabalhos de artistas como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Marc Chagall e outros (Cruz Jr., 2024).

Atualmente, a coleção integra um museu de arte dedicado à produção de pessoas com experiências psicológicas, permanecendo vinculada ao Centro de Medicina Psicossocial do Hospital Universitário de Heidelberg. Ampliado após a Primeira Guerra Mundial, o acervo consolidou-se como uma referência histórica no contexto do interesse crescente pela chamada *Outsider Art*. A coleção reúne desenhos, pinturas, colagens, têxteis, esculturas e diversos textos diversos produzidos entre 1880 e 1920 em instituições psiquiátricas, principalmente em países de língua alemã. A maioria dos autores dessas obras era composta por pacientes internados por longos períodos, frequentemente diagnosticados como esquizofrênicos (UNIVERSITÄT HEIDELBERG, 2023).

O museu preserva seu acervo articulando-o com atividades de pesquisa, documentação e exposição. Promove mostras temáticas, publica materiais especializados e colabora com instituições nacionais e internacionais por meio de empréstimos e iniciativas de investigação. Tais ações têm contribuído para ampliar o debate em torno do estigma historicamente associado aos transtornos mentais, além de favorecer reflexões sobre os limites entre arte, institucionalização e experiência psicopatológica (Figura 6) (Sammlung Prinzhorn, 2024).

Figura 6: (A) Aquarela de Hermann Beil, nascido em 1867 na Saxônia, integrante de uma família que também esteve internada no asilo. O autor apresentava episódios maníaco-depressivos. A obra integra a Coleção Prinzhorn. (B) Exposição da Coleção Prinzhorn realizada em 2024



Fonte: *Sammlung Prinzhorn – Universität Heidelberg*. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/hans-prinzhorn-s-artistry-of-the-mentally-ill-1922/> <https://www.sammlung-prinzhorn.de/en/ihr-besuch>. Acesso em: 28 mai. 2024

- **A Collection de l'Art Brut**

A coleção, localizada em Lausanne, Suíça, foi iniciada em 1945 pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901–1985), que reuniu obras criadas por indivíduos marginalizados, como pacientes psiquiátricos, prisioneiros, pessoas em situação de rua e eremitões (Cruz Jr., 2024). Dubuffet, convencido de que a loucura poderia ser uma fonte de criatividade fecunda, buscava uma forma de arte livre dos condicionamentos culturais e sociais predominantes. Assim, criou o termo *Art Brut*, que definiu como uma arte espontânea, autêntica e não influenciada pelas convenções acadêmicas ou mercadológicas.

A definição de *Art Brut* adotada neste trabalho segue a formulação proposta pela Collection de l'Art Brut. Trata-se de um conceito criado por Dubuffet para designar criações realizadas por autodidatas à margem do sistema artístico institucional. Essas obras são produzidas sem influência da cultura artística tradicional, utilizando materiais e métodos próprios, guiadas exclusivamente pelos impulsos internos de seus criadores. Para Dubuffet, *Art Brut* representa uma forma de expressão artística pura e bruta, reinventada em todas as suas etapas pelo autor, sem qualquer imitação ou busca de reconhecimento público. O conceito destaca características sociais e estéticas singulares, valorizando a autenticidade e a inventividade espontânea dos artistas (COLLECTION DE L'ART BRUT, s.d.).

Segundo Eurípedes Júnior, ao citar diretamente Dubuffet, a noção de *Art Brut* refere-se a:

Produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados, modelagens, esculturas etc. – que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que nada devem aos padrões culturais de arte, tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais (Dubuffet et al., 2001, p. 167 apud Cruz Jr., 2024).

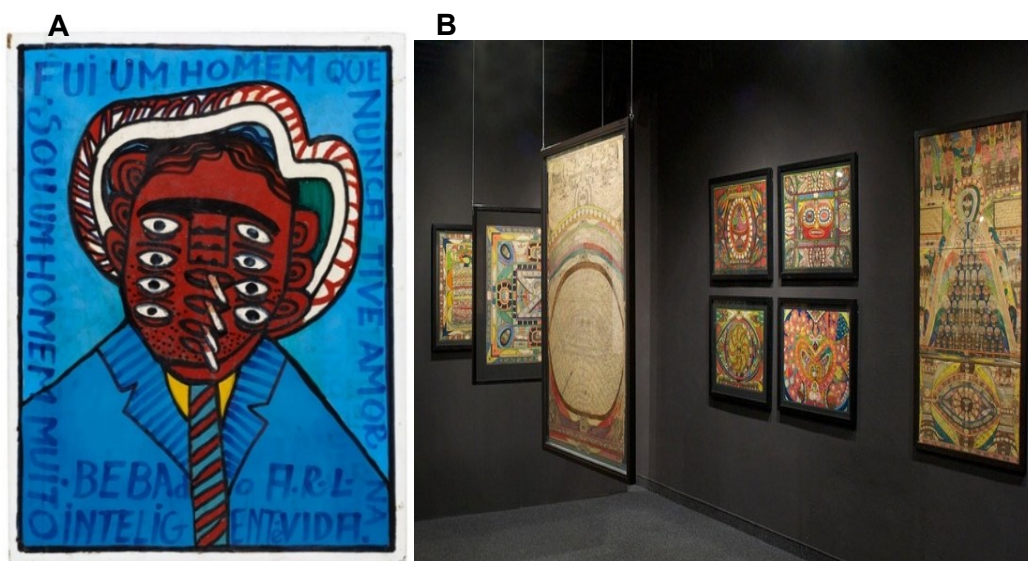
A relação tensionada entre Jean Dubuffet e o surrealista André Breton, ambos membros fundadores da *Compagnie de l'Art Brut* na década de 1940, reflete divergências quanto à definição e à abrangência do conceito. Breton defendia que as obras produzidas por pessoas identificadas como “loucas” deveriam ocupar um espaço próprio nas coleções, separadas das demais criações marginais. Já Dubuffet sustentava a universalidade do gesto criativo e argumentava pela inclusão ampla desses autores no mesmo campo da *Art Brut*, sem distinções rígidas. Essa cisão entre ambos evidencia diferentes perspectivas sobre a identidade, a classificação e a legitimidade das produções artísticas marginalizadas (Cruz Jr., 2009).

De acordo com Eurípedes Júnior (2009), Jean Dubuffet distinguiu duas categorias artísticas: a “arte estabelecida” (barroca, clássica, romântica) e a *Art Brut*, movimento iniciado com a fundação da *Compagnie de l'Art Brut*. Foi a publicação dos *Cahiers d'Art Brut*, especialmente após seu retorno dos Estados Unidos em 1963, que consolidou essa definição.

A *Art Brut* também deve ser compreendida dentro do contexto mais amplo do pós-guerra europeu e da crítica ao racionalismo moderno, mantendo diálogo com movimentos como o dadaísmo e o surrealismo. Dubuffet valorizava a matéria bruta e a espontaneidade, integrando materiais não convencionais às suas obras e recusando a categorização da arte como produção institucionalizada. Ainda que sua própria produção não integrasse a coleção que organizou, seu trabalho foi fortemente influenciado por esses princípios (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2025).

Em 1971, Jean Dubuffet doou sua coleção — composta por 5 mil obras de 133 criadores — à cidade de Lausanne. Posteriormente, a *Collection de l'Art Brut* foi aberta ao público em 1976. Atualmente, sua exposição apresenta cerca de 700 obras de aproximadamente sessenta criadores, oferecendo um panorama diversificado e representativo da produção artística marginalizada (Figura 7) (COLLECTION DE L'ART BRUT, s.d.).

Figura 7: (A) Obra: "Bêbado", sem data, tinta sintética sobre cartão fixada em moldura de madeira reforçada com gesso, 58 x 46 cm. Autor: Antonio Roseno de Lima (1926–1998), artista brasileiro diagnosticado com esquizofrenia e diabetes. Roseno pintava diariamente em sua casa, localizada em uma comunidade em São Paulo. Sua obra integra a exposição atual da *Collection de l'Art Brut*. (B) Vista da exposição em 2024 no *Collection de l'Art Brut, Lausanne*.



Fonte: Collection de l'Art Brut Lausanne. Disponível em:
https://www.artbrut.ch/en_GB/author/arl-antonio-rosono-de-lima
<https://vdl-cab.shop.secutex.com/selection/timeslotpass?productId=10228376614001>
 Acesso em: 30 mai. 2024

- ***Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut***

O LaM foi inaugurado em 1983, a fim de abrigar a coleção de arte moderna doada por Geneviève e Jean Masurel, e reinaugurado em 2010 com o nome atual *Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut* (LaM). O museu tornou-se a primeira instituição museológica na Europa a integrar, em um único acervo, de forma explícita e equitativa, coleções de arte moderna, contemporânea e *Art Brut*, reunindo cerca de 4.500 obras em um acervo de mais de 8.000 itens (Goppion, 2025).

Apesar da distinção terminológica e do fato de as coleções ocuparem espaços distintos nas salas de exposição, a inclusão de uma coleção composta majoritariamente por obras criadas por pessoas consideradas "loucas", que antes só encontravam espaço em instituições psiquiátricas, marcou uma transformação no cenário museológico. Essa incorporação contribuiu para a superação de um longo processo de exclusão, estabelecendo um novo patamar de integração entre diferentes formas de expressão artística. Nesse contexto, o museu atua como mediador dessa transformação, promovendo o diálogo entre distintas linguagens e modos de criação. Atualmente, o LaM apresenta exposições que destacam a transversalidade entre suas coleções de arte moderna, arte contemporânea e *Art Brut* (LaM, 2019).

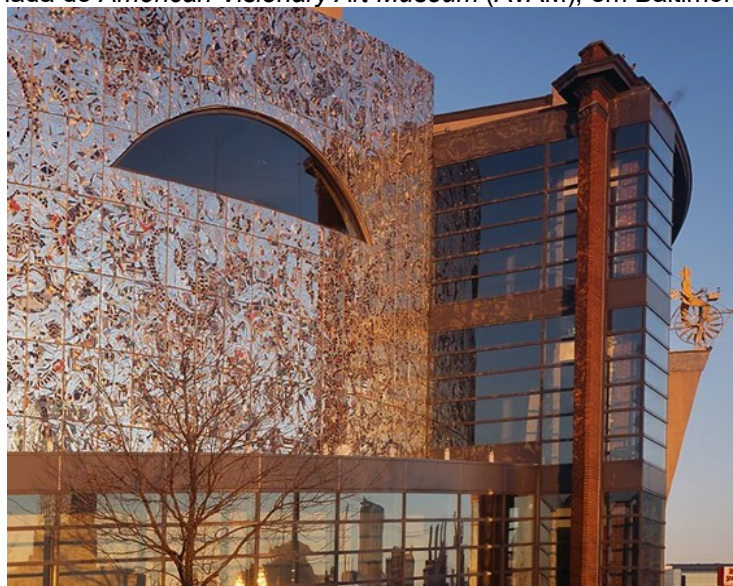
Pela primeira vez, uma coleção de arte marginal, "inculta", fora das normas, cujas obras foram criadas em grande parte por internados dos asilos psiquiátricos da Europa, adentrava as portas de um museu

tradicional de arte para ser colocada em pé de igualdade com uma coleção de arte “culta”, proveniente do *mainstream* do *métier* artístico, do mercado de arte e de todo o campo que envolve essa atividade em nossa sociedade ocidental. Isso aconteceu em 2010 (Cruz Jr., 2015, p. 234).

- **O American Visionary Art Museum (AVAM)**

A fundadora do museu é Rebecca Hoffberger, teve a ideia de um novo museu e centro educacional único, que enfatizaria a invenção criativa intuitiva e o gênio popular, enquanto trabalhava no Departamento de Psiquiatria do Sinai Hospital em Baltimore, Maryland. A fundadora cita algumas coleções/museus públicos adicionais de art brut/outsider/arte visionária que existem em todo o mundo e influenciaram para criação do museu, entre eles cita o Museu de Imagens do Inconsciente no Brasil, as Torres de Watts em Los Angeles, Gugging na Áustria e La Fabuloserie na França. Otto Billig e o fundador britânico da arte-terapia, Edward Adamson, doam seus arquivos de pesquisa e coleção de biblioteca à AVAM. O museu celebra a arte visionária, incluindo obras de pacientes psiquiátricos (Figura 8) (American Visionary Art Museum, s.d.; Bryan, 2008).

Figura 8: Fachada do *American Visionary Art Museum (AVAM)*, em Baltimore, EUA.



Fonte: *American Visionary Art Museum*. Disponível em: <https://www.avam.org/virtual-experiences>
Acesso em: 2 jun. 2024

- **Moscow Museum of Outsider Art (MMOA)**

A coleção que atualmente compõe o acervo do MMOA teve origem em 1989, durante o período da Perestroika, quando a sociedade soviética passou a demonstrar maior interesse pela produção artística de pessoas com transtornos mentais — um interesse que já se manifestava, de forma pontual, em instituições psiquiátricas desde o início do século XX (MOSCOW MUSEUM OF OUTSIDER ART, 2023).

Em 1990, foi realizada, em Moscou, a primeira grande exposição pública de obras criadas por pacientes psiquiátricos, posteriormente apresentada em diversas capitais

européias. Esse intercâmbio permitiu aos organizadores estabelecerem diálogo com o conceito ocidental de *Outsider Art*¹⁸, ainda que na Rússia termos como *Art Brut* ou arte *naïve* fossem mais frequentemente associados a esse tipo de produção. A escolha pela denominação "*outsider*" reflete, portanto, uma tentativa de alinhamento com o discurso internacional, embora essas obras também sejam, localmente, vinculadas à tradição do primitivismo russo e a experiências soviéticas de arte terapêutica (MOSCOW MUSEUM OF OUTSIDER ART, 2023).

Essa aproximação entre a arte espontânea e tradições locais não é recente. Já no início do século XX, pensadores e artistas da vanguarda russa, como Aleksandr Shevchenko, buscavam inspiração em manifestações populares e primitivas, atribuindo-lhes um valor estético singular. Tais abordagens fundamentaram uma valorização precoce daquilo que, posteriormente, viria a ser denominado como arte *naïve* ou *Art Brut* em outros contextos, configurando, assim, uma tradição autônoma de reconhecimento da criatividade à margem dos circuitos formais (Bowl, 1988).

Em 1996, foi fundado o primeiro museu russo dedicado à *Outsider Art* e, em 2000, sua coleção foi transferida para a sede permanente localizada na região de Izmailovo, em Moscou. Atualmente, o MMOA dedica-se à arte produzida por artistas marginalizados, incluindo pacientes psiquiátricos, reunindo mais de 4.000 obras, além de uma biblioteca especializada em arte "não convencional". A instituição é reconhecida como um espaço de pesquisa, preservação e difusão da *Outsider Art* (MOSCOW MUSEUM OF OUTSIDER ART, 2023).

Enquanto o MMOA se posiciona como uma ponte entre a tradição russa e o conceito ocidental de *Outsider Art*, a Collection de l'Art Brut mantém um purismo dubuffetiano, e o AVAM redefine o campo por meio de uma abordagem celebratória e inclusiva. Essas diferenças refletem não apenas contextos históricos distintos — pós-guerra na Europa, Perestroika na Rússia e a cultura pós-hippie nos Estados Unidos — mas também disputas em torno da autoridade para definir o campo da arte marginal.

- **O Museum Gugging**

Foi inaugurado em 2006, mas tem raízes que remontam a trabalhos iniciados em 1954 por Leo Navratil, psiquiatra austríaco responsável por explorar a relação entre arte e diagnóstico clínico na Maria Gugging Psychiatric Clinic, localizada em Klosterneuburg, na Áustria. Navratil utilizava os desenhos como instrumentos de diagnóstico e, ao

¹⁸ O termo *Outsider Art* é geralmente associado a produções artísticas criadas por indivíduos que se encontram à margem das normas culturais, sociais e institucionais, frequentemente sem formação artística formal. Essas obras são reconhecidas por sua originalidade e por se distanciarem das convenções estabelecidas no campo da arte. Embora a popularização do termo seja atribuída a Roger Cardinal, que o utilizou em um livro publicado em 1972, sua formulação original é creditada ao artista Arnulf Rainer. Este, impedido por Jean Dubuffet de empregar a expressão *Art Brut* em uma exposição que organizou no final da década de 1960, optou por denominá-la *Outsider Art* (Cruz Jr., 2015).

identificar talentos artísticos em alguns de seus pacientes, passou a estimular suas produções criativas e a divulgar suas obras. Inicialmente interessado pelo valor clínico desses trabalhos, ele gradualmente reconheceu o potencial artístico de determinados pacientes, apoiando-os e promovendo suas criações no meio artístico (MUSEUM GUGGING, 2023a).

Em 1981, foi criado o *Centre for Art and Psychotherapy*, que reunia dezoito pacientes vivendo e criando no local. Posteriormente, em 1986, sob a direção de Johann Feilacher, esse centro foi transformado na *House of Artists*, onde os residentes passaram a ser reconhecidos como artistas, e não mais apenas como pacientes (MUSEUM GUGGING, 2023a).

Em 1994, foi fundada a *Galerie Gugging*, com apoio de Nina Katschnig, atual diretora da galeria. Em 2001, foi criado o *ateliê Gugging*, espaço de criação artística que passou a acolher, além dos artistas residentes, convidados externos. Finalmente, em 2006, foi inaugurado o *Museum Gugging*, reunindo exposição permanente, galeria e ateliê, consolidando-se como um fórum internacional de Art Brut (MUSEUM GUGGING, 2023a; 2023b).

A coleção do museu reúne obras dos chamados *Gugging Artists*, reconhecidos por Jean Dubuffet como parte do campo da *Art Brut* a partir da década de 1970. O espaço expõe tanto obras desses artistas quanto de outros criadores autodidatas, promovendo a valorização da criatividade fora dos padrões institucionais da arte (MUSEUM GUGGING, 2023b).

Figura 9: (A) Pintura de August Walla, (1936-2001), Austríaco, entre 1952 e 1975, foi internado várias vezes no “Mental Health and Care Facility at Gugging.” Foi desenhista, pintor e fotógrafo. Em sua arte, ele capturou o ambiente ao seu redor pintando símbolos inventados e existentes, bem como criaturas divinas em objeto. (B) Exposição no *Museum Gugging*.



Fonte: Museum Gugging. Disponível em: <https://www.museumgugging.at/en/gugging-art/gugging-artists/august-walla> <https://www.museumgugging.at/en/museum-gugging/museum-gugging-mission>

Acesso em: 10 jun. 2024

- **O Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres, – L'Atelier-Musée, Montpellier**

Situado em Montpellier, França, o Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres foi estruturado a partir do ateliê do artista Fernand Michel (1913–1999), cuja trajetória está vinculada à produção autodidata. A iniciativa de transformação do espaço partiu de seus filhos, Patrick e Denys Michel, que buscaram reunir um acervo representativo de obras criadas à margem do sistema artístico convencional, por criadores autodidatas, muitos deles com reconhecimento internacional (MUSÉE D'ARTS BRUT, SINGULIER & AUTRES, 2025).

A constituição do acervo, desenvolvida ao longo de cerca de doze anos, resultou em uma coleção com mais de 2.000 obras, das quais aproximadamente 800 estão em exposição (ARTISTES ACTUELS, 2023). O conjunto inclui produções de artistas autodidatas provenientes de contextos diversos, como instituições psiquiátricas, unidades prisionais e outras situações de exclusão social. Essas produções apresentam características frequentemente associadas à *Art Brut*, como o uso de materiais não convencionais, a ausência de formação artística formal e a inventividade vinculada a processos de criação subjetivos.

O museu é administrado por uma associação sem fins lucrativos, que mantém ações voltadas à ampliação do acervo, com o apoio financeiro de alguns mecenas¹⁹ (Artsupp, 2023). O espaço atual foi inaugurado em 2016, consolidando-se como um centro dedicado à preservação, documentação e análise de expressões relacionadas à *Art Brut* e a outras manifestações artísticas produzidas fora dos circuitos institucionalizados da arte (MUSÉE D'ARTS BRUT, SINGULIER & AUTRES, 2025).

Figura 10: Exposição no Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres, em Montpellier



Fonte: Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres. Disponível em: <https://www.musee-artbrut-montpellier.com/>. Acesso em: 10 jan. 2025

¹⁹ O termo "mecenas" designa indivíduos ou instituições que apoiam financeiramente atividades culturais e artísticas, promovendo sua criação e preservação. Historicamente ligado a figuras que patrocinaram obras culturais, o mecenato contemporâneo é exercido tanto por pessoas físicas quanto por empresas, visando benefícios sociais e culturais, sem expectativa de retorno financeiro direto (Conde, 1989).

A multiplicidade de nomes atribuídos à produção artística de sujeitos fora do circuito institucional — como internos psiquiátricos — revela não apenas uma diversidade de origens e propostas estéticas, mas também disputas conceituais em torno de sua legitimação no campo da arte. Na França, o arquiteto e colecionador Alain Bourbonnais, incentivado por Jean Dubuffet, utilizou o termo *art hors les normes* (“arte fora das normas”) para designar sua coleção eclética, que reunia tanto obras de *art brut* quanto peças associadas à arte popular ou *naïf*. Esse movimento já indicava a necessidade de encontrar um rótulo que escapasse ao controle autoral que Dubuffet procurou exercer sobre o termo *art brut*. Posteriormente, ao organizar uma exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1978, Bourbonnais cunhou o termo *art singulier* (“arte singular”) para nomear esse conjunto de obras, deslocando-se novamente da proposta original de Dubuffet e oferecendo uma alternativa terminológica que, para muitos autores, tornou-se operacional no contexto francês. O escritor e curador de exposições francês Laurent Danchin (1946–2017) defendeu que o termo *art singulier* seria o correspondente francês mais próximo do conceito de *outsider art* (Cruz Jr., 2024).

No Brasil, a XVI Bienal de São Paulo (1981) apresentou a exposição “Arte Incomum”, cujo título original, *Art Brut*, foi vetado devido à restrição imposta por Dubuffet sobre o uso da expressão para obras não selecionadas por ele. Como explica a curadora Annateresa Fabris, a organização optou por um termo alternativo que, ainda assim, comunicasse o cerne da proposta (Cruz Jr., 2024). Assim, “arte incomum” surge como solução curatorial e jurídica, mas também como um gesto conceitual que reconhece a especificidade (e a autonomia) dessas produções diante do controle simbólico exercido pelo conceito de *art brut*.

Nesse mesmo campo terminológico, Mário Pedrosa propôs a noção de “arte virgem” para englobar produções de crianças, pessoas em sofrimento mental, indígenas e negros — expressão que buscava afirmar a potência estética dessas obras, independentemente de sua inserção no sistema artístico tradicional (Villas Bôas, 2023). A proposta de Pedrosa, anterior à consagração internacional do termo *outsider art*, tensiona tanto a hierarquia modernista quanto a taxonomia eurocêntrica que separa “insiders” e “outsiders”, recolocando o problema no registro da experiência estética e da invenção de linguagem.

Diversas outras expressões, como *création franche* e *art en marge*, surgiram como propostas de produção ou colecionismo. “O termo *outsider* parece hoje englobar toda essa produção, no que um autor já chamou de ‘fagocitose conceitual’” (Cruz Jr., 2024, p. 170). Ou seja, o termo *outsider art* tende a funcionar como uma categoria guarda-chuva para esse conjunto heterogêneo, mas sua amplitude levanta críticas por apagar diferenças históricas, institucionais e políticas entre *art brut*, *art singulier*, “arte

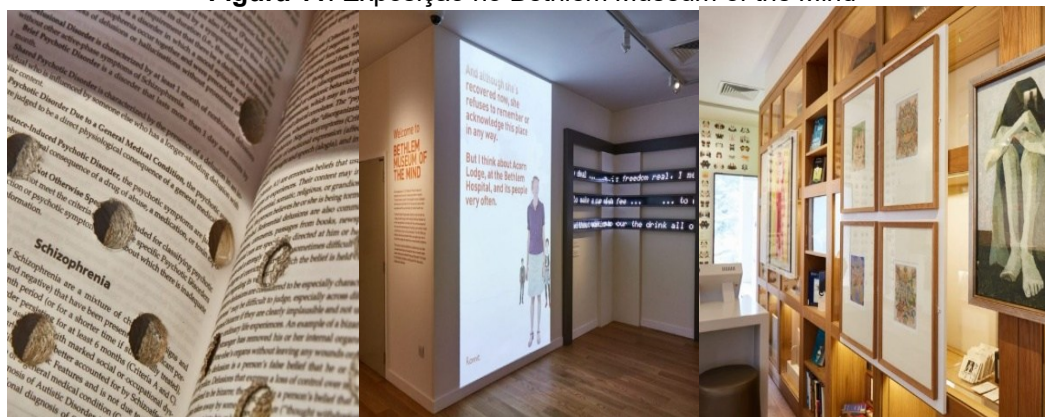
incomum”, “arte virgem” e outras designações — exatamente o ponto destacado por Eurípedes (2024).

- **Bethlem Museum of the Mind**

O museu está situado no histórico Bethlem Royal Hospital, fundado em 1247 como a primeira instituição no Reino Unido dedicada ao cuidado de pessoas com transtornos mentais. Desde 1930, o hospital funciona no sul de Londres. O museu foi oficialmente inaugurado em 2015 pelo artista Grayson Perry, ocupando um edifício em estilo *art déco*, compartilhado com a *Bethlem Gallery* (Figura 11). Seu acervo reúne aproximadamente 1.000 obras, entre pinturas, desenhos, cerâmicas e têxteis, muitas das quais produzidas por pessoas que vivenciaram experiências relacionadas à saúde mental (BETHLEM MUSEUM OF THE MIND, s.d.).

O museu promove cerca de três exposições temporárias por ano, com foco nas intersecções entre arte e saúde mental (BETHLEM MUSEUM OF THE MIND, s.d.). Com um público anual superior a 9.000 visitantes, a instituição mantém parcerias com organizações como a *Wellcome Collection*, a *Tate Modern* e a *Royal Academy*, com o objetivo de ampliar o acesso ao seu acervo. Suas atividades incluem exposições, palestras, visitas guiadas, programas de estágio e ações de pesquisa voltadas ao enfrentamento do estigma associado à doença mental. Em colaboração com o *Institute of Psychiatry, Psychology and Neuroscience do King's College London*, o museu desenvolve um programa educacional voltado para os ensinos secundário e superior (MAUDSLEY CHARITY, s.d.).

Figura 11: Exposição no Bethlem Museum of the Mind



Fonte: Bethlem Museum of the Mind. Disponível: <https://museumofthemind.org.uk/>
Acesso em: 15 jan. 2025

Ao analisarmos a classificação atribuída às obras de arte em alguns dos museus internacionais selecionados nesta pesquisa, voltados para produções plásticas de pacientes psiquiátricos, constatamos o seguinte: no *Collection de l'Art Brut*, na Suíça, as obras são classificadas como *art brut/outsider*; no *American Visionary Art Museum*, nos Estados Unidos, a classificação adotada é *outsider art*. O caso do *Lille Métropole*

Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM) distingue-se por integrar uma coleção de arte não convencional — frequentemente associada ao campo da *Art Brut* — ao acervo de arte moderna e contemporânea, expondo obras de pacientes psiquiátricos ao lado de produções legitimadas pelo circuito artístico institucional.

1.3.4 Museus Brasileiros: Iniciativas e coleções de arte e saúde mental

Durante período entre as duas guerras mundiais, com a ampla divulgação da psicanálise, do modernismo e das vanguardas artísticas no Brasil, que a arte produzida no interior dos asilos e seus criadores passaram a ser reinterpretados sob novas perspectivas, promovendo transformações significativas no campo da psiquiatria (Facchinetti, 2022).

Entre os que se destacaram no reconhecimento dessas produções, cabe ressaltar Osório Thaumaturgo Cesar (1895–1979) e Nise da Silveira (1905–1999). Osório Cesar, trabalhou na criação da Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, entre as décadas de 1940 e 1950, reunia, documentava e analisava as produções plásticas de internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, ainda sem configurar um ateliê terapêutico nos moldes que seriam estabelecidos posteriormente por Nise da Silveira que estruturou, a partir de 1946, ateliês de pintura com orientação terapêutica no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal Nise da Silveira), no Rio de Janeiro (Facchinetti, 2022).

Conforme argumenta Kaira Cabañas (2018b), em *Learning from Madness*, a arte criada por pacientes psiquiátricos passou a ser valorizada não apenas como uma expressão terapêutica, mas também como um fenômeno estético e artístico, influenciado pelo modernismo e pelas vanguardas artísticas.

No contexto brasileiro, destaca-se a contribuição ímpar de Mário Pedrosa²⁰ para o reconhecimento da produção artística de pessoas internadas em instituições psiquiátricas como expressão legítima de arte. Desde meados da década de 1940, Pedrosa acompanhava as atividades desenvolvidas por Nise da Silveira no ateliê do

²⁰ Mário Xavier de Andrade Pedrosa (Timbaúba, Pernambuco, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) foi crítico de arte, jornalista e professor. Combativo e militante, buscava não apenas compreender a arte de seu tempo, mas também intervir ativamente em seu processo de produção. Reconhecido como um dos mais influentes críticos de arte do Brasil, teve ampla atuação política e intelectual. Sua abordagem multidisciplinar revolucionou os campos das artes visuais, da arquitetura e da política cultural, articulando estética, política e psicologia da percepção. Contribuiu decisivamente para o reconhecimento da arte moderna brasileira, especialmente no que se refere ao concretismo, ao neoconcretismo e à chamada arte virgem. Foi defensor da arte abstrata e da liberdade criativa, utilizando os conceitos da Psicologia da Forma para valorizar produções não convencionais, como aquelas reunidas no Museu de Imagens do Inconsciente. No final da década de 1950, exerceu papel central no movimento neoconcreto e, na década seguinte, no novo realismo. Também foi um dos primeiros a propor uma crítica pós-moderna no Brasil, influenciando profundamente a reflexão estética nacional. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. *Mário Pedrosa*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa129/mario-pedrosa>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, sustentando suas reflexões por meio das teorias da Psicologia da Forma (Gestalt).

Mario Pedrosa reconhecia o valor da pintura dos internos e dos jovens artistas, fazendo avançar seu projeto de renovação das artes plásticas, no qual sua atividade como crítico de arte era fundamental. Ao enfrentar artistas e críticos que insistiam na pintura naturalista, relacionava a criação artística com a imaginação, desvinculada dos cânones e das regras convencionais, o que lhe permitia apoiar também o projeto de Nise da Silveira." (Villas Bôas, 2023, p.89)

Pedrosa cunhou o termo "arte virgem" para designar essa produção, conferindo-lhe dignidade e legitimidade à luz da teoria da percepção. O termo englobava, segundo Cruz Jr. (2024), as produções de crianças, loucos, índios e negros. De acordo com Glaucia Villas Bôas (2023), "Pedrosa soube dar à perplexidade dos jovens, fazendo-lhes compreender o mistério das obras dos internos, ao nomear sua produção de arte virgem, vendo nela positividade e normalidade (...)" (p.90). Essa conceituação permitia-lhe afirmar que o valor artístico residia no caráter intrínseco da forma, e não em sua relação mimética com a natureza.

A valorização precoce dessas produções no Brasil — em comparação com outros países — deve-se, em grande parte, à atuação de Mário Pedrosa. A primeira exposição organizada por Nise da Silveira, em 1946, gerou intensa repercussão e rapidamente ocupou espaços institucionais como o Ministério da Educação, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o Museu Nacional de Belas Artes, conferindo novo estatuto às obras dos internos. Esse movimento, que levou décadas para ocorrer na Europa, sinaliza a importância de reconhecer o papel central de Mário Pedrosa na história da arte e da saúde mental no Brasil (Villas Bôas, 2023).

Seu posicionamento provocou intensos debates públicos, como o confronto com o crítico Quirino Campofiorito. As exposições dos artistas do Ateliê do Engenho de Dentro, realizadas em 1947 e 1949, geraram uma longa polêmica sobre os limites da arte. Enquanto Campofiorito argumentava que, entre os doentes, não havia atribuição de sentido nem intenção de compor uma obra de arte, Pedrosa sustentava uma visão oposta, defendendo o caráter artístico dos desenhos e pinturas dos internos. Para Campofiorito, os trabalhos produzidos no Engenho de Dentro não poderiam ser classificados no campo das artes e careciam de valor estético. Pedrosa, por sua vez, criticava a imprensa que fazia anedotas ao comparar a arte dos loucos à arte moderna, reforçando que a sensibilidade artística independe de formação acadêmica ou reconhecimento institucional (Villas Bôas, 2023). Como afirmou: "O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário, não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios" (Pedrosa, 1947, p. 2).

A Associação dos Artistas Brasileiros promoveu, na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), uma exposição em 1947. No encerramento, Mário Pedrosa apresentou a conferência *Arte, necessidade vital*, na qual afirmou que a iniciação no 'campo mágico' do 'mundo encantado das formas' estaria ao alcance de todos, independente de condição social ou saúde mental. (Villas Bôas, 2023). No mesmo ano, a exposição seguiu para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Segundo Cruz Jr. (2024, p. 196), “(...) a exibição no MNBA foi também uma iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros e marca a primeira exposição de obras de loucos em um museu no Brasil”.

Durante a exposição *9 Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em outubro de 1949, foram apresentadas 179 obras de nove internos do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro: Adelina Gomes, Arthur Amora, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz, Henrique José de Souza Filho, Isaura Oliveira, Raphael Domingues e Rosângela Costa. A curadoria foi conduzida por Leon Degand, com a colaboração de Mário Pedrosa, e a mostra foi viabilizada por meio de parceria com Nise da Silveira e a equipe do Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2023).

Além disso, Pedrosa atuou como catalisador da vanguarda concretista, promovendo o diálogo entre artistas do ateliê do Engenho de Dentro — como Emygdio de Barros e Raphael Domingues — e jovens como Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Influenciados pela liberdade formal da chamada “arte virgem”, esses jovens artistas progressivamente abandonaram a figuração em favor da abstração geométrica, contribuindo para a consolidação do movimento concretista carioca nos anos 1950. Essa mediação contribuiu para desafiar a dicotomia entre ‘normalidade’ e ‘patologia’, reposicionando a produção artística de internos psiquiátricos no centro da reflexão estética e da inovação formal (Villas Bôas, 2023).

O reconhecimento precoce dessas obras no Brasil — em contraste com a Europa, onde coleções psiquiátricas, como a de Heidelberg, só passaram a integrar museus a partir da década de 1960 — deve-se, em grande parte, à articulação institucional promovida por Mário Pedrosa. A primeira exposição organizada por Nise da Silveira, em 1946, no Ministério da Educação e Saúde, com cerca de 245 obras, e a mostra realizada no MAM-SP, em 1949, foram viabilizadas por sua atuação como crítico e articulador cultural. Pedrosa não apenas publicou artigos elogiosos no *Correio da Manhã*, mas também mobilizou redes de contato — como a do diretor do MAM-SP, Leon Degand — e estabeleceu bases teóricas para o reconhecimento estético dessas

produções, consolidando sua legitimidade no campo artístico brasileiro (Villas Bôas, 2023).

Esse processo histórico reconhecimento institucional e científico da produção artística realizada em contextos psiquiátricos contribuiu para a criação de instituições museológicas dedicadas à preservação e divulgação dessas obras. Luciana Köptcke (2014), ao realizar um levantamento exploratório dos museus científicos brasileiros na área da saúde, identificou 36 instituições com esse foco, utilizando como referência o Guia de Centros e Museus de Ciência do Brasil (2009) e as instituições participantes do II Encontro Nacional de Museus de História da Medicina, realizado em Goiás, em 2011.

Seguindo essa linha, nesta pesquisa foi conduzido um levantamento específico sobre museus voltados à temática de saúde mental e arte no Brasil. Utilizando conhecimento prévio de dissertações e teses, complementado por uma busca exploratória no Google Acadêmico com os descritores "museu", "arte e saúde mental", identificamos quatro instituições museológicas que se destacam por formarem suas coleções com base em obras de arte produzidas em hospitais psiquiátricos, especialmente aquelas criadas nos ateliês de atividades expressivas ou terapêuticas. Além disso, encontramos um museu virtual que expõe obras criadas por usuários do serviço de saúde mental.

Com base neste levantamento, foi elaborada uma linha do tempo²¹ que apresenta uma visão cronológica e contextualizada das instituições brasileiras que abordam a relação entre arte e saúde mental desde os espaços físicos até as plataformas virtuais (Figura 12). Desenvolvida para este trabalho de tese, esse fio condutor, destaca como essas instituições têm contribuído para consolidar o diálogo entre saúde mental, produção artística e patrimônio cultural no Brasil. Além de oferecer uma perspectiva histórica, a linha do tempo evidencia a importância dessas iniciativas na valorização da produção artística de indivíduos marginalizados e na promoção de práticas inclusivas e humanizadas no campo museológico. Entre essas, destaca-se:

- **Museu de Imagens do Inconsciente (MII)**

Fundado pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Rio de Janeiro, atualmente denominado Instituto Municipal Nise da Silveira, o MII (Figura 11) abriga um acervo de obras de arte produzidas por pacientes psiquiátricos. O trabalho

²¹ Foi elaborada com o objetivo de destacar a evolução e a diversidade das iniciativas exclusivamente dedicadas à interseção entre arte e saúde mental no Brasil. Optou-se por excluir as seguintes instituições: O Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, em São Paulo, aborda a história da saúde pública no Brasil, incluindo aspectos relacionados à saúde mental. O Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, preserva e divulga a história da medicina no estado, com destaque para a história da psiquiatria e das instituições de saúde mental. O Museu Histórico de Medicina do Rio de Janeiro também oferece uma visão sobre a evolução da psiquiatria e dos tratamentos de saúde mental, inserindo-se em um contexto mais amplo da história da medicina. O Museu da Loucura, localizado no Centro Hospitalar de Barbacena, objetiva preservar a memória da história do Hospital Colônia de Barbacena.

precursor de Nise da Silveira teve início em 1946, com a criação do ateliê no Centro Psiquiátrico Pedro II, culminando na inauguração do museu em 1952. O MII se consolidou como um centro interdisciplinar de estudo e pesquisa, promovendo a interação entre a experiência clínica e conhecimentos teóricos das áreas de psicologia, psiquiatria, antropologia cultural, história, arte e educação. A instituição se destaca por seu papel pioneiro na valorização da produção artística de pacientes psiquiátricos como forma de expressão e terapia, refletindo a abordagem humanista e inovadora de Nise da Silveira. O acervo do MII de obras plásticas foi produzido nos ateliês de atividades expressivas. (Cruz Jr., 2009, 2015, 2024; Moret, 2021).

As origens modestas do MII, inaugurado em uma pequena sala do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro em 1952, não indicavam a trajetória de crescimento contínuo que ele passaria a ter. Quatro anos depois, em 1956, o museu foi transferido para um espaço mais amplo, onde também foram reunidas diversas oficinas da Terapêutica Ocupacional. Desde então, museu e oficinas permaneceram integrados, reforçando o caráter dinâmico da instituição. O MII foi concebido não apenas para reunir coleções de obras plásticas, mas também para se constituir como um centro de estudo e pesquisa (Cruz Jr., 2009).

Luiz Mello (2014) descreve a proposta de Nise da Silveira ao organizar o material que viria a compor a coleção do MII. Foram reunidas séries de desenhos, pinturas e modelagens – material colecionado a partir de 1946, que constituiu o acervo do MII. Segundo o autor, os arquivos do museu reúnem longas sequências de imagens, datadas e organizadas por autor, possibilitando ao pesquisador acompanhar, por meio dessas séries, o desenvolvimento de determinados processos psicopatológicos, bem como a recorrência de temas enigmáticos que instigam especialistas de distintas áreas do conhecimento (Mello, 2014).

Em 2003, o IPHAN aprovou o tombamento das principais coleções do museu, totalizando mais de 128 mil obras. Atualmente, o MII continua a expandir seu acervo, recebendo diariamente novos documentos plásticos. Em 2025 sua reserva técnica guarda, organiza e conserva um acervo com mais de 400 mil obras, incluindo telas, papéis, modelagens, textos e poemas (Museu de Imagens do Inconsciente, 2025).

Figura 12: Exposição Ocupação Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente. A exposição homenageou a vida e a obra de Nise da Silveira.



Fonte: Foto da autora, 2022.

- **Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC)**

Localizado no espaço da antiga CJM e, desde 1996, vincula-se ao IMAS JM no Rio de Janeiro. O MBRAC é responsável pela preservação, conservação e difusão da coleção de Bispo e obras produzidas por pacientes psiquiátricos entre as décadas de 1950 e 1980, além de criações contemporâneas dos artistas do Ateliê Gaia. O MBRAC atua como um espaço de interseção entre arte, saúde mental e inclusão social, promovendo exposições, oficinas e ações educativas voltadas para a valorização da produção artística de seus frequentadores.

A trajetória institucional do MBRAC reflete a evolução das políticas públicas voltadas para a saúde mental e a ampliação do conceito de arte no contexto da museologia contemporânea. O museu consolidou-se como um espaço singular ao articular a produção artística dos internos da CJM com as práticas curatoriais e museológicas, evidenciando a relevância das obras no campo da arte contemporânea. Além de sua coleção permanente, o MBRAC realiza exposições com artistas contemporâneos que são usuários do serviço de saúde mental, estabelecendo diálogos entre diferentes práticas artísticas e promovendo o reconhecimento da arte produzida em contextos de reclusão.

Pesquisas anteriores sobre o MBRAC, como os trabalhos de Aquino (2004, 2010), Araújo (2016), Araújo e Jacó-Vilela (2018), Araújo e Fernandes (2021) e Magalhães (2019), fornecem um contexto histórico e teórico para a análise das atividades desenvolvidas na instituição. No capítulo 3 desta pesquisa, analisa-se a constituição histórica e a trajetória do museu, destacando sua relação com a história da CJM e as transformações do espaço.

- **Museu de Arte Osório César (MAOC)**

O Museu Osório Cesar iniciou suas atividades em 1985 por iniciativa da Maria Heloísa Correa de Toledo Ferraz²², no antigo Hospital Psiquiátrico do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo. Sua criação esteve vinculada ao esforço de preservação e valorização da produção artística dos internos, reunida ao longo do século XX, especialmente durante a atuação do médico e crítico de arte Osório Thaumaturgo Cesar (1895–1979) entre as décadas de 1940 e 1950 na instituição (Ferraz, 1989).

Em 1925, Osório Cesar publicou o artigo *A arte primitiva nos alienados*, considerado um dos primeiros estudos brasileiros sobre produções artísticas em contextos psiquiátricos (Andriolo, 2003; Aquino, 2004). A primeira exposição de que se tem registro no Brasil com obras de pacientes psiquiátricos ocorreu em 1933, durante o evento "Mês dos Loucos e das Crianças", promovido no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo. A mostra, organizada por Flávio de Carvalho (1899–1973) e Osório Cesar, destacou-se por sua articulação entre arte, modernismo e saúde mental (Cruz Jr., 2024). Em 1948, Osório César organizou aquela que é considerada a primeira exposição de arte de pacientes psiquiátricos no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Andriolo, 2003; Aquino, 2004).

Maria Heloísa Ferraz desenvolveu a tese *A Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri*, com o objetivo de "traçar a história da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri para conhecer a extensão de seus trabalhos" (Ferraz, 1989, p. 5). Seu projeto propunha realizar o inventário, análise, documentação e organização das obras produzidas no complexo hospitalar do Juquery, culminando na criação de um museu voltado à preservação dessas expressões artísticas. Ferraz destaca a relevância do acervo reunido: trata-se de uma coleção de grande valor histórico e simbólico, que permite múltiplas leituras, tanto sob a ótica da arte quanto da história da psiquiatria no Brasil (Ferraz, 1989).

Embora o museu leve o nome de Osório Cesar, ele não foi seu fundador, tendo falecido em 1979. A concepção, estruturação e implantação do museu foram conduzidas por Maria Heloísa Ferraz, com o apoio da direção do Hospital do Juquery, então sob responsabilidade do Dr. Cid Pimentel. A sede do museu foi instalada na antiga residência do Dr. Franco da Rocha, primeiro diretor do Juquery, e sua inauguração oficial ocorreu em dezembro de 1985 (Ferraz, 1989).

²² Foi professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Possui graduação em Formação de Professores de Desenho pela Fundação Armando Álvares Penteado (1967), mestrado em Artes (1983) e doutorado em Artes (1989), ambos pela Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9241994655471613>. Acesso em: 1 jan. 2025.

No ano 2005 ocorreu um incêndio no hospital psiquiátrico e o museu teve suas atividades interrompidas. Posteriormente, sua criação foi oficializada pela Lei Municipal nº 1.360/2018, que instituiu o Museu de Arte Osório César (MAOC) (Guimarães; Ribeiro, 2021). Em 2020, foi reaberto ao público com o mesmo nome. A reabertura reafirmou seu papel na valorização das expressões artísticas produzidas em contextos psiquiátricos, fortalecendo o diálogo entre saúde mental e práticas artísticas. O acervo do MAOC reúne mais de 8 mil obras — incluindo desenhos, pinturas e esculturas em cerâmica — produzidas entre as décadas de 1930 e 2000. Atualmente, o acervo continua em expansão, com a incorporação de novas produções (Rodrigues, 2021).

- **O Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP)**

Formalmente instituído em 2022, está localizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. A instituição é vinculada à Secretaria Estadual da Saúde do Rio Grande do Sul (SES/RS) e tem como missão de preservar o patrimônio cultural material e imaterial da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, fundada em 1990. O acervo do museu reúne aproximadamente 200 mil itens, incluindo pinturas, desenhos, bordados, cerâmicas e escritos, produzidos pelos frequentadores das oficinas terapêuticas realizadas no hospital desde sua criação (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS s.d.). As obras, produzidas pelos frequentadores das oficinas terapêuticas realizadas no hospital, refletem a integração de práticas artísticas no contexto terapêutico e reabilitacional (Neubarth et al., 2021).

A preservação desse patrimônio cultural é importante para dar visibilidade às produções dos frequentadores e promover novas perspectivas sobre arte e saúde mental. O MEOC-HPSP tem organizado e catalogado seu acervo, que é objeto de pesquisas interdisciplinares em áreas como Museologia, Psicologia, Arquivologia, Arquitetura e História da Arte. Pesquisadores do Núcleo Transdisciplinar Arte e Loucura (NuTAL) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) têm atuado na Oficina e no museu, contribuindo para a valorização das relações de afeto e respeito à autonomia e à produção livre dos frequentadores (RIO GRANDE DO SUL, s.d.).

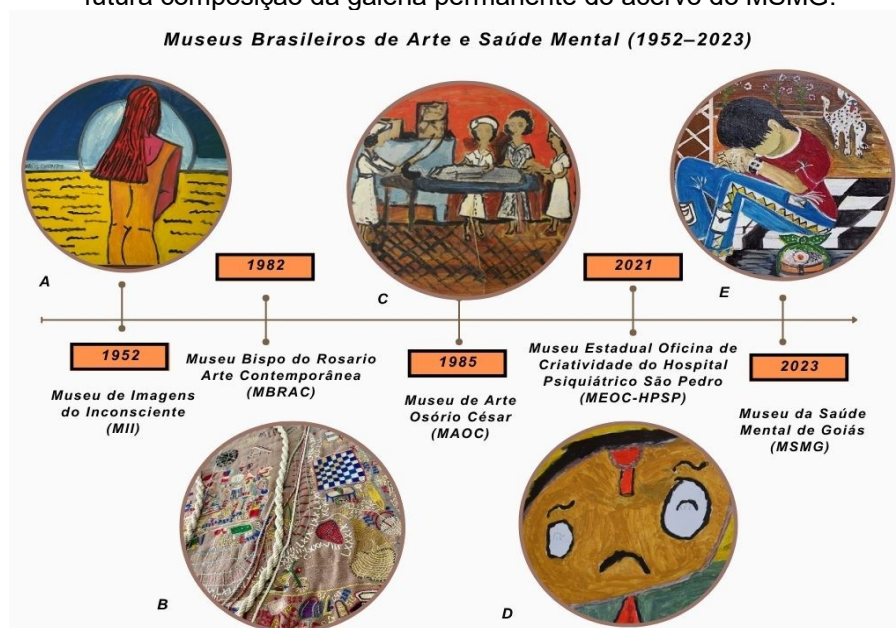
- **Museu da Saúde Mental de Goiás (MSMG)**

O Museu da Saúde Mental de Goiás (MSMG) constitui-se como um museu digital vinculado ao projeto de extensão *Memória da Saúde Mental em Goiás*, desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Saúde Coletiva da Universidade Federal de Goiás (NESC/UFG), em parceria com o Museu Antropológico da UFG, o Fórum Goiano de Saúde Mental e o Coletivo Desencuca. O projeto conta, ainda, com o apoio de diferentes

unidades acadêmicas, instituições e coletivos voltados à defesa dos direitos em saúde mental. Sua proposta central é a preservação, organização e divulgação da memória da saúde mental no estado de Goiás, orientada pelos princípios da reforma psiquiátrica brasileira, da luta antimanicomial e da museologia social.

A estrutura do MSMG contempla acervos digitais diversificados, incluindo uma biblioteca virtual (com teses, dissertações, artigos e livros), videoteca, exposições e mostras de arte e cultura. Integra também uma linha do tempo sobre a história da saúde mental no estado e um mapa da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS). Além da plataforma digital, o projeto desenvolve ações de preservação de documentos, exposições de curta duração e itinerantes, formação e incentivo à produção acadêmica (MUSEU DA SAÚDE MENTAL DE GOIÁS, s.d.).

Figura 13: Linha do tempo de museus e iniciativas de arte e saúde mental no Brasil. (A) Marcel Cândido da Silva, acervo do MII. (B) Arthur Bispo do Rosario, detalhe do "*Manto da Apresentação*", acervo do MBRAC. (C) Lourdes da Costa Justino, acervo do MAOC. (D) Francisco Waltrich, acervo do MEOC-HPSP. (E) Salvador Pereira Gomes, obra "*O Solitário*", futura composição da galeria permanente do acervo do MSMG.



Fonte: Elaborado pela autora. Construído no Canva, 2024. (A) Foto da autora, 2024, (B) Foto da autora, 2025 (C) Maoc. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4yUpS4OzVj/>, 2024. (D) MEOC-HPSP. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nutal/acervo/>, 2025. (E) MSMG. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKkcz3dvNUb/>, 2025.

No caso brasileiro, dos cinco museus descritos na Figura 13 – o MII, o MBRAC, o MAOC, o MEOC-HSP e o MSMG –, todos são espaços dedicados principalmente a expor, pesquisar e preservar as coleções que, em sua maioria, foram produzidas pelos usuários dos serviços de saúde mental, em ambientes de produção de expressões artísticas nos antigos hospitais psiquiátricos e nos ateliês de arte terapia. Ressalta-se que o MAOC, desde 2020, passou a se apresentar como um museu de arte.

Observamos que essas descrições das funções dos museus brasileiros seguem as mesmas diretrizes delineadas pelo ICOM (2022) para os museus.

Observou-se uma diversidade de classificações para as expressões artísticas produzidas por pacientes psiquiátricos; no entanto, em nenhum dos demais museus brasileiros analisados é empregado o termo "arte contemporânea" para categorizar tais acervos, como ocorre especificamente no caso do MBRAC.

1.3.5 Arte Contemporânea: Narrativas e inclusão no contexto do MBRAC

Se questionarmos "O que é Arte Contemporânea?" com letras maiúsculas nas palavras "Contemporânea" e "Arte", a resposta parece óbvia — e remonta aos anos 1980. Arte Contemporânea é a rede institucionalizada através da qual a arte de hoje se apresenta a si mesma e a seus públicos interessados ao redor do mundo. Trata-se de uma movimentação global intensa, expansionista e prolífica, com seus próprios valores e discursos; redes comunicativas; heróis, heroínas e renegados; organizações profissionais; eventos definidores; encontros e monumentos; mercados e museus — em suma, estruturas distintas de estagnação e mudança. Os museus de Arte Contemporânea, galerias, bienais, leilões, feiras de arte, revistas, programas de televisão e sites da internet, juntamente com uma ampla gama de produtos associados, parecem estar em crescimento tanto em economias antigas quanto em novas. Eles têm esculpido um nicho em constante mudança, mas provavelmente permanente, no desdobramento histórico das artes visuais e no contexto cultural mais amplo de muitos países. Além disso, são uma presença nas indústrias internacionais (Smith, 2009).

A transição da arte moderna para a contemporânea não ocorreu de forma uniforme, mas variou em diferentes contextos geográficos e culturais. Essa pluralidade de experiências reflete a natureza global e interconectada da arte contemporânea, que manifesta uma diversidade de correntes em diálogo com as condições contemporâneas do mundo. Em termos planetários, essa arte pode ser entendida como "mundos dentro do mundo", caracterizada por interconexões entre regiões, povos, cidades e localidades. Assim, a arte contemporânea emerge como uma nova fase na história "mundial" da arte, marcada por uma multiplicidade de formas de ser e de se situar no tempo presente (Smith, 2011).

A arte contemporânea pode ser compreendida como uma fase da história da arte que sucede o modernismo, mas cuja definição não se limita a uma simples continuidade ou ruptura com esse movimento. Em vez disso, a contemporaneidade desafia as concepções tradicionais de periodização, considerando-as um possível anacronismo herdado da modernidade. Esse conceito sugere que a arte contemporânea não é

apenas uma extensão do modernismo que ultrapassou seu tempo, mas sim um campo que incorpora múltiplos modernismos e práticas não modernas que emergiram ao longo do século XX, prefigurando sua diversidade (Smith, 2011).

A arte contemporânea pode caracterizar-se como uma prática cultural multifacetada que responde ao mundo atual, em constante transformação, conectando histórias locais a tendências globais e questionando os limites entre diferentes disciplinas, contextos e formas de expressão (Smith, 2009). Essas características evidenciam a pluralidade, a interdisciplinaridade e a relevância cultural e social da arte contemporânea na atualidade.

Essa arte contemporânea também se expressa por meio de procedimentos estéticos inovadores, como a justaposição de linguagens visuais, sonoras, textuais e performáticas, muitas vezes articuladas em instalações de caráter imersivo. Um exemplo paradigmático é a obra de Cildo Meireles, que desde os anos 1970 desestabiliza categorias tradicionais da arte ao empregar cor, escala e materialidade de modo crítico. Em *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), a saturação cromática e a disposição espacial de objetos cotidianos transformam o ambiente em uma experiência sensorial que evoca violência e opressão, enquanto em *Missão/Missões* (1987), a acumulação de moedas, ossos e hóstias constrói uma alegoria do colonialismo e da exploração econômica. Essas obras operam por desconstrução – não apenas no sentido derridiano de deslocamento de significados fixos, mas como estratégia artística que tensiona história, política e percepção. A reorganização crítica de elementos do cotidiano em suas instalações convida o espectador a uma participação ativa, interpelando corpo, memória e subjetividade. Essa abordagem dialoga com práticas de outros artistas brasileiros, como Tunga e Lygia Clark, exploram a hibridização de linguagens e a arte como espaço de reflexão social. Assim, pensar a arte contemporânea implica reconhecer a diversidade formal de suas expressões e o modo como ela se articula estética e criticamente com os espaços de produção e circulação artística.

No contexto do MBRAC, essa definição se mostra pertinente, pois o museu opera na interseção entre arte, saúde mental, museologia e história, conectando as narrativas locais de artistas vinculados à CJM a um discurso mais amplo no campo da arte. A valorização das produções dos internos e a inclusão de seus trabalhos em debates estéticos contemporâneos refletem diretamente essa concepção de arte como um campo em constante diálogo com o presente e suas complexidades. Ainda que muitas dessas possam ser enquadrados com atributos desqualificadores — como os que caracterizam a chamada cultura popular, ou arte naif ou instalações lúdicas associadas ao dito primitivismo pictórico. Esta pesquisa adota o termo arte

contemporânea, para englobar qualquer objeto institucional que, de alguma forma, dialogue com as definições de arte a partir de meados do século XX.

A valorização das produções artísticas dos pacientes, muitas vezes marcada por experiências de exclusão social, e a inclusão dessas obras em debates estéticos contemporâneos ilustra uma concepção de arte que transcende o mero objeto estético, configurando-se como uma prática cultural transformadora.

Um exemplo desse papel transformador é a exposição Arte Ponto Vital, inaugurada em 2021, fruto de um processo de curadoria colaborativa entre a equipe do museu e os artistas do Ateliê Gaia. A mostra destacou a força da arte em criar vínculos, afirmar a vida e superar as marcas do isolamento manicomial, ressignificando o espaço do museu como um lugar de encontros, afetos e transformação social. Conforme descrito pelo MBRAC sobre a exposição Arte Ponto Vital:

Nunca foi tão atual pensar a importância da arte como algo estruturante da essência humana ou, como afirmava o crítico de arte Mário Pedrosa, como uma “necessidade vital”. Quais são as possibilidades desse ponto constituinte, principalmente nas vidas de pessoas atravessadas pelo sofrimento psíquico? Na trilha desta pergunta, Arte ponto Vital apresenta diversas experiências e manifestações artísticas atravessadas pela história da Colônia Juliano Moreira (CJM) – desde seu terrível passado manicomial até os tempos atuais, em que vigora o modelo de assistência de base territorial e comunitária implementado através da Reforma Psiquiátrica, iniciada nos anos 80 (MUSEU BISPO DO ROSARIO, s. d.).

Além disso, o MBRAC promoveu exposições como *Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras* (2016-2017), que integram artistas contemporâneos²³ e artistas usuários de serviços de saúde mental, estabelecendo um diálogo entre a arte performática contemporânea e o legado de Bispo (Labra, 2016). Segundo Fernandes, o MBRAC se consolida como um espaço formal de arte contemporânea ao “desestruturar a instituição manicomial de dentro para fora” (Fernandes, 2016, p. 17). Para a autora, no contexto das exposições *Das Virgens em Cardumes* e *Da Cor das Auras*, a arte contemporânea e a performance assumem um papel transformador dentro da instituição, questionando as fronteiras entre o que é considerado arte e o que é considerado loucura, bem como os limites que as circunscrevem.

O comentário de Fernandes (2016) destaca a relevância do MBRAC na redefinição dessas fronteiras, atuando não apenas como um espaço de preservação, mas como um agente ativo na transformação cultural e social das práticas relacionadas à saúde mental. Essas iniciativas reafirmam o museu não apenas como um espaço de

²³ O MBRAC possui um projeto intitulado Casa B – residências artísticas, educadores e curadores, no qual os participantes são alojados nas dependências do MBRAC, para o desenvolvimento de pesquisas através do diálogo com o acervo de Arthur Bispo do Rosário, os artistas do Ateliê Gaia e o território, além de servir como uma plataforma de formação artística fora dos ambientes acadêmicos tradicionais.

preservação, mas também como um agente ativo na transformação cultural e social. Ao promover a interação entre artistas contemporâneos e artistas vinculados aos serviços de saúde mental, o MBRAC redefine os sentidos atribuídos às suas produções, inserindo-as em uma esfera de legitimidade artística e cultural. Dessa forma, ao utilizar o termo arte contemporânea nesta pesquisa, englobam-se objetos institucionais que dialogam, direta ou indiretamente, com a arte, ressaltando o papel do MBRAC.

1.3.6 Arte Popular: Apropriação, Representatividade e o Ateliê Gaia

A fim de refletir sobre o estatuto artísticas do Ateliê Gaia considera-se o conceito de arte popular como uma das referências centrais para examinar as relações dessas obras com as categorias convencionais da arte e sua inserção no mercado. Propõe-se que as criações dos artistas do Ateliê Gaia podem ser compreendidas no contexto da cultura popular, tanto pelo gênero das obras quanto por sua presença no mercado de arte. Nesse sentido, a coleção de Bispo distingue-se por reunir obras tombadas pelo INEPAC e pelo IPHAN, sendo frequentemente analisadas no âmbito da arte contemporânea (Silva, 2000, Moraes, 2013, Cabañas, 2018a, 2018b, Assis, 2019, Durão, 2017, Sá, 2020). Diferentemente desta, as produções do Ateliê Gaia, além de integrarem o acervo do MBRAC, também circulam no mercado de arte e são comercializadas para um público interessado²⁴.

Chartier (1995) analisa o conceito de cultura popular e sua evolução ao longo do tempo, ressaltando as relações de dominação e apropriação cultural. O autor destaca que a cultura popular nunca foi definida pelos próprios sujeitos que a produzem, mas sempre por intelectuais e estudiosos que a categorizam em oposição à cultura erudita. Essa dicotomia, segundo Chartier, resulta em duas abordagens: a primeira concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que opera segundo uma lógica própria, independente da cultura letrada: concebendo “[...] a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada” (Chartier, 1995, p. 179). Essa visão enfatiza a autonomia simbólica da cultura popular (Chartier, 1995, p. 180). Já a segunda abordagem enfatizou as relações de dominação que estruturam o mundo social, compreendendo a cultura popular em suas interdependências e limitações em relação à cultura dominante, pois “insiste na sua dependência da cultura dominante” (Chartier, 1995, p. 180).

²⁴ As obras produzidas pelos artistas do Ateliê Gaia podem ser adquiridas diretamente com os artistas no espaço do ateliê, no Bistrô do Bispo no MBRAC e pelo Instagram, por meio do perfil @surto.criativo e @psicotropica_art. No Capítulo 4 desta pesquisa, serão explorados esses espaços de venda.

Nesse sentido, Chartier observa que o popular não está contido em conjuntos de elementos fixos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Segundo ele, o termo qualifica, essencialmente, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Assim, deve-se "[...] caracterizar, não conjuntos culturais dados como 'populares' em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados" (Chartier, 1995, p. 184). Além disso, o autor ressalta a necessidade de reformular essa noção, enfatizando a pluralidade dos usos e dos entendimentos. Sendo assim, por isso argumenta que "[...] esta noção parece central para toda a história cultural - com a condição, talvez, de ser reformulada. Esta reformulação, que enfatiza a pluralidade dos usos e dos entendimentos [...]" (Chartier, 1995, p. 184).

As formas populares da cultura, desde as práticas cotidianas até o consumo cultural, podem ser compreendidas como táticas de produção de sentido. Nessa perspectiva, a produção do Ateliê Gaia pode ser vista como um meio pelo qual seus artistas constroem narrativas sobre suas próprias experiências. Chartier observa que esses dois modos de explicação não são necessariamente excludentes, podendo coexistir em um mesmo autor ou obra. Para ele, o essencial é identificar como se estabelece a relação entre as formas impostas e as táticas desenvolvidas pelos grupos subalternos. O autor destaca um espaço entre as "injunções constrangedoras" e a recepção "rebelde" e "matreira" — é nesse intervalo que ocorrem os processos de apropriação de objetos, discursos e modelos culturais. Assim, segundo Chartier (1995), a cultura popular manifesta-se justamente nesses modos de uso e apropriação, entendidos como práticas sociais.

Esse debate amplia-se quando articulado às discussões contemporâneas sobre apropriação cultural como forma de dominação simbólica. William (2019) oferece uma análise crítica do tema, ressaltando que a apropriação cultural difere de intercâmbios ou sincretismos culturais. Segundo o autor, trata-se de "um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos " (William, 2019, p. 29). Nesse processo, elementos culturais de grupos historicamente oprimidos são descontextualizados, o que contribui para o apagamento de suas origens e reforça hierarquias sociais e raciais. Sob essa ótica, as práticas artísticas do Ateliê Gaia adquirem um duplo significado: além de expressão criativa, configuram-se como afirmação identitária e resistência frente a históricos de exclusão.

Ao discutir a literatura popular, Chartier (1995) enfatiza que os leitores reinterpretam ativamente os textos, atribuindo-lhes significados próprios. De modo semelhante, os artistas do Ateliê Gaia não se limitam a reproduzir um estilo

artístico imposto; eles reelaboram suas vivências na antiga CJM e no ateliê por meio da criação artística, construindo significados a partir de suas condições sociais e históricas no campo da arte.

Ao aplicar a perspectiva de Chartier à coleção do MBRAC e à produção artística do Ateliê Gaia, percebe-se que ambas não apenas preservam a cultura popular, mas também transformam em um espaço de resistência e inclusão no campo artístico. O MBRAC abriga a obra de Bispo, um artista cuja produção nasceu no ambiente manicomial e que, ao ser apropriada pelo mundo da arte contemporânea, transita entre os dois modelos descritos por Chartier: a autonomia simbólica e a dependência da cultura dominante.

O conceito de apropriação é importante para a compreensão do impacto da obra de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia. Chartier afirma que a apropriação envolve a relação entre normas e usos culturais: "É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido" (Chartier, 1995, p. 182). O autor argumenta que a apropriação cultural ocorre no espaço intermediário entre as normas impostas e os usos que os grupos sociais fazem delas, reconfigurando os seus sentidos. No caso do Ateliê Gaia, os artistas não apenas utilizam referências culturais herdadas da tradição manicomial, mas atribuem a elas novos significados em novas narrativas artísticas, apropriando-se de elementos que antes eram considerados marginais para inserir-se no campo da arte. Essa produção não pode ser reduzida a um sistema homogêneo, mas deve ser analisada considerando as múltiplas camadas de significação atribuídas pelos próprios criadores e pelo público.

Chartier (2005) também discute o papel da legitimação cultural e a maneira como determinadas expressões são marginalizadas ou absorvidas pelo campo dominante. Ele argumenta que a cultura popular muitas vezes é desqualificada pelas elites, mas, ao mesmo tempo, pode ser reapropriada de formas inesperadas: "Uma cultura dominante não se define, em primeiro lugar, por aquilo a que renúncia, enquanto os dominados sempre se confrontam com aquilo que lhes é recusado pelos dominantes" (Chartier, 1995, p. 190). No caso do MBRAC, a arte de Bispo, que surgiu em um contexto de exclusão e marginalização, foi posteriormente reconhecida como parte do patrimônio artístico nacional e internacional, evidenciando esse processo de requalificação cultural.

Inspirado nas ideias de Michel de Certeau, Chartier (1995) argumenta que as formas populares da cultura operam por meio de táticas que reconfiguram os sentidos impostos pela cultura dominante. No caso do Ateliê Gaia, os artistas utilizam a criação artística como uma forma de negociação com o campo da arte, apropriando-se de

símbolos e discursos anteriormente associados à exclusão psiquiátrica e reelaborando-os como expressões legítimas dentro do mercado e das instituições culturais.

O Ateliê Gaia²⁵, desde 2017 até 2025, está sob a coordenação da área de educação do MBRAC, tendo como responsável Diana Kolker²⁶ ao longo desse período. A relação entre arte, saúde e educação no MBRAC tem passado por transformações significativas, aprofundando o conceito de museu expandido. Esse conceito, conforme discutido por Kolker em entrevista concedida à autora desta tese, vem sendo desenvolvido desde 2013 e ganhou novas dimensões nos últimos anos.

Kolker destaca a singularidade do MBRAC ao afirmar que ele é, simultaneamente, um museu vinculado à Secretaria de Saúde — caracterizando-se, portanto, como um “Museu da Saúde” — e um museu de arte contemporânea, incorporando em sua estrutura institucional a interseção entre esses dois campos. Segundo a entrevistada:

Mas, primeiro, ponto fundamental, entender-se que o museu é ligado à Secretaria de Saúde, ele é vinculado ao IMAS JM, então, ele é, portanto, o Museu da Saúde. Mas ele é um museu de arte, e ele carrega no seu nome o arte contemporânea, que faz parte de um processo também, de uma construção, de toda essa genealogia do museu [...]. Então, se é esse museu simultaneamente um museu de arte e um museu vinculado à saúde, de que maneira que esses dois campos se encontram. Pensando nisso, nesse encontro de campos, entendendo também que, por ser museu, ele é necessariamente pedagógico [...] Então, todos os programas, todas as ações, todos os eixos, eles são pensados nessa intersecção de campos, nessa expansão dos campos mesmo. Então, quando a gente está falando de saúde, a gente está falando de saúde no campo ampliado. É saúde mental, mas é uma saúde integral. Quando a gente está falando de arte, a gente está falando de arte no campo ampliado. Eu acho que até quebra, vai para além do contemporâneo, do selo de arte contemporânea, para pensar essa arte como uma prática criadora (Diana Kolker, entrevista concedida ao autor em 2023).

No que se refere ao Ateliê Gaia, Diana Kolker relata que, inicialmente, percebeu o grupo como um conjunto de artistas, mas sem uma constituição clara de identidade coletiva. Nesse sentido, foi necessário um trabalho de mediação para consolidar essa grupalidade: “Então, lançou-se uma pista, um ponto de atenção sobre um caminho de trabalho: mediar a consolidação desse sentido de grupalidade.” (Kolker, 2024, p. 26).

²⁵ No capítulo 4 desta tese será abordada a trajetória do ateliê gaia nesse momento trataremos apenas do funcionamento do Ateliê na atualidade a fim de sedimentar a discussão para o referencial teórico.

²⁶ Diana Kolker Carneiro da Cunha é historiadora, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela da Universidade Federal Fluminense (UFF), e especialista em Pedagogia das Artes. Desde 2017, atua como Coordenadora de Educação e Arte no MBRAC, responsável pelo projeto político-pedagógico, integra comissões de curadoria e integração psicossocial, e coordena as atividades do Ateliê Gaia, promovendo reuniões semanais com os artistas. Durante esta pesquisa, participei de algumas dessas reuniões como observadora de campo, o que possibilitou uma aproximação direta com os processos e interações do grupo. Diana foi uma das entrevistadas desta pesquisa.

Em relação à produção artística dos artistas do Ateliê Gaia, Kolker enfatiza que os participantes se distanciam da concepção tradicional de ateliê terapêutico, afirmando sua autonomia sobre as próprias obras:

O desejo deles, portanto, afastava-se da ideia de um ateliê terapêutico. Suas produções não estavam destinadas a uma análise clínica dos seus estados psíquicos. Tampouco a um processo de musealização. As obras produzidas pelos artistas, a eles pertenciam, podendo dar a elas o destino que quisessem: guardar, expor, vender, presentear. Ao museu caberia oferecer um espaço favorável a esses processos e assessorá-los (Kolker, 2024, p. 26).

A afirmação da autonomia dos artistas do Ateliê Gaia reflete uma perspectiva ampliada sobre a arte, na qual as produções não se limitam ao campo terapêutico, mas se inserem legitimamente no circuito artístico contemporâneo. Como observa Kolker, os artistas desenvolvem pesquisas técnicas e poéticas, ao mesmo tempo em que reivindicam a arte como trabalho. Nesse contexto, o artista Leonardo Lobão contesta interpretações reducionistas sobre seu processo criativo, enfatizando sua atuação consciente: “Indicava algo sobre seu processo ativo de pesquisa técnica e poética, mas principalmente que apontava uma dimensão importante para eles: a arte enquanto trabalho.” (Kolker, 2024, p. 28).

Em 2024, o Ateliê Gaia assume uma função ampliada, consolidando-se como um espaço voltado para a criação, a prática experimental, a colaboração com artistas de diferentes contextos, a formação continuada e a inserção no circuito da arte. Além disso, busca estimular a autonomia e a participação coletiva, promovendo um ambiente de cuidado e transformação social. Como destacado por Kolker:

Não é mais um ateliê terapêutico, mas não deixa de ser um espaço de cuidado. É o encontro entre arte, educação e saúde, num campo expandido. Na medida que os artistas produzem seus trabalhos, eles também criam a si mesmos. Diz respeito à ampliação das possibilidades de atuação no mundo, rompendo estigmas e afirmando suas vidas (Kolker, 2024, p. 35).

Durante a pesquisa, a importância da venda das obras foi abordada em entrevistas com os artistas do Ateliê Gaia. A artista Patrícia, por exemplo, relatou como gostaria de utilizar os valores arrecadados para melhorias em sua casa, evidenciando o impacto direto da comercialização das obras em sua vida cotidiana:

A venda dos meus quadros, tanto como aqui no Gaia ou na lojinha ou em exposição, o dinheiro fica tudo comigo. Só que têm esse negócio de 30%, de 10%, que eu não gosto, que fica ruim. Mas sabe o que eu faço Andrea? Eu tenho juntado o dinheiro para fazer obra da minha casa. Eu nem me arrumo direito, mas só que já tem muito tempo que eu estou guardando esse dinheiro [...]. Aí eu mesmo estava falando que eu ia pegar o dinheiro todinho e iria gastar. Estou precisando. [...] Deixa eu morar mesmo naquela casa. Eu já estou acostumada. Eu quero comprar um sofá para mim ou então aquele banco grande que

vende, é melhor do que sofá, eu gosto, eu boto almofada, eu estou precisando muito, como é que eu vou sentar para bordar. Eu tenho minha cadeira de balaço, eu ganhei de uma portuguesa [...]. Eu ganhei a cadeira de balanço e uma máquina de costura novinha, mas eu fiquei doente [...] (Entrevista Patrícia Ruth, 2023).

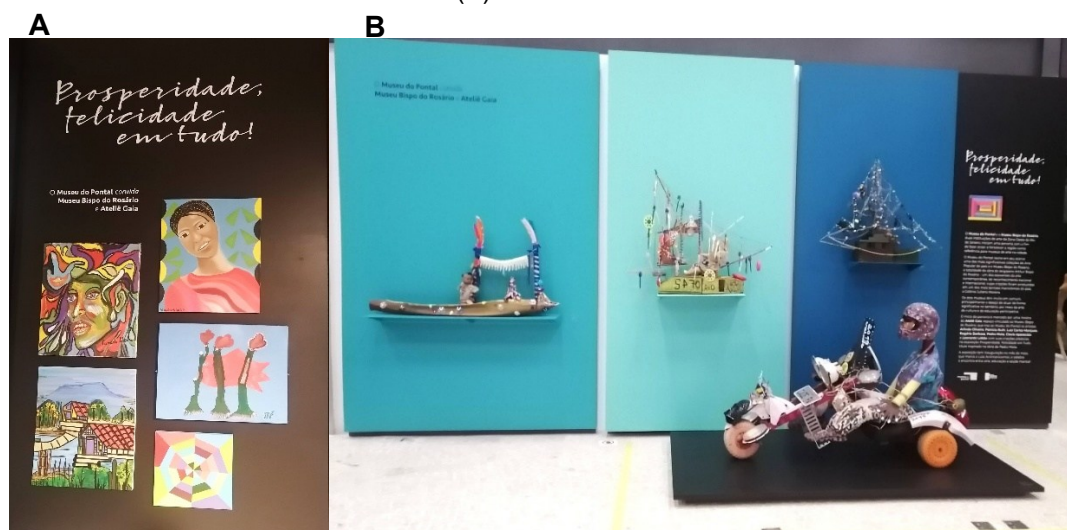
A fala de Patrícia demonstra que a comercialização das obras ultrapassa a dimensão financeira, tornando-se um recurso relevante para a autonomia e a melhoria da qualidade de vida dos artistas do Ateliê Gaia. Ao possibilitar a circulação de suas produções e a geração de renda, esses artistas afirmam a arte como trabalho e contribuem para ressignificar percepções historicamente vinculadas à criação artística de pessoas em sofrimento psíquico, frequentemente limitada ao campo terapêutico.

Outro fator importante é a presença das obras do Ateliê Gaia em instituições dedicadas à arte popular reforça o seu reconhecimento no campo museológico. A inserção dessas obras em acervos e exposições de museus especializados sugere uma aceitação institucional dessa classificação. Dois exemplos são o Museu Casa do Pontal e o Museu Janete Costa de Arte Popular, ambos no Rio de Janeiro, onde exposições recentes ampliaram a visibilidade dos artistas do Ateliê Gaia, promovendo um diálogo entre a arte contemporânea e a tradição popular brasileira.

O Museu do Pontal, um dos principais espaços dedicados à arte popular no Brasil, reúne cerca de 9.000 peças de 300 artistas brasileiros, fruto de 45 anos de pesquisas realizadas pelo designer francês Jacques Van de Beuque. Em 2021, sua nova sede foi inaugurada na Barra da Tijuca, oferecendo exposições permanentes e temporárias, além de programas educativos e sociais voltados à democratização do acesso ao acervo (MUSEU DO PONTAL, 2021).

Em maio de 2022, no contexto das ações da luta antimanicomial, o Museu do Pontal e o MBRAC promoveram a exposição *"Prosperidade, Felicidade em Tudo"* (Figura 14). A mostra apresentou dez obras, entre pinturas e esculturas, de artistas do Ateliê Gaia, como Arlindo Oliveira, Clovis Aparecido dos Santos, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Patrícia Ruth, Pedro Mota e Rogéria Barbosa. Além de fortalecer a parceria entre as instituições, a iniciativa consolidou a Zona Oeste do Rio de Janeiro como referência para museus de arte na cidade (MUSEU DO PONTAL, 2022).

Figura 14 – Exposição *Prosperidade, Felicidade em Tudo*, no Museu do Pontal, com obras de artistas do Ateliê Gaia – MBRAC. (A) Obras de Leonardo Lobão, Rogéria Barbosa, Pedro Mota, Patrícia Ruth. (B) Obras de Arlindo Oliveira.



Fonte: Foto da autora, 2022.

A participação dos artistas do Ateliê Gaia em exposições externas amplia a visibilidade de suas obras e promove um diálogo entre a arte contemporânea e a cultura popular brasileira. Essas iniciativas destacam a qualidade estética das criações e evidenciam o papel da arte como ferramenta de inclusão social e valorização da diversidade cultural.

O Museu Janete Costa de Arte Popular (MJCAP), cujo lema é “um museu para chamar de seu”²⁷, foi inaugurado entre 2012 e 2013 com a missão de celebrar e promover as artes e os saberes populares do Brasil. Vinculado à Secretaria de Cultura de Niterói, o museu enfrentou, desde sua criação, o desafio de consolidar sua identidade com recursos limitados e sem um acervo próprio. Para superar essas restrições, estabeleceu parcerias institucionais, envolvendo museus, colecionadores, artistas, coletivos e universidades públicas. Essas colaborações possibilitaram a realização de pesquisas, mediação cultural e exposições temáticas e temporárias, abordando tanto cultura popular e arte indígena quanto manifestações contemporâneas, como cerâmica, tapeçaria, capoeira, rap e o “Duelo do Passinho” (Barbosa, 2015, 2020).

Em janeiro de 2025, o MJCAP promoveu o projeto Férias no Museu, oferecendo atividades culturais para crianças e jovens. Organizada pelo setor educativo do museu, a programação incluiu oficinas lúdicas e artísticas com temáticas voltadas à

²⁷ Após ganhar visibilidade no município como um novo espaço cultural, o MJCAP revelou uma demanda reprimida por parte de professoras e alunos da rede de ensino fundamental, tanto pública quanto privada, que buscavam promover, por meio de uma visita ao museu, a experiência da “primeira visita”. Essa atividade, orientada pela professora e mediada pela equipe do museu, proporcionava aos alunos uma espécie de “rito de iniciação” de caráter civilizacional, resultando em um processo de pertencimento por parte da população envolvida. Esse fenômeno inspirou, de forma poética, a criação do lema “um museu para chamar de seu”, referência a uma conhecida canção do cantor brasileiro Erasmo Carlos (Barbosa, 2020).

sustentabilidade e cultura brasileira. Entre os convidados, destacou-se o artista Luiz Carlos Marques, do Ateliê Gaia – MBRAC, que ministrou a oficina “Mandalas do Universo, Constelação de Cores”, onde crianças exploraram cores vibrantes, traços e formas, criando mandalas em um ambiente de aprendizado e diversão (CULTURA NITERÓI, s.d.).

A participação dos artistas do Ateliê Gaia em exposições e atividades museológicas amplia a visibilidade de suas obras e fortalece sua inserção no campo da arte popular. A valorização dessas produções dentro de museus dedicados à cultura popular evidencia um processo de reconhecimento institucional e legitimação simbólica. Assim, o Ateliê Gaia se consolida não apenas como um espaço de produção artística, mas também como um meio de ressignificação cultural e afirmação social no campo da arte.

Ao considerar o conceito de apropriação cultural proposto por Chartier (1995), observa-se que os artistas do Ateliê Gaia não apenas reproduzem elementos culturais herdados, mas os recriam, inserindo-os em novas narrativas artísticas. Essa dinâmica se reflete tanto na produção das obras quanto na forma como elas circulam no meio institucional e no mercado de arte, sendo reconhecidas em museus e exposições voltadas à arte popular.

1.3.7 Instituições Totais e o Modelo Asilar

Diferentes análises oferecem perspectivas variadas para a compreensão das dinâmicas sociais e do funcionamento das instituições de controle e poder. Dentre essas abordagens, destaca-se a definição de instituição total como “um local de residência e de trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (Goffman, 2015, p.11). Segundo Goffman, essas instituições são estabelecidas para o cuidado de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas, e representam uma ameaça não intencional para a comunidade, como sanatórios, hospitais psiquiátricos e leprosários. No bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, além da CJM, outras instituições que se enquadram nessa classificação incluem o Hospital Curupaiti, fundado em 1929, para cuidar principalmente de pessoas atingidas pela hanseníase, e o Hospital Raphael de Paula Souza, inaugurado em 1952, para tratar pacientes com tuberculose.

Michel Foucault examinou o exercício do poder nas prisões, escolas e manicômios. Em sua obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (Foucault, 1999), explorou a história e a evolução dos sistemas de punição na sociedade ocidental, desde

a punição física até o surgimento das instituições disciplinares, com foco na prisão. Ele criticou o “humanismo” dos reformadores penais do século XVIII, destacando a transição de um modelo baseado no sistema punitivo para um poder disciplinar calcado em técnicas de vigilância, com base na “economia política do corpo”, que garantia a submissão dos corpos individualizados (Foucault, 1999, p.25).

Segundo Foucault (1999), a sociedade disciplinar constituiu instituições que desempenham um papel central na vigilância, normatização e constante exame dos indivíduos, deixando marcas nos corpos e impondo condutas. As práticas disciplinares regulam o exercício do controle normativo e produzem conhecimento. De maneira sutil, nem sempre coercitiva, essas práticas moldam mentes e corpos dóceis: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (p.118). Corpos disciplinados são ativos valorizados pela sociedade, atendem às diversas intenções do poder por meio de técnicas meticulosas de controle, observação e punição.

Durante a era clássica, o corpo era tratado como objeto e alvo de poder, evidenciado pelo interesse em manipulá-lo, modelá-lo e treiná-lo, revelando uma dualidade entre sua utilidade e sua inteligibilidade. Foucault argumentou que as disciplinas, métodos de controle minucioso que impõem uma relação de docilidade-utilidade ao corpo, surgiram como formas gerais de dominação nos séculos XVII e XVIII. Essas disciplinas constituem uma arte do corpo humano, buscando formar uma relação que torne o corpo tanto mais obediente quanto mais útil, dando origem a uma “anatomia política” e uma “mecânica do poder”. A disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, enquanto aumenta suas forças em termos de utilidade econômica e diminui em termos de obediência política (Foucault, 1999).

Ao afirmar que “a disciplina é uma anatomia política do detalhe”, Foucault (1999, p.120) exemplificou que a minúcia dos regulamentos, a vigilância atenta das inspeções e o controle sobre os aspectos mínimos da vida e dos corpos aplicados na escola, quartel, hospital ou oficina conferem um conteúdo secularizado e uma racionalidade econômica ou técnica a essa atenção minuciosa ao ínfimo e ao infinito.

Durante o período em que Bispo foi paciente na CJM, de 1939 a 1989, a instituição utilizava práticas disciplinares rigorosas, com vigilância constante e controle estrito do comportamento dos pacientes. Essas normas tinham como objetivo moldar as ações e pensamentos dos indivíduos. No entanto, essas instituições também geravam conflitos e contras discursos. A produção artística de Bispo, por exemplo, expressava sua singularidade e reagia ao controle e à normalização impostos pelo manicômio. (Pires; Faulhaber, 2025).

Foucault, em *O Nascimento da Clínica* (2006), analisa como a medicina moderna constituiu o que podemos compreender como “olhar médico” - uma forma específica de percepção clínica que transformou o corpo humano em objeto de conhecimento sistemático. Esse olhar médico, enquanto tecnologia de poder, organiza-se segundo princípios de visibilidade, classificação e intervenção que permitem a leitura do corpo como espaço de manifestação patológica. A análise foucaultiana demonstra como esse regime de visualização médica, surgido no limiar dos séculos XVIII e XIX, estabeleceu as condições epistemológicas para o surgimento da clínica moderna e, por extensão, para os dispositivos de controle psiquiátrico. No contexto específico da CJM, esses mecanismos de medicalização do olhar manifestaram-se na categorização diagnóstica dos internos, cujos corpos e comportamentos foram submetidos a sistemas de avaliação por vezes arbitrários. A produção artística que emergiu desse ambiente pode ser interpretada, à luz da teoria foucaultiana, como possível prática de resistência que questiona e subverte esses regimes de visualização e classificação médica.

Foucault, em um curso ministrado no *Collège de France*, anos após a publicação da obra *Vigiar e punir*, explorou um tema bastante diferente das práticas disciplinares, voltando-se para a hermenêutica do sujeito, o que ele chama de “cuidado de si”, relacionado às formas de subjetivação (Foucault, 2006). Apesar das abordagens distintas, cabe considerar as convergências na análise dos sujeitos artistas inseridos em instituições de tratamento da saúde mental. Mesmo que em momentos e práticas diferentes da história desses tratamentos, é importante considerar as circunstâncias em que tais sistemas de subjetivação constituíram esses indivíduos como artistas e, assim, examinar como conceberam aspectos de suas obras.

Nos seus estudos finais, Foucault (2006) revisitou a Antiguidade Clássica para reconsiderar a ética moderna por meio de uma ontologia crítica do presente. Ele demonstrou que o processo de subjetivação do indivíduo clássico, ao adotar uma posição ética, direcionava-se para uma estética da vida. Em *A hermenêutica do sujeito* (2006), Foucault detalha as “práticas de si”, “técnicas da existência” e “cuidado de si” como elementos centrais na construção de um modo de vida baseado em escolhas pessoais que criam um estilo de vida como “obra de arte”. Essa ética, extraída dos antigos, é uma verdadeira estética da existência, uma liberdade possível no processo de fazer-se existir.

As principais contribuições de Foucault em seu curso sobre a hermenêutica do sujeito destacam o cuidado de si enquanto prática filosófica, social e terapêutica na Antiguidade. A análise foucaultiana do “cuidado de si”, presente no curso “Hermenêutica do sujeito” (2006), oferece um quadro conceitual relevante para examinar tanto a produção artística de Bispo quanto seu contexto de vida na CJM. Foucault enfatiza que,

na Antiguidade, o cuidado de si englobava um conjunto de técnicas e exercícios práticos que transcendiam a mera introspecção, capacitando os indivíduos a enfrentar adversidades e constituir sua subjetividade. Esse referencial teórico mostra-se pertinente para entender como Bispo, mesmo sob condições extremas de confinamento e abuso psiquiátrico, conseguiu criar uma obra de grande valor artístico e expressivo.

Portanto, a produção artística de Bispo pode ser vista como uma forma de “cuidado de si”, transformando sua experiência de isolamento em uma prática de autoconhecimento. Sua obra reflete as condições adversas em que foi criada e demonstra como a arte pode servir como uma ferramenta de subversão frente ao poder disciplinar.

Por meio de sua produção artística, Bispo subvertia o poder disciplinar, criando um ateliê em seu “quarto-forte” – um espaço de autonomia que contrastava com as tentativas da instituição de moldar e controlar sua subjetividade. Suas obras, muitas vezes compostas por objetos cotidianos transformados em arte, simbolizavam uma rejeição à ordem estabelecida e uma afirmação de sua identidade como criador. Esse processo criativo funcionava como um meio de lidar com as imposições do manicômio, ao mesmo tempo que criava um discurso voltado para o mundo exterior. Entende-se que a arte de Bispo criou significados em um ambiente de opressão, inserindo a loucura no discurso e utilizando sua condição para reinventar o sistema por meio de sua obra.

1.3.8 Do simbólico ao concreto: Do Museu imaginário ao MBRAC

Para refletir sobre as práticas e o papel transformador do MBRAC, recorreu-se aos conceitos desenvolvidos por Georges André Malraux (1901-1976), escritor, político e pensador francês. Em sua trajetória, é evidente a indistinção entre as funções do artista, do político e do intelectual, como destaca Azzi (2010, p. 13): “Em sua vida, é difícil a delimitação de fronteiras entre as ações do artista, do homem político e do intelectual”. Malraux concebeu a arte como um fenômeno dinâmico, inserido em uma história não linear, submetida a um processo contínuo, em que as artes do real e do imaginário coexistem em diálogo constante.

A amplitude de suas experiências, adquirida em viagens por diversas culturas, influenciou profundamente sua percepção sobre a produção artística em diferentes contextos. Entre suas contribuições está o conceito de Museu Imaginário, apresentado em sua obra homônima (*Le Musée Imaginaire*, 1965). Segundo Azzi (2010), o Museu Imaginário não possui uma definição única ou objetiva. Ele evoca, em vez disso, um espaço simbólico habitado pelas reinterpretações artísticas das grandes obras da

humanidade, configurando-se como um “catálogo” pessoal e mental, alimentado pela memória individual e ampliado pela reprodução técnica.

Malraux (2000) explora o Museu Imaginário como um espaço mental ilimitado, criado pela imaginação e pelas experiências subjetivas. Esse conceito transcende os limites históricos da centralização e da hierarquização cultural, permitindo que formas e espaços artísticos sejam confrontados de maneira dinâmica. Nesse espaço simbólico, as obras de arte são reinterpretadas e adquirem novos significados, destacando o poder transformador da experiência individual. O autor desenvolve essa ideia como uma crítica direta às limitações dos museus tradicionais, que frequentemente descontextualizam os significados históricos e culturais das obras ao transferi-las para ambientes institucionais.

Malraux (2000) apresenta uma crítica contundente ao modelo dos museus tradicionais, destacando seu papel centralizador e hierarquizante, que frequentemente resulta no que ele denomina “incompleto confronto” (Malraux, 2000, p. 14) entre as obras de arte exibidas e os contextos históricos e culturais de onde foram extraídas. Segundo o autor, ao serem transferidas para ambientes institucionais, as obras são descontextualizadas e reinterpretadas sob a ótica das instituições que as exibem, perdendo, em certa medida, sua conexão com os significados originais. Nesse cenário, Malraux propõe o conceito de Museu Imaginário, um espaço ilimitado, fruto da imaginação e da experiência subjetiva, onde as obras “ressuscitam” em novos contextos simbólicos, desafiando as limitações impostas pelos museus tradicionais.

Tereza Scheiner (1998, 2013), ao explorar os diferentes modelos conceituais de museus, oferece uma definição precisa do que constitui o museu tradicional, conforme caracterizado por Malraux. Para Scheiner, o museu tradicional é um espaço físico delimitado e preparado para abrigar coleções de testemunhos materiais, que são pesquisados, documentados, conservados e exibidos por especialistas, tendo a sociedade como público-alvo. A base conceitual do museu tradicional²⁸ é o objeto, entendido como um documento do real. Scheiner também destaca que, embora esse modelo seja fundamental, ele reflete limites semelhantes aos apontados por Malraux, como o foco excessivo no objeto em detrimento de seu contexto.

Além do modelo tradicional, Scheiner apresenta outros modelos:

²⁸ Exemplos de Museus tradicionais - ortodoxo, com coleções vivas, exploratório; museu de território - áreas naturais musealizadas, sítios históricos, arqueológicos e paleontológicos, museus a céu aberto, museus atelier, ecomuseus; museu virtual - digital, museus de arte, história, ciência e tecnologia, bem como museus biográficos, temáticos, exploratórios, centros de ciências, casas históricas, jardins zoológicos, aquários, planetários, vivários e biodomos (Scheiner, 1998, 2013).

- O museu de território, cuja base conceitual é o patrimônio, abrangendo áreas naturais musealizadas, sítios históricos, arqueológicos e paleontológicos, museus a céu aberto, museus-ateliê e ecomuseus.
- O museu virtual, ou digital, cuja base conceitual é a informação, utilizando plataformas digitais para preservar e divulgar seu acervo.
- O museu interior, fundamentado no sentimento, que busca uma relação mais subjetiva e introspectiva com o visitante.
- O museu global, cuja base conceitual é a biosfera, refletindo uma perspectiva integrada das relações entre o ser humano e o meio ambiente (Scheiner, 1998, 2013).

Os museus tradicionais permanecem um modelo essencial no campo museológico, mas a diversificação de conceitos amplia as possibilidades de interação com o público e com o patrimônio, refletindo as transformações da sociedade e da própria prática museológica.

Malraux reflete ainda sobre como a arte é transformada ao ser deslocada para museus institucionais. Ele afirma que a simples presença de uma obra em um museu já altera seu significado, inserindo-a em um contexto distinto daquele para o qual foi criada. “Por vias que não distinguimos, esmagadas por esta envolvente sempre transitória, por este Museu Imaginário arrastado pelo seu próprio desenvolvimento, pela evolução da arte dos vivos, pela metamorfose que muda de forma banal e inexorável todo o presente e o passado” (Malraux, 2011, p. 231). Exemplos como a escultura Vitória de Samotrácia, posicionada no alto da escadaria do Louvre, ilustram esse processo, pois a obra, retirada de seu contexto original, assume um papel de destaque e ressignificação em um novo espaço de significação artística.

O Museu Imaginário, conforme descrito por André Malraux (2011), representa um espaço mental ilimitado que reside dentro do ser humano. Ele surge da capacidade humana de criar mentalmente um museu a partir de experiências individuais e da imaginação, transcendendo as limitações do mundo histórico da centralização e hierarquização cultural. Malraux concebe o Museu Imaginário como um local onde formas e espaços são colocados em confronto, permitindo uma interação dinâmica entre diferentes manifestações artísticas e culturais.

Por vias que não distinguimos, esmagadas por esta envolvente sempre transitória, por este Museu Imaginário arrastado pelo seu próprio desenvolvimento, pela evolução da arte dos vivos, pela metamorfose que muda de forma banal e inexorável todo o presente e o passado. [...] Basta reconstruir um claustro românico em Nova Iorque, uma mastaba no Louvre, uma porta babilônia em Berlim, para que o seu exílio, a sua presença num museu os transformem em obras de arte. E até mesmos os portais de Chartres pouco libertam as suas estátuas da metamorfose, pois, para os artistas, estas estátuas irmanam-se

mais com as dos museus do que com as das banais igrejas vizinhas, e as catedrais, uma vez terminado o ofício, tornam-se mais vastas salas do Museu Imaginário. Em 1910, acreditava-se que a *Vitória de Samotrácia*, restaurada, reencontraria o ouro, os braços e a buzina, sem ouro, sem braços e sem buzina, reencontrou a proa, e encontrou o alto da escadaria do Louvre, que domina como um arauto matinal: não é em homenagem a Samocrácia ou a Alexandria que a erguemos, é em homenagem a uma exemplar Acrópole. As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no delas (Malraux, p.231, 2011, grifo nosso).

Malraux (2011, p. 231) ilustra essa ideia ao analisar a escultura Vitória de Samotrácia, destaca que sua posição no alto da escadaria do Louvre a transforma em um ícone do Museu Imaginário. Não mais vinculada ao seu contexto original, a obra ressignifica-se em diálogo com outras manifestações artísticas, exemplificando o poder de metamorfose que caracteriza esse conceito.

Ao vincular essas reflexões ao MBRAC, percebe-se uma prática que dialoga com o conceito de Museu Imaginário ao ressignificar as produções artísticas vinculadas à CJM. Assim como no Museu Imaginário, o MBRAC transcende as hierarquias tradicionais da arte institucionalizada ao promover interações subjetivas e desafiadoras com obras que refletem exclusão, resistência e transformação. O museu concretiza essa ideia ao transformar histórias de exclusão e sofrimento em expressões artísticas que dialogam com o presente, oferecendo novas perspectivas sobre o passado e abrindo múltiplas possibilidades para o futuro.

Ao expor essas produções artísticas em um cenário contemporâneo, o MBRAC permite que narrativas antes “mentais” ou excluídas — muitas vezes confinadas à memória individual ou à marginalidade social — assumam um lugar de legitimidade cultural e artística. Dessa forma, o museu amplia os limites do museu tradicional e da prática museológica, promovendo uma reinterpretação contínua das obras e evidenciando a conexão entre o local e o global, o subjetivo e o coletivo.

Essa abordagem transforma o MBRAC em um espaço onde a arte, a saúde mental e a história se entrelaçam, consolidando o museu como um agente ativo na preservação e ressignificação cultural. Nesse sentido, o MBRAC não apenas preserva e exhibe as obras, mas também concretiza os princípios do Museu Imaginário ao dar forma física e institucional às experiências subjetivas, tornando-as acessíveis para um público mais amplo.

O conceito de Museu Imaginário de Malraux, ao enfatizar a subjetividade e a ressignificação das obras de arte, apresenta uma reflexão distinta sobre a função do museu em relação à experiência individual e simbólica. Por outro lado, Scheiner (1998) aborda o museu como um fenômeno livre e plural, adaptável às diversas realidades culturais e temporais. Embora sejam perspectivas diferentes, ambas contribuem para a

compreensão do museu como um espaço dinâmico, capaz de moldar-se de acordo com os valores e representações culturais de cada sociedade. Como Scheiner aponta:

[...] como um fenômeno, o Museu é livre e plural: pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo. Inexiste, portanto, uma forma 'ideal' de Museu, que possa ser utilizada em diferentes realidades: O Museu toma a forma possível em cada sociedade, sob a influência dos seus valores e representações (Scheiner, 1998, p. 90).

Essa compreensão é importante para refletir sobre o papel transformador do MBRAC, que transcendeu sua origem como um espaço associado à loucura e ao confinamento para se tornar uma instituição de arte contemporânea reconhecida nacional e internacionalmente. Como um museu que dialoga com as especificidades culturais e sociais da CJM, o MBRAC exemplifica a adaptabilidade mencionada por Scheiner, configurando-se como um espaço inclusivo e dinâmico.

As transformações do MBRAC refletem as mudanças nas percepções sobre a arte produzida por artistas vinculados aos serviços de saúde mental. A valorização dessas produções em um contexto contemporâneo evidencia como os valores e representações culturais moldam a forma e o papel de um museu. Enquanto Malraux propõe um espaço simbólico e subjetivo onde as obras adquirem novos significados, Scheiner destaca que o museu é uma construção dinâmica, adaptável às demandas e aos valores de cada época. Apesar de distintas, ambas as perspectivas convergem ao enfatizar a flexibilidade e o potencial transformador dos museus.

Essa visão leva ao seguinte questionamento: quais influências e valores contribuíram para a transformação do MBRAC em um espaço cultural inovador? Ao promover práticas curatoriais, como na exposição *Arte Ponto Vital*²⁹, o MBRAC se posiciona como um reflexo da contemporaneidade, alinhando-se ao pensamento de Scheiner (1998). O museu adota formas que desafiam as hierarquias tradicionais, ressignifica narrativas de exclusão e atua como um espaço de diálogo entre o passado e o presente, conectando o local ao global.

O MBRAC emerge como um exemplo na reflexão sobre os modelos de museus na contemporaneidade. Embora enraizado fisicamente na CJM, que preserva aspectos de um modelo tradicional, o MBRAC transcende os limites desse modelo ao integrar práticas de arte contemporânea, saúde mental e educação. Além disso, abriga um espaço de criação e produção artística: o Ateliê Gaia. A base conceitual do MBRAC vai além do objeto, colocando no centro as pessoas, suas criações, vivências, seu

²⁹ Exposição *Arte Ponto Vital*, que destacam a arte como instrumento de inclusão, resistência e ressignificação. A curadoria dessa exposição foi construída de forma colaborativa, envolvendo funcionários do museu e os artistas do Ateliê Gaia. Para mais informações vide o catálogo: https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2021/12/Gabarito-illustrator_R1219-Retrato-Grampo-A5-PM_miolo.pdf

fratrimônio (Chagas, 2002, 2016), o patrimônio histórico e arquitetônico da CJM, bem como a qualidade de vida e a saúde mental dos envolvidos. Essa abordagem contemporânea do MBRAC evidencia não apenas seu compromisso com a inclusão e a ressignificação cultural, mas também os desafios que surgem ao implementar esse modelo inovador.

Entre os principais desafios enfrentados pelo MBRAC estão entre gestões com trabalhos descontinuados³⁰ e financeiros. Além disso, por estar vinculado ao IMAS JM, gerido pela Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, o MBRAC precisa equilibrar sua função como espaço artístico e cultural com as responsabilidades administrativas e orçamentárias impostas por essa gestão pública. Outro desafio é lidar diretamente com pessoas que estão em tratamento de saúde mental, o que requer uma abordagem sensível e ética, considerando tanto suas necessidades terapêuticas quanto sua autonomia criativa. Há também desafios relacionados à ampliação do alcance do museu, incluindo estratégias para envolver novos públicos, fortalecer parcerias institucionais e promover uma visão mais ampla sobre o papel transformador da arte na sociedade. Apesar dessas dificuldades, o MBRAC continua a consolidar sua relevância como um espaço que rompe com hierarquias tradicionais e atua como um agente ativo na promoção de inclusão e transformação social.

Portanto, as críticas de Malraux (2011) e as definições de Scheiner (1998, 2013) convergem para a necessidade de repensar os modelos museológicos. Iniciativas como o MBRAC exemplificam como é possível ir além, promovendo novas formas de interação com as obras e os públicos, enquanto desafiam os limites impostos pela centralização e pela descontextualização.

1.3.9 O Conceito de Fratrimônio e a Colaboração Coletiva no Ateliê Gaia

O conceito de fratrimônio, desenvolvido por Mário Chagas, propõe uma ampliação da noção tradicional de patrimônio, que ultrapassa as formas materiais e as manifestações intangíveis, residindo nos próprios sujeitos que o constroem, transformam e valorizam. Segundo Chagas (2002), o patrimônio deve ser compreendido como uma prática social, aberta ao reconhecimento da potência do comum, incluindo os bens compartilhados, como a água e o fogo. Essas ideias abrem espaço para refletir sobre a possibilidade de um “fratrimônio” — uma herança afetiva, criativa e partilhada — que se opõe à lógica de acumulação e mercantilização, mantendo-se aberta a novas formas de percepção, apropriação e compreensão patrimonial. “Em síntese: há uma

³⁰ No Capítulo 03 dessa tese é apresentado um estudo da gestão dos diferentes diretores do MBRAC.

herança comum que não está restrita a um rol qualquer, mas que, ao contrário, está aberta às novas percepções e compreensões patrimoniais” (Chagas, Storino, 2014).

Assim, o fratrímônio, enquanto alternativa crítica ao conceito de patrimônio, aproxima-se da realidade social analisada nesta pesquisa. Ele possibilita pensar uma herança que se transmite na contemporaneidade de maneira horizontal, por meio da convivência, da escuta e do fazer coletivo — uma herança mais relacional do que documental, mais vivida do que registrada. Como sugere o autor, talvez se possa nomeá-la poeticamente de fratrímônio (Chagas, 2002), para enfatizar os laços de irmandade e solidariedade que estruturam essas práticas.

“Já não se trata de uma herança materna ou paterna, mas de alguma coisa partilhada entre os contemporâneos, entre os amigos e irmãos, entre os membros de uma mesma comunidade” (Chagas, 2016, p. 144). A partir dessa perspectiva, o conceito de fratrímônio articula uma herança coletiva e sincrônica, fundada em experiências compartilhadas, práticas colaborativas e vínculos afetivos entre sujeitos que convivem e produzem juntos. No contexto do Ateliê Gaia, essa noção revela-se fecunda para compreender como os artistas constroem redes de apoio mútuo, solidariedade e reconhecimento, estabelecendo um campo simbólico no qual a criação ocorre em constante diálogo com o outro. Essa construção coletiva permite vislumbrar uma forma de pertencimento baseada na convivência e na partilha sensível do cotidiano. Chagas (2002) amplia esse entendimento ao afirmar:

Pessoalmente, sinto-me instigado a pensar que ao lado de uma herança paterna, tenho também uma herança materna e mais ainda uma **herança amiga e fraterna**. Assim como falo em patrimônio, eu deveria falar em matrimônio, não para me referir a uma união conjugal, mas no sentido de uma herança de vida, de uma conexão com a grande mãe, de uma opção pelo sensível, de uma forma especial de olhar o mundo; **assim também eu deveria falar em fratrímônio para me referir ao conjunto de bens que valorizo e partilho sincronicamente com os meus amigos e irmãos**, eles e eu produzimos nos mundos objetivos e subjetivos diversos bens e **partilhamos esses bens entre nós e com os nossos contemporâneos, produzimos e partilhamos amigavelmente, fraternalmente**. Amizade e fraternidade (para o bem e para o mal, como se costuma dizer) estabelecem potentes laços inovadores e podem resgatar o humano em **nós** (Chagas, 2002, [s. p.], grifo nosso).

O conceito de fratrímônio, conforme elaborado por Chagas, ultrapassa a lógica normativa de transmissão vertical de bens materiais, situando-se no campo das heranças simbólicas e coletivas que se constroem nas vivências compartilhadas. Ele se alinha à ideia de convivência harmônica entre os diferentes, enfatizando o papel da escuta, da partilha e da solidariedade na constituição de vínculos comunitários. Trata-se de uma forma de apoiar reciprocamente o crescimento e a criação conjunta. O termo mostra-se especialmente pertinente ao se observar a dinâmica dos cinco artistas do

Ateliê Gaia, cujas experiências revelam uma rede de afetos, trocas e criações que se fortalecem na convivência diária.

Nessa direção, Melo e Faulhaber (2021) incorporam o fratrímônio como alternativa à lógica excludente e hegemônica que frequentemente marca os discursos patrimoniais. Para os autores, o fratrímônio destaca formas de produção simbólica que se enraízam em práticas culturais colaborativas e afetivas, muitas vezes invisibilizadas pelas tradições eurocêntricas. O termo "patrimônio" é considerado polissêmico, abrangendo múltiplas definições e contextos, incluindo dimensões afetivas e relacionais. Destacam que sua utilização seja constantemente questionada e revisitada. Com essa terminologia, busca-se evidenciar formas de colaboração, afeto e experiências partilhadas por comunidades e mostrar como, ao vivenciar o passado, reinventam-no no presente, apesar da persistência de práticas que almejam romper. A proposta é examinada em contextos sociais diversos, nos quais se reconhece e valoriza a construção de identidades coletivas e práticas culturais específicas. Concluem que o fratrímônio representa uma via de desconstrução da noção restrita de patrimônio, promovendo a valorização de saberes e vozes historicamente subalternizadas, e abrindo espaço para novas compreensões e apropriações culturais.

No quadro 1, apresentamos os principais conceitos teóricos que fundamentam esta pesquisa, oferecendo uma base para a análise da criação, constituição e trajetória do MBRAC e do Ateliê Gaia, ambos situados no mesmo espaço que abrigava a antiga CJM. Esses conceitos são essenciais para compreender a transformação de um espaço marcado pelo sofrimento em um ambiente de criação, produção artística e saúde, respondendo assim aos objetivos desta pesquisa.

Quadro 1: Resumo das principais teorias que fundamentam a pesquisa

Eixo Teórico	Autores / Contribuições
Instituições Totais / Manicômio	O conceito de instituição total, formulado por Goffman (2015), aplica-se à instituição asilar da antiga CJM, exemplificando mecanismos de controle, segregação e despersonalização dos indivíduos internado. Foucault (1999), por sua vez, analisa a sociedade disciplinar e suas instituições, destacando as técnicas de poder e os dispositivos de vigilância e normatização empregados para o controle de corpos e comportamentos.

Museu Imaginário	André Malraux (2011) introduz o conceito de museu imaginário, um espaço mental ilimitado que transcende as barreiras físicas e históricas. Ele pode ser criado mentalmente e a partir de experiências individuais, colocando em confronto formas e espaços, escapando do mundo histórico da centralização e da hierarquização cultural. O museu imaginário simboliza um espaço de contínua transformação.
Fratrimônio	Mário Chagas (2016) propõe o conceito de fratrimônio como uma herança partilhada entre contemporâneos, amigos e membros de uma comunidade, que ultrapassa as concepções convencionais de patrimônio. Melo e Faulhaber (2021) reiteram o caráter afetivo das práticas culturais colaborativas e afetivas, frequentemente invisibilizadas pelos discursos patrimoniais tradicionais. O conceito mostra-se pertinente para a análise das dinâmicas do Ateliê Gaia, espaço no qual artistas e usuários dos serviços de saúde mental desenvolvem práticas coletivas que questionam paradigmas mercantis e valorizam experiências em comum, reinventando o passado, ainda que sobrevivam vivências de luta e ruptura.
Arte	A arte, no contexto desta pesquisa, é abordada a partir das reflexões de Smith (2011, 2009) sobre a expansão do campo da arte contemporânea e suas relações com categorias historicamente construídas. Chartier (1995) contribui para essa discussão ao destacar os processos de apropriação e resignificação entre cultura erudita e popular, evidenciando como diferentes grupos sociais negociam e reinterpretam significados culturais. Frota (1978, 2005) destaca o “desejo de biografia” como um elemento central na legitimação dos artistas populares, inserindo-os em circuitos de recepção e validação cultural. Didi-Huberman (2013), ao discutir a sobrevivência das imagens, demonstra como certas produções artísticas transcendem seu tempo e são continuamente recontextualizadas e reinterpretadas em diferentes cenários. A partir desses referenciais, esta pesquisa analisa a obra de Arthur Bispo do Rosario e dos artistas do Ateliê Gaia, considerando sua inserção no campo da arte contemporânea e os processos de reconhecimento e circulação dessas produções.
Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea	O MBRAC é analisado nesta pesquisa a partir de três eixos teóricos principais. Primeiro, Aquino (2004, 2010) e Araújo (2016, 2018, 2021) investigam sua trajetória institucional, desde sua formação até os desafios contemporâneos, destacando-o como um espaço de resistência e produção simbólica. Segundo, Magalhães (2019) explora o uso do acervo de Bispo e as ações educativas que promovem inclusão social, reforçando o papel do museu como mediador entre arte, saúde mental e educação. Essas abordagens teóricas fundamentam a análise do MBRAC como um espaço plural e transformador, alinhado aos objetivos desta pesquisa.

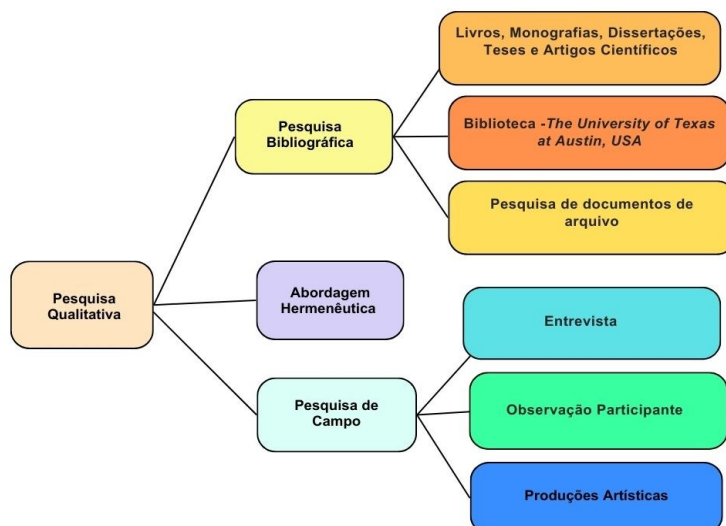
1.4 Metodologia e Caminhos da Pesquisa

1.4.1 Delineamento do estudo

Trata-se de uma pesquisa de natureza teórica e exploratória, com abordagem qualitativa, do tipo estudo de caso, baseada em documentos de arquivos (como prontuários médicos, atas de reuniões, cartas, memorandos, relatórios, contratos, registros de planejamento e fotografias (Quadros 2 e 3, Anexos A e B) por meio de uma leitura interdisciplinar que entrecruza aspectos históricos, sociais, artísticos, museológicos e antropológicos.

O estudo foi conduzido em duas fases. Na primeira, realizou-se a análise documental (capítulos 2 e 3), e na segunda, desenvolveu-se a pesquisa de campo (capítulo 4) (Figura 15).

Figura 15: Diagrama esquemático do método usado na pesquisa



Fonte: A autora, construído no Canva, 2024

1.4.2 Documentos

Os documentos arquivísticos desempenham um papel importante na construção do conhecimento histórico e na análise museológica. Jacques Le Goff (1990) destaca que esses documentos não são apenas fontes de informação, mas também instrumentos de poder e elementos da memória coletiva. Segundo Le Goff, o documento não pertence exclusivamente ao passado; é um produto da sociedade que o criou, moldado pelas relações de poder vigentes. Ele argumenta que "só a análise do documento [...] permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa" (Le Goff, 1990, p. 545).

Entre os documentos que se enquadram nessa categoria estão registros em cartórios, diários, objetos, edificações, testemunhos, livros, pergaminhos, papéis, couro

ou qualquer outro suporte, oficial ou não, desde que possam ser datados. Além disso, incluem-se pinturas, músicas, correspondências, certidões de nascimento, relatos de viajantes, novelas, plantas de cidades e registros materiais, entre outros. Em suma, tudo o que foi criado ou modificado pelo ser humano e que sobreviveu ao tempo pode servir como documento e fonte de estudo. Le Goff (1990) enfatiza que os documentos devem ser analisados criticamente, desmistificando seu significado aparente para entender plenamente seu testemunho e ensinamento.

No contexto desta pesquisa, os documentos do arquivo do IMAS JM são fontes primárias que oferecem uma visão detalhada sobre a vida e a estrutura do manicômio, o desenvolvimento do MBRAC e da produção artística de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia. Esses documentos são fundamentais para compreender a criação e evolução do MBRAC, evidenciando sua importância na construção do conhecimento histórico e cultural. Prontuários médicos e atas de reuniões, disponíveis no mesmo arquivo, são essenciais para entender a operacionalização das instituições totais, conforme descrito por Erving Goffman. Eles fornecem dados empíricos sobre as práticas disciplinares e as experiências dos internos, permitindo uma análise crítica das dinâmicas de poder e controle.

Fotografias, imagens presentes em prontuários e outros documentos visuais que compõem a história da antiga CJM atuam como testemunhos da "sobrevivência das imagens", conceito desenvolvido por Georges Didi-Huberman (2013). Esses registros permitem identificar a persistência visual e simbólica das obras de Bispo, bem como as influências que continuam a moldar a produção artística dos atuais artistas do Ateliê Gaia. As obras dos cinco artistas do Gaia que estudamos — Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth, Arlindo de Oliveira e Luiz Carlos —, ao dialogarem diretamente com a produção de Bispo, exemplificam como essas imagens históricas transcendem seu contexto original e ressoam no presente.

O conceito de "imagem sobrevivente", formulado pelo historiador da arte e ensaísta Georges Didi-Huberman em *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (*Imagens Apesar de Tudo: Quatro Fotografias de Auschwitz*), publicado em 2013, é fundamental para a compreensão da durabilidade e do impacto das obras de Bispo. De acordo com essa teoria, é possível compreender que certas imagens têm a capacidade de resistir ao esquecimento e à destruição, mesmo em condições adversas. Em sua análise, Didi-Huberman examina fotografias tiradas clandestinamente em campos de concentração nazistas durante o Holocausto. Embora muitas dessas imagens sejam borradas, tremidas ou imperfeitas, elas registram momentos marcados pela crueldade e pelo sofrimento, mas também pela resistência e humanidade. Assim como as fotografias analisadas por Didi-Huberman, as imagens da CJM e as obras dos

artistas do Gaia, ao reinterpretarem e recontextualizarem a produção de Bispo, reforçam a noção de que essas imagens e objetos artísticos persistem como testemunhos vivos de uma história que continua a ecoar.

A noção de "imagem sobrevivente" (2013) empregada nos estudos visuais, na história da arte e na teoria da imagem, ao enfatizar a necessidade de preservação e interpretação de imagens que testemunham eventos traumáticos e históricos. Didi-Huberman argumenta que essas imagens sobrevivem porque resistem às tentativas de apagamento da memória dos eventos que representam. Elas não apenas nos confrontam com a brutalidade do Holocausto, mas também nos levam a refletir sobre questões éticas e políticas relacionadas ao testemunho, à representação e à memória.

A capacidade de resistência ao apagamento histórico torna-se particularmente significativa quando se estabelece uma relação comparativa entre as obras de Bispo e as produções contemporâneas dos artistas do Ateliê Gaia. Ao desenvolverem seus trabalhos nesse espaço impregnado de historicidade, os artistas do Ateliê Gaia estabelecem uma interlocução implícita com as criações de Bispo, mantendo viva uma atmosfera de resistência memorialística característica do local. Dessa forma, a CJM e o MBRAC configuram-se não simplesmente como um local de produção artística, mas como um território gerador de imagens que transcendem a temporalidade, questionando narrativas históricas lineares. A definição de "imagem sobrevivente" (Didi-Huberman, 2013) mostra-se adequada para analisar tanto o contexto institucional quanto as produções de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia.

Conforme registrado na base de dados História da Loucura (2024), o acervo do IMAS JM é categorizado em três principais conjuntos documentais: o fundo Colônia Juliano Moreira, que engloba livros de entrada de pacientes e fichas de observações; o fundo Divisão Nacional de Saúde Mental (DINSAM), que compreende documentos textuais e iconográficos de diversas instituições psiquiátricas em todo o Brasil; e o fundo IMAS Juliano Moreira, constituído por documentos acumulados após a municipalização em 1996, incluindo prontuários, ofícios, fotografias, mapas e documentos administrativos. Além de seu significado histórico, o IMAS JM continua a desempenhar uma função indispensável na pesquisa e na administração da saúde mental no Brasil. Seu acervo não só documenta a história da psiquiatria, mas também fornece informações críticas sobre a transformação urbana do bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, e o início do bairro conhecido como "Colônia" (História da Loucura, 2024). Esse acervo tem uma importância considerável na preservação da história da psiquiatria brasileira.

Identificação e análise de documentos do arquivo do IMAS JM relacionados à fundação e trajetória da CJM, do MBRAC além de prontuários dos artistas. Esses

documentos incluem prontuários médicos, atas de reuniões, cartas, memorandos, relatórios e fotografias.

Realização de entrevistas com os artistas do Ateliê Gaia, visando descrever suas experiências de vida e processos de produção artística. Também foram realizadas entrevistas com colaboradores e ex-colaboradores do MBRAC e do Ateliê Gaia.

Aplicação de procedimentos de observação participante durante a pesquisa de campo, permitindo uma imersão no ambiente do Ateliê Gaia e do MBRAC, visando compreender as dinâmicas internas e as práticas artísticas desenvolvidas.

Pesquisa em jornais para contextualizar historicamente as atividades do MBRAC, a trajetória de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia ao longo do tempo.

Revisão de estudos teóricos e críticos relacionados à trajetória do MBRAC e do Ateliê Gaia, bem como às influências de Bispo. Esta revisão incluiu livros, dissertações, teses e artigos científicos que abordam a obra de Bispo e sua recepção no campo da arte contemporânea e as produções dos artistas do Ateliê Gaia, além da trajetória da CJM e do próprio MBRAC.

Complementarmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica nas coleções da UT com o objetivo de identificar e analisar publicações internacionais relevantes para o objeto de estudo.

No quadro (Apêndice A), apresenta-se uma síntese das atividades realizadas durante a pesquisa documental no arquivo do IMAS JM, conduzida entre 2023 e 2024, com visitas semanais ao longo de 2023 e nos primeiros meses de 2024. Durante esse período, aproximadamente 950 documentos de relevância histórica e científica foram identificados, copiados, organizados e analisados, oferecendo um panorama detalhado sobre a trajetória institucional da CJM e do IMAS JM, a vida dos internos e a evolução das práticas psiquiátricas no Brasil.

O arquivo do IMAS JM é composto por centenas de caixas que documentam a história centenária da instituição, desde a antiga CJM até o atual IMAS JM (1924–2024). Dada a amplitude do acervo, a pesquisa priorizou caixas com registros de períodos considerados fundamentais, como os primeiros anos da CJM, documentação sobre monumentos tombados pelo IPHAN e pelo INEPAC, o desenvolvimento do museu, a criação e a evolução do IMAS JM, além dos prontuários de Arthur Bispo do Rosario e dos cinco artistas do Ateliê Gaia.

O processo investigativo teve início com a familiarização com o acervo e a apresentação da documentação exigida para autorização da pesquisa. Em seguida, foram examinadas diversas caixas codificadas, contendo registros sobre a história da antiga CJM, prontuários de pacientes internos e documentos referentes ao museu. Esses materiais foram fundamentais para a compreensão do contexto histórico e social

de funcionamento da instituição, bem como das trajetórias individuais dos pacientes, incluindo os cinco artistas do Ateliê Gaia.

Após essa etapa exploratória, os documentos foram organizados e classificados em quatro categorias principais: registros sobre a trajetória da antiga CJM; registros sobre o IMAS JM; documentos relativos ao MBRAC; e materiais relacionados a Arthur Bispo do Rosario e aos cinco artistas do Ateliê Gaia. Essa classificação visou estruturar a análise documental e ampliar a compreensão das múltiplas dimensões históricas e institucionais abordadas na pesquisa.

Foram utilizadas bases de dados de jornais para coletar artigos sobre o MBRAC, Arthur Bispo do Rosario e o Ateliê Gaia. Adicionalmente, realizou-se um levantamento específico sobre a biografia, a produção artística e a participação em exposições de Bispo e dos cinco artistas do Ateliê Gaia, abrangendo o período da década de 1980 até a atualidade (Quadro 2). A principal fonte utilizada foi o acervo online do jornal O Globo, no qual foram identificadas 48 reportagens.

Complementarmente, foram realizadas buscas em bases de dados acadêmicas e catálogos de exposições, além de consultas por e-mail ao setor de Museologia de museus brasileiros mencionados pelos artistas durante as entrevistas. Também se investigou a participação em exposições e a comercialização de obras dos cinco artistas do Ateliê Gaia entre 2021 e 2024, a partir da análise de conteúdos publicados em redes sociais digitais, especialmente no Instagram, nos perfis @museubispodorosario, @surto.criativo e @psicotropica_art.

Quadro 2: Caracterização dos locais de pesquisa, descrição e tipos de documentos

Local de Pesquisa	Descrição	Tipos de documento
Arquivo IMAS JM	O acervo do IMAS JM é uma fonte de conhecimento sobre a instituição e permite pesquisas sobre métodos e práticas da psiquiatria, crescimento e urbanização de Jacarepaguá no Rio de Janeiro.	Registros de pacientes, fichas de observação, relatórios, prontuários, documentos textuais e iconográficos, ofícios, fotografias, mapas, plantas e documentos administrativos.
Base de dados da coleção do MBRAC	Pesquisa no INART Online.	Dados sobre as obras de arte da coleção do MBRAC.
Artigos de jornais	Acervos digitais e impressos dos jornais <i>O Globo</i> e <i>O Dia</i> , além de jornais de bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro.	Reportagens sobre a história da CJM, do MBRAC e dos artistas do Ateliê Gaia.
Catálogos de arte	Publicações que documentam exposições e coleções de arte, incluindo as obras de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia.	Catálogos de exposições, descrições de coleções e informações sobre obras específicas.
Setor de pesquisa do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)	Arquivos contendo cópias dos documentos de tombamento provisório e definitivo das 802 obras de Bispo que integram o acervo do MBRAC. (1992 - E-18/000.874/92) e tombamento provisório (04.12.1992).	Documentos do INEPAC relacionados ao tombamento.
	Arquivos referentes ao processo de	Documentos de tombamento do

Site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)	tombamento do acervo de Bispo, com destaque para a ata da 89ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (2018). O número do processo da série T é 1 842-T-18.	IPHAN. Ata da 89ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (2018).
Base de dados <i>Fine Arts Library (FAL) and Biblioteca - Benson Latin American Collection</i>	Repositórios que contêm referências acadêmicas sobre Bispo.	Textos acadêmicos, artigos e outros documentos relacionados.

Fonte: A autora, 2024

1.4.3 Amostra

A amostra deste estudo é composta por documentos (Quadros 2 e 3) e por nove participantes, distribuídos em dois grupos, conforme sua função e vínculo com o MBRAC e o Ateliê Gaia. O primeiro grupo é formado por colaboradores e ex-colaboradores do museu, entrevistados por meio de roteiro semiestruturado. O segundo grupo é composto por cinco artistas do Ateliê Gaia, acompanhados por observação participante e posteriormente entrevistados. Os critérios de inclusão consideraram funcionários com conhecimento e contato direto com o acervo, bem como artistas que estiveram em tratamento psiquiátrico na antiga CJM há pelo menos dez anos e que produzem obras no Ateliê Gaia desde então. Foram excluídos funcionários sem relação com os acervos museológicos, usuários de saúde mental atendidos há menos de dez anos, oriundos de outras instituições, e aqueles que não assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A pesquisa também se apoia em fontes de dados primárias e secundárias, com o objetivo de oferecer uma análise aprofundada da história da CJM, do MBRAC e do Ateliê Gaia.

1.4.4 Apresentação da Pesquisa aos Participantes

O contato com cada participante foi realizado por meio de conversas no MBRAC, telefonemas ou e-mails, informando-os sobre a pesquisa e convidando-os a participar. Após a aceitação, foi agendada uma visita no MBRAC para a apresentação da pesquisa aos participantes, assinatura do TCLE e realização das entrevistas. A ex-funcionária aposentada foi contatada por e-mail.

Durante a visita ao MBRAC, a pesquisadora apresentou aos participantes artistas e usuários do serviço de saúde mental o termo de consentimento (Apêndices A, B e C), explicando o objetivo da pesquisa e solicitando autorização para a veiculação

de imagem, voz e depoimentos gravados. Todas as atividades de gravação e documentação foram realizadas com o consentimento dos participantes.

1.4.5 Coleta de Dados

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas e observações de campo. As entrevistas, previamente testadas em um estudo piloto, foram conduzidas com artistas do Ateliê Gaia, bem como com colaboradores e ex-colaboradores do MBRAC. Os entrevistados foram:

- Diana Kolker, historiadora e curadora pedagógica do MBRAC e do Ateliê Gaia.
- Fernanda Sansil, ex-museóloga do MBRAC.
- Márcia Nascimento, atual museóloga do MBRAC.
- Rita de Cássia Barcellos Bitencourt, terapeuta ocupacional e fundadora do Ateliê Gaia.

Além disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas e observação participante com cinco artistas e usuários do serviço de saúde mental. Durante esses encontros, observou-se a criação artística, e as perguntas foram feitas conforme o nível de conforto dos participantes. No Ateliê Gaia, a produção artística também foi acompanhada por observação participante, com registro fotográfico e cinematográfico das obras. Os artistas envolvidos foram:

- Arlindo Oliveira da Silva Filho
- Gilmar Ferreira
- Leonardo da Rocha Lobão
- Luiz Carlos Marques
- Ruth de Souza Nunes (nome artístico: Patrícia Ruth)

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com gravação da voz dos participantes, no dia agendado e escolhido por eles, em uma das salas do MBRAC. A entrevista com a funcionária aposentada da antiga CJM e com a atual museóloga foram realizadas virtualmente via *Microsoft Teams* e a gravação disponibilizada pela *University of Texas at Austin*.

- **Observação Participante e Entrevistas no Ateliê Gaia com os artistas**

A coleta de dados no Ateliê Gaia foi fundamentada no método de observação participante, conforme proposto por Bronislaw Malinowski em sua obra clássica *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Malinowski (1922) introduziu a observação participante como método de pesquisa, rompendo com a separação entre o observador em campo e o erudito em seu gabinete, ao destacar a importância da imersão prolongada do pesquisador no universo cultural estudado. Para ele, a cultura deveria

ser compreendida internamente, por meio da convivência cotidiana com os sujeitos da pesquisa.

No campo das Ciências Sociais aplicadas à cultura, a observação participante tem sido amplamente utilizada como forma de acessar os significados atribuídos pelos próprios participantes às suas ações. Segundo Goldenberg (2004), trata-se de uma abordagem qualitativa que privilegia a imersão do pesquisador no cotidiano das pessoas pesquisadas, permitindo compreender o ponto de vista nativo e os significados compartilhados no interior de um grupo. A autora reforça que não há um único modelo de pesquisa, e que o método deve ser moldado pela pergunta de pesquisa e pelas possibilidades concretas do campo. A observação participante, nesse sentido, exige sensibilidade, disciplina, flexibilidade e abertura para o inesperado — características essenciais na produção de conhecimento sobre fenômenos culturais.

Nesta pesquisa, o método foi aplicado durante as atividades de campo no Ateliê Gaia, onde a pesquisadora observou e participou das práticas cotidianas relacionadas à produção artística. Além da observação direta, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os artistas, permitindo o registro de testemunhos sobre suas trajetórias de vida e de criação. As visitas ocorreram semanal ou quinzenalmente entre os anos de 2023 e 2024, com duração aproximada de duas horas cada. A permanência prolongada revelou-se essencial para captar os sentidos atribuídos pelos artistas às suas obras e aos espaços que habitam.

A inserção da pesquisadora no ambiente observacional possibilitou acessar aspectos não verbalizados da experiência artística e institucional, alinhando-se à perspectiva proposta por autores como Goldenberg (2004), Given (2008), Queiroz et al., (2007) e Marietto (2018). Ao tornar-se parte do grupo, a pesquisadora buscou não apenas observar, mas partilhar o cotidiano dos artistas e usuários do serviço de saúde mental, compreendendo seus modos de viver e criar a partir de dentro. Essa abordagem contribuiu para a construção de uma “descrição densa” (Geertz, 1973), revelando as dinâmicas simbólicas e afetivas que permeiam a criação artística no Ateliê Gaia.

Durante o meu período de trabalho no MBRAC e a atuação como voluntária no Ateliê Gaia, tanto na década de 2000 quanto nos anos de 2023 e 2024, período correspondente a esta pesquisa de doutorado, foram selecionadas diversas imagens das obras dos cinco artistas do Ateliê Gaia. Essas imagens serão analisadas no capítulo 4 desta tese (Quadro 3).

Além disso, foram gravados vídeos com os artistas do Ateliê Gaia durante entrevistas, observações de campo de suas produções artísticas e visitas a exposições em diferentes locais. Nessas gravações, os artistas compartilharam suas vivências, inspirações e processos de criação.

Quadro 3: Itens coletados dos artistas do Ateliê Gaia (2004-2024)

Artistas	Documentos do prontuário e pessoais, materiais de Jornais e catálogos de arte no Brasil	Imagens das produções artísticas, vídeos, imagens de visitas a outros museus, imagens de performances
Arlindo Oliveira da Silva Filho	388	582
Gilmar Ferreira	63	168
Leonardo da Rocha Lobão	149	270
Luiz Carlos Marques	98	171
Ruth de Souza Nunes (nome artístico é Patrícia Ruth)	124	260

Fonte: A autora, 2024

Em relação a Bispo, dada a vasta quantidade de material disponível sobre o artista, foi realizada uma seleção específica das matérias do acervo do jornal *O Globo* e de catálogos de arte do MBRAC.

Durante o período de cinco meses em 2024, enquanto realizava pesquisa na UT, investiguei a base de dados da biblioteca da universidade em busca de documentos relacionados a Bispo (Quadro 4). A pesquisa seguiu uma abordagem sistemática e estruturada, desenvolvida na *Nettie Lee Benson Latin American Collection*³¹ e em repositórios digitais vinculados ao sistema de bibliotecas da UT. O recorte cronológico abrange o período de 1995 a 2024, definido com base na data da primeira publicação localizada. Utilizaram-se palavras-chave como “Arthur Bispo do Rosario” e “*Museum Bispo do Rosario contemporary art*”, recuperando diferentes tipos de material, como artigos acadêmicos, livros, capítulos de livros e catálogos de exposições. Após a coleta, os materiais foram registrados em uma planilha (Apêndice B), contendo informações como autor(es), título, tipo de documento, ano, forma de acesso (físico ou digital), número de obras disponíveis online e observações analíticas.

A base inicial de 131 itens foi posteriormente refinada para 103 publicações únicas, com a exclusão de duplicações decorrentes de variações de indexação e traduções. Dentre os documentos, 73 estavam disponíveis online e foram integralmente baixados e armazenados, enquanto os outros 30 foram consultados presencialmente na biblioteca. Os resultados foram consolidados por meio da elaboração de gráficos que apresentam a distribuição das publicações por ano, autores mais frequentes, tipos de material e disponibilidade de acesso (Capítulo 3). Além disso, procedeu-se à leitura dos

³¹ A *Nettie Lee Benson Latin American Collection*, localizada na Universidade do Texas em Austin (EUA), é reconhecida como uma das bibliotecas mais renomadas do mundo para estudos sobre a América Latina. Em parceria com o Teresa Lozano Long Institute for Latin American Studies (LLILAS), a coleção se consolidou como um destino global para pesquisa e estudo. Com mais de um milhão de volumes, a biblioteca abriga uma vasta diversidade de manuscritos originais, fotografias e outros materiais relacionados ao México, América Central, América do Sul, Caribe e à presença latina nos Estados Unidos. Em 2021, a biblioteca celebrou seu centenário, reafirmando-se como uma referência internacional na área.

resumos para identificar as principais temáticas, o que permitiu uma análise preliminar do impacto da obra de Bispo do Rosario no campo artístico e museológico.

Foi realizada uma análise bibliométrica composta pelas seguintes etapas: elaboração de uma planilha detalhada com as 103 publicações organizadas para consulta (Apêndice B); identificação das principais temáticas presentes nas publicações sobre Bispo, com base na leitura de títulos e resumos; e criação de gráficos sobre a distribuição anual das publicações, principais autores, tipos de materiais e disponibilidade de acesso.

Quadro 4: Itens coletados de Arthur Bispo do Rosario (2021-2024)

Artista	Documentos do arquivo do IMAS JM, materiais de Jornais e catálogos de arte no Brasil	Imagens das obras coletadas no MBRAC	Pesquisa na base de dados das Bibliotecas da <i>Austín University</i>
Arthur Bispo do Rosario	112	128	103

Fonte: A autora, 2024.

1.4.6 Análise de Dados

Nesta etapa, foram interpretadas e analisadas criticamente as bibliografias, documentos arquivísticos e artigos de jornais. Adotou-se uma abordagem hermenêutica, que se relaciona diretamente com a interpretação e compreensão dos fenômenos, atitudes e comportamentos humanos, bem como de textos e palavras.

Paul Ricoeur (1995) apresenta nexos da hermenêutica que envolvem reflexão sobre a própria natureza do compreender na "filosofia" que busca entender as condutas científicas melhor do que elas próprias conseguiram. Ricoeur (1995) afirma que:

[...] métodos precisos que comportam regras rigorosas – é o caso da filologia e da exegese dos grandes textos clássicos, como a jurisprudência; em seguida, uma reflexão sobre a própria natureza do próprio compreender, as suas condições e seu funcionamento; finalmente, um eixo mais ambicioso, uma espécie de "filosofia" que se apresenta como outra via da inteligibilidade, e que pretende compreender as condutas científicas melhor do que elas próprias conseguiram, acantonando-os nos limites de uma espécie de "metodologismo" (Ricoeur, 1995, p. 105).

Optou-se por uma abordagem qualitativa, focando nos significados, motivos, aspirações e realidades que não são quantificáveis, buscando compreender as dimensões profundas e significativas dos processos sociais (Minayo, 2001). Na análise dos documentos do arquivo do IMAS JM, relativos à CJM, foram considerados aspectos essenciais, como documentos do período fundacional da CJM e a trajetória dos núcleos hospitalares onde os cinco artistas do Ateliê Gaia estiveram internados, incluindo os

núcleos Ulysses Vianna, Manfredini e Franco da Rocha. Também foi analisado o Núcleo Histórico da CJM, que abriga monumentos tombados.

A análise dos documentos e matérias de jornais sobre o MBRAC foi limitada a períodos específicos: a criação do museu na década de 1980, mudanças na direção e alterações no nome do museu. Esta análise focou na construção da linha historiográfica do MBRAC, destacando as principais contribuições de seus diretores e as transformações ocorridas ao longo do tempo.

Um referencial para esta análise é a obra *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros* (1978), de Lélia Frota, que oferece uma análise detalhada dos percursos de vida e das obras de artistas populares brasileiros. Frota situa a 'arte e o artista popular' como construções históricas que emergem no contexto brasileiro do século XX, com o modernismo atuando como catalisador para a valorização desses artistas. Adotei as concepções da autora, utilizando seu modelo de apresentação no capítulo quatro desta tese, que inclui uma fotografia de cada artista, seguida por informações pessoais do artista e textos onde eles descrevem suas trajetórias e percepções sobre suas criações. Essa abordagem servirá como base para a análise descritiva dos percursos de vida e das produções artísticas de Bispo e dos cinco artistas do Ateliê Gaia (capítulo 4).

Lélia Coelho Frota (1978, 2005) desempenhou um papel central na legitimação da chamada arte popular brasileira ao destacar a importância do “desejo de biografia” como um marco na construção identitária dos artistas populares. Segundo a autora, a arte popular no Brasil se estrutura não apenas pela produção artística em si, mas pelo reconhecimento dos próprios artistas como criadores, inseridos em um circuito de recepção e validação cultural. Esse conceito questiona a noção de anonimato frequentemente associada a essas produções e ressalta que os artistas populares passaram a ser identificados, biografados e institucionalizados a partir do século XX. Frota também enfatiza a presença de interações entre artistas eruditos e populares, apontando como essas trocas moldaram a construção do campo da arte no Brasil. Esse olhar crítico permite analisar a obra de Bispo do Rosario e dos artistas do Ateliê Gaia como parte de um processo de reconhecimento e ressignificação contínua.

As obras selecionadas para esta tese foram escolhidas por demonstrarem, em minha avaliação, influências das criações Bispo ou por fazerem referência à CJM. A seleção foi guiada por critérios como temas recorrentes, técnicas utilizadas e elementos visuais que remetem ao universo de Bispo.

A análise dos vídeos das obras de arte e performances foi realizada por meio de uma abordagem iconográfica, visando identificar símbolos, temas visuais e técnicas artísticas recorrentes. Essa análise foi contextualizada historicamente, relacionando as imagens e vídeos ao contexto cultural em que foram produzidos e comparando as obras

dos artistas com as de Bispo para identificar influências e continuidades.

Elementos como simbolismo, uso de materiais e referências visuais e temáticas foram examinados para investigar as influências de Bispo nas criações contemporâneas dos artistas do Ateliê Gaia.

1.4.7 Aspectos éticos

Este estudo respeitou os princípios éticos estabelecidos pela Resolução CNS nº 510, de 2016, do Conselho Nacional de Saúde, que dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas nas Ciências Humanas e Sociais. A resolução determina que procedimentos metodológicos envolvendo dados obtidos diretamente dos participantes ou informações identificáveis que possam acarretar riscos superiores aos da vida cotidiana devem seguir rigorosamente os preceitos éticos, garantindo a segurança e o respeito aos envolvidos.

O projeto foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CEP-UNIRIO) e aprovado sob o parecer nº 5.907.560. Para a coleta de dados nos arquivos e no museu, foi obtida autorização junto à Coordenação do Centro de Estudos do IMAS JM, por meio da submissão e aprovação do projeto na Plataforma Brasil. A pesquisa também foi submetida à direção do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

Participaram do estudo apenas os indivíduos que concordaram formalmente com sua inclusão, mediante assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), no qual foi explicitada a necessidade de identificação dos participantes. Aos participantes foram assegurados os seguintes direitos: retirar o consentimento e interromper sua participação a qualquer momento; Saber e decidir se autorizam a divulgação das informações prestadas, podendo permitir que seus nomes sejam citados ao longo da tese. Caso não autorizassem, suas identidades seriam preservadas. Ressalta-se que não houve qualquer ônus financeiro aos participantes em decorrência da pesquisa.

Figura 16: *Grande Veleiro* de Arthur Bispo do Rosario na exposição *Utopias: a vida para todos os tempos e glória*. Acervo do MBRAC



Fonte: Foto da autora, 2021

CAPÍTULO 2

Patrimônio em processo na história da Colônia Juliano Moreira

Os hospitais psiquiátricos vão acabar. E não haverá mais doenças. Nem miséria. Tristeza também não. A minha estadia aqui na Terra, com o meu povo, vai ser a vida. A vida para todos os tempos e glória. Mais nada. (Arthur Bispo do Rosario, 1982 em trecho retirado da exposição "Utopias: a vida para todos os tempos e glória" (Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, 2021).

Focaliza-se a trajetória da CJM e seu patrimônio, utilizando o veleiro de Bispo (Figura 16) como uma metáfora para guiar a análise, destacando-se a visão utópica expressa por Bispo na epígrafe deste capítulo, que antecipa o desejo pelo fim dos hospitais psiquiátricos e pela transformação das condições de vida dos pacientes. Refletir sobre o conceito de patrimônio, especialmente no contexto museológico contemporâneo, é uma tarefa complexa. Quando se analisa o patrimônio material e imaterial preservados em um antigo hospício, como a CJM, acrescenta-se uma camada adicional de desafio.

Neste estudo, parte-se da compreensão de que o termo e o conceito de patrimônio apresentam caráter polissêmico (Borges; Campos, 2012). Considerar o patrimônio enquanto construção cultural, inserida em um espaço específico com valores particulares e distintos atores sociais, configura-se como uma das atribuições dos museólogos. Nesse âmbito, revela-se pertinente investigar os valores que fundamentaram a constituição de um patrimônio por meio da formação de coleções na antiga CJM. Para tanto, torna-se necessário compreender tanto as memórias construídas – que engendram sentimentos de identificação e ressonância, definidos como "referentes a afeitos de memória entre um bem cultural e um sujeito ou grupo" –, quanto compreender a aderência, que é entendida como o "grau maior ou menor de relevância para um sujeito pertencente ao contexto de determinado bem" (Borges; Campos, 2012, p. 112).

Esses aspectos de identificação e ressonância mostram-se relevantes para a compreensão de como as práticas culturais e artísticas desenvolvidas na CJM contribuíram para a constituição de um patrimônio distinto. A análise do percurso histórico e social da noção de patrimônio possibilita evidenciar os processos que favoreceram a preservação e valorização dessas expressões culturais em contexto institucional. Nessa perspectiva, o estudo do patrimônio cultural imaterial, que inclui as experiências e produções artísticas dos artistas da antiga CJM, pode revelar dinâmicas de transmissão e perpetuação dessas tradições.

O conceito de patrimônio, conforme descrito por Desvallées e Mairesse (2014), sofreu transformações ao longo do século XX, ampliando-se a partir dos anos 1950 para integrar os testemunhos materiais e imateriais das culturas humanas. Segundo os autores, essa ampliação foi influenciada por processos de globalização de ideias e

resultou na consolidação da noção de patrimônio imaterial, “fundada sobre a ideia de que a transmissão, por ser efetiva, repousa essencialmente sobre a intervenção humana, da qual provém a ideia de tesouro humano vivo: uma pessoa que tenha dominado a prática da música, da dança, dos jogos, de manifestações teatrais e de ritos de valor artístico e histórico excepcional em seu país” (Desvallées; Mairesse, 2014, p. 73–74)

No contexto contemporâneo, a preservação do patrimônio cultural imaterial ou intangível tornou-se uma preocupação crescente. Segundo Regina Abreu (2009), os saberes específicos de cada cultura, os modos de fazer que atravessaram séculos e as antigas tradições de artesanato encontram-se em risco de desaparecimento, principalmente em razão da modernização e da perda de referências culturais essenciais. Em resposta a isso, a UNESCO instituiu, por meio de seu conselho executivo, o programa de valorização dos mestres de diferentes ofícios ao redor do mundo, denominado “Tesouros Humanos Vivos” (UNESCO, 2003).

Embora esse tipo de reconhecimento internacional contribua para impulsionar ações de valorização da arte produzida por pessoas que viveram em instituições psiquiátricas ou são usuárias dos serviços de saúde mental — como nos casos das produções artísticas do Ateliê Gaia —, é necessário problematizar os limites dessa política. O destaque conferido a alguns artistas, como Bispo, pode, inadvertidamente, ofuscar a trajetória de outros criadores importantes, cujas produções permanecem invisibilizadas e fora dos circuitos hegemônicos. Assim, ainda que o reconhecimento da excepcionalidade tenha desempenhado um papel relevante na constituição do MBRAC, ele não expressa uma visão abrangente sobre os múltiplos sujeitos e coletivos que compartilham práticas artísticas em contextos de exclusão.

No Ocidente, a França foi pioneira na implementação do projeto de Mestres Artistas, conhecido como *Mâîtres d’Art*. Em 2004, o Ministro da Cultura e Comunicação criou o Conselho de Mestres Artistas, responsável por conceder o título de “Mestre da Arte” àqueles com habilidades excepcionais em técnicas tradicionais, obrigando-os a transmitir esses conhecimentos para um aprendiz. Esses mestres, além de participar da avaliação de novas candidaturas, recebem um subsídio anual determinado pelo Ministério da Cultura e Comunicação da França (Costa, 2015).

Baseado no documento da UNESCO (2003), tesouros humanos vivos são pessoas que possuem um alto grau de conhecimento e habilidades necessárias para executar ou recriar elementos específicos do patrimônio cultural imaterial. Esse conceito pode ser aplicado a figuras excepcionais em várias culturas, incluindo o Brasil. Argumenta-se que Bispo (Figura 17) pode ser enquadrado nessa definição, ainda que não tenha sido formalmente reconhecido como tal, já que demonstrou domínio sobre

técnicas de valor artístico singular, gerando sentimento de identificação e ressonância entre usuários dos serviços de saúde mental e artistas da antiga CJM (atual IMAS JM). Sua relação com a natureza, sua trajetória de vida, a constituição de sua coleção e o contexto de produção — especialmente na cela forte — contribuíram para uma continuidade criativa que se perpetua nas práticas atuais dos artistas do Ateliê Gaia. Essa dinâmica reforça o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Figura 17: Detalhe de Arthur Bispo do Rosario vestido com sua obra Manto da apresentação na antiga Colônia Juliano Moreira.



Fonte: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>

Embora Bispo não tenha atuado formalmente como transmissor de saberes, seu legado e sua coleção tornaram-se fontes de inspiração para outros criadores vinculados à saúde mental. Um exemplo disso é a obra de Gilmar Ferreira intitulada *Bispo do Rosario ontem, hoje e sempre rodando com a gente* (2004), que será analisada no Capítulo 4. Ao comentar a obra, Gilmar afirma:

“[...] eu pintei este quadro aqui em homenagem ao Bispo. O nome se fala por bricolagem. O Bispo foi um paciente muito maltratado aqui dentro, ele só não morreu porque no passado ele produzia muita obra. Na época que Bispo estava internado e sendo maltratado ele comia resto de comida. [...] Colei um aro de bicicleta e o cobertor que eu dormia [...] é tênis pirulito da época de quando eu era criança [...] e o bispo tem esse tênis. [...] o aro quer dizer que Bispo está no céu, mas está rodando com a gente” (Ferreira, 2023).

O depoimento de Gilmar reforça a importância de Bispo como referência simbólica e afetiva para os artistas do Ateliê Gaia. Inspirados por seu legado, esses artistas constroem processos criativos que articulam memória, identidade e

experiências de vida. Nesse contexto, suas práticas vêm sendo reconhecidas como expressões significativas de saberes que devem ser valorizados e preservados.

A importância do patrimônio imaterial reside não apenas nas manifestações culturais em si, mas na riqueza de conhecimentos e técnicas transmitidos de geração em geração. Essa herança é continuamente recriada por seus portadores ou praticantes, o que implica que não existem duas expressões idênticas de uma mesma prática. Os elementos do patrimônio cultural imaterial evoluem continuamente, de manifestação em manifestação e enquanto são transmitidos de pessoa para pessoa e de geração para geração. A viabilidade das práticas de patrimônio imaterial depende da continuidade da transmissão dos conhecimentos e habilidades essenciais para sua execução ou incorporação (Sani; Ahmad, 2017).

Durante a pesquisa de campo, observou-se que o MBRAC exemplifica a valorização do patrimônio cultural imaterial conforme a definição da UNESCO (2003). O MBRAC não se limita a ser um espaço para a guarda, preservação e exposição de coleções, mas também promove o convívio, a criação de expressões artísticas e o cuidado da saúde de seus artistas e usuários. Nas últimas décadas (2000-2024), o MBRAC tem se destacado por emergir de um contexto manicomial, transformando-se em um espaço dedicado à valorização do patrimônio cultural imaterial. Ao preservar e valorizar as obras e a história de Bispo, o MBRAC contribui para a documentação de sua memória e para a continuidade de suas influências artísticas.

A compreensão sobre museus criados em antigos manicômios como locais de patrimônio específico é compartilhada por Cruz Jr. (2009) em relação ao Museu de MII. Segundo Cruz Jr. (2009, p. 71), "o Museu de Imagens do Inconsciente não se resume apenas a uma coleção de obras: ele é um exemplo típico de patrimônio intangível." Este museu não apenas preserva e exibe a produção artística dos pacientes psiquiátricos, mas também captura e transmite as histórias, vivências e contextos culturais em que essas obras foram criadas. Assim, o MII atua como um guardião das memórias e experiências de seus criadores, promovendo uma compreensão do patrimônio cultural imaterial e das contribuições únicas dessas expressões artísticas para a diversidade cultural e a criatividade humana.

Da mesma forma, o MBRAC serve como um testemunho vivo da interação entre arte e saúde mental, revelando como a criatividade pode florescer mesmo em ambientes adversos. Através de suas exposições, programas educativos e atividades desenvolvidas no Ateliê Gaia, o MBRAC não só preserva o legado de Bispo, mas também inspira novas gerações a explorar e expressar sua própria criatividade, promovendo um diálogo contínuo entre passado e presente, arte e vida.

2.1 Do primeiro Hospício Brasileiro à criação da Colônia Juliano Moreira

O Hospício Pedro II foi criado pelo Decreto Imperial nº 82, de 18 de julho de 1841, embora sua inauguração e funcionamento só tenha ocorrido em 1852, quando passou a receber os chamados “alienados mentais”, provenientes de diversas províncias do Império. Foi o “primeiro hospital de doentes mentais do Brasil, e inaugura uma nova fase da problemática da loucura e do louco em nosso país: assinala, como marco institucional, o nascimento da psiquiatria” (Machado *et al.*, 1978, p. 375). Suas instalações localizavam-se na região hoje conhecida como Praia Vermelha, no município do Rio de Janeiro – Brasil, em uma área que, à época, ainda não possuía configuração formal como bairro urbano. Apenas na década de 1920, com a realização de aterros e loteamentos, essa área passaria a compor formalmente o bairro da Urca³². O edifício do hospício, construído no século XIX, ficou popularmente conhecido como “Palácio dos Loucos” (Gonçalves, 2013), e atualmente, abriga parte do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), localizado nas proximidades da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde a presente pesquisa foi desenvolvida.

A instituição foi inaugurada no contexto do período monárquico brasileiro, vigente entre 1822 e 1889. Considerado o primeiro hospital psiquiátrico do país, sua criação esteve associada às comemorações da coroação de Dom Pedro II. Com “o apoio do Ministro de Estado e Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, José Clemente Pereira, a fim de celebrar de forma marcante a ocasião, resolve criar o primeiro hospital psiquiátrico do Brasil” (Ramos; Jeremias, 2014).

O nome do novo hospital era para homenagear o jovem Imperador: surgiu, então, o Hospício de Pedro II. Até sua criação os alienados não gozavam de qualquer tipo de proteção ou assistência governamental e “[...] perambulavam pelas ruas livremente ou eram tratados como feras enjauladas nas cadeias ou trancados em cubículos das Santas Casas da Misericórdia, hospitais de Ordens Terceiras ou em suas próprias residências” (FIOCRUZ, [s. d.]).

A arquitetura do Hospício Pedro II (1841–1852) foi concebida para expressar os ideais civilizatórios do Segundo Reinado, combinando a estética neoclássica com princípios higienistas característicos da arquitetura hospitalar oitocentista (Figura 18). O projeto arquitetônico foi fruto da colaboração entre alguns dos principais arquitetos do

³² O bairro da Urca foi constituído como unidade urbana entre 1922 e 1923, por meio de aterros hidráulicos e loteamentos sistemáticos na antiga área militar da Praia Vermelha, processo que transformou a região em zona residencial planejada. Até então, o local abrigava majoritariamente instalações institucionais, como o Hospício Pedro II (inaugurado em 1852) e o Forte São João (datado de 1565), sem configuração como bairro formal. Essa transição reflete o projeto de modernização urbana do Rio de Janeiro no início do século XX, que buscava requalificar espaços públicos e áreas militares para fins civis e residenciais (Abreu, 2013).

período: Domingos José Monteiro, Joaquim Cândido Guillobel e José Maria Jacinto Rebelo. O hospital possuía capacidade para 150 pacientes e foi imediatamente preenchido após a conclusão das obras. O complexo ocupava uma área de 140.000 m². Sua fachada monumental e planta radial, inspiradas no modelo panóptico, articulavam-se a espaços funcionais, como oficinas terapêuticas, o que indicava a dupla vocação da instituição: contenção e reabilitação por meio do trabalho disciplinado (Nardi, 2013).

O médico Antônio José Pereira das Neves, em 1845, foi responsável por estudar o tratamento recebido pelos alienados na França, Bélgica, Alemanha, Inglaterra e Itália. Após sua viagem, ele apresentou um relatório aos colegas, que incentivou o planejamento no Hospício Pedro II (Figura 18) em torno da ideia da Terapia Ocupacional. “O primeiro diretor do Hospício, Dr. Manoel José Barbosa, estabeleceu diversas oficinas especializadas na manufatura de calçados, no artesanato da palha e na alfaiataria” (Ramos; Jeremias, 2014, [s. p.]).

A administração da instituição costumava autorizar, no período das oficinas, visitas regulares. Além disso, uma loja de presentes oferecia itens produzidos por pacientes, com o objetivo de vendê-los ao público.

As oficinas do Hospício produziam, na verdade, bens e serviços de valor (embora limitados) para a economia local. Porém, de forma ainda mais importante, a instituição servia como lugar de treinamento para muitos trabalhadores desprovidos das habilidades necessárias para certos tipos de oportunidades de emprego no Rio. Por volta do final do século XIX, as oficinas ofereciam aos pacientes oportunidades para o aprendizado de habilidades em fundição de ferro, encanamento, engenharia elétrica, carpintaria, marcenaria, manufatura de colchões, tipografia e pintura. Empresas artesanais, que haviam tradicionalmente ficado dependentes, até certo ponto, dos trabalhadores fornecidos pelos orfanatos da Santa Casa, passam gradualmente a recorrer ao Hospício para obter trabalhadores e artesãos para os empreendimentos manufatureiros e industriais da cidade. É o Hospício, na verdade, que oferece uma das poucas oportunidades para o treinamento de trabalhadores qualificados no Rio de Janeiro da época. (Ramos; Jeremias, 2014, [s. p.])

No contexto contemporâneo do Ateliê Gaia, observam-se ecos dessa lógica institucional de produção, embora profundamente modificados. Enquanto, no passado, a produção estava vinculada à disciplina, ao trabalho compulsório e à inserção econômica dos pacientes sob a lógica da assistência manicomial, no Ateliê Gaia a criação artística associa-se à autonomia, à livre expressão e à possibilidade de geração de renda pelos próprios artistas. A comercialização das obras, hoje, não apenas contribui para a sustentabilidade material de seus criadores, mas também reforça sua valorização social e subjetiva, promovendo reconhecimento e fortalecendo trajetórias de vida.

O comércio das obras produzidas no Ateliê Gaia será explorado em maior profundidade no Capítulo 4, quando será discutida a importância dessas vendas e como elas influenciam a autonomia e o sustento financeiro dos artistas envolvidos. Aqui, destaca-se apenas o embrião dessa atividade, cujas raízes remontam às práticas do primeiro hospício brasileiro, revelando uma linha de continuidade histórica que, ainda que transformada, mantém a valorização do trabalho criativo de pessoas em sofrimento psíquico.

Figura 18: Hospício Pedro II



Fonte: Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro – IPUB, [s. d.]³³

Os pacientes no hospício não eram tratados apenas com terapias; métodos desumanos também eram empregados na instituição. Como relatado: "uma parte da instituição, nunca vista pelos visitantes, abrigava os pacientes difíceis. Celas de encarceramento (quartos-fortes) reverberavam com os sons dos internos" (Ramos; Jeremias, 2014, [s. p.]

Segundo Pedro Calmon (1952), João Carlos Teixeira Brandão, diretor do Hospício Pedro II a partir de 1887, teve uma gestão ativa e crítica. Ele considerava as instalações inadequadas para o tratamento dos alienados e apontava a desorganização do hospício, além da superlotação, como problemas graves. Brandão defendia a adoção de processos clínicos modernos e pleiteava reformas estruturais, como a criação de colônias rurais. Em 1889, suas reivindicações foram atendidas quando Antônio Ferreira Vianna, Ministro da Justiça, ordenou a fundação das colônias de São Bento e de Conde de Mesquita, na Ilha do Governador, visando aliviar a superlotação do hospício e testar novas abordagens terapêuticas, incluindo o trabalho agrícola como método de recuperação dos pacientes.

³³ Disponível em: <https://www.ipub.ufrj.br/eventos/do-hospicio-de-pedro-ii-ao-hospital-nacional-de-alienados/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

Nos primeiros anos da República, essas colônias foram destinadas exclusivamente a homens, utilizando terrenos do antigo Asilo de Mendigos dos beneditinos. Com o decreto n. 508, de 21 de junho de 1890, essas colônias passaram a abrigar exclusivamente alienados indigentes do Hospício Nacional de Alienados, que se dedicavam ao trabalho agrícola. No entanto, as instalações rapidamente se tornaram insuficientes, o que levou à necessidade de buscar um novo local.

Em 1909, o médico João Augusto Rodrigues Caldas assumiu a direção dessas colônias e articulou a transferência dos pacientes para a Fazenda do Engenho Novo, em Jacarepaguá. Após um longo processo jurídico e administrativo, foi inaugurada, em 1924, a Colônia de Psicopatas-Homens, que mais tarde seria conhecida como CJM. Essa nova instituição foi criada especificamente para receber os pacientes indigentes que não puderam ser adequadamente tratados nas colônias da Ilha do Governador, marcando um importante marco na história das instituições psiquiátricas no Brasil (Venancio, 2011). Essas mudanças ilustram a conexão entre a antiga CJM e o primeiro hospício brasileiro.

O médico Juliano Moreira (1873–1933), diretor do Hospício Nacional de Alienados entre 1903 e 1930, destacou-se como figura central na reformulação das práticas psiquiátricas brasileiras no início do século XX. Nascido em Salvador, homem negro e diplomado pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1891, ainda sob o regime escravocrata. Moreira enfrentou o racismo estrutural presente na sociedade e nas instituições acadêmicas. Moreira desafiou o determinismo racial ao propor uma psiquiatria baseada em evidências clínicas, não em preconceitos (Santos, 2020).

Moreira introduziu uma abordagem humanizada no tratamento dos então denominados "alienados", combatendo as teorias racistas da degenerescência e contribuindo para a compreensão da loucura como condição clínica e social, distinta de concepções morais ou criminais. Durante sua gestão, promulgou-se a primeira Lei Federal de Assistência aos Alienados (1903), que vedou o encarceramento de pessoas com transtornos mentais em estabelecimentos penais. No ano seguinte, o Decreto nº 5.125, de 1904, regulamentou a assistência psiquiátrica no Distrito Federal, constituindo um marco jurídico para a institucionalização da psiquiatria no Brasil.

Além disso, Juliano Moreira implementou oficinas artísticas, ampliou o corpo clínico, instituiu apoio aos familiares dos pacientes e inaugurou uma biblioteca no Hospital Nacional de Alienados. Também promoveu espaços de diálogo entre profissionais e internos, contribuindo para o aprimoramento da prática psiquiátrica e para a consolidação da instituição como um centro de formação médica e docente. Essas iniciativas foram fundamentais para afirmar o Hospício Nacional como uma

referência no campo da psiquiatria no Brasil, tanto na assistência quanto na formação especializada (Santos, 2020).

As reformas realizadas nesse período incluíram a modernização das instalações e a organização dos pacientes em atividades terapêuticas. Tais mudanças possibilitaram o registro fotográfico do espaço reformado, evidenciando o processo de modernização institucional (Facchinetti et al., 2010). Moreira permaneceu à frente da instituição por trinta anos, período no qual liderou a aquisição do terreno e o projeto de fundação da colônia que, posteriormente, levaria seu nome.

A mudança de denominação para Colônia Juliano Moreira, em 1935, não apenas homenageou o médico — conhecido por defender uma psiquiatria mais humanizada — como também sinalizou uma reorientação institucional, marcada pela expansão física e pela introdução de novos recursos terapêuticos (Figura 21), sobretudo nas décadas de 1930 e 1940. Sua gestão coincidiu com o período de saneamento e urbanização do Rio de Janeiro, conduzido pela administração do prefeito Pereira Passos (1902–1906) (Venancio, 2004).

Além disso, Moreira desempenhou papel relevante na institucionalização da psiquiatria no Brasil. Em 1905, fundou os *Archivos Brasileiros de Medicina*, em parceria com Antônio Austregésio e Ernani Lopes, e a Sociedade Brasileira de Psiquiatria, Neurologia e Saberes Afins, junto com Afrânio Peixoto. Em 1911, assumiu a direção da Assistência Nacional a Alienados. No cenário internacional, participou de diversos congressos médicos, entre eles os realizados em Lisboa (1906), Amsterdã e Milão (1907), Londres e Bruxelas (1913) (Venancio, 2004).

Em 1911, o Hospício Nacional de Alienados foi renomeado como Hospital Nacional de Alienados, conforme o decreto n.º 8.834, de 11 de julho de 1911. Nessa época, João Augusto Rodrigues Caldas, alienista e futuro homenageado na principal avenida de acesso à antiga Colônia Juliano Moreira (Estrada Rodrigues Caldas), integrava o quadro de profissionais. O hospital enfrentava um sério problema de superlotação, e, em 1911, chegou a ter 3.239 pacientes, evidenciando a gravidade da situação (FIOCRUZ, [s.d.]).

Entre os internos notáveis do Hospital Nacional de Alienados esteve o célebre escritor negro Afonso Henriques de Lima Barreto. Ele foi internado duas vezes, sendo a última entre 1919 e 1920, no Pavilhão de Observação, localizado no próprio Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro. Essa internação resultou em seu famoso relato autobiográfico, "Diário do Hospício", no qual ele descreve com precisão as condições do hospital e os tratamentos psiquiátricos empregados no início do século XX. O diário fornece um olhar atento e crítico sobre o tratamento desumano dispensado aos pacientes, além de expor o ambiente opressivo e as condições degradantes do

hospital. Lima Barreto, um crítico social, revelou as contradições e as injustiças enfrentadas por aqueles marginalizados pela sociedade e pelo sistema de saúde mental brasileiro da época.

Estou no Hospício, ou melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, sendo a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia. Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive, me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria (Barreto, 1993, p. 23).

Lima Barreto relata que chegou ao hospício "pelas mãos da polícia" em uma experiência similar à de Bispo, que também ingressou na instituição psiquiátrica em 1939. Barreto descreve as condições precárias da instituição, evidenciadas pela pobreza do vestuário, o tratamento hostil dos enfermeiros e a baixa qualidade dos colchões e da roupa de cama – elementos que refletiam a miséria do ambiente hospitalar. Sua descrição apresenta notáveis semelhanças com os objetos presentes nas obras de Bispo, como canecas, talheres e vestuário, que foram desfiados e reutilizados pelo artista, simbolizando a adversidade das condições vividas por ambos.

O curador Nelson Aguilar, ao comentar sobre as obras de Bispo no catálogo da Bienal de Veneza, afirma:

No Brasil, destilam o mundo dos artefatos de plástico, latão ou barro à mostra nas feiras livres. As cores estridentes correspondem às alegres fanfarras que executam dobrados, marchas que perderam os acentos marciais e animam bailes públicos. Bispo devia considerar a Colônia Juliano Moreira um lugar, ao contrário de outro interno célebre do começo do século, o escritor negro Lima Barreto, que avaliava o Hospital Psiquiátrico de D. Pedro II como 'o cemitério dos vivos' (Aguilar, 1995, s.p.).

Aguilar (1995) destacou as diferenças nas percepções de Bispo e Lima Barreto quanto às instituições psiquiátricas. Enquanto Barreto provavelmente via o Hospital Psiquiátrico de D. Pedro II como um "cemitério dos vivos," marcado pela opressão e morte social. Bispo parece ter reinterpretado a CJM como um espaço de criação e luta cotidiana. Essas visões contrastantes refletem não apenas as experiências individuais desses homens, mas também as distintas abordagens com as quais enfrentaram o confinamento, o estigma e a marginalização ao longo de suas trajetórias.

Em 1893, foi criado, no Hospício Nacional de Alienados, um pavilhão de observação destinado a atividades acadêmicas, o que marcou o início do compromisso da instituição com o ensino e a pesquisa psiquiátrica. Em 1938, o então Instituto de

Psicopatologia e Assistência a Psicopatas foi transferido para a Universidade do Brasil e passou a se chamar Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, atualmente IPUB – Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O IPUB desenvolve atividades de ensino, pesquisa, extensão e assistência no campo da psiquiatria e da saúde mental (Nardy et al., 2013).

A trajetória do Hospício Pedro II, ilustra as transformações institucionais da assistência psiquiátrica no Brasil. Em 1890, foi rebatizado como Hospício Nacional de Alienados e, posteriormente, em 1911, como Hospital Nacional de Alienados. A instituição viria a integrar, décadas depois, o atual IPUB, tendo desempenhado papel fundamental na consolidação da assistência psiquiátrica no país. Entre suas ações, destaca-se a transferência progressiva de pacientes para colônias agrícolas, inicialmente localizadas na Ilha do Governador e, posteriormente, em áreas como a CJM. A CJM, instalada em Jacarepaguá, homenageou em sua estrutura médicos alienistas que contribuíram para o desenvolvimento da psiquiatria no Brasil, como João Carlos Teixeira Brandão, Juliano Moreira e Ulysses Vianna Filho³⁴. Esses profissionais deixaram um legado na promoção de cuidados e na qualificação das práticas psiquiátricas em instituições brasileiras.

A maioria dos estados brasileiros adotou colônias agrícolas como parte da rede de serviços de saúde mental, seja como complemento aos hospitais existentes, seja como alternativa predominante. Essas colônias foram concebidas para absorver o número crescente de pacientes crônicos que os hospitais urbanos não conseguiam acomodar. No caso do Rio de Janeiro, o Hospício Nacional da Praia Vermelha recorreu inicialmente às colônias da Ilha do Governador, que logo se mostraram insuficientes, motivando a criação de novas unidades, como as do Engenho de Dentro e de Jacarepaguá (Resende, 1994). O autor refere-se à CJM como “colônia de Jacarepaguá”, destacando seu papel estratégico na expansão da rede psiquiátrica e no alívio da superlotação dos hospitais centrais.

Resende (1994) analisa a cronologia das primeiras instituições psiquiátricas no Brasil, desde o asilo provisório que antecedeu o Hospício Pedro II, em 1841, até a inauguração do Hospital Colônia Adauto Botelho, em Vitória, em 1954. Essa reconstituição histórica, complementada pelas contribuições de Amarante (1995), indica que as colônias agrícolas foram recorrentemente estabelecidas em diversos estados

³⁴ João Carlos Teixeira Brandão (1887–1897) foi diretor do Serviço Sanitário do Hospício Nacional de Alienados. Juliano Moreira (1903–1930), figura importante na modernização da psiquiatria brasileira, foi homenageado em 1935 com a renomeação da instituição para Colônia Juliano Moreira. Ulysses Vianna Filho, que atuou no Hospício Nacional em 1908, também foi homenageado com o Núcleo Ulysses Vianna, onde Bispo do Rosario residiu e produziu suas obras. Esses médicos influenciaram diretamente a evolução da CJM.

como alternativa à superlotação dos hospitais psiquiátricos urbanos. Com o tempo, tais instituições consolidaram-se como eixos das políticas de segregação e cuidado direcionadas a pacientes crônicos, refletindo a lógica excludente que predominou na assistência psiquiátrica brasileira ao longo do século XX.

2.2 A Criação e trajetória da colônia: Ênfase nas atividades artísticas

Localizada no município do Rio de Janeiro, a CJM insere-se na XVI Região Administrativa de Jacarepaguá, uma área estratégica da Zona Oeste, conforme definido pelo Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável de 2011 (Figura 19). Situada na Área de Planejamento 4, que abrange 222,97 km², a CJM é delimitada por bairros, como Taquara ao norte, Curicica a leste, Vargem Grande a oeste e Barra da Tijuca ao sul. A porção oeste da instituição faz divisa com o Parque Estadual da Pedra Branca, uma Área de Preservação Ambiental instituída pela Lei Estadual nº 2377, de 28 de junho de 1974 (Nascimento, 2018). A localização geográfica da CJM é relevante para a compreensão de sua importância no contexto da preservação ambiental e urbana, especialmente diante das transformações e do uso do solo que ocorreram nas últimas décadas, a partir dos anos 2000.

Figura 19: Mapa da cidade do Rio de Janeiro, destacando as regiões administrativas, com ênfase para Jacarepaguá (contorno vermelho) e a antiga CJM (ponto azul).



Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (2021).

Retornando ao início da criação da instituição, no Brasil do século XIX, a psiquiatria estabeleceu-se como um campo da medicina social, e os hospícios foram criados com propósitos terapêuticos psiquiátricos, em resposta à necessidade de controlar a desordem urbana e a população desviante (Machado *et al.*, 1978). Entre 1852 e 1902, a produção artística dos alienados no Hospício de Pedro II serviu para recreação, diagnóstico e estudos científicos, mas não era valorizada ou divulgada, sendo frequentemente ignorada. A racionalidade moderna focava no tratamento das

doenças mentais, negligenciando o valor terapêutico e expressivo da arte. A arte dos pacientes fornecia aos alienistas *percepções* sobre seus estados mentais, auxiliando no diagnóstico e no desenvolvimento de teorias sobre a loucura, mas era vista sob uma lente médica e científica, com pouca consideração pelo valor artístico (Facchinetti, 2022).

No início do século XX, o Brasil passou por mudanças, com investimentos direcionados à assistência de indivíduos marginalizados. Essas iniciativas faziam parte das medidas de saúde pública implementadas durante o mandato do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906) na cidade do Rio de Janeiro e pelo diretor-geral de Saúde Pública, Oswaldo Cruz, durante o governo de Rodrigues Alves. A promulgação do Decreto n.1.132, em 22 de dezembro de 1903, reformulou os sistemas de apoio a esses indivíduos, enquanto a nomeação de Juliano Moreira como chefe do Hospício Nacional no mesmo ano impulsionou reformas estruturais voltadas para o bem-estar. Essas ações representaram um esforço modernizador do governo, que expandiu a assistência pública aos marginalizados (Venancio, 2011).

Na primeira metade do século XX, o Brasil adotou diversas formas institucionais para o isolamento de doentes psiquiátricos, entre elas os asilos-colônias. As colônias agrícolas, como o Hospício do Juquery, fundado em São Paulo em 1898 por Franco da Rocha³⁵ (1864-1933), tornaram-se um dos modelos mais representativos. Esse tipo de instituição seguia as recomendações do Congresso Internacional de Alienistas de 1889, realizado em Paris, que sugeria anexar colônias agrícolas aos asilos, devido à necessidade de grandes áreas para esse tipo de tratamento. (Pereira, 2002; Araújo, 2020). As colônias agrícolas tornaram-se um pilar da história da psiquiatria brasileira, sendo frequentemente indicadas como solução para o tratamento de "alienados". Elas eram frequentemente associadas à assistência familiar, reforçando a ideia de que o trabalho agrícola poderia desempenhar um papel terapêutico importante no tratamento dos internos (Venancio, 2011).

A CJM, fundada no início do século XX, é um exemplo do modelo de colônia agrícola adotado no tratamento psiquiátrico brasileiro. Criada para atender à demanda por um espaço que oferecesse tratamento ocupacional e isolamento, recebeu pacientes transferidos das colônias da Ilha do Governador. O trabalho rural era o eixo central

³⁵ Francisco Franco da Rocha (1864-1933) foi um eminente psiquiatra brasileiro, fundador do primeiro hospital psiquiátrico de São Paulo, o Hospício do Juqueri, que mais tarde passou a levar seu nome. Pioneiro na psiquiatria e psicologia no Brasil, ele introduziu as ideias freudianas e deu contribuições para a psiquiatria social e forense. Além de seu trabalho clínico, foi professor na Faculdade de Medicina de São Paulo e ocupou a cadeira nº 3 da Academia Paulista de Letras. Franco da Rocha dedicou-se ao tratamento humanitário de doentes mentais, promovendo atividades que lhes conferiam valor e dignidade, deixando contribuições para a história da saúde mental no Brasil (Forghieri, 2005).

desse modelo, que se tornou uma das principais bandeiras do movimento psiquiátrico no Brasil a partir da década de 1910 (Venancio, 2011; Venancio, 2015).

A fundação da CJM iniciou em 1912, com a desapropriação da fazenda do Engenho Novo, situada no Rio de Janeiro, devido à sua vasta extensão territorial, cercada por florestas e cursos d'água, proporcionando o isolamento necessário para os tratamentos da época. A instituição foi oficialmente inaugurada em 1924, em Jacarepaguá, inicialmente designada como Colônia de Psicopatas-Homens, destinada ao atendimento de pacientes indigentes e crônicos do sexo masculino, muitos dos quais transferidos das colônias da Ilha do Governador (Venancio, 2011). O modelo de tratamento adotado baseava-se no trabalho, na disciplina e no "tratamento moral". Além disso, sua criação foi justificada pela superlotação dos hospícios do Rio de Janeiro, como o Hospício Nacional de Alienados da Praia Vermelha e as Colônias de Alienados da Ilha do Governador (Rezende, 1987).

Essa escolha do local e o modelo institucional refletem as influências europeias no tratamento de doenças mentais, que combinavam o isolamento com atividades terapêuticas, como a praxiterapia — o uso de atividades agrícolas como parte do tratamento. A intenção era distanciar os pacientes dos centros urbanos, acreditando-se que a vida nas cidades contribuía para o agravamento das condições mentais. Implementado na área agrícola de Jacarepaguá, esse conceito de colônia buscava manter os doentes em ambientes isolados, onde realizavam atividades produtivas, como nas oficinas e nos campos agrícolas, sendo o Núcleo Rodrigues Caldas da CJM um exemplo desse modelo (Venancio; Cassila, 2007; Venancio, 2011; Hidalgo, 2011).

De acordo com Logan (1993, p. 138), a CJM pode ser descrita como um “asilo típico, fruto do modelo de exclusão social”, que buscava isolar pacientes considerados indesejáveis pela sociedade. Esse isolamento correspondia ao conceito de "instituição total" de Goffman, em que indivíduos desviantes eram mantidos longe da sociedade.

Até o final de 1923, um total de 15 pavilhões, juntamente com lavanderia, refeitórios, cozinha foram construídos e melhorias foram realizadas, incluindo a restauração da Igreja Nossa Senhora dos Remédios, fundada em 1862, e a casa grande da fazenda, que posteriormente serviu para abrigar a diretoria e a administração da nova colônia (Almeida, 1966).

Em seu ano inaugural (1924), a Colônia internou duzentos e setenta pacientes, um número modesto em relação à sua capacidade total, que poderia chegar a seiscentos, desde que fossem disponibilizados abrigos adequados para os indivíduos considerados alienados e incapazes de trabalhar. A expectativa de aliviar a superlotação do Hospital Nacional por meio do estabelecimento da Colônia de Psicopatas-Homens ainda levaria algum tempo para se concretizar. No entanto, as propostas de expansão

das atividades agrícolas e a implementação do tratamento heterofamiliar mostravam-se promissoras. A infraestrutura da colônia, embora limitada, incluía instalações como um moinho de fubá, uma serra de madeira, residências para o pessoal, depósitos para veículos, recintos para aves e uma pequena usina de cana-de-açúcar, destinada a produzir caldo para os trabalhadores doentes (Venancio, 2011). A praxiterapia, baseada nas atividades agrícolas, e a assistência heterofamiliar formavam os pilares principais do modelo terapêutico adotado pela instituição (Venancio, 2011, p. 41). O lema da fundação, *Práxis Omnia Vincit* (latim para "o trabalho vence tudo"), permanece gravado nos portais da instituição. Este lema refletia a convicção da época de que o trabalho manual, particularmente nas atividades agrícolas, desempenhava um papel terapêutico no tratamento dos doentes mentais, promovendo a disciplina e a recuperação por meio do esforço físico.

O doutor Juliano Moreira foi o mentor da nova assistência psiquiátrica no Brasil a partir de 1903. No entanto, o mérito pela concretização dessas ideias, especialmente a implantação da Colônia de Alienados de Jacarepaguá (futura Colônia Juliano Moreira), cabe ao médico João Augusto Rodrigues Caldas (18??-1926). Formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1878, Rodrigues Caldas deixou a direção do Sanatório de Barbacena em 1909 para assumir as Colônias da Ilha do Governador. Defensor da criação de uma nova colônia para homens, ele foi o responsável pela logística da transferência dos pacientes e equipamentos da Ilha do Governador para Jacarepaguá, processo iniciado no final de 1923 e concluído em março de 1924 (Claper, 2020).

O Dr. João Augusto Rodrigues Caldas registrou um relato detalhado sobre a transferência dos chamados alienados da Colônia Conde de Mesquita, na Ponta do Galeão, em 1923, para a recém-inaugurada instituição em Jacarepaguá. A mudança foi necessária devido à superlotação, já que o número de pacientes havia atingido 300. Em seu relato, Rodrigues Caldas solicitou apoio moral e material ao Ministro da Justiça e ao presidente Arthur Bernardes.

O médico expressou otimismo em relação à criação da nova instituição, afirmando: "[...] nutro fundada esperança na melhoria da saúde em geral dos nossos loucos na nova Colônia, na qual a experiência de alguns anos de ensaio a tem promissoramente demonstrado" (Caldas, 1924).

Foi encontrado no arquivo do IMAS JM o documento Apêndice (A), assinado pelo então diretor Rodrigues Caldas, com o seguinte conteúdo:

Ministério da Justiça e Negócios Interiores
Assistência a Alienados
Colônia de Alienados em Jacarepaguá

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1926

Sr. Dr. Diretor Geral de Contabilidade da Secretaria da Justiça e Negócios Interiores.

Remetto-vos 4 pedidos, de ns. 455 a 457, devidamente empenhados, de artigos encomendados hoje, por esta Colônia, por conta do crédito suplementar, concedido por Aviso 2.152, de 28 de junho do corrente ano, exceptuando os de ns. 459 a 461, de carne, pão e gelo, por estarem ainda incompletos.

Saúde Fraternidade,

O Director,

Rodrigues Caldas

O documento, datado de 16 de novembro de 1926, refere-se à instituição como parte do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, filiada à Assistência a Alienados, sob o nome Colônia de Alienados em Jacarepaguá. Essa denominação reflete uma fase importante nos primeiros anos da instituição, evidenciando o modelo psiquiátrico predominante da época. O uso do termo "alienados" reforça a visão médica que tratava os pacientes como separados de suas faculdades mentais e sociais, em consonância com o pensamento higienista³⁶ e eugênico do início do século XX. Essa nomenclatura também está relacionada à expansão das atividades e à reorganização interna da colônia, além da ampliação dos recursos, como indicado no documento. A menção a pedidos e créditos suplementares sugere o esforço para manter o funcionamento da colônia e traça um panorama mais detalhado do processo de institucionalização da Colônia de Alienados em Jacarepaguá.

A referência ao "crédito suplementar" no documento pode indicar que a instituição já passava por um processo de reorganização e expansão em seus primeiros anos de funcionamento. A necessidade de recursos adicionais revela o caráter desafiador da administração de uma instituição psiquiátrica de grande porte, especialmente em um período em que as colônias começavam a ampliar suas funções e a receber mais pacientes. Isso sugere que, mesmo em seus primeiros anos, a colônia enfrentava desafios relacionados à gestão de suprimentos e infraestrutura, necessitando de uma complexa administração.

Os créditos suplementares eram fundamentais para manter a operação de serviços essenciais, como alimentação, transporte e manutenção de equipamentos, conforme indicado pelos pedidos de carne, pão e gelo mencionados no documento. Esses recursos não apenas asseguravam a subsistência diária dos pacientes, mas

³⁶ O movimento higienista no Brasil, que surgiu entre meados do século XIX e início do século XX, foi uma adaptação de ideias europeias focadas na saúde pública e no controle social. Suas propostas visavam a implementação de normas e hábitos que promovessem a saúde coletiva e individual, com ênfase na educação e na formação de novos costumes. Embora teórica e ideologicamente heterogêneo, o higienismo brasileiro compartilhava um objetivo comum: estabelecer diretrizes para conservar e aprimorar a saúde pública. O movimento defendia a Saúde Pública, a Educação e o ensino de novos hábitos, sendo referido como "movimento higienista" (Soares, 1990) ou "movimento sanitaria" (Hochman, 1998).

também permitiam o desenvolvimento das atividades terapêuticas e agrícolas, que compunham o modelo de praxiterapia implementado na colônia. Assim, a administração da colônia, mesmo em seus primeiros anos, demonstrava um esforço constante de adequação para lidar com a demanda crescente e a complexidade de gerir uma instituição com um número crescente de pacientes. A expansão de suas atividades e o aumento do número de internos exigiam maior capacidade de infraestrutura, o que, por sua vez, requeria um investimento contínuo. Esse movimento de reorganização e expansão não apenas permitia à colônia acomodar mais pacientes, como também reforçava o papel do Estado no controle e na organização da assistência psiquiátrica no Brasil.

Araújo (2020) aponta que, apesar da importância histórica da Colônia de Psicopatas Homens no contexto das ocupações terapêuticas no Rio de Janeiro, a instituição enfrentava a mesma escassez de recursos que marcava a assistência psiquiátrica no Brasil. Esse cenário era reflexo de um descompasso entre os saberes médico-psiquiátricos, que orientavam as políticas de saúde mental, e a realidade dos tratamentos disponíveis. Como ressalta o autor: "Por isso, logo se encontra nesta instituição uma distância entre os saberes médico-psiquiátricos que orientavam as políticas de saúde para o setor e a realidade dos tratamentos oferecidos" (Araújo, 2020, p. 54).

A ocupação do território foi inicialmente concentrada em áreas que já possuíam edificações coloniais, como a antiga casa do engenho e a casa-grande, que passou a ser a sede da nova instituição asilar. Estruturas pré-existentes, como o antigo chafariz e o aqueduto, também foram incorporadas ao espaço, que viria mais tarde a ser denominado Núcleo Histórico Rodrigues Caldas (Figura 20). Após a instalação da instituição hospitalar, sete pavilhões foram construídos para atender os pacientes, além de prédios para oficinas, lavanderia, cozinha e o setor de transporte, com garagem para ambulâncias (Lo Bianco, 2019).

Figura 20: Núcleo Rodrigues Caldas



Fonte: Lo Bianco, 2019 *apud* IMAS JM

O núcleo histórico da CJM, também conhecido como Núcleo Histórico Rodrigues Caldas, é composto por edifícios arquitetônicos, incluindo o aqueduto, tombado pelo IPHAN, a antiga sede da Fazenda do Engenho Novo e a igreja de Nossa Senhora dos Remédios, ambos do século XIX, além de sete pavilhões hospitalares erguidos na década de 1920. A importância desse conjunto tombado reside tanto na diversidade e qualidade arquitetônica de suas edificações quanto em sua disposição urbanística única. Além de seu valor histórico, o conjunto é uma referência fundamental para a história da psiquiatria no Brasil.

Nos arquivos do IMAS JM foram encontrados ofícios da década de 1920 relacionados à movimentação financeira da CJM durante seus primeiros anos de funcionamento. Esses documentos incluem pedidos, folhas de pagamento e registros detalhados das despesas da instituição, fornecendo uma visão clara das práticas administrativas e do gerenciamento financeiro da CJM nesse período.

Um dos documentos selecionados contém parte de um relatório financeiro que detalha as despesas da CJM no mês de outubro de 1926. Essas despesas estão organizadas em diferentes categorias, como obras de infraestrutura, serviços internos, aquisição de equipamentos e materiais para oficinas. No cabeçalho do documento, lê-se "Assistência a Alienados – Colônia de Alienados, em Jacarepaguá", e no rodapé, antes da assinatura, consta "Secretaria da Colônia de Alienados, em Jacarepaguá, 6 de novembro de 1926". A assinatura pertence ao 2º escrivão interino, embora seu nome não seja legível. A tabela 1 a seguir foi construída com base nos dados retirados desse documento:

Tabela 1: Relação das despesas realizadas no mês de outubro de 1926

Classificação das sub-consignações	Importância anterior	Despesas suplementares³⁷
Permanente		
31 – Para obras da colônia de Jacarepaguá, inclusive estradas, oficinas, cercas, tapumes, etc.	37:820\$000 ³⁸	17:980\$000
32 – Livros em brancos c/ dizeres impressos, para escrituração do estabelecimento.	335\$500	-
33 – Aquisição de instrumentos de lavoura	1:008\$350	322\$400
34 – Aquisição de material rodante	2:501\$150	832\$600
35 – Remonte de animais e arriamento	2:897\$300	211\$200
36 - Materiais elétricos telefônicos de serviço interno	1:447\$980	234\$500

³⁷ O documento original apresenta mais informações do que a Tabela 1 sobre os gastos financeiros, mas, devido ao seu estado de conservação, não foi possível identificar os valores.

³⁸ Sobre a moeda utilizada na tabela, esclarece-se que o réis foi a unidade monetária do Brasil desde o período colonial até 30 de outubro de 1942, quando foi substituído pelo Cruzeiro no governo de Getúlio Vargas. Representado pelos símbolos "Rs" ou "\$", o réis seguia o sistema milésimo de subdivisão. No século XIX, houve regulamentações que fixaram sua equivalência em relação ao real português (Banco Central do Brasil, s.d.).

De consumo ou transformação		
37 – Material para as oficinas	2:005\$940	672\$600
38 – Alimentação e dietas, para doentes e empregado (crédito ordinário)	\$011	-
38 – Idem (crédito suplementar)	157:191\$223	34:381\$552
39 – Medicamentos, drogas, vasilhames e aparelhos	7:482\$800	2:125\$180
40 – Objetos de expediente	668\$200	-
41 – Conservação e concerto de material rodante	1:499\$400	499\$500
42 – Fazendas, calçados, chapéus, aviamento e lavagem e engomar a roupa (crédito ordinário)	\$025	-
42 – Idem (crédito suplementar, concedido por aviso 2.776 de 17 agosto de 1926)	5:744\$075	3:072\$200
43 – Iluminação, energia elétrica e acessórios	-	-
44 – Fumos e artigos para fumar	1:501\$000	496\$00
45 – Combustível, lubrificantes e material para lubrificação	7:485\$800	2:466\$100
46 – Forragem e ferragem de animais	2:076\$350	412\$000
47 – Limpeza e conservação e reparo dos prédios	1:627\$490	232\$800
48 – Sementes, árvores e adubos	1:185\$775	440\$500
Despesas diversas		
49 – Telefone e eventuais	774\$892	234\$000
50 - Serviço funerário	723\$000	-
	235:976\$261	64:378\$632

Fonte: Dados do documento do arquivo do IMAS JM (1926)

A tabela 1 apresenta uma visão abrangente das operações financeiras da CJM em outubro de 1926, destacando o montante original das despesas e os valores suplementares alocados no período. Essa análise permite compreender a distribuição de recursos e as áreas de maior atenção financeira, especialmente infraestrutura (estradas, oficinas, capelas) e serviços internos. As melhorias impactavam o ambiente físico da colônia, influenciando o cotidiano dos internos e a eficiência dos serviços. O esforço para expandir e melhorar as condições da CJM reflete sua adaptação aos desafios da época.

Em 1926, com o falecimento de Rodrigues Caldas, João Olavo da Rocha e Silva (1880–1940) assumiu interinamente a direção da colônia, sendo posteriormente substituído por Carlos Mattoso Sampaio Corrêa, diretor efetivo entre 1927 e 1945. Durante sua gestão, Sampaio Corrêa promoveu melhorias nas condições internas e no tratamento oferecido aos pacientes, destacando-se a organização do Serviço de Praxiterapia em colaboração com José Carneiro Airosa, para encaminhar pacientes aptos ao trabalho (Araújo, 2020).

2.2.1 Expansão e reformulação institucional

Em outubro de 1935, a instituição passou a se chamar Colônia Juliano Moreira, em homenagem ao doutor Juliano Moreira, falecido em 1933. Moreira liderou não apenas a aquisição do terreno e a fundação da colônia, mas também contribuiu para a

consolidação de um modelo assistencial voltado à articulação entre cuidado médico e práticas ocupacionais. A mudança de nome refletia tanto uma homenagem póstuma quanto uma reorientação institucional, marcada pela expansão física e pela adoção de novas abordagens terapêuticas (Figura 21). A alteração na nomenclatura também indicava mudanças nas diretrizes de funcionamento, pois, nesse período, a instituição passou a receber pacientes de ambos os sexos. Consequentemente, foram inaugurados nos anos subsequentes dois núcleos para mulheres (Núcleo Franco da Rocha e Núcleo Teixeira Brandão) e um para homens (Núcleo Ulysses Vianna), além do Bloco Médico-Cirúrgico Álvaro Ramos. Essas mudanças integraram um projeto de modernização institucional, alinhado às políticas do governo Getúlio Vargas (1930–1945) (Almeida, 1966; Araújo, 2020).

A partir da década de 1940, a instituição iniciou sua transição para um hospital-colônia, ampliando as instalações conforme as diretrizes de uma política nacional de assistência psiquiátrica. A colônia fazia parte de um esforço mais amplo de aumentar a capacidade hospitalar para o tratamento de doenças mentais no Brasil. Nesse contexto, além das terapias originais, como a praxiterapia e a assistência heterofamiliar, a CJM adotou tratamentos considerados "modernos" para a época, incluindo eletrochoques, lobotomias, terapia ocupacional e a criação de ambulatórios de higiene mental (Venâncio, 2015).

Figura 21: Pacientes lobotomizados empregados no corte de capim para confecções de colchões na Colônia Juliano Moreira, como parte das atividades ocupacionais



Fonte: arquivo IMAS JM. s.d.

A Figura 21, segundo as informações associadas à imagem encontradas no arquivo do IMAS JM, mostra pacientes lobotomizados³⁹ trabalhando no corte de capim para a confecção de colchões. Embora a data exata da fotografia não esteja indicada nos documentos, a imagem está colada em uma folha com o cabeçalho “Ministério da Educação e Saúde”. Este nome para o ministério foi utilizado no Brasil entre 1930 e 1953, abrangendo o período do governo de Getúlio Vargas. Em 1953, o ministério foi desmembrado, dando origem ao Ministério da Educação e ao Ministério da Saúde. Além disso, há um carimbo com a inscrição “Diretoria Colônia Juliano Moreira”, o que indica que a foto foi tirada após 1935, ano em que a instituição passou a se chamar Colônia Juliano Moreira.

Entre 1937 e 1941, o governo federal, por meio do Serviço de Assistência a Psicopatas, conduziu um inquérito nacional para avaliar a estrutura da assistência psiquiátrica no Brasil. O estudo resultou no Plano Hospitalar Psiquiátrico, cujo objetivo era enfrentar as deficiências do sistema, principalmente fora das regiões industriais do país. Como parte das medidas adotadas, foi criado o Serviço Nacional de Doenças Mentais (SNDM) em 1941, com Adauto Botelho como seu primeiro diretor, cargo que ocupou até 1954 (Braga, 2012).

Antes da criação do SNDM e da mudança de governo em 1930, a CJM operava com um único núcleo, abrigando 350 pacientes. Em 1934, porém, a superlotação já era um problema, com o número de internos atingindo 750. Em resposta a essa situação, o presidente Getúlio Vargas instituiu uma comissão presidida pelo ministro Gustavo Capanema, que incluía João de Barros Barreto, Waldomiro Pires, Adauto Botelho e o engenheiro Eduardo de Souza Aguiar, visando reformar o sistema de assistência psiquiátrica. O Dr. Sampaio Corrêa também participou desse projeto de modernização, que previa a construção de três novos núcleos para doentes crônicos, além de um bloco médico-cirúrgico e outras instalações na CJM, com a criação de 2.010 novos leitos (Almeida, 1966).

No início dos anos 1940, com a criação do SNDM e a reorganização do Departamento Nacional de Saúde (DNS), a CJM passou por um processo de modernização que trouxe mudanças no tratamento dos pacientes. Entre as abordagens

³⁹ A lobotomia foi utilizada no Brasil entre 1936 e 1956 em instituições asilares, como forma de tratamento para transtornos mentais. Essa técnica neurocirúrgica, idealizada pelo neurologista português Egas Moniz em 1935 e posteriormente aprimorada por Walter Freeman, consistia na desconexão dos lobos frontais em relação ao restante do encéfalo, com o objetivo de modificar comportamentos considerados patológicos. No Brasil, o procedimento foi introduzido pelo neurocirurgião Aloysio Mattos Pimenta, no Hospital Psiquiátrico do Juquery, sendo posteriormente adotado em outras instituições psiquiátricas. Embora tenha sido aplicada em mais de mil pacientes, essa prática foi alvo de crescentes críticas éticas e passou a ser progressivamente abandonada após a promulgação do Código de Nuremberg, em 1947, e o avanço dos psicofármacos na década de 1950, que contribuíram para a obsolescência do procedimento (Masiero, 2003).

das práticas terapêuticas, destacavam-se as terapias organicistas, como o eletrochoque e a lobotomia, além da praxiterapia, que incluía atividades agrícolas e produtivas como parte fundamental do tratamento. Essa expansão resultou na criação de oficinas de praxiterapia, integrando o trabalho manual, esportes, cinema e rádio à vida cotidiana dos internos.

Um relatório apresentado durante o 5º Congresso Brasileiro de Psiquiatria, em 1948, ressaltou o papel ressocializador da praxiterapia, cujo objetivo era humanizar o ambiente hospitalar e preparar os pacientes para a reintegração à sociedade. Na CJM, a praxiterapia também incluía atividades artísticas, como pintura e teatro, que, embora secundárias às terapias biológicas, eram vistas como complementares, contribuindo para a ressocialização dos pacientes (Araújo; Jacó-Villela, 2018).

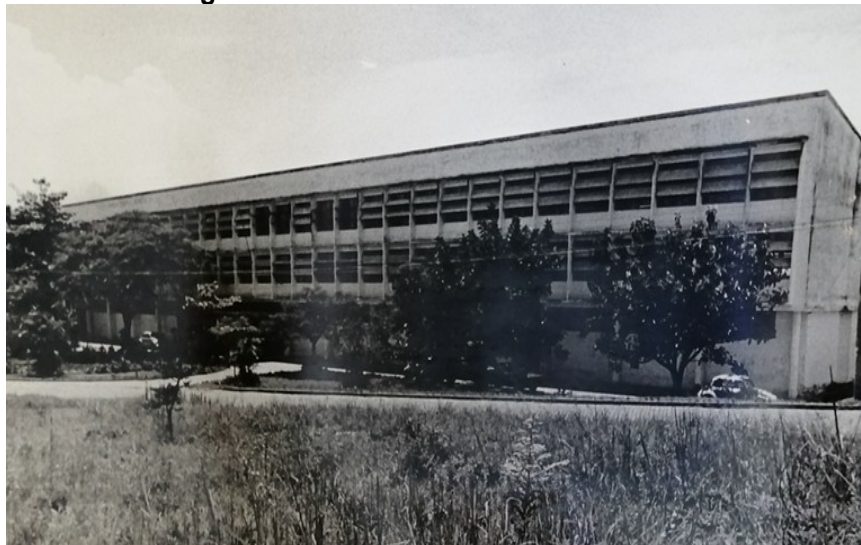
A partir da década de 1940, conforme o regimento do SNDM, a estrutura interna da CJM foi reorganizada e incluía, de acordo com Braga (2015), os seguintes setores:

Bloco Médico Cirúrgico Álvaro Ramos (BMCAR), um pavilhão de isolamento para recolher doentes mentais de ambos os sexos, com intercorrências médicas-cirúrgicas ou que fossem portadores de moléstias infectocontagiosas; os núcleos masculinos Ulisses Viana (NUV-CJM) e Rodrigues Caldas (NRC-CJM) e os núcleos femininos Teixeira Brandão (NTB-CJM) e Franco da Rocha (NFR-CJM). Cada um desses núcleos era composto de pavilhões para dormitório dos doentes e dispunha de setor de terapêutica ocupacional, gabinete dentário, cozinha, lavanderia, funcionando de forma autônoma em relação aos demais núcleos. Os núcleos Rodrigues Caldas e Franco da Rocha possuíam, cada um deles, um pavilhão para adolescentes. Também compunha a CJM a Seção de Praxiterapia, que organizava e dirigia os serviços de trabalho terapêutico para os doentes internados na instituição [...] (Braga, 2015, p. 255).

Nos anos 1950, as edificações da CJM ganharam um aspecto modernista, com construções como o Pavilhão Heitor Peres (Figuras 22 e 23) atualmente sede do IMAS JM, o Sanatório Curicica, o Pavilhão Agrícola (hoje sede do Campus FIOCRUZ da Mata Atlântica), e o Pavilhão Jurandy Manfredini, que posteriormente se tornou o Hospital Municipal Jurandy Manfredini⁴⁰ (HMJM) (Costa; Gonçalves, 2015).

⁴⁰ Unidade da CJM criada na década de 1980 para oferecer tratamento ambulatorial e internações de curta duração. Com a municipalização da CJM, na década de 1990, o hospital passou a se chamar Hospital Municipal Jurandyr Manfredini (HMJM). Destinava-se ao atendimento de pacientes externos, ou seja, aqueles que não estavam internados nos núcleos da antiga CJM, oferecendo consultas ambulatoriais, internações de curta permanência e atendimento de emergência psiquiátrica. Três dos artistas do Ateliê Gaia – Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão e Luiz Carlos Marques – foram atendidos nessa unidade. Embora não tenham residido nos pavilhões do antigo hospício da CJM, passaram por consultas regulares no HMJM e tiveram internações pontuais, de dias ou meses.

Figura 22: Fachada do Edifício Heitor Peres



Fonte: Arquivo do IMAS JM, 1955.

Figura 23: Fachada do Edifício Heitor Perez, sede administrativa do IMAS JM. Em 2024, o prédio também abriga o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC) e o Ateliê Gaia



Fonte: Foto da autora, 2021.

A CJM foi uma referência nacional em saúde mental, sendo o destino de pacientes considerados irrecuperáveis entre 1920 e 1980. Na década de 1960, a instituição chegou a abrigar aproximadamente 5.000 pessoas. Durante esse período, métodos posteriormente condenados, como o eletrochoque, eram amplamente utilizados. Araújo (2018) menciona que esses métodos foram relatados nos documentos da CJM, incluindo a participação da instituição no 1º Congresso Latino-Americano de Saúde Mental, realizado em São Paulo, em julho de 1954 (Brasil, 1954 apud Araújo, 2018).

Em 1950, durante o 1º Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Paris, ocorreu a *Exposition Internationale d'Art Psychopathologique* (Exposição Internacional de Arte Psicopatológica), um evento de grande repercussão que reuniu obras de 17 países e atraiu um público de mais de 10 mil pessoas, além de ampla

repercussão na imprensa francesa da época (Cruz Jr., 2009). O Brasil teve uma participação significativa, sendo o país com o maior número de trabalhos enviados, totalizando 395 obras provenientes de instituições psiquiátricas como o Hospício do Juquery, o Centro Psiquiátrico Nacional e a Colônia Juliano Moreira. A exposição contribuiu para dar maior visibilidade à praxiterapia, destacando o uso da arte no contexto terapêutico, especialmente na CJM, onde essas práticas começavam a ser incorporadas (Araújo, 2016).

Araújo e Jacó-Villela (2018) analisaram documentos da CJM, como o catálogo da Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada da CJM, realizada em 1950, e os boletins da Colônia, publicados entre 1948 e 1954, para compreender a integração das atividades artísticas no tratamento. A praxiterapia era vista como uma estratégia para humanizar o ambiente hospitalar e preparar os pacientes para a reintegração social, além de oferecer uma alternativa às terapias individuais.

Entre 1950 e 1951, apenas cinco internos da CJM participaram dessas oficinas artísticas — um número insignificante em relação ao grande contingente engajado em atividades de trabalho braçal na colônia. Contudo, essa iniciativa contribuiu para melhorar a percepção pública da instituição, representando um avanço na reabilitação e sendo valorizada por alguns médicos e artistas (Araújo; Jacó-Vilela, 2018).

Figura 24: Fotografia da inauguração da Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada e inauguração do Edifício Sede da Colônia Juliano Moreira em 26 de maio de 1950



Fonte: Arquivo IMAS JM.

A Figura 24 documenta a inauguração da primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada⁴¹ no Edifício Sede da CJM. O evento marcou a abertura de um espaço de exposições dentro da instituição, que já se distinguia pela implementação de atividades artísticas e terapêuticas como parte de sua praxiterapia. Na imagem, identifica-se um conjunto de obras em exibição. Uma das obras visíveis, intitulada “*Proliferação chinesa*”, apresenta, na imagem central, um rosto feminino estilizado com traços asiáticos estereotipados, cabelos adornados e expressão facial tensa. O fundo compositivo é preenchido por caracteres gráficos que remetem a uma escrita asiática estilizada. A boca da personagem encontra-se escancarada e, de seu interior, emergem figuras humanas nuas, que aparentam estar sendo regurgitadas ou devoradas. A boca, de tamanho desproporcional, constitui o foco da composição, funcionando como um canal simbólico pelo qual corpos inteiros saem em direção a um prato à sua frente, repleto dessas figuras humanas minúsculas. Esta obra, reproduzida no livro *L’art psychopathologique*, de Robert Volmat (1956),⁴² e está creditada a A. Bragança, com datação de 1950, no Rio de Janeiro.

Outra obra identificada na Figura 24 é uma pintura que representa dois homens, aparentemente um branco e um negro, em uma disputa de queda de braço⁴³, assinada por A. Bragança. A cena apresenta os personagens em intensa competição física, com notável expressividade facial, o que pode sugerir uma representação simbólica das tensões vivenciadas pelos pacientes.

Antônio Pedro Bragança⁴⁴ (Pernambuco, 1904 – Rio de Janeiro, 1967), pintor, chargista e desenhista, produziu telas a óleo durante seu período de internação na CJM. Suas obras, que retratam paisagens, naturezas-mortas, cenas da instituição e figuras humanas em situações de conflito, frequentemente abordavam temas de cunho social e crítico (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024). Aproximadamente vinte de suas obras integram o acervo do MBRAC. Bragança foi internado na CJM em 18 de outubro de 1949 e permaneceu na instituição até sua morte, em 1967 (MBRAC, s.d.).

Na CJM, Antônio Bragança participou de um ateliê de pintura conhecido como “Colmeia de Pintores” (Figura 25), integrado às atividades de praxiterapia oferecidas

⁴¹ A exposição realizada na CJM em maio de 1950. A mostra incluiu obras de cinco artistas da Colmeia de Pintores, além de trabalhos ligados às chamadas “artes femininas”, como bordado e costura. A imagem foi localizada no arquivo do IMAS JM, sem informações adicionais, posteriormente complementadas a partir de Cabañas (2018b).

⁴² A reprodução da obra encontra-se no livro de Cruz Jr. (2024), com a seguinte legenda: “Reprodução do livro *L’art psychopathologique*, de R. Volmat, onde se vê a obra *Proliferação Chinesa*, de Antônio Bragança (Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro), um dos destaques da exposição do I Congresso Internacional de Psiquiatria, Paris, França, 1950” (Cruz Jr., 2024, p. 134).

⁴³ A partir da fotografia, identificou-se a assinatura do artista Antônio Bragança, porém a obra não foi localizada na coleção do MBRAC.

⁴⁴ De acordo com Cruz Jr. (2024), registros indicam que uma obra de Antônio Bragança integrou a Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, realizada em 1950, no Hospital Sainte Anne, na França, e teria sido doada à instituição ao término da mostra.

pela instituição. Suas obras eram compreendidas pelos médicos como expressões críticas intensas, sendo descritas como formas de manifestação contra o sistema e as condições sociais. Em um panfleto de uma exposição realizada na CJM, em 1950, seu trabalho foi caracterizado da seguinte forma: “Seus temas são, na grande maioria, sociais, sublinhando claramente, ou de maneira simbólica, o caricato e o ridículo dos preconceitos, dos costumes e das diferenças de classe e cor” (MBRAC, s.d.). A Figura 25 registra um dos artistas que participaram das atividades de praxiterapia promovidas pela instituição, nas quais o trabalho artístico era utilizado como recurso terapêutico.

Figura 25: Um dos membros da "Colmeia de Pintores" da Colônia Juliano Moreira trabalhando ao ar livre.



Fonte: <https://museubispodorosario.com/antonio-braganca/>

De acordo com relatórios de 1967 encontrados no arquivo do IMAS JM, a CJM operava com 12 unidades e abrigava cerca de 4.923 pacientes internados. Contudo, nesse período, iniciou-se um processo de redução gradual no número de internos devido à política de transferência de pacientes para clínicas privadas contratadas pelo Instituto Nacional de Previdência Social⁴⁵ (INPS).

2.2.2 Novos horizontes: A Reforma Psiquiátrica e a atenção psicossocial

A reforma psiquiátrica no Brasil, iniciada pelo Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental em 1978, ocorreu em um contexto de redemocratização do país e visava romper com o modelo manicomial tradicional⁴⁶. As propostas dessa reforma focavam na

⁴⁵ O Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) foi criado em 1967 pelo governo brasileiro, por meio da unificação dos institutos de aposentadorias e pensões, tornando-se um novo paradigma na conformação do modelo médico-assistencial privatista que então se iniciava no país (Paulin; Turato, 2004).

⁴⁶ A Reforma Psiquiátrica brasileira recebeu influência do movimento de desinstitucionalização liderado por Franco Basaglia (1924–1980), na Itália, cujos princípios foram consolidados na Lei nº 180/1978. A crítica às instituições totais, articulada por Basaglia, dialogou com as análises do sociólogo francês Robert Castel sobre a “gestão dos riscos” e a transformação do tratamento psiquiátrico em políticas de inserção social. No Brasil, essa dupla influência — clínica-política (Basaglia) e sociológica (Castel) — articulou-se com movimentos locais, culminando na promulgação da Lei nº 10.216/2001, que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas com transtornos mentais. Autores como Paulo Amarante destacam que a recepção

transição para uma abordagem de atenção psicossocial, buscando incluir socialmente os pacientes psiquiátricos. Nesse processo, críticas ao modelo psiquiátrico clássico enfatizaram a construção de um novo lugar social para a loucura e incentivaram ações para integração desses pacientes na sociedade (Amarante, 1995; Amarante, Nunes, 2018; Delgado, 1992; Machado *et al.*, 1978; Tenório, 2002).

Conforme apontado por Araújo (2016), houve um distanciamento entre as experiências artísticas da década de 1950 e as práticas adotadas na década de 1980 na CJM. Nesse último período, a desativação gradual da estrutura manicomial ocorreu como parte do processo de Reforma Psiquiátrica, que visava à humanização do tratamento e à integração dos ex-internos à sociedade. Consequentemente, o MBRAC emergiu paralelamente à dissolução do antigo manicômio. Nesse contexto, a arte passou a ser utilizada no museu como instrumento de ressocialização e de garantia dos direitos de cidadania dos ex-internos e dos usuários dos novos serviços de saúde mental da CJM, especialmente aqueles que passaram a viver em residências terapêuticas, em substituição às antigas internações.

Essa transição também marcou uma mudança fundamental no uso do espaço físico da CJM. O local, antes destinado ao confinamento permanente de pacientes psiquiátricos, deu lugar à criação de uma instituição cultural. O edifício administrativo principal, juntamente com outros núcleos e salas, foi repensado para abrigar o MBRAC, simbolizando a transformação de um espaço de exclusão e reclusão em um local de inclusão social e expressão artística.

Na década de 1980, sob a influência da Reforma Psiquiátrica, importantes mudanças ocorreram na CJM. Como destacou Lougon (1993):

A suspensão dos tratamentos com eletrochoque, extensiva aos 2.600 pacientes, foi a primeira delas - a eletroconvulsoterapia era indicada e aplicada com certa liberalidade em períodos anteriores, como registram os prontuários dos pacientes. Esse tipo de tratamento, bastante temido pelos internos, além da assim chamada indicação médica, tinha também uso disciplinar, podendo ser aplicado naqueles que transgrediam as regras de conduta. Outra decisão de impacto, no sentido de demonstrar de forma cabal a mudança para uma nova ordem, consistiu na abertura dos "quartos-fortes". Cada hospital dispunha de um conjunto de celas individuais dotadas de um catre, uma latrina de cimento e fechadas por uma porta gradeada de ferro ou madeira espessa. A abertura dos quartos-fortes constituiu um momento importante, de grande significado simbólico para o processo de mudança, marcando uma fronteira entre a "colônia velha", autoritária e fechada, e a "colônia nova", democrática e aberta (Lougon, 1993, p. 145).

O registro acima destaca a importância do fim dos tratamentos com eletrochoque e a abertura dos "quartos-fortes" colaboraram decisivamente para a nova fase de tratamentos mais humanizados na CJM. Os artistas Arlindo de Oliveira e Patrícia Ruth, do Ateliê Gaia e participantes deste estudo, vivenciaram essa realidade de horror e testemunharam as mudanças. Suas histórias de vida, suas expressões artísticas e seus relatos são provas da superação dos grilhões do passado sombrio da CJM, e evidenciam a importância das transformações no tratamento psiquiátrico e no respeito ao ser humano.

Em 1985, a CJM abrigava cerca de seis mil pessoas, incluindo aproximadamente 2.600 pacientes e três mil moradores que ocupavam cerca de 700 residências. Entre esses moradores estavam funcionários ativos e aposentados, seus familiares, além de pessoas sem ligação direta com a instituição. Todos viviam sem pagar impostos, aluguéis ou contas de água e luz, o que refletia a complexa dinâmica social presente na colônia nesse período. Essa situação peculiar, na qual os moradores usufruíam de isenções de taxas, gerou uma população diversificada, com interesses variados em relação ao uso dos benefícios e do espaço físico da colônia (Martinelli et al., 1985). Esse cenário contribuiu para a ocupação desordenada da área nas décadas subsequentes, resultando no surgimento de favelas no território da antiga instituição.

Nos anos 1990, as mudanças na esfera político-administrativa no campo da saúde mental foram impulsionadas pela deterioração de muitos núcleos da CJM. Essas transformações aceleraram o processo de reconfiguração urbana da região e impactaram diretamente a vida social dos moradores. Se antes o isolamento era a prioridade, o foco passou a ser a interação com a sociedade, promovendo a inclusão dos usuários dos serviços de saúde mental no convívio social. "Se antes havia um Hospital-Colônia, relativamente aos primeiros olhos, enquanto uma instituição total, no sentido goffmaniano; agora a ex-Colônia, e seus moradores, são obrigados a interagirem com a cidade de forma mais direta, mais efetiva" (Lo Bianco, 2019, p. 13).

A partir da década de 1990, após um longo processo de desgaste institucional, iniciou-se a desativação parcial da CJM, culminando em sua municipalização, com medidas implementadas ao longo dos anos 2000. Em 1996, a antiga CJM foi transferida para a administração da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, passando a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM).

A partir desse período, novos centros de atendimento, como os Centros de Apoio Psicossocial (CAPS) e as residências terapêuticas, foram criados para o tratamento de saúde mental dos usuários. Nesse contexto, diversos pavilhões da CJM foram gradualmente desativados, culminando no fechamento definitivo do Núcleo Franco da Rocha em outubro de 2022.

O MBRAC, como instituição voltada para a preservação da memória e a promoção da produção artística, ocupa parte das instalações que anteriormente serviam aos serviços administrativos da antiga CJM (Figura 26). Essa transição reflete uma mudança funcional ocorrida desde os anos 1980, quando a antiga CJM começou a ser gradualmente transformada em um espaço dedicado à memória, à inclusão social e ao desenvolvimento de um bairro.

Paralelamente, o IMAS JM passou a administrar cerca de 15 mil famílias, conforme detalhado no Relatório da Colônia Juliano Moreira, publicado pelo Ministério da Saúde em 2001. O processo de municipalização da CJM teve impacto não apenas no campo da saúde mental, mas também na reestruturação urbana, enfrentando questões habitacionais e territoriais que afetavam a população local. O Decreto n.º 14.352, de 14 de dezembro de 1995, criou um grupo de trabalho encarregado de realizar estudos e sugerir medidas para a municipalização, para integrar o vasto território da antiga colônia – quase oito milhões de metros quadrados – à malha urbana da cidade (Figura 26). Esse processo resultou na subdivisão do território em diferentes setores, visando facilitar sua gestão e promover a requalificação do espaço (Brasil, 2001; Fiocruz, 2011).

Figura 26: O mapa representa a divisão fundiária da antiga Colônia Juliano Moreira, repartida em grandes setores a partir dos anos 2000. Cada setor tem uma função distinta



Fonte: Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM), 2023, disponível em:

https://wikifavelas.com.br/index.php/Col%C3%B4nia_Juliano_Moreira_-_transforma%C3%A7%C3%B5es_e_atual_situa%C3%A7%C3%A3o_dos_moradores.

O mapa oferece uma visualização dessa divisão territorial e das ações conjuntas das instituições, que moldaram a transformação da CJM em um espaço de múltiplas funções e potencialidades.

Existem estudos que analisaram a divisão fundiária da CJM em seis grandes setores a partir do ano 2000 (Viana, 2012; Pimenta, 2014; Nascimento, 2018):

- Setor 1 – Com aproximadamente 500 hectares, foi concedido à Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ e concentra cerca de 220 famílias que vivem o processo de regularização fundiária. Situado no antigo pavilhão agrícola, atual sede do Campus da FIOCRUZ Mata Atlântica.
- Setor 2 – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, juntamente com a SMS-Rio, concentra os atuais serviços de tratamento de saúde mental e grande número de moradores.
- Setor 3 - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Habitação – SMH e concentra muitas favelas.
- Setor 4 e 4A – Doados ao Ministério do Exército e alienados a particulares em processos ainda não concluídos.
- Setor 5 – Ocupado pelo Hospital Raphael de Paula Souza (SMS-Rio).
- Setor 6 – Centro de Referência Professor Hélio Fraga – CRPHF, Ensp/ FIOCRUZ. Instituição de atuação nacional na área de pneumonia sanitária, especialmente a tuberculose. Esse setor não aparece representado no mapa acima.

Essa organização territorial reflete a complexidade de usos do território da antiga CJM, abrangendo saúde, habitação e urbanismo. Em 2008, o Acordo de Cooperação Técnica (ACT), firmado entre a União, a Prefeitura do Rio de Janeiro e a FIOCRUZ, tinha como objetivo a regularização fundiária e a criação de infraestrutura urbana (Viana, 2012). Esse processo fez parte do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que destinou R\$ 100 milhões para obras de urbanização. O Programa Minha Casa Minha Vida⁴⁷ (PMCMV) também promoveu a construção de moradias na CJM, localizadas próximas ao MBRAC e ao Núcleo Ulisses Vianna.

As construções foram erguidas com acesso pela Estrada Rodrigues Caldas, compreendendo 70 blocos e 1.400 apartamentos. Outras edificações do mesmo programa também foram realizadas na área da CJM. Essas mudanças transformaram a paisagem local, trazendo uma grande população oriunda de diversos bairros do Rio de Janeiro, sem vínculo com a história do lugar, o que representa um desafio para o trabalho do MBRAC.

Além das transformações urbanísticas já mencionadas, outra mudança ocorrida no território da antiga CJM foi a construção de uma pista para as Olimpíadas de 2016 e a implantação do corredor BRT Trans Olímpico, parte do plano da candidatura da cidade do Rio de Janeiro para os Jogos Olímpicos. Pimenta (2014) investigou as

⁴⁷ O Programa Minha Casa, Minha Vida – PMCMV é um projeto federal de habitação, criado em março de 2009. Ele subsidia a aquisição da casa ou apartamento próprio para famílias com renda até R\$ 1,8 mil reais e facilita as condições de acesso ao imóvel para famílias com renda de até R\$ 9 mil.

transformações socioespaciais na antiga CJM, decorrentes tanto das preparações olímpicas quanto das obras de urbanização do PAC. Segundo o autor, essas intervenções impactaram os moradores, especialmente em termos de crescimento populacional e adensamento da região.

A construção da Trans Olímpica, um corredor viário de 23 km com faixas exclusivas para o *Bus Rapid Transit* (BRT), ligando o Recreio dos Bandeirantes a Deodoro, atravessou a área da Colônia. Essa obra causou "uma ruptura no tecido urbano e social em uma área de expansão imobiliária e fragilidade ambiental, localizada na zona de amortecimento do Parque Estadual da Pedra Branca, a maior floresta urbana do Brasil" (Pimenta, 2014, p. 37-38).

Para oferecer uma visão mais clara da evolução do território da CJM, apresentamos a seguir um quadro (Quadro 5) que resume os principais marcos institucionais relacionados à transformação desse espaço ao longo do tempo (Potengy; Hoppe, 2015).

Quadro 5: Resumo dos principais marcos históricos da Colônia Juliano Moreira

Ano	Marcos institucionais referentes à transformação do território.
1924	Fundação da antiga CJM.
1940	Expansão e superlotação institucional.
1970	Início do processo de deterioração. Desativação do Pavilhão N. S. dos Remédios e posterior ocupação para moradia de funcionários e suas famílias. Ocupação de vários outros edifícios desativados.
1970 1980	Diminuição, e às vezes, ausência da equipe médica.
1978	Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental.
1981	Funcionamento do Hospital Jurandir Manfredini, com novo ideário privilegiando a abordagem comunitária junto à Área de Planejamento 4 – AP4 da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.
1995	GT interinstitucional – Decreto Municipal nº 14.352, de 14 de novembro de 1995. Proposta de Municipalização da CJM. Projeto de produção de medicamentos fitoterápicos sob responsabilidade da FIOCRUZ.
1996	Processo formal anterior à municipalização, convênio nº 31/96-01 entre o Ministério da Saúde e a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Implementação progressiva da proposta de municipalização da CJM, segundo as diretrizes do SUS.
1999	Termo de cessão de uso para a Secretaria Municipal de Saúde da Prefeitura do Rio de Janeiro.
2000	Apresentação das propostas das diferentes instituições governamentais envolvidas no processo de municipalização: FIOCRUZ, Secretaria Municipal de Saúde, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social, Procuradoria do Município do Rio de Janeiro, Instituto Estadual de Florestas do Rio de Janeiro, Batalhão de Operações Especiais – Bope e Guarda Municipal do Rio de Janeiro. Apresentação de projeto de divisão do território em setores que ficaram sob a jurisdição da Secretaria

	Municipal de Saúde, Secretaria Municipal de Habitação, FIOCRUZ e Exército.
2001	FIOCRUZ assume o Campus FIOCRUZ da Mata Atlântica.
2008	Aprovação da área da Colônia como objeto do PAC. Início efetivo dos projetos de urbanização. Início das reuniões do Comitê Gestor do PAC Colônia, instituído por meio de um acordo de cooperação técnica entre União e Município do Rio de Janeiro.
2010	Início das obras do PAC – Colônia.
2011	Reconhecimento pela Prefeitura do bairro Colônia. Inauguração da creche municipal com recursos do PAC – Colônia. Inauguração de casas populares com aproveitamento do antigo Pavilhão Egas Muniz, com recursos do PAC – Colônia.
2012	Inclusão do território da Colônia nas obras do Comitê Olímpico.

Fonte: adaptação de Potengy; Hoppe (2015).

Foram discutidas as transformações do espaço físico e social da antiga CJM, originalmente dedicada à assistência psiquiátrica. As mudanças institucionais e estruturais ao longo dos anos demonstram a evolução desse território. Embora o quadro 5 finalize em 2012, é fundamental incluir o marco de 2016, com o impacto das obras do BRT Trans Olímpico, que intensificaram as transformações urbanísticas e sociais na área da CJM.

2.3 As mudanças na Colônia e seu Legado Artístico

Embora já tenha sido discutida a evolução institucional e social da CJM, é fundamental examinar seu patrimônio, que remonta às origens do território e reflete a rica herança material e artística da região. Bernard Lepetit (2001) destacou que o recorte é fundamental para permitir uma interpretação histórica de um local. Ao utilizar a cidade e o espaço como eixos analíticos, o historiador sugere que a localidade é construída a partir do cruzamento de diversas fontes e articulações em diferentes níveis, dialogando com outros estudos sobre formação urbana. Isso possibilita uma análise mais aprofundada das transformações ocorridas, não apenas no contexto físico, mas também nas dimensões sociais.

Segundo Lepetit (2001), a história local pode ser escrita por meio de uma desconstrução analítica, permitindo o entendimento de múltiplas dimensões. Essa abordagem facilita a compreensão das relações indissociáveis entre grupos sociais e a configuração material das cidades, destacando os limites nas interações imediatas entre espaço, sociedade, território e comunidade.

No século XVII, a freguesia de Jacarepaguá foi fundada em 1661, abrigando importantes engenhos de açúcar e aguardente, como o Engenho D'água, que possuía a primeira usina de produção de açúcar da região. A água necessária para movimentar o engenho era transportada por um aqueduto cuja construção começou no século XVII e foi concluída em 1839. Outro engenho de destaque foi o Engenho da Taquara, pertencente à família Telles de Menezes. Em 1664, parte de suas terras foi desmembrada e rebatizada como Fazenda Nossa Senhora dos Remédios, que mais tarde se tornou o Engenho Novo da Taquara em 1778. Em 1789, disputas de posse resultaram na criação do Engenho Novo da Coricica ou Pavuna. Essas áreas desempenharam um papel importante na história de Jacarepaguá. Parte das terras do Engenho da Taquara foi utilizada para a implantação da CJM, que aproveitou o aqueduto já existente. A Capela de Nossa Senhora dos Remédios, construída em 1862, e as estruturas históricas que formam o Núcleo Histórico Rodrigues Caldas foram tombadas pelo INEPAC como patrimônio (Andrade, 2010; Gerson, 2000; Paula, 2010).

Estudos sobre a progressiva integração da zona rural de Jacarepaguá ao espaço urbano do Rio de Janeiro indicam que a região era conhecida como "sertão carioca". Esse termo, no início do século XX, descrevia uma área predominantemente rural, isolada e com pouca integração à cidade. A expressão "sertão carioca" refletia o caráter interiorano da região, que, apesar de estar dentro dos limites do município, mantinha uma vida social e econômica distinta da capital. Áreas como Jacarepaguá eram valorizadas por seu ar puro e contato com a natureza, qualidades consideradas ideais para a instalação de sanatórios e colônias de tratamento de doenças como tuberculose e transtornos mentais (Venancio; Potengy, 2015).

Em 1912, a fazenda do Engenho Novo, uma vasta propriedade pertencente ao Barão de Taquara e localizada no "sertão carioca", foi desapropriada para fins de utilidade pública. Com aproximadamente 7.000.000 m², o local foi considerado ideal pelos médicos Juliano Moreira e Rodrigues Caldas para a implantação de uma colônia agrícola psiquiátrica, devido à extensão do terreno e sua localização estratégica, fatores essenciais para os tratamentos psiquiátricos da época.

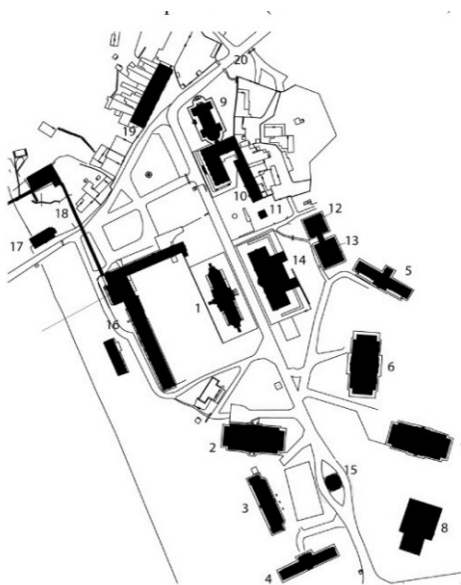
Até a década de 1920, o "sertão carioca" era habitado por poucas famílias, lavradores e pescadores, sendo caracterizado por sua baixa densidade populacional e vastas áreas naturais. A criação da CJM e de outros hospitais na região consolidou a imagem do "sertão carioca" como um espaço terapêutico e de isolamento. A definição desse termo está intimamente ligada à interação entre o espaço natural, a saúde e o imaginário urbano, sendo reconhecido tanto por sua geografia única quanto pela função que passou a desempenhar no desenvolvimento da cidade (Dória, 2015).

Algumas construções da antiga fazenda ainda estavam preservadas quando a CJM foi criada e, posteriormente, foram tombadas como patrimônio histórico pelo IPHAN e pelo INEPAC. Essas edificações simbolizam a conexão entre o passado rural de Jacarepaguá e o desenvolvimento da instituição psiquiátrica, refletindo o entrelaçamento entre a história local e a criação da colônia.

Em 7 de agosto de 1990, o INEPAC⁴⁸ realizou o tombamento provisório de estruturas da CJM, localizadas na Estrada Rodrigues Caldas, n.º 3400, no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Esse tombamento incluiu edificações históricas que fazem parte do núcleo original da fazenda e da antiga instituição psiquiátrica. Entre os elementos preservados estão o portal do antigo engenho, a antiga sede e o muro localizado atrás da sede. Além disso, o tombamento abrangeu os pavilhões n.º 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7, que abrigavam os internos da Colônia, o chafariz, e a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, construída em 1862, além do conjunto de casas dos funcionários, que reflete a organização social e funcional da instituição. A localização desses bens pode ser visualizada na Figura 23.

A planta (Figura 27), extraída do projeto "El Sistema Arquitectónico de Pabellones en Hospitales de América Latina" (Costa e Gonçalves, 2015), ilustra a organização espacial e a distribuição dos pavilhões e demais estruturas que compunham o complexo hospitalar da CJM. A disposição dos pavilhões refletia a abordagem terapêutica predominante à época, que priorizava a separação dos pacientes com base no tipo de enfermidade e no estágio do tratamento.

Figura 27: Mapa produzido para o projeto *El Sistema Arquitectónico de Pabellones en Hospitales de América Latina*



Fonte: Costa; Gonçalves (2015).

⁴⁸ Pesquisa realizada no site do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/369. Acesso em: 10 mar. 2023

Legenda⁴⁹

1 - Pavilhão 1	11 - Capela
2 - Pavilhão 2	12 - Depósito / Necrotério
3 - Pavilhão 3	13 - Lavanderia
4 - Pavilhão 4	14 - Refeitório
5 - Pavilhão 5	15 - Chafariz
6 - Pavilhão 6	16 - Oficina de Manutenção
7 - Pavilhão 7	17 - Cinema
8 - Pavilhão 8	18 - Aqueduto
9 - Igreja Nossa Senhora dos Remédios	19 - Casa dos Funcionários
10 - Antiga Sede da Fazenda	20 - Portal do Engenho

Explicação sobre os principais pontos destacados no mapa:

Pavilhões 1 a 8: Estes edifícios representam as principais áreas de internação e tratamento dos pacientes. Cada pavilhão possuía uma função específica, podendo ser utilizado como dormitórios, áreas de tratamento ou oficinas.

Igreja Nossa Senhora dos Remédios (9): Um marco religioso dentro da colônia, que servia não apenas como local de culto, mas também como um ponto de convívio social para internos e funcionários.

Antiga Sede da Fazenda (10): Edifício que reflete a história do passado do local, antes de ser transformado em uma colônia psiquiátrica. Originalmente parte do Engenho da Taquara, sua preservação ajuda a contar a história da transição da fazenda para uma instituição de saúde mental.

Capela (11): A capela servia como outro ponto espiritual e de reunião dentro da colônia.

Depósito / Necrotério (12): Utilizado para armazenamento e para serviços funerários dentro da colônia.

Lavanderia (13): Essencial para a manutenção e higiene da colônia.

Refeitório (14): Área onde os internos e funcionários faziam suas refeições.

Chafariz (15): Um ponto de destaque estético e funcional, já que muitos desses espaços também serviam para suprimento de água.

Oficina de Manutenção (16): Espaço onde se realizavam atividades de praxiterapia, como trabalhos manuais e agrícolas.

Cinema (17): Espaço de lazer que oferecia entretenimento para os internos e colaboradores.

Aqueduto (18): Estrutura histórica que fornecia água para a colônia, sendo um dos marcos da antiga fazenda e representando a infraestrutura essencial da época.

⁴⁹ A legenda da Figura 27 foi consultada em Costa; Gonçalves (2015).

Casa dos Funcionários (19): Residências para os trabalhadores e administradores da colônia.

Portal do Engenho (20): Principal ponto de entrada do antigo Engenho, que agora faz parte do patrimônio histórico da Colônia Juliano Moreira, preservando a memória da transição do espaço rural para o hospital psiquiátrico.

2.3.1 Arquitetura dos pavilhões: forma e função

De acordo com Costa *et al.* (2013), as construções da CJM refletem a simplicidade e funcionalidade características do estilo colonial, com variações arquitetônicas que atendem às necessidades específicas de uma instituição psiquiátrica. A maioria dos edifícios é térrea, "(...) com exceção do Pavilhão 1 (Figura 28), que tem dois pavimentos e ornamentação mais rebuscada, dentro das variações do estilo colonial" (Costa *et al.*, 2013, p. 291). O uso de embasamento em pedra, grandes aberturas para ventilação, varandas, além da alvenaria em tijolos e madeira nas janelas e portas com venezianas de vidro, demonstra uma preocupação em integrar características arquitetônicas tradicionais a práticas funcionais da época.

Dentre as construções, o Pavilhão 6 se destaca como o único construído inteiramente em pedra, o que difere dos demais edifícios da colônia. Detalhes como as soleiras e peitoris em granito, além do ladrilho hidráulico utilizado no revestimento interno e externo, acrescentam elementos de durabilidade e resistência, ao mesmo tempo, em que mantêm a coerência estética e funcional do conjunto. O salão de cada pavilhão, projetado sem divisões internas, revela uma estrutura voltada para o espaço aberto e contínuo, com tetos em telha e madeiramento aparente, sem forro, o que reforça o caráter simples e eficiente do projeto.

A preocupação com a ventilação adequada, um dos princípios fundamentais da arquitetura hospitalar da época, é evidenciada no uso estratégico das aberturas. A abundância de vãos – janelas e portas com venezianas – assegurava uma ventilação constante, enquanto o posicionamento dessas aberturas, alinhadas frente a frente e ao longo dos salões abertos, sem divisões internas, proporcionava ventilação cruzada. Essa disposição favorecia a circulação de ar fresco por todo o ambiente, uma escolha arquitetônica pensada para garantir a salubridade dos espaços, segundo os princípios de higiene que orientavam as construções hospitalares da época (Costa *et al.*, 2013).

Esses elementos construtivos demonstram como a arquitetura da CJM não apenas cumpria as funções de isolamento e tratamento dos pacientes, mas também refletia uma abordagem terapêutica que considerava o ambiente físico como parte integrante do processo de recuperação.

O Pavilhão n° 1 (Figura 28), foi uma imponente edificação de estilo eclético com dois pavimentos. Inspirado pela arquitetura colonial inglesa, o prédio repousa sobre um porão alto de cantaria, reforçando sua robustez e presença arquitetônica para a época. O Pavilhão n° 1 está desativado há anos e, em 2021, encontrava-se em um avançado estado de deterioração. Documentos dos arquivos do IMAS JM indicam a existência de um projeto que previa a instalação da sede do MBRAC nesse edifício. No entanto, apesar das intenções de revitalização, a iniciativa nunca foi concretizada, e o pavilhão permanece abandonado, com sua preservação ainda pendente de ações.

Figura 28: Pavilhão n° 1



Fonte: Commons Wikimedia (s. d.).⁵⁰

O Pavilhão n° 2 (Figura 29) é composto por dois corpos simétricos justapostos, cujas coberturas se encontram em uma calha central que percorre todo o comprimento do telhado. Essa disposição revela um projeto arquitetônico funcional, focado tanto na eficiência estrutural quanto na integração ao conjunto da CJM. A simetria dos corpos e o uso de telhados inclinados facilitam a drenagem de água, uma característica importante para a manutenção de um edifício que faz parte de uma instituição hospitalar.

Figura 29: Pavilhão n° 2



Fonte: Ministério da Saúde (s.d.).⁵¹

⁵⁰ Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antigo_Pavilh%C3%A3o_da_Col%C3%B4nia_Juliano_Moreira.jpg. Acesso em: 2 mar. 2023

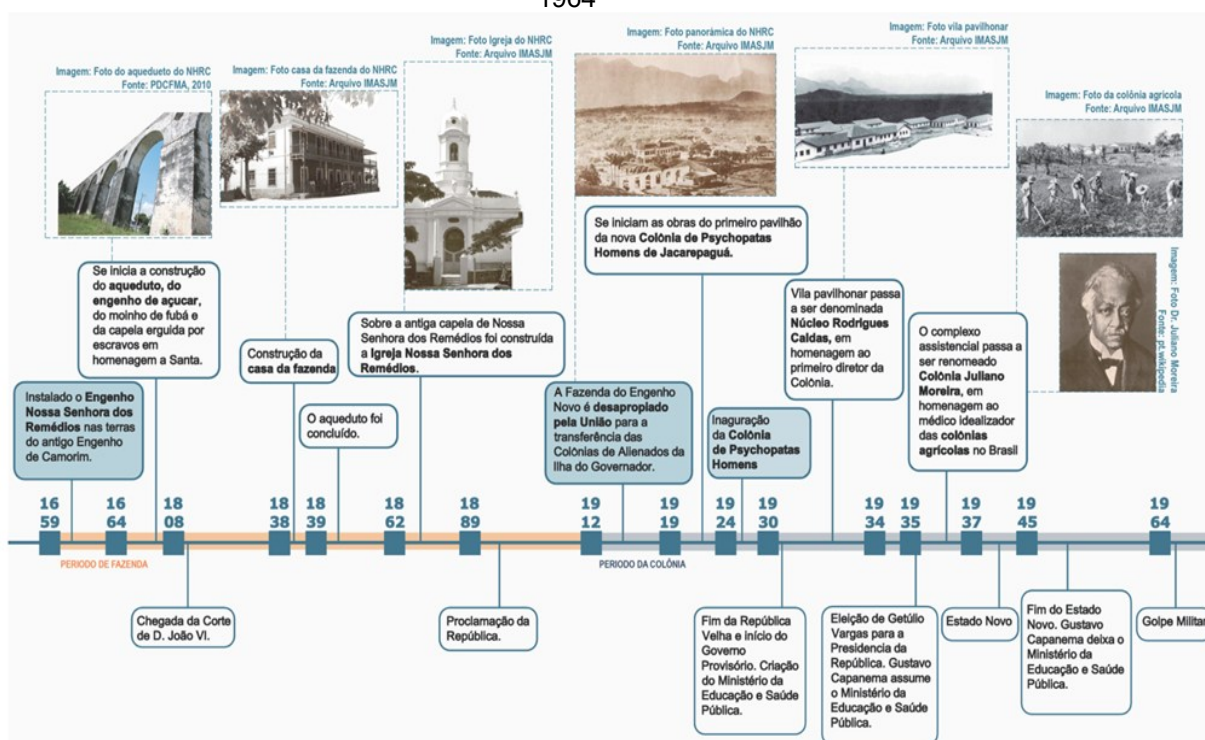
⁵¹ Disponível em:

https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/colonia_juliano_moreira_relatorio_final_p2.pdf. Acesso em: 1 maio 2023.

Os pavilhões de números 3 a 7 apresentam uma arquitetura simples, sem grandes adornos ou características marcantes, mas se destacam por sua integração harmoniosa ao conjunto arquitetônico da CJM, cumprindo com eficácia suas funções institucionais. As casas geminadas dos funcionários seguem o mesmo padrão modesto, formando um conjunto arquitetônico coeso com o núcleo da colônia.

O diagrama (Figura 30) apresenta uma linha do tempo que ilustra a evolução do Núcleo Histórico da CJM, dividido em dois grandes períodos: o período da fazenda (séculos XVI ao XIX) e o período da colônia (século XX). As imagens de construções como o aqueduto, a igreja e os pavilhões ajudam a visualizar as transformações arquitetônicas e institucionais ao longo do tempo, evidenciando o papel da CJM no desenvolvimento da medicina psiquiátrica no Brasil.

Figura 30: Diagrama do histórico da Ocupação da Colônia Juliano Moreira de 1659 até 1964



Fonte: Pérez, 2014. Disponível em: <http://obidig.ufri.br/21/teses/820551.pdf>

2.3.2 Aqueduto da Colônia Juliano Moreira: Um marco arquitetônico

O aqueduto da CJM está localizado no núcleo original da antiga fazenda, em frente à Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e à antiga Casa da Fazenda. A construção do aqueduto teria sido iniciada ainda no século XVII e concluída em 1839 (Andrade, 2010). O aqueduto desempenhou um papel fundamental no abastecimento de água das nascentes locais, alimentando o moinho de fubá e fornecendo água para os engenhos de cana-de-açúcar da região. A estrutura original é composta por oito arcos de plena volta sustentados por pilares, embora um dos arcos não exista mais.

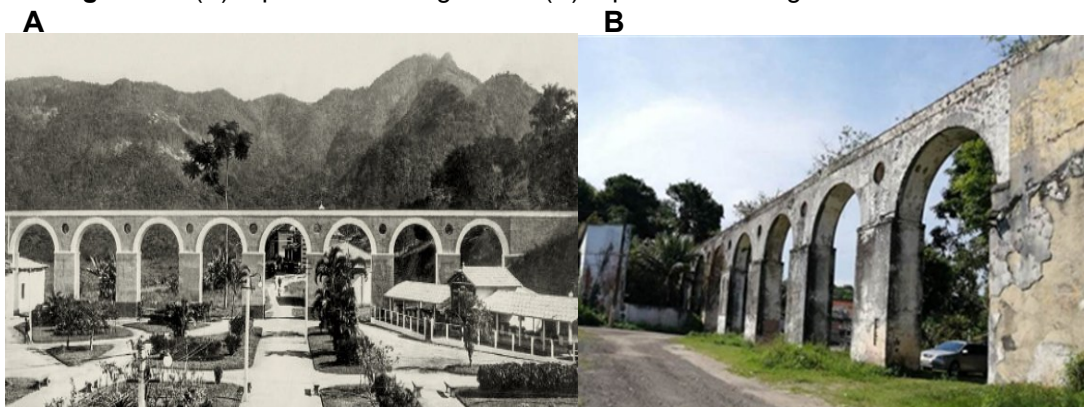
O aqueduto é uma obra de importância arquitetônica e funcional, feita de alvenaria sobre pilares de pedra. Além de mover a roda d'água utilizada na moagem da cana-de-açúcar, ele garantiu o abastecimento de água na fazenda. Comparado ao aqueduto dos Arcos da Lapa, no centro do Rio de Janeiro, o aqueduto da CJM possui uma estrutura mais simples, com arcos únicos em vez das arcadas duplas do aqueduto da Lapa.

O sistema de abastecimento de água da fazenda utilizava uma tecnologia herdada dos romanos, com captação e condução de água por meio de um aqueduto. A palavra "aqueduto" refere-se, geralmente, a uma ponte sustentada por arcos que conduz água por meio de uma canaleta, seja ela coberta ou descoberta. Na Roma Antiga, a importância desse recurso era tamanha que os aquedutos eram muitas vezes nomeados em homenagem às fontes de água que os abasteciam (Andrade, 2010).

Atualmente, o aqueduto da CJM (Figura 31-B), fotografado em 2021, encontra-se em estado avançado de deterioração, com sinais visíveis de infiltração e desagregação das camadas externas de reboco e alvenaria. A estrutura, composta por oito arcos de plena volta, tem sido invadida por vegetação, o que compromete ainda mais sua integridade. Apesar dessas adversidades, o aqueduto permanece um marco histórico e arquitetônico importante na região.

A presença de rachaduras e a perda de materiais originais evidenciam a falta de manutenção ao longo dos anos. O aqueduto foi tombado pelo IPHAN em 1938, estando inscrito no Livro de Tombo de Belas Artes e no Livro Histórico. Embora o tombamento devesse assegurar sua preservação, o estado de conservação observado na Figura 31-B de 2021 reforça a urgência de iniciativas de restauração e conservação para proteger esse patrimônio histórico.

Figura 31: (A) Aqueduto da antiga CJM. (B) Aqueduto da antiga CJM na atualidade



Fonte: BRASIL ([s. d.])⁵².

Fonte: Foto da autora, 2021.

⁵² Disponível em: <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-juliano-moreira-brasil-brasil-secretaria-municipal-de-saude-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 10 abr. 2023.

2.3.3 Edifício sede da antiga fazenda Engenho Novo

O edifício apresenta uma arquitetura simples, de estilo neoclássico, com dois pavimentos e planta em formato de U. A fachada é marcada por uma modulação regular, com a repetição de vãos que seguem o padrão típico da época. O Pavilhão Carolina Medrado foi instalado na antiga sede da Fazenda Engenho Novo, ocupando uma área construída de 900 m², além de contar com um prédio anexo (Figura 32).

Uma varanda de estrutura metálica, destacada na fachada lateral, encontra-se visivelmente desgastada, com sinais de corrosão e deterioração dos materiais, evidenciando o longo período de abandono. A vegetação ao redor do edifício também contribui para o seu aspecto de descuido, com arbustos e plantas crescendo descontroladamente junto à construção. As janelas e portas mostram marcas de desuso, com vidros quebrados ou ausentes, além de deterioração da pintura e das madeiras que compõem o acabamento.

Em 2022, o edifício encontrava-se em péssimo estado de conservação, com graves sinais de abandono (Figura 32). No passado, o local abrigava o centro médico-administrativo, possivelmente devido à sua posição central em relação aos pavilhões.⁵³

Figura 32: Fachada do edifício-sede da antiga Fazenda Engenho Novo e antigo Pavilhão Carolina Medrado – centro médico-administrativo



Fonte: Foto da autora, 2021.

⁵³ Dados pesquisados na base. Fonte: BVS saúde. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/colonia_juliano_moreira_relatorio_final_p2.pdf
Acesso em: 5 maio 2023.

2.3.4 O chafariz

O chafariz está localizado na área conhecida como o núcleo histórico da Colônia Juliano Moreira. Originalmente construído no século XIX, durante o período da Fazenda Engenho Novo, o chafariz (Figura 33) servia para fornecer água à propriedade e permanece como um marco histórico da região. A estrutura, de estilo neocolonial, possui uma planta quadrangular e se destaca pela simplicidade e funcionalidade de seu design.

A construção está situada sobre uma base de pedra, com degraus que levam ao seu interior. O telhado, de quatro águas, é coberto por telhas coloniais, enquanto as colunas e detalhes decorativos são pintados de branco, contrastando com as paredes de um vibrante tom de amarelo (Figura 33- B). Nas paredes laterais, pequenos óculos circulares permitem a entrada de luz e ventilação, mantendo a construção bem iluminada. A entrada principal da estrutura exibe uma ornamentação mais elaborada, com formas sinuosas que marcam o estilo da época.

Atualmente, o chafariz está localizado em um ponto que liga a Avenida Sampaio Correia à Estrada Rodrigues Caldas. Além de seu valor histórico, o chafariz é utilizado como ponto de encontro para moradores, local de descanso e abrigo em dias ensolarados ou chuvosos.

Figura 33: (A) Chafariz. Fotografia em preto e branco, sem autoria e sem data, encontrada na caixa “História da Colônia”, com a legenda no envelope: “Chafariz Núcleo Rodrigues Caldas”. (B) Chafariz na atualidade.



Fonte: Arquivo IMAS JM caixa 913 D.

Fonte: Foto da autora, 2021.

2.3.5 A Igreja Nossa Senhora dos Remédios (INSR)

A INSR foi construída em 1862 por Dona Maria Teles Cosme dos Reis, filha de Catarina e Pascoal, sobre as fundações da antiga capela do século XVII. O projeto da INSR, de estilo neoclássico, foi elaborado por Theodoro Marx, arquiteto da Casa

Imperial, e a igreja foi inaugurada em 1892, destacando-se pelo refinamento de suas formas arquitetônicas (Andrade, 2010).

Além do projeto da igreja, Theodoro Marx reformou outras edificações do Engenho Novo, como a casa-sede e o chafariz, e fez intervenções na fachada do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista. A torre da igreja, feita de madeira, é cercada por um terraço com balaustrada de cantaria e tijolos. A arquitetura da INSR (Figura 35) segue os ideais neoclássicos, com um frontão triangular e elementos ornamentais que evocam beleza, racionalismo e equilíbrio, em contraste com os estilos Barroco e Rococó, marcando uma ruptura com essas tradições (IPHAN, s.d.).

Um aspecto notável da INSR é sua localização incomum em um complexo hospitalar psiquiátrico, acentuando sua singularidade. Lo Bianco (2019) identifica três contextos históricos fundamentais na trajetória da igreja: o período colonial, quando a região era ocupada por engenhos de açúcar; a fase asilar, quando a igreja estava integrada ao complexo hospitalar psiquiátrico; e o contexto atual, no qual a igreja faz parte da vida social e urbana, inserida nas complexidades territoriais e com relações também no campo religioso. Durante o século XX, a igreja esteve vinculada ao uso hospitalar até os anos 1980. Posteriormente, a Igreja Nossa Senhora dos Remédios e seu entorno adaptaram-se às mudanças nas políticas de saúde mental e às transformações urbanas da região (Lo Bianco, 2019).

A INSR passou por diferentes reformas⁵⁴ ao longo do tempo. Ao adentrar o terreno onde a igreja está localizada, os visitantes passam por um portão de ferro, seguido de três degraus que levam a dois portões de madeira ornamentados. Ao atravessar o nártex, situado sob a torre sineira, chega-se à entrada principal da igreja. Um segundo portão de madeira separa o espaço de entrada da nave principal. Para acessar a nave, passa-se por outro portão, sustentado por duas torres de madeira. À esquerda, encontra-se o batistério, enquanto à direita há uma sala que dá acesso à torre sineira e ao coro. Entre essas duas áreas, há duas pias de água benta, uma de cada lado, que atualmente não estão em uso. Lo Bianco (2019)

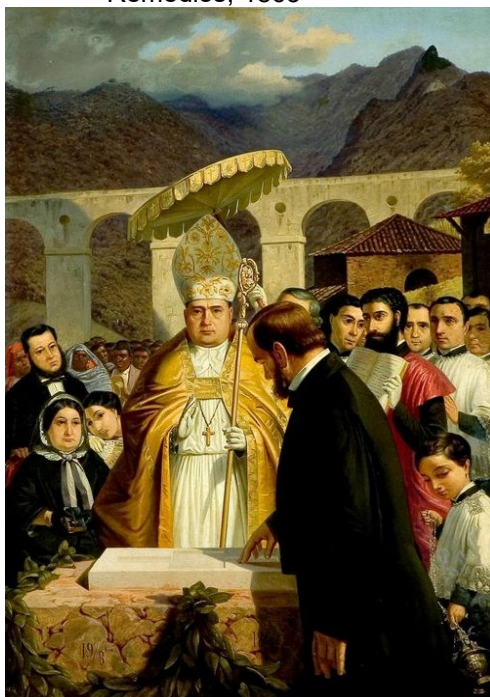
A história da presença religiosa na CJM foi marcada pela chegada do padre Joaquim, que foi designado capelão da igreja por solicitação de Heitor Péres, diretor da CJM entre 1946 e 1956. A partir de então, a INSR passou a ter um capelão permanente, que não só conduzia as funções religiosas da igreja, mas também oferecia assistência espiritual aos pacientes da colônia. O padre Joaquim realizou missas nos pavilhões e

⁵⁴ No século XX, a igreja sofreu duas intervenções. A primeira em 1949, a segunda em 1971 e a terceira no século XXI, em 2008-2009. Para compreender todas as diferentes reformas da Igreja Nossa Senhora dos Remédios – INSR, ver Lo Bianco, 2019.

promoveu a integração entre os pacientes e os moradores da CJM, inserindo-os ativamente na vida católica da comunidade (Lo Bianco, 2019).

A pintura de Emil Bauch (Figura 34), datada de 1863, retrata o lançamento da pedra fundamental da capela da INSR. A obra foi encomendada por Nicolau Antônio Cosme dos Reis, um fazendeiro influente e proprietário do Engenho Novo, localizado em Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro. No fundo da pintura, é possível observar o aqueduto, um marco arquitetônico que faz parte do cenário histórico da região.

Figura 34: Lançamento da Pedra Fundamental da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, 1863



Fonte: Museu Imperial.

A relação entre a INSR (Figura 35: A e B) e a política hospitalar da CJM revela a igreja como um espaço de interação entre trabalhadores, pacientes, seus familiares e pessoas externas à CJM que também frequentavam o local. Assim, a igreja desempenhou um papel importante na sociabilidade local, facilitando a interação entre os moradores e pacientes da CJM e a população dos bairros próximos. Em 2014, a INSR foi tema do samba-enredo intitulado "De Nossa Senhora dos Remédios à Libertação: Progresso à Vista", com letra e música de Rogério e Cid Martins, promovido pelo Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Caminho da Cachoeira. O samba retrata a realidade de Jacarepaguá no período colonial, conhecido como a planície dos sete engenhos de açúcar, destacando os resquícios do Engenho de Nossa Senhora dos Remédios presentes na CJM, como a Casa-Grande e o aqueduto. A letra também

aborda as transformações recentes, incluindo a mudança de CJM em 1996, para IMAS JM, refletindo a nova fase da instituição ao receber seus novos moradores.⁵⁵

Figura 35: (A) Fachada da Igreja Nossa Senhora dos Remédios. (B) Fachada atual da Igreja Nossa Senhora dos Remédios.



Fonte: FIOCRUZ (s.d.)⁵⁶.

Fonte: Foto da autora, 2021.

2.3.6 O clube na Colônia

O Clube Atlético Colônia (Figura 36) não é um bem tombado, mas está localizado próximo ao núcleo histórico da CJM, sendo um espaço fundamental para a sociabilidade local. Frequentado por pacientes vindos de diferentes núcleos, funcionários, familiares e pela comunidade da região da Taquara, o clube se tornou um ponto de encontro central para a comunidade da CJM e seus arredores.

Entre as atividades promovidas pelo clube, destacavam-se os famosos bailes de carnaval (Figura 36 B), principalmente durante as décadas de 1980 e 1990, quando as festas eram animadas por bandas ao vivo e atraíam pacientes, funcionários e moradores de Jacarepaguá. Além dos bailes, o campo de futebol, localizado em frente ao clube e conhecido como o "Campo de Futebol do Clube do Colônia", também era um importante atrativo, reunindo a comunidade do entorno para jogos de futebol.

⁵⁵ Informações coletadas na rede social (*Facebook*) do Bloco. Disponível em: <https://www.facebook.com/blocounidosdacolonia/videos/156996381883393/>. Acesso em: 4 fev. 2023.

⁵⁶ Figura capturada da página do site portal FIOCRUZ. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/evolucao-historica>. Acesso: 20 mar. 2023.

Segundo o informativo "Colônia", os projetos de lazer no IMAS JM foram fundamentais para a rotina dos pacientes, que aguardavam pelos finais de semana para participar das atividades oferecidas, como os eventos no Clube Atlético Colônia (Prefeitura do Rio, 2000, p. 5).

Figura 36: (A) Fachada do Clube Atlético Colônia. (B) Salão principal do Clube Atlético Colônia



Fonte: Ministério da Saúde (s.d.).⁵⁷

Potengy e Hope (2015) realizaram uma pesquisa entre 2011 e 2012 no IMS JM para "mostrar como esses trabalhadores, moradores da Colônia, constroem sua identidade a partir da memória de situações vivenciadas por eles próprios ou narradas por seus familiares para enfrentar as novas configurações sociais" (Potengy; Hope, 2015, p. 274). A pesquisa, baseada em entrevistas, depoimentos e etnografias das festividades locais, destacou a relevância do Clube Atlético Colônia e do campo de futebol como espaços de convivência e interação.

No material coletado, é recorrente a menção ao Clube Atlético Colônia e ao campo de futebol como locais frequentados por pacientes, funcionários e visitantes externos, que funcionavam como pontos de integração social. Eventos como bailes de carnaval e jogos de futebol ofereciam aos participantes oportunidades de vivenciar momentos de normalidade e convívio, facilitando a interação entre internos e a comunidade externa. Essas atividades contribuíam para a desconstrução de barreiras sociais. O Clube Atlético Colônia pode ser compreendido como um espaço de sociabilidade que desempenhava um papel semelhante ao de outros clubes sociais no Rio de Janeiro, especialmente no que se refere à construção de identidades e à criação de redes de convivência em um contexto de exclusão.

Assim como descrito por Giacomini (2006) em seu estudo sobre o Renascença Clube, no livro *A Alma da Festa*, os clubes sociais não serviam apenas como locais de

⁵⁷ Disponível em:

https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/colonia_juliano_moreira_relatorio_final_p2.pdf. Acesso em: 1 maio 2023.

lazer, mas também como espaços de resistência cultural e social. A autora ofereceu reflexões sobre as várias formas de inserção do negro na sociedade brasileira. Ao narrar a criação do Renascença Clube, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1950, por meio de recortes temporais chamados de "projetos", as táticas e negociações de negros bem-sucedidos para conquistarem o que consideravam uma "boa sociabilidade", seja em família ou em atividades adequadas ao seu nível socioeconômico (Giacomini, 2006). Esse conceito de "boa sociabilidade" também pode ser aplicado ao Clube Atlético Colônia, que, no contexto da CJM, facilitava a interação entre pacientes, funcionários e a comunidade local, promovendo a integração desses grupos por meio de atividades como bailes e jogos de futebol.

2.4 A atmosfera para produção artística na Colônia

Exploro, em Walter Benjamin, algumas noções descritas em suas teses para refletir sobre a "atmosfera" do local e o "ar que respiramos" na antiga CJM. O objetivo é estabelecer possíveis analogias sobre o que Benjamin considera como imagens do passado, reavivadas pela memória, tomando como referência a vivência de Bispo e dos cinco artistas estudados nesta tese durante sua permanência no hospício ou no ateliê Gaia, enquanto produziam suas obras.

O ambiente ventilado e a paisagem do terreno da CJM evocam a ideia de "um sopro de ar" recebido dos antecessores, como formulado por Walter Benjamin. Ele trata as imagens do passado como oportunidades de reviver experiências na memória, destacando o encontro com as gerações passadas e como suas vivências ecoam em nossas mentes e inquietações atuais. As vozes que ouvimos hoje podem ressoar como ecos de palavras ouvidas em tempos passados.

Os relatos e as obras dos artistas do Ateliê Gaia, coletados durante esta pesquisa, sugerem que essa atmosfera singular se reflete diretamente nas expressões artísticas daqueles que habitaram e ainda habitam a CJM. A evocação desses "ares" alegoriza o ambiente vivido — e ainda presente — dentro da colônia, onde Bispo e os atuais usuários de saúde mental criaram e continuam a criar suas obras. Assim, as produções artísticas da antiga CJM, desenvolvidas no contexto desse manicômio, adquiriram características únicas, moldadas pela vivência particular proporcionada por essa atmosfera.

Walter Benjamin, em sua obra, afirma: "O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvidos um eco das que estão, agora, caladas?" (Benjamin apud Löwy, 2005, p. 48).

Visualizando as imagens do passado como uma oportunidade de reavivar a vivência do ar respirado, Benjamin refere-se às gerações passadas e como elas ecoam em nossas inquietações atuais. Utiliza-se aqui sua concepção como uma analogia para o que se vivencia ao respirar dentro da antiga CJM. As vozes que se ouvem hoje podem soar como ecos das palavras do passado. Essa atmosfera particular se reflete diretamente nas expressões artísticas daqueles que viveram e ainda vivem nesse espaço. Essa atmosfera, presente e passada, influenciou Bispo e continua a inspirar os artistas do Ateliê Gaia, cujas obras são marcadas por essa vivência no local. As produções artísticas da antiga CJM possuem características únicas, moldadas pela percepção dessa atmosfera singular, que é própria desse manicômio.

Essa atmosfera singular da CJM, permeada por uma sensação de continuidade e memória, na trilha das reflexões de Benjamin sobre a história, especialmente no que diz respeito à recuperação de vivências passadas e à resistência ao progresso linear, ajudam a explicar como o ambiente da CJM se tornou uma fonte de inspiração artística e histórica. A concepção de "história dos vencidos", oferece uma lente crítica para interpretar as narrativas silenciadas e as experiências daqueles que, como Bispo e os artistas do Ateliê Gaia, encontraram na arte um meio de expressão e resistência contra o esquecimento.

Benjamin (1892-1940), sabidamente “um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do ‘progressismo’, e um nostálgico do passado que sonha com o futuro” (Benjamin apud Löwy, 2002, p. 199). Apresenta suas reflexões, frequentemente em forma de ensaios, fragmentos ou citações, que exploram profundamente as três principais fontes que influenciaram sua obra: “o romantismo alemão, o messianismo judeu e o marxismo” (Löwy, 2002, p. 199).

No livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (Benjamin, 1984), o autor discute a relação entre o gênero literário barroco e a forma histórica moderna. Ele argumenta que, no período barroco, a história moderna, ao ser representada, assume uma configuração alegórica, caracterizando-se por sua fragmentação e descontinuidade. Benjamin destaca que a concepção barroca da história⁵⁸ é apresentada do ponto de vista dos vencidos e dos sofridos, rompendo com a visão linear e progressista da história típica do iluminismo e do historicismo. Sua análise crítica do drama barroco dos séculos XVII e XVIII enfatiza o potencial alegórico de expor os restos de uma história marcada pela ruína e pela perda (Löwy, 2005).

⁵⁸ As teses de Benjamin sobre o conceito de História foram escritas no início de 1940, pouco antes de sua tentativa de fuga da França ocupada pelo regime de *Vichy*, que colaborava com o regime nazista entregando refugiados alemães judeus e/ou marxistas às autoridades da *Geheime Staatspolizei* (ou Gestapo), a polícia secreta oficial da Alemanha nazista e da Europa.

A concepção de "história dos vencidos", mais amplamente desenvolvida nas *Teses sobre o conceito de história* (Benjamin, 1987), reforça a ideia de que a história oficial, narrada pelos vencedores, frequentemente suprime as vozes dos oprimidos. Michael Löwy (2005) propõe uma aplicação do método benjaminiano ao contexto latino-americano, sugerindo que o materialismo histórico pode ser utilizado para reinterpretar o passado da América Latina a partir da perspectiva dos vencidos. Nesse contexto, a "história dos vencidos" adquire relevância ao desafiar narrativas hegemônicas, ampliando o campo da historiografia para incluir as experiências e memórias das vozes de grupos marginalizados.

Em uma carta a Theodor Adorno, escrita em 1940, Walter Benjamin esclarece o objetivo de suas teses: "Estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo que povoam até mesmo as concepções históricas da esquerda" (apud Löwy, 2005, p. 33). Esse rompimento com o positivismo indicava a rejeição de uma visão histórica linear, que compreendia o progresso como um caminho inevitável e contínuo.

A leitura e reflexão sobre as teses de Benjamin nos convidam a revisitar várias certezas e a refletir, como afirmou Löwy (2005, p. 39), "de outra maneira, sobre uma série de questões fundamentais: o progresso, a religião, a história, a utopia e a política. Nada saiu imune desse encontro capital".

Reproduzido aqui a leitura da tese II de Walter Benjamin:

Pertence às mais notáveis particularidades do espírito humano, [...] ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, a ausência geral de inveja de cada presente em face do seu futuro": diz Lotze. Essa reflexão leva a reconhecer que a imagem da felicidade que cultivamos está inteiramente tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso de nossa existência. Felicidade que poderia despertar inveja em nós existe tão-somente **no ar que respiramos**, com os homens com quem teríamos podido conversar; com as mulheres que poderiam ter-se dado a nós. Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável a [representação] da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreta pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente **um sopro de ar** que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não tem irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso. (Benjamin Tese II *apud* Löwy, 2005, p. 48, grifos nossos).

Na Tese II, Benjamin apresenta os traços do passado que se projetam no futuro. De acordo com a interpretação de Löwy (2005), a Tese II se orienta "[...] ao mesmo tempo, para o passado — a história, a rememoração — e para o presente: a ação

redentora" (Löwy, 2005, p. 53). Assim, Benjamin situa esse processo na esfera do indivíduo, onde a felicidade pessoal pressupõe a redenção de seu próprio passado, a realização daquilo que poderia ter sido, mas não foi. "De acordo com uma variante dessa tese, encontrada em *Das Passagen-Werk*, essa felicidade (Glück) pressupõe a reparação do abandono (Verlassenheit) e da desolação (Trostlosigkeit) do passado" (Löwy, 2005, p. 48).

O trecho "O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam?" (Benjamin apud Löwy, 2005, p. 48) Sugere uma reflexão sobre as influências do passado, não apenas como algo distante, mas como um elemento vivo e presente nos espaços marcados por acontecimentos históricos. Nesse sentido, é necessário considerar o "ar que respiramos" na CJM não apenas como uma evocação do que foi, mas também como uma experiência que se mantém ativa no presente. Essa ideia destaca a importância de reconhecer o testemunho daqueles que passaram pela CJM, cujas experiências, muitas vezes, são transmitidas por meio de fontes orais e narrativas dos que habitaram esse espaço.

Realizar analogias entre o que Benjamin descreve como "imagens do passado", reavivadas na memória como "um sopro de ar", permite explorar as vivências de Bispo na CJM e as produções artísticas dos artistas do Ateliê Gaia no IMAS JM. As obras criadas nesse contexto refletem o diálogo contínuo entre o passado e o presente, revelando como as memórias e as experiências vividas na antiga instituição psiquiátrica influenciam diretamente as produções artísticas contemporâneas. Esse entrelaçamento entre memória e criação artística demonstra como o legado da CJM se mantém vivo, ressignificando experiências e contribuindo para a produção cultural atual.

Nesse sentido, as reflexões de Ecléa Bosi, em sua obra *Memória e Sociedade* (1994), complementam essa discussão ao destacar o valor das narrativas orais e das biografias pessoais na preservação da memória coletiva. Ao investigar a vida de imigrantes e operários em São Paulo, Bosi demonstra que a memória não é um simples "depósito" de lembranças, mas um processo ativo e contínuo de (re)interpretação das vivências. Para ela, o presente dialoga constantemente com o passado, conferindo novos sentidos às experiências vividas (Bosi, 1994).

Essa concepção de memória como algo dinâmico é essencial para entender a importância dos testemunhos dos artistas e usuários da CJM. A memória não apenas registra os eventos passados, mas os reinterpreta, ressignifica e os atualiza no presente. As entrevistas e relatos que compõem este estudo não são, portanto, meros depoimentos estáticos, mas fontes de transformação e reflexão, ecoando as experiências vividas pelos participantes. Bosi argumenta que "as histórias de vida estão

povoadas de coisas perdidas que se daria tudo para encontrar: elas sustentam nossa identidade, perdê-las é perder um pedaço da alma” (Bosi, 2003, p. 27). Isso reforça a ideia de que a preservação da memória é relevante, para os artistas do Ateliê Gaia.

Ao integrar essas fontes orais por meio de entrevista, observação de campo, este trabalho busca dar voz aos que foram, muitas vezes, silenciados pela história oficial. A obra de Bosi nos lembra que as narrativas pessoais têm o poder de revelar aspectos fundamentais do passado, que, de outra forma, poderiam ser perdidos. Isso é particularmente importante no contexto da CJM, onde as vivências dos pacientes e artistas carregam uma dimensão única de resistência e criação. As memórias registradas nas entrevistas com os artistas do Ateliê Gaia não apenas preservam suas histórias, mas também nos ajudam a compreender a complexidade das suas trajetórias e a atmosfera que moldou suas produções artísticas.

Por fim, encerro este capítulo com a construção de meu “museu imaginário”, inspirado por minha memória pessoal. Esse museu não se limita ao MBRAC, mas também inclui imagens da antiga CJM, o cotidiano dos pacientes, o antigo refeitório (agora espaço expositivo), os locais atuais de produção artística e os antigos ateliês terapêuticos. Encontro ali a riqueza dos objetos que testemunho no museu, construídos por aqueles que habitam nosso mundo contemporâneo, em diálogo com a criatividade dos artistas e usuários do serviço de saúde mental, cujas obras despertam novas formas de ver e compreender o que nos rodeia.

Reforço a importância da CJM como uma fonte de inspiração e reflexão para os artistas, especialmente do Ateliê Gaia, ao mesmo tempo, em que sublinho o impacto das condições de abandono dos monumentos. No meu museu imaginário, o mundo é informe e atemporal. No próximo capítulo, explorarei o museu real: o MBRAC.

FIGURA 37: *Muro no fundo da minha casa de Arthur Bispo do Rosario na reserva técnica do museu. Acervo do MBRAC*



Fonte: foto da autora, 2024

Capítulo 3

**Do legado de Arthur Bispo do
Rosario à trajetória do Museu
que leva seu nome**

“434 – Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa”
(frase da obra de Arthur Bispo do Rosario)

Em 18 de maio de 2024, o MBRAC inaugurou a exposição “Um muro no fundo da minha casa”, uma mostra individual de Bispo. A exposição, realizada em homenagem ao Dia Nacional da Luta Antimanicomial e ao Dia Internacional dos Museus, reuniu mais de 100 obras do artista. A Figura 37 ilustra a obra que deu nome e inspiração à exposição.

Explorar o significado dessa obra de Bispo é percorrer trajetórias de afeto e relações de pertencimento. A pergunta “Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa?”, entalhada em um fragmento de muro com pedaços de cacos de vidro colados em sua superfície, remete a uma realidade concreta. Ao passearmos pelas ruas do Rio de Janeiro, especialmente em bairros com altos índices de violência, é comum observar muros com cacos de vidro fixados no topo, como Bispo retratou em sua obra.

Essa obra provoca uma reflexão sobre o significado de criar um espaço pessoal em um contexto de resistência. Embora inicialmente possa parecer uma questão prática, a frase transforma-se em uma afirmação de identidade e um questionamento sobre a legitimidade do pertencimento aos espaços que ocupamos. Para Bispo, provavelmente, esse muro representa mais do que uma construção; ele é o símbolo da “minha casa” na CJM. Nesse contexto, o termo “minha” refere-se não apenas à posse, mas também a uma luta por existência em um lugar marcado por exclusão (MBRAC, 2024). A obra de Bispo nos lembra que o muro pode, simultaneamente, delimitar e proteger, afirmar e resistir, consolidando a presença de um “eu” em territórios de não-pertencimento.

O legado de Bispo transcende sua obra, simbolizando expressão artística nas margens da sociedade. Sua coleção, repleta de significados espirituais e sociais, testemunha a luta contra a opressão psiquiátrica e abre espaço para um diálogo sobre o valor da arte e da criatividade como formas de resistência e transcendência. Neste capítulo, refletimos sobre os muros que existiram e ainda existem na CJM, incluindo o alto muro que cercava o núcleo onde Bispo vivia. Esse muro, que será analisado em detalhe, ilustra como as barreiras físicas integravam o cotidiano da vida manicomial e nos leva a pensar na provocação de Bispo: “Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa?”

O MBRAC preserva e valoriza a obra de Bispo, bem como a produção de outros artistas no espaço do Ateliê Gaia, reafirmando sua relevância ao realizar exposições que integram arte e saúde mental. O museu desempenha um papel essencial na legitimação e expansão da obra de Bispo, mais do que um espaço expositivo, o MBRAC atua como agente de inclusão e reflexão, questionando padrões de normalidade e

promovendo uma compreensão mais profunda das experiências e expressões de indivíduos historicamente marginalizados, conforme descrito na exposição mencionada.

Essa vocação do MBRAC para promover a escuta das vozes silenciadas e buscar alternativas aos paradigmas normativos da arte e da saúde mental manifesta-se não apenas na valorização da obra de Bispo, mas também na preservação e difusão das produções de outras pessoas que, assim como ele, viveram longos períodos de internação em instituições psiquiátricas. É o caso de Stella do Patrocínio⁵⁹, cuja trajetória — marcada por institucionalização prolongada, abandono estatal e práticas que podem ser compreendidas à luz do racismo estrutural — permite vislumbrar as múltiplas camadas de exclusão enfrentadas por mulheres negras no sistema manicomial brasileiro (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, 2023a; Patrocínio, 2001).

As conversas de Stella com a estagiária Carla Guagliardi, gravadas em fitas cassete entre 1986 e 1988, totalizando cerca de 1h30 de material, deram origem ao *Falatório de Stella do Patrocínio*, posteriormente publicado por Viviane Mosé, com o título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Patrocínio, 2001).

Entre 2022 e 2023, o MBRAC organizou a exposição Stella do Patrocínio: “Me mostrar que eu não sou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes.”, na qual o falatório foi apresentado integralmente pela primeira vez. A curadoria coletiva enfatizou a palavra como “ferramenta política” contra os estigmas psiquiátricos e raciais (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, 2023a).

Segue um trecho transcrito do áudio de Stella do Patrocínio, apresentado na exposição:

“Eu passo sempre muita fome, sinto sede, sono, frio, preguiça e cansaço, porque eu tô na matéria em forma humana e carnal, e a mente, quando é o mesmo homem, é o mesmo criança, é o mesmo bicho, é o mesmo animal, é o mesmo espírito, a mesma alma. É o mesmo Deus, é a mesma Nossa Senhora, é o mesmo menino de Jesus no templo” (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, 2023b).

⁵⁹ Stella do Patrocínio (1941–1992), mulher negra carioca, foi diagnosticada com esquizofrenia e internada involuntariamente em 1962 no Centro Psiquiátrico Pedro II, após uma abordagem policial no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Em 1966, foi transferida para a CJM, onde permaneceu até sua morte, aos 51 anos, no Núcleo Teixeira Brandão. Durante a internação, participou do Projeto Oficina de Livre Criação Artística, o que impulsionou seu reconhecimento como poeta por meio do “falatório” — termo que ela própria utilizava para definir sua forma de enunciação (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, 2023a).

3.1 Arthur Bispo do Rosario: Entre o Real e o Imaginário

Bispo (1909 ou 1911-1989)⁶⁰ é um artista, cuja vida e obra foi profundamente moldada pela sua história pessoal e marcada pela sua experiência de viver na CJM. Sua trajetória artística e pessoal esteve imersa nas condições de controle disciplinar típicas do modelo asilar da época, como descreve Foucault (1999). Bispo produziu a maioria de suas obras enquanto interno, sob um sistema caracterizado pelo isolamento social e exclusão dos pacientes, fundamentado nas premissas do alienismo e em seu “tratamento moral”, que via o isolamento como uma medida terapêutica essencial. Durante sua internação, ele enfrentou as formas comuns de violência psiquiátrica e a aniquilação de sua personalidade, práticas recorrentes nos manicômios da época (Lougan, 1993; Venancio, 2011; Araújo e Fernandes, 2021).

Sua biografia começa com um relato do próprio Bispo, registrado por Hidalgo (1996), “Um dia eu simplesmente apareci”. Sobre sua família, ele declarava: “São José: seu pai. Virgem Maria: sua mãe. Jesus Cristo: ele mesmo” (Hidalgo, 1996, p. 18). Esse tipo de narrativa demonstra a forma como Bispo, por meio da oralidade, construía uma interpretação pessoal e artística de sua própria vida. Em sua cela transformada em ateliê, ele criava objetos que compunham seu universo particular, moldando um mundo próprio a partir dos materiais e da imaginação disponível.

A figura 38 apresenta uma fotografia de Bispo capturada por Jean Manzon para um ensaio na Revista *O Cruzeiro*. Nela, Bispo aparece sentado em meio à natureza, vestindo um manto bordado com símbolos e figuras que mais tarde marcariam sua produção artística. Em raras ocasiões Bispo é visto sorrindo e acenando, como nesta imagem. Esse manto, como muitas de suas criações, reúne elementos que fazem referência às suas vivências e visão de mundo. A obra de Bispo desafia as barreiras entre sanidade e loucura, sendo um testemunho poderoso da complexa relação entre arte, identidade e sofrimento psíquico no Brasil.

⁶⁰ As datas de nascimento de Bispo variam: em seu registro na Marinha consta 1909, enquanto no da empresa *Light and Power* consta 1911 (Hidalgo, 2011). Em 5 de outubro de 1909, ele foi registrado na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde com 3 meses de idade (Araújo, 2022). No prontuário de Bispo na CJM, não há registro da data de nascimento. Nos documentos de registro, seu nome completo aparece com a grafia “Rosario”, sem acento, que foi considerada a forma correta.

Figura 38: Arthur Bispo do Rosario

Fonte: Arthur Bispo do Rosario para Ensaio da Revista O Cruzeiro, 1942. Fotografia de Jean Manzon. Dimensões: 70 x 50 cm. Disponível em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024.

Nascido em Japaratuba, Sergipe, Bispo era filho do carpinteiro Claudino Bispo do Rosario e de Blandina Francisca de Jesus. Negro, nordestino, pobre, ele ingressou na Escola de Aprendizes Marinheiros em Aracaju em 1925. No ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde serviu na Marinha de Guerra por nove anos e descobriu o boxe. Iniciou a carreira de boxeador em 1928, incentivado pela Marinha. Após deixar o serviço militar, trabalhou como lavador de bondes na Viação Excelsior, subsidiária da Rio de Janeiro *Tramway, Light & Power Company*, entre 1933 e 1937, enquanto continuava investindo em sua carreira como pugilista. Em 1936, sofreu um acidente que resultou na perda de parte dos movimentos do pé direito, o que colocou um fim em sua trajetória no boxe. Durante um processo trabalhista contra a *Light & Power Company*, conheceu Humberto Leone, advogado que o acolheu em sua residência, em Botafogo, no Rio de Janeiro, onde Bispo passou a residir em um cômodo situado no quintal e a trabalhar. Nas obras de Bispo, ele registrou aspectos de sua vida, incluindo o nome de sua cidade natal, o nome de sua mãe e os nomes de funcionários da Viação Excelsior. Na parte interna de sua obra *Manto da Apresentação*, está bordado o sobrenome "Leoni" (Hidalgo, 1996; Araújo, 2022).

Em 22 de dezembro de 1938, Bispo teve uma revelação mística que mudaria o curso de sua vida. Essa experiência está registrada em seu fardão, as roupas eram suportes de textos, com nomes dos escolhidos por ele para a passagem. *Eu vi Cristo* (Figura 39), onde, conforme Araújo (2022), ele bordou: "EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE RUA SÃO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO NOS FUNDOS MURRADOS". Bispo

relatava ter se visto descendo do céu, acompanhado por sete anjos, que o deixaram na “casa nos fundos murados de Botafogo”, como bordado em seu estandarte com a frase “Eu preciso destas palavras escrita”. Naquela noite, ele vagou pelas ruas até chegar ao Mosteiro de São Bento, no Centro do Rio de Janeiro, sendo posteriormente levado pela polícia ao antigo Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, sob a alegação de indigência. Permaneceu ali apenas durante o período das festas de fim de ano, sendo transferido para a CJM no início de 1939. Após a triagem pelas autoridades do hospício, foi acomodado no Pavilhão 11, no NUV (Hidalgo, 1996). Bispo viveu intermitentemente na antiga CJM até sua morte, em 1989.

Em um de seus fardões, ele bordou a frase “Eu vim” (Figura 39), revelando uma trajetória que, embora pudesse ser interpretada como delirante, oferecia uma crítica incisiva à normalidade colonial a partir do contexto do hospício, retratado por Raquel Fernandes (2023). Ao desconstruir a violência dos uniformes hospitalares e transformá-los em fios para revestir objetos singulares, Bispo resgatava elementos cotidianos frequentemente descartados. Esse processo de regeneração proporcionava novas perspectivas sobre o mundo, ressignificando o ordinário e subvertendo as lógicas de exclusão e abandono do hospício.

Figura 39: Arthur Bispo do Rosario vestido seu manto com o bordado EU VIM na cela forte do Núcleo Ulysses Vianna, CJM



Fonte: Walter Firmo, 1985. Livro: Um olhar sobre Bispo do Rosario.

Segundo as fichas encontradas de seu prontuário, que estão incompletas devido à falta de páginas, ao estado de conservação e à escassez de informações, Bispo foi admitido na CJM em janeiro de 1939, aos 27 anos, com o diagnóstico de esquizofrenia

paranoide, sendo classificado como indigente e solteiro (Prontuário, jan. 1939). Entre 1940 e 1960, alternou períodos de internação na CJM com atividades externas, retornando em 1964, onde permaneceu até seu falecimento, em 1989⁶¹. As fichas de Bispo documentam detalhes de suas admissões, transferências e do longo período vivido sob o sistema manicomial, revelando aspectos de sua trajetória institucional e destacando a linguagem burocrática e despersonalizada que permeia esses registros. Esses documentos fornecem informações sobre sua vivência no sistema manicomial, incluindo o diagnóstico, as transferências entre unidades e o registro de seu falecimento, enriquecendo a análise do contexto histórico e social em que viveu e produziu suas obras.

O uso dessa ficha como documento ilustrativo reforça a ideia de que a trajetória de Bispo no sistema manicomial não foi apenas uma experiência individual, mas parte de um contexto mais amplo de tratamento e exclusão. Na Figura 40 (A), observa-se a imagem de Bispo ainda jovem, enquanto a Figura 40 (B) apresenta Bispo já envelhecido, o que ratifica o longo período de quase 50 anos que ele viveu de forma intermitente na instituição. Esse extenso tempo recluso numa colônia para doentes mentais foi marcado pela construção de sua coleção.

Figura 40: (A) Imagem de Bispo nos primeiros anos de sua chegada na CJM. (B) Imagem de Bispo após algumas décadas vivendo na CJM.



Fonte: ficha do prontuário no arquivo do IMAS JM.

⁶¹ No site do MBRAC, consta que Bispo deu entrada, em 23 de março de 1944, nos novos pavilhões do Centro Psiquiátrico Nacional, construídos para receber os internos do Hospício Nacional dos Alienados, encerrado em setembro do mesmo ano. Em 23 de agosto de 1944, Bispo foi transferido para a CJM, retornando ao Centro Psiquiátrico Nacional no dia seguinte. Não há registros de sua participação na Seção de Terapêutica Ocupacional, criada por Nise da Silveira em 1946. Contudo, essas informações não foram localizadas na parte do prontuário pesquisado no IMAS JM. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/timelines/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

Hidalgo descreve alguns aspectos da personalidade do mais novo e ilustre morador da instituição. Bispo teria atravessado o portão do manicômio atento às palavras inscritas na entrada: *Paxis omnia vincit* (“O trabalho tudo vence”), uma frase que, segundo a autora, dizia muito sobre ele. “Bispo era um operário padrão, um trabalhador braçal a serviço de forças ocultas” (Hidalgo, 1996, p. 16).

O modelo manicomial, surgido no final do século XVIII, baseava-se no isolamento terapêutico, afastando as pessoas com doença mental do convívio social e familiar. A inauguração do asilo por Philippe Pinel (1745-1826), em 1793, marcou o início do alienismo, fundamentado na reclusão como método para conhecer e tratar a loucura. O “isolamento terapêutico” era central na abordagem de Pinel, associando a loucura ao asilo como uma medida de proteção tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Esse duplo processo de “isolar para saber” e “isolar para tratar” consolidou-se nas práticas de saúde mental (Amarante; Torre, 2018). O modelo asilar, alicerçado na psiquiatria clássica, enfatizava a institucionalização dos pacientes, mantendo-os segregados da sociedade e negando-lhes o direito à participação social e à cidadania plena (Amarante, 1998).

O relatório médico de 8 de fevereiro de 1985 descreve a rotina de Bispo como predominantemente reclusa, dedicada a atividades manuais que ele próprio inventava. Embora notavelmente singular em seu isolamento, Bispo não era o único paciente envolvido em atividades criativas. Na CJM, existia um programa abrangente de praxiterapia, que incluía oficinas de costura e bordado (Cabañas, 2018a).

No início da década de 1980, as obras de Bispo começaram a ser reconhecidas e integradas ao circuito oficial das artes, consolidando sua relevância na história da arte contemporânea e da psiquiatria no Brasil. Em 1980, o repórter Samuel Wainer Filho exibiu uma reportagem no programa *Fantástico*, da TV Globo, que marcou a primeira aparição de Bispo na mídia. Nesse contexto de abertura democrática no Brasil e da reforma psiquiátrica, a matéria revelou ao público a realidade dos internos da CJM e destacou Bispo, mostrando sua produção artística, que incluía bordados e esculturas em madeira, mantidos em sua cela. As denúncias sobre as condições precárias dos pacientes na CJM, evidenciadas pela reportagem, também impulsionaram mudanças na direção da instituição (Araújo, 2022).

O reconhecimento inicial de sua obra expandiu-se por meio de diversas produções, como os documentários *O Prisioneiro da Passagem* (1982), do psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, e *O Bispo* (1985), de Fernando Gabeira, além de uma entrevista conduzida pela assistente social Conceição Robaina (Rosario, 1988). Esses registros, junto com seus escritos e bordados, oferecem um panorama de sua vida e

criação. Em 1982, o crítico de arte Frederico Moraes⁶² incluiu obras de Bispo na exposição *À Margem da Vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Foi também nesse ano que, pela primeira vez, suas obras foram exibidas fora do hospital psiquiátrico, ao lado das de detentos, menores infratores, idosos asilados e outros pacientes da CJM.

O documentário *O Prisioneiro da Passagem* colaborou para popularizar a obra de Bispo, destacando não apenas a qualidade artística de suas criações, mas também as condições de vida no manicômio e sua luta para expressar a individualidade. Nesse documentário, é possível observar Bispo em sua essência, com seus movimentos e frases características (como “o meu reino”), no NUV. Este filme representa o registro audiovisual que apresentou Bispo em seu ambiente de criação, oferecendo depoimentos do artista sobre sua coleção e imagens de suas obras. No trecho do filme capturado na Figura 41, Bispo explica os bordados de uma de suas obras (Estandarte) e identifica áreas representadas que correspondem a locais da CJM, como a casa do diretor, Egas Moniz e o Bloco Médico. Nesse momento, evidencia-se a influência ou a “imagem sobrevivente” (Didi-Huberman, 2013) da CJM no contexto das obras de Bispo. Observou-se a permanência dessas imagens e sua capacidade de resistir à passagem do tempo, sublinhando a importância da CJM como um lugar que não apenas testemunhou, mas continua a testemunhar a criação de obras que desafiam o esquecimento. Também foi percebido um “sopro de ar” (Benjamin apud Löwy, 2005), utilizado como analogia para descrever a experiência sensorial e simbólica de respirar dentro da antiga CJM. Essa atmosfera particular reflete-se nas expressões artísticas de Bispo.

⁶² Frederico Guilherme de Moraes (1936–2015) foi jornalista, crítico de arte, curador e historiador da arte brasileiro, com contribuições para o campo das artes visuais, especialmente no contexto da arte popular e contemporânea. Atuou como coordenador de cursos e diretor de Artes Plásticas do MAM Rio entre 1967 e 1973. Foi um dos primeiros a reconhecer a importância da obra de Bispo, organizando exposições, como “Registros de Minha Passagem pela Terra” (1989) e “O Inventário do Universo” (1993), que contribuíram para a inserção de Bispo no circuito artístico nacional e internacional. Em 1995, publicou o texto “Arthur Bispo do Rosário: A Arte Além dos Muros” no catálogo da Bienal de São Paulo, discutindo a relevância da obra de Bispo na cena artística global.

Figura 41: Imagem do filme O Prisioneiro da Passagem com Arthur Bispo do Rosario.



Fonte: <https://youtu.be/8MzFTaOvsCQ>

Em 1985, o fotógrafo Walter Firmo, acompanhado pelo jornalista José Castello, visitaram a CJM durante alguns dias para entrevistar e fotografar Bispo para a revista Isto É. Firmo (2013) descreveu sua experiência na CJM e com Bispo, afirmando que, inicialmente, não tinha noção de quem ele era, mas que, ao chegar à CJM, “(...) me descobri num templo mágico, ficcional, carnavalesco, de uma aparente insegurança, mas, na verdade, templo de um homem que vivia sua loucura e sua grande realidade” (Firmo, 2013, p. 66). Sobre a aparência de Bispo, o fotógrafo o descreveu como “um homem franzino, de estatura baixa, magro, de passos flutuantes, a me olhar que nem um anjo (...) costurava, pintava, pregava botões, chuleava... e era de pouca fala” (Firmo, 2013, p. 83-84). Quanto ao diálogo entre eles, Bispo teria dito a Firmo: “Estás tomado de uma aura cinza sobre sua cabeça. Ele acreditava que somos possuidores de cores luminosas sobre o couro cabeludo” (Firmo, 2013, p. 83). Já para José Castello, Bispo afirmou: “disse que via a cor azul” (Firmo, 2013, p. 83).

Durante a entrevista realizada por Conceição Robaina, ocorreu o seguinte diálogo:

Entrevistadora: O senhor não toma medicação?

Arthur Bispo do Rosario: Eu sou obrigado, eu fui obrigado a ir ao Dr. Paulo. Disse a ele: “Dr., eu estou cego, eu estou ficando cego com esse remédio.” Ele disse: “Suspende, imediatamente.” E suspendeu (Rosario, 1988, s.p.).

Bispo frequentemente relatava os efeitos adversos dos medicamentos, evidenciando que possuía alguma autonomia sobre seu próprio tratamento. Sua resistência ao uso forçado de medicação, conforme descrito na entrevista, revela as

tensões entre os métodos terapêuticos tradicionais e sua busca por uma expressão artística libertadora.

Enquanto o período anterior à reforma psiquiátrica enfatizava a utilização da arte como ferramenta diagnóstica, dentro de um modelo médico rígido, o período posterior à reforma reconheceu a importância da arte como forma de expressão, integrando-a às práticas terapêuticas e valorizando seu significado cultural e histórico. Durante o tempo em que Bispo viveu na CJM, antes da reforma psiquiátrica, o modelo de tratamento era centrado na institucionalização e no controle dos pacientes. Compreender essas condições é fundamental para contextualizar a relevância das reformas iniciadas no final da década de 1970, que buscaram humanizar o tratamento psiquiátrico e reintegrar os pacientes à sociedade.

Denise Corrêa é psicóloga e foi diretora do MBRAC, concedeu em 1989 uma entrevista⁶³ em que discutiu o estado de saúde mental de Bispo e a produção de suas obras:

[...] Classificar o quadro do Bispo com o quadro de psicose, entendo psicose como uma maneira de existir, a partir de uma lógica extremamente peculiar, uma lógica não compartilhada, uma lógica que levava ele a um sofrimento de não compartilhar, não trocar com as pessoas [...]. Do ponto de vista da loucura o bispo com um delírio é assim, um delírio muito articulado, um delírio que deu conta dessa falta simbólica que ele tinha, ele preencheu concretamente compreensão no real com todas essas obras, que são obras altamente articuladas com o social, com o espaço social. **Entrevistadora:** Então essas obras foram importantes para o processo terapêutico dele ou não? **Denise Corrêa:** Eu acho que essas obras permitiram a ele lidar com esse sofrimento, permitiram a ele elo com o social" (Corrêa, 1989).

O trecho da entrevista concedida por Corrêa (1989) oferece uma análise reflexiva sobre o estado de saúde mental de Bispo e a relevância de sua produção artística em seu processo existencial. Corrêa interpreta a psicose de Bispo não apenas como uma patologia, mas como "uma maneira de existir", guiada por uma lógica peculiar e não compartilhada, que resultava em sofrimento por sua incapacidade de estabelecer trocas simbólicas com o mundo ao seu redor. No entanto, segundo a psicóloga, esse mesmo delírio, descrito como altamente articulado, possibilitou a Bispo preencher simbolicamente a "falta" que experimentava, criando um elo concreto com o social por meio de suas obras.

Esse entendimento reflete uma visão ampliada e mais humanista sobre a loucura, destacando o papel da criação artística como uma ferramenta de enfrentamento do sofrimento psíquico. Quando questionada se as obras de Bispo teriam contribuído

⁶³ Entrevista veiculada pelo programa Arte é investimento na extinta TV Corcovado em 27 de outubro de 1989 com curador Frederico de Moraes e Denise de Almeida Corrêa para divulgação da primeira exposição individual de Bispo "Registros de minha passagem pela Terra" realizada na Escola de Arte Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=39kQKlVl45o>.

para seu processo terapêutico, Corrêa enfatiza que elas foram fundamentais para que ele lidasse com seu sofrimento, além de possibilitar uma conexão com o espaço social.

O depoimento evidencia não apenas a complexidade da experiência de Bispo, mas também a potência de sua produção artística como um elemento transformador. Suas obras não eram meros registros ou manifestações criativas, mas representavam uma estratégia de sobrevivência e resiliência em um contexto de exclusão social e institucional.

3.1.1 Vivências no Núcleo Ulysses Vianna

O NUV, inaugurado em 1938 e destinado a pacientes psiquiátricos crônicos, foi o espaço onde Bispo viveu e produziu grande parte de suas obras. Nomeado em homenagem ao psiquiatra Ulysses Vianna⁶⁴ (Almeida, 1966), o NUV abrigava 17 edificações principais, incluindo 11 pavilhões, áreas administrativas e espaços de apoio. O Pavilhão 10, conhecido pelas celas-fortes, foi o local onde Bispo e Arlindo Oliveira (1951-2024), artista do Ateliê Gaia, viveram sob condições adversas. Essas celas, pequenas e equipadas apenas com um buraco no chão como sanitário, eram destinadas a pacientes considerados "agitados", refletindo o caráter disciplinar do ambiente (MBRAC, s.d.).

Segundo Boppré (2009), Bispo era conhecido como "Bispo do 10", designação que ainda hoje é lembrada por antigos pacientes como Raimundo Camillo⁶⁵. Esse título evidencia o vínculo de pertencimento de Bispo ao Pavilhão 10, onde, apesar da superlotação, ele ocupava sozinho uma cela, transformando-a em um espaço de criação e armazenamento de suas obras. Essa condição reflete sua posição singular dentro da hierarquia do hospício, reforçada pelo status de "xerife" que lhe conferia certos privilégios (MBRAC, s.d.).

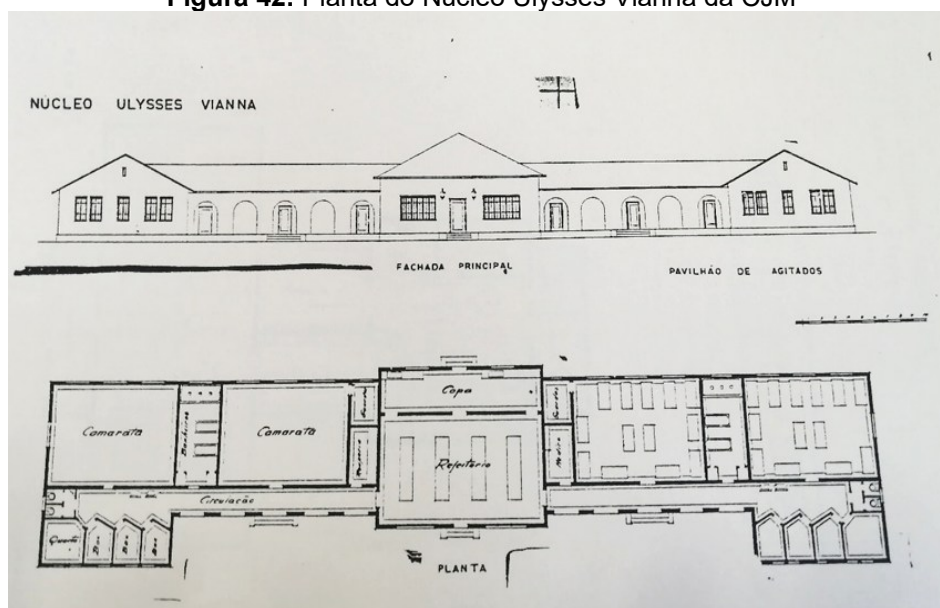
A Figura 42 apresenta a planta arquitetônica do NUV, destacando a fachada principal do pavilhão de Agitados. Na planta, observa-se a disposição interna dos

⁶⁴ O médico Ulysses Machado Pereira Vianna Filho (1880-1939) formou-se pela Faculdade de Medicina na Bahia (1904). No Hospital Nacional dos Alineados, atuou como alienista adjunto e chefe da seção Pinel. Foi professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1911 a 1935). Entre suas obras, destacam-se *Ensaio de classificação das perturbações da mímica nos alienados* (1906), *A demência precoce* (1907) e *A doença de Alzheimer* (1920) (MUÑOZ, 2018). Adotou-se nesta pesquisa a escrita no nome do Núcleo Ulysses Vianna a mesma do nome do médico.

⁶⁵ Conheci pessoalmente o paciente e artista Raimundo Camilo, já falecido, que integrou o Ateliê Gaia na década de 2000. Camilo criava suas obras utilizando papéis de maços de cigarro, que ele transformava em uma forma própria de dinheiro, refletindo sua visão de mundo e sua criatividade. Para mais informações sobre a trajetória e a produção artística de Raimundo Camilo, consultar: Soares, Rosângela. Um estudo de caso em terapia ocupacional: lâminas cromáticas de Raimundo, carbonando sua vida no atelier do IMAS-Juliano Moreira. 2007. Monografia (Graduação em Terapia Ocupacional) – Universidade Castelo Branco, 2007.

espaços, incluindo camaratas⁶⁶, copa, refeitório e instalações sanitárias, configurados para promover o isolamento e o tratamento dos pacientes, conforme a lógica de segregação presente nos modelos manicomial do século XX.

Figura 42: Planta do Núcleo Ulysses Vianna da CJM



Fonte: Arquivo do IMAS JM s.d

A lógica de segregação do NUV, com seus pavilhões projetados para atender perfis específicos de pacientes, reforçava o controle e o isolamento. Enquanto algumas alas, como as de "calmos", "sórdidos" e "Agitados" (figura 42), buscavam organizar os internos por diagnóstico. Existiram também espaços como os centros sociais descritos por Araújo (2020) que ofereciam atividades recreativas e culturais. No entanto, não há registros de que Bispo tenha participado dessas iniciativas, sugerindo que sua prática criativa era profundamente autônoma e conectada ao espaço que ele ressignificava por meio de suas obras.

O NUV também era marcado por episódios sombrios o Dr. Ricardo Aquino descreveu sobre o cotidiano no núcleo:

Viam-se muitos pacientes psiquiátricos juntos, em verdadeiros amontoados de gente, muitos dos quais estavam nus. A maioria deles em uma atitude de total alheamento e indiferença. Tantas individualidades que se mostravam iguais; tantos destinos funestos reduzidos a uma condição de quase animalidade. Todos de uniforme quando com vestes, o que uniformiza a sua aparência acinzentada; uma cor de pele branca, pardacenta, negra que parecia cinza na uniformidade da roupa, esta sem forma, sem delineamento do corpo. Os corpos impessoais na sexualidade. Muitos faziam as suas necessidades fisiológicas em algum cantinho. Eles se mostravam despersonalizados, sem nomes, sem dentes, sem gestos mínimos de comunicação. Ouviam-se os sons guturais, gemidos, lamentos, e o pior, ouvia-se um profundo silêncio entrecortado ocasionalmente por

⁶⁶ Camarata - Conjunto de camas em um só compartimento em colégios, hospitais, quartéis etc. DICIO. Camaratas. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/camaratas/>. Acesso em: 4 fev. 2025.

gritos alucinantes, gemidos, falas desconexas e pronto. O tempo parecia não passar em uma instituição psiquiátrica asilar: não havia amanhã, hoje, nem ontem, apenas o sempre, monótonos e contido pelos muros disciplinares (Aquino, 2010 p. 78).

O ambiente do NUV, descrito por Aquino (2010) como "um espaço de despersonalização e alheamento", era marcado pela uniformidade dos pacientes, frequentemente nus ou vestidos com trajes padronizados, e pelo silêncio intercalado por gritos e falas desconexas. As celas-fortes, utilizadas até os anos 1980, representavam o ápice da repressão institucional, comparáveis a espaços de tortura. Esse cenário evidencia como a lógica manicomial transformava o sofrimento individual em uma condição coletiva de opressão, perpetuada pelas estruturas físicas e sociais da instituição.

Das 17 unidades que compunham o NUV, destaca-se o Pavilhão 10 (Figura 43 A), onde estava localizada a chamada cela-forte (Figura 43 B). Esse espaço foi onde Bispo viveu parte de sua vida até sua morte, em 1989, produziu suas obras e onde também esteve internado o artista Arlindo de Oliveira.

Figura 43: (A) Fachada do pavilhão 10 no Núcleo Ulysses Vianna na CJM. (B) Cela no Núcleo Ulysses Vianna na CJM



Fonte: <https://museubispodorosario.com/colonia-juliano-moreira/> s.d.

Nos primórdios dos anos 1980, em consonância com os ideais da reforma psiquiátrica, os tratamentos com eletrochoque foram suspensos na CJM. Isso incluiu a eletroconvulsoterapia, uma intervenção temida pelos internos que, além de sua suposta justificativa médica, era frequentemente utilizada com propósitos disciplinares, direcionada àqueles que infringiam normas de conduta. Outra mudança importante ocorreu nos últimos anos de vida de Bispo. Os “quartos-fortes” – celas individuais equipadas com catre e latrina de cimento⁶⁷, fechadas por portas gradeadas de ferro ou madeira espessa – do NUV foram desativados, e algumas paredes foram derrubadas

⁶⁷ Local onde eram feitas as necessidades fisiológicas.

para criar mais espaço destinado ao armazenamento de suas obras (Araújo, 2016). A abertura desses locais de reclusão simbolizou um marco, representando a transição entre a “colônia velha”, autoritária e isolada, e a “colônia nova”, mais democrática e acessível (Lougou, 1993, p. 145).

Ao refletir sobre o cotidiano do hospício, já descrito por Lima Barreto (1993), as vivências no NUV relatadas por Aquino (2010) e o funcionamento das celas-fortes, segundo Lougon (1993), surge o questionamento: como foi possível que um local impregnado de sofrimento tenha se tornado espaço de criação para dois moradores ilustres? Essa aparente contradição revela a força da mente humana, capaz de transcender o sofrimento físico e a repressão institucional. Bispo, nesse sentido, exemplifica como a criação artística pode atuar como uma forma de reapropriação do espaço, transformando-o de lugar de opressão em locus de inovação.

As narrativas sobre o NUV também remetem a memórias pessoais e institucionais. O relato de meu avô, Liandro Maia (Figura 44), que trabalhou por anos no NUV e lutou contra tratamentos desumanos, conecta-se às vivências de Bispo e Arlindo, a quem denomino “o sobrevivente do inferno”, representa outra figura central, tendo resistido às condições adversas. Sua história ilustra não apenas a sobrevivência física, mas também a importância da produção artística em contextos de exclusão.

Figura 44: Da esquerda para a direita: Liandro da Silva Maia, auxiliar de enfermagem do NUV da CJM, trajando uniforme branco; ao lado dele, dois pacientes usando o uniforme da CJM.



Fonte: Acervo fotográfico do autor – Arquivo da família / 1957 – 1980

Após a desativação do NUV em 2012, algumas de suas edificações foram reaproveitadas com novas finalidades. Entre elas, destaca-se o Ateliê Gaia, que ocupou o galpão do núcleo durante parte dos anos 2000, e a instalação do CAPSad III Antônio

Carlos Mussum/UAA Cacildis⁶⁸, inaugurado em 2013. Essas iniciativas exemplificam o esforço de reinvenção dos espaços da antiga CJM, integrando novas funções que rompem com o estigma associado ao passado manicomial.

Um exemplo marcante dessa transformação está nos muros do NUV. Originalmente, o local era cercado por um extenso muro de cimento, alto, largo e cinza, que permaneceu como um símbolo do isolamento mesmo após a morte de Bispo (Figura 45). Em minhas lembranças, esse muro delimitava e marcava o espaço com sua imponência. Contudo, a partir da análise da Figura 46, observa-se uma mudança na concepção desse elemento: o muro antigo foi substituído por uma estrutura mais baixa, pintada e colorida, agora com a imagem de Antônio Carlos Mussum, um artista negro e humorista, acompanhada da frase: “Cacild’s Que CAPSS Maneiris!” (Figura 46). Além de remeter ao estilo humorístico de falar do artista, a frase desempenha um papel simbólico na desconstrução de estigmas relacionados ao tratamento de saúde mental. Assim, as transformações realizadas na CJM, são perceptíveis até mesmo nos elementos arquitetônicos como os muros, refletem o esforço contínuo de ressignificação do espaço, promovendo uma narrativa que valoriza a inclusão, a memória e a humanização.

Figura 45: Bispo no Núcleo Ulysses Vianna e ao fundo a parte interna do muro do pavilhão



Fonte: Walter Firmo, 1985 no livro *Um olhar sobre Bispo do Rosario*.

⁶⁸ Esse centro de atendimento, que funciona 24 horas, oferece suporte a dependentes químicos e possui uma unidade de acolhimento para adultos. As informações sobre o CAPSad III Antônio Carlos Mussum / UAA Cacildis foram consultadas no site da prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4288445>> Acesso em: 2 maio 2023

Figura 46: Léa Maia ex-funcionária do CAPSad III Antônio Carlos Mussum / UAA Cacildis e a artista Patrícia Ruth e ao fundo a parte externa do novo muro no local do antigo muro do NUV



Fonte: Foto da autora, 2021.

A história do NUV é central para compreender a trajetória de Bispo e o papel transformador da arte em contextos de exclusão. Em parceria com a Fundação Marcos Amaro, o MBRAC iniciou, em 2020, a recuperação do Pavilhão 10, transformando-o em um espaço expositivo e de memória, integrado ao Circuito Cultural Colônia. Essa iniciativa não apenas preserva a memória do passado asilar da CJM, mas também promove diálogos sobre direitos humanos, criatividade e saúde mental. A resiliência de figuras como Bispo e Arlindo de Oliveira, aliada às ações de musealização, reafirma os valores de dignidade, inclusão e criação em contextos adversos. Trata-se de um exemplo da Museologia atuando de forma ativa para promover a reflexão social e denunciar os horrores do passado.

3.2 Entre paredes e fronteiras: A produção artística de Bispo

A obra de Bispo desestabiliza narrativas hegemônicas e desafia categorizações tradicionais na história da arte. Segundo Maysa Martins⁶⁹ (2021), a obra de Bispo é

⁶⁹ A Historiadora da Arte e pesquisadora Maysa Martins é brasileira e, em 2024, era doutoranda na *The University of Texas at Austin* nos Estados Unidos. Maysa desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre as possibilidades de apreensão das criações de Arthur Bispo do Rosario e deu continuidade ao estudo de sua obra durante o doutorado. Conheci Maysa durante meu período de doutorado sanduíche em Austin e acompanhei sua avaliação, equivalente ao exame de qualificação no Brasil. Foi possível realizar vários diálogos sobre Bispo e sua obra com a pesquisadora que contribuíram para esse estudo.

frequentemente interpretada por categorias como arte bruta, surrealista ou naif⁷⁰, ou ainda como expressão de uma "mente primitiva". Essas abordagens, contudo, tendem a relegar sua produção a um passado exotizado, reforçando uma lógica moderna/colonial que marginaliza a alteridade. O curador Paulo Herkenhoff (2012), por sua vez, argumenta que a História da Arte, até recentemente, não contemplava adequadamente artistas como Bispo. Para Herkenhoff, classificar a singularidade de sua obra é um esforço infrutífero, pois ela transcende as categorizações convencionais e desafia as bases do sistema artístico ocidental. Para ele:

Arthur Bispo do Rosário é, antes de tudo, um problema historiográfico e crítico. É inútil buscar classificações como se fossem necessárias à justificação da singularidade de Bispo do Rosário. Merecem cautela as comparações formais com artistas inscritos na História da Arte ocidental com o objetivo de buscar a legitimação crítica e historiográfica de Bispo do Rosário. Sua obra dispensa estes gestos” (Herkenhoff, 2012 p.156).

Segundo Herkenhoff (2012), Bispo subverteu as convenções artísticas ao explorar o paradoxo de organizar e, ao mesmo tempo, desorganizar concepções tradicionais de arte. Sua produção não seguia um olhar sistematizado nem obedecia a modelos estéticos convencionais. Em vez disso, Bispo construiu um universo singular, dispensando o conceito de arte como justificativa para suas criações. A partir de 1964, sua produção artística se intensificou, coincidindo com o período em que artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark e teóricos como Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Claes Oldenburg, além de movimentos como a arte povera⁷¹, estavam desenvolvendo suas obras e estudos. Ao falecer, em 1989, Bispo deixou um acervo com mais de 800 objetos, preservados em sua maioria de forma integral. Sua trajetória na

⁷⁰ A arte naif, também chamada de arte ingênua, é caracterizada pela produção de artistas autodidatas, sem formação acadêmica, cuja expressão surge da subjetividade e da imaginação criadora. Frequentemente confundida com arte popular, primitiva ou *art brut*, apresenta uma representação não convencional da realidade, marcada por cores vibrantes, simplificação das formas e uma visão idealizada ou onírica do mundo. Surgida no final do século XIX, a arte naif consolidou-se ao longo do século XX como uma vertente legítima da arte moderna, influenciando movimentos como o simbolismo e o pós-impressionismo. No Brasil, destacam-se nomes como Chico da Silva, Djanira, Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva (ARTE Naif, 2025).

⁷¹ A Arte Povera, tendência artística cunhada pelo crítico de arte italiano Germano Celant em 1967, é caracterizada por uma atitude de ruptura com o Modernismo e as convenções artísticas tradicionais. Ela não está vinculada a uma técnica, linguagem, estética ou processo específico. Em vez disso, caracteriza-se por uma abertura semântica e processual que impossibilita uma definição unívoca e absoluta. A complexidade da Arte Povera não pode ser reduzida à mera utilização de materiais pobres, ou seja, a critérios plástico-materiais. Seu cerne reside, sobretudo, em uma “atitude” compartilhada por diversos artistas, mesmo antes da formulação do termo, que rompe com o pensamento binário característico do Modernismo. Esse movimento busca dissolver dicotomias, tais como racional e sensível, tradicional e contemporâneo, artista e espectador, impulso interior e reação exterior, e, no contexto específico, cultura (ser humano) e natureza (Amon, 2023). A Arte Povera é frequentemente associada ao uso de materiais simples e cotidianos, como madeira, terra, trapos e metais, utilizados de modo a questionar as convenções tradicionais da arte, a industrialização e a cultura de massa. Seus artistas buscavam uma expressão mais direta e humanizada, valorizando a essência dos materiais e a relação entre o homem e a natureza. Entre os principais nomes desse movimento estão Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jannis Kounellis e Giuseppe Penone.

História da Arte brasileira emerge como um "fantasma da modernidade", desafiando categorizações e modelos tradicionais.

A produção artística de Bispo também revela um diálogo com a materialidade. Miller (2013), ao discutir a materialidade em suas pesquisas sobre antropologia do consumo, reflete sobre a relação entre consumo e materialidade, destacando o papel das "coisas" no processo de construção das relações humanas. Para ele, os objetos não são meramente simbólicos, mas agentes que contribuem para as interações sociais, desafiando as fronteiras entre sujeito e objeto. O autor propõe confrontar os "trecos", reconhecê-los e respeitá-los; expor-nos à nossa própria materialidade, e não a negar. Sua premissa de que "as coisas fazem as pessoas tanto quanto as pessoas fazem as coisas" (Miller, 2013, p. 200) é importante para compreender a relação de Bispo com os objetos que acumulava e transformava nesse estudo. Miller (2013) argumenta que os objetos não são apenas simbólicos, mas agentes que moldam relações humanas, uma ideia que se aplica diretamente à forma como Bispo transformava botões, fios e roupas do cotidiano hospitalar em arte.

Oliveira (2016) acrescenta que esses objetos, ao serem ressignificados, evocam memórias e histórias que transcendem sua função original, carregando um valor simbólico e sagrado. No caso de Bispo, essa evocação é intensificada pela força da memória da CJM do NUV: "Neles estão impregnados os vazios de sua história, os vários abandonos e as várias exclusões. Esses sentidos estão obsessivamente impregnados em cada fio desfiado e bordado. Os objetos se colocam para além das evidências de seu volume, nos olham e nos perturbam a capacidade de vê-los" (Oliveira, 2016, p. 440). Nesse contexto, Oliveira dialoga com Didi-Huberman (2012), destacando que os objetos, mesmo provenientes de situações variadas, carregam consigo modos de ser e de se apresentar como quase-sujeitos. A obra de arte, uma vez interposta, instaura uma verdade singular que transcende a materialidade.

Bispo acumulava diversos objetos, como botões, pentes, sapatos, talheres, pedaços de madeira e peças de roupas, especialmente uniformes da CJM, que, ao serem desfiados, transformavam-se em fios para bordado. Esses materiais, frequentemente coletados nas instalações da CJM ou recebidos como doação de funcionários e amigos, eram incorporados em suas criações artísticas, conferindo-lhes um caráter único e um profundo significado simbólico. Em entrevista, a museóloga Márcia Nascimento afirmou que os materiais utilizados por Bispo em suas obras eram provenientes do refúgio manicomial, sendo compostos, em grande parte, por sucata e lixo (Márcia Nascimento, entrevista concedida ao autor em 2025).

As produções de Bispo refletem suas vivências no ambiente do NUV, revelando uma relação intrínseca entre os objetos do cotidiano hospitalar e a construção de sua identidade artística. Cecília Wellisch (2006) destaca que essas obras, em especial os fardões cuidadosamente confeccionados a partir de casacos selecionados, carregavam um valor essencialmente sagrado. Segundo a autora, Bispo concebia suas criações como representações do mundo destinadas a Deus, motivado por um delírio místico que o impulsionava a reconstruir o mundo para apresentá-lo a Deus no Juízo Final. Como aponta Wellisch, “o valor incutido por Bispo na obra era um valor sagrado” (Wellisch, 2006, p. 63). Esse caráter transcendente reforça a singularidade de sua obra, que, ao ultrapassar o contexto hospitalar, dialoga com questões universais sobre espiritualidade, memória e identidade.

Bispo trabalhava incessantemente, a qualquer hora do dia ou da noite. Sua obra é resultado de um esforço contínuo, refletindo seu compromisso em seguir as orientações das vozes que afirmava ouvir. Toda a sua coleção foi concebida como um registro abrangente, com o objetivo de documentar tudo: bordava objetos, nomes de pessoas que conheceu, países e outros elementos que julgava importantes. Embora considerasse todas as suas peças como partes integradas de um único conjunto, e não como séries independentes, curadores como Frederico Moraes buscaram catalogar a diversidade de materiais utilizados em sua produção artística. Suas roupas, descritas pelo próprio artista como uniformes, eram peças vestíveis que afirmavam sua identidade e serviam como documentação de sua história (Iglesias Lukin; Resende, 2023).

As condições enfrentadas por Bispo na CJM foram adversas. Sem acesso a treinamento técnico, livros especializados, espaços de arte ou convivência com outros artistas, ele criou em um ambiente de isolamento e escassez de recursos. Contudo, essas limitações, embora desafiadoras, contribuíram para a formação de um universo criativo único, no qual materiais ordinários e objetos cotidianos eram transformados em matéria-prima para uma produção singular. Sua criatividade transcendeu a ausência de condições favoráveis, resultando em uma coleção de mais de 800 obras que, hoje, são reconhecidas nacional e internacionalmente como parte importante do campo da arte contemporânea (Ferrão, 2014).

Cabañas (2018b) aponta que provavelmente Bispo foi exposto a práticas de exibição de arte no ambiente asilar. Dado o extenso número de oficinas ocupacionais na CJM, bem como os espaços dedicados ao trabalho criativo dos pacientes, Bispo teria sido introduzido ao que significa expor obras de arte, mesmo que os trabalhos de Bispo e de outros pacientes estivessem amplamente circunscritos pelo contexto psiquiátrico.

Essa ambiguidade no reconhecimento de Bispo e sua obra — ora vista como manifestação de um “artista genial” (Ficha de inventário do INEPAC, 1992), ora como

expressão de uma missão espiritual, conforme ele próprio se definia — reflete questões mais amplas sobre os limites e definições da arte. Críticos como Frederico Moraes foram pioneiros em situar Bispo no contexto da arte contemporânea brasileira, destacando sua singularidade estética ao incluí-lo na exposição “*À Margem da Vida*”. Por outro lado, estudiosos como Boppré (2019) questionam a categorização de Bispo como artista⁷², argumentando que sua produção deve ser compreendida no âmbito de suas motivações espirituais e do contexto de marginalização em que vivenciou sua trajetória.

Nesse contexto, a teoria da Estética Relacional, de Nicolas Bourriaud (1998), oferece uma perspectiva para refletir sobre o lugar de Bispo e sua obra no campo da arte contemporânea. Bourriaud propõe que a obra de arte pode ser entendida como um interstício social, definido pela "possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado)" (Bourriaud, 1998, p. 19-20). Essa abordagem representa uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Para ele, a arte contemporânea é um "estado de encontro", no qual as obras deixam de ser objetos isolados e se tornam mediadoras de relações sociais. Essa perspectiva ressoa com a produção de Bispo, que, ao ressignificar materiais cotidianos, criava conexões subjetivas entre memória, espiritualidade e o contexto hospitalar.

Embora Bispo não estivesse inserido nos circuitos tradicionais de arte, sua obra transcende o ambiente hospitalar e dialoga com o público como um espaço de interação e reflexão. No MBRAC, a obra de Bispo encontra um prolongamento desse diálogo, promovendo encontros que ecoam a ideia de "interstício social" proposta por Bourriaud. Nas próximas seções, será analisada a trajetória do MBRAC como um museu contemporâneo que conecta arte, saúde mental e sociedade.

A trajetória de Bispo foi dividida em dois momentos principais por Gomes (2011): primeiro momento durante sua residência na clínica AMIU, entre 1962 e 1964, e o segundo, após sua internação no Pavilhão 10 do NUV, na CJM, que se estendeu da segunda metade da década de 1960 até seu falecimento, em 1989⁷³. Em relação ao corpus formal de sua coleção, as obras de Bispo podem ser classificadas em categorias

⁷² Bispo não deveria ser considerado um artista no sentido moderno ou contemporâneo como o quer a maior parte dos estudos e curadorias. Sua produção, caracterizada pela ausência de assinatura ou datação, reflete mais sua identidade como um homem de fé e sujeito profundamente religioso do que como participante do circuito artístico. Nesse contexto, suas obras são vistas como expressões de uma missão espiritual, pertencendo à esfera do sagrado em vez de serem analisadas apenas pela ótica da arte moderna. Em um tempo de museus, Bispo ergueu um templo. Ao fim da vida, conseguiu reunir cerca de oitocentas obras guardadas em suas celas (Boppré, 2019).

⁷³ Quanto às datas mencionadas por Gomes (2011), ressalto que, conforme o prontuário de Bispo, sua primeira internação na CJM ocorreu em 1939. Entre 1940 e 1960, Bispo alternou períodos de internação na CJM com atividades externas, como sua passagem pela clínica AMIU. Em 1964, retornou à Colônia de forma definitiva, onde permaneceu até seu falecimento em 1989.

como miniaturas, vestimentas, arquivos, acumulações, estandartes, *ready-mades* e assemblages (Gomes, 2011). Essa classificação é semelhante à proposta por Frederico Moraes, curador da exposição de 1989 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que organizou a obra de Bispo em: textos (estandartes bordados e fichários), roupas (como o Manto da Apresentação e os fardões), objetos (*ready-mades* mumificados, frequentemente envoltos em fios desfiados do uniforme hospitalar), construídos (barcos e miniaturas) e as assemblages (imbricações), ou “vitrines”.

3.2.1 O Manto da apresentação

O "Manto da Apresentação"⁷⁴ (Figuras 47 A, B) é uma das obras mais emblemáticas de Bispo, pois sintetizou sua produção artística e visão de mundo. Confeccionado a partir de um cobertor marrom da CJM, onde Bispo esteve internado, o manto foi meticulosamente transformado em uma vestimenta adornada com bordados, cordas, franjas e diversos elementos simbólicos. A face externa apresenta imagens e textos que representam o universo particular do artista, enquanto a face interna exhibe nomes de pessoas importantes em sua vida, compondo um "bordado autobiográfico" predominantemente em fios azuis sobre linho branco. Moraes (2013, p.97) a considerou sua obra-prima, descrevendo-a como "a síntese mental e visual" de sua produção. O "Manto da Apresentação" tem sido exibido em museus no Brasil e no exterior.

Criado como parte de sua preparação espiritual, o "Manto da Apresentação" teria sido idealizado por Bispo para ser usado no momento de sua morte e em sua chegada aos céus. Esse seria o "momento tão esperado por Bispo para que a comunicação entre céu e terra acontecesse plenamente, possibilitando a entrega do mundo, em miniaturas, a seu Pai e o início do Julgamento Final executado por Pai e Filho" (Figueiredo, 2010, p. 93). Em suas próprias palavras: "Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar... A minha morte se fará notar no mundo inteiro" (Silva, 2007, p. 5). A obra simboliza a união entre o criador e sua criação, representando um espaço sagrado incorporado ao corpo de Bispo.

Na Figura 47 A, Bispo aparece vestido com sua obra, o "Manto da Apresentação". Essa peça, originalmente confeccionada a partir de um cobertor do

⁷⁴ A maior parte das obras de Bispo não possui títulos ou datas atribuídos originalmente pelo artista. Os títulos atualmente conhecidos foram designados posteriormente por pesquisadores e historiadores da arte. Para esta pesquisa, os títulos das obras foram consultados em publicações acadêmicas, no site e na base de dados do MBRAC, no tombamento do INEPAC, bem como em catálogos de exposições. As obras analisadas correspondem ao período em que Bispo esteve internado de forma intermitente na CJM (1939-1989).

hospital psiquiátrico, foi transformada em um objeto profundamente simbólico e sagrado, refletindo a complexidade de sua visão espiritual e artística. O manto materializa a preparação de Bispo para sua apresentação a Deus, carregando consigo camadas de significado que transcendem sua origem humilde e o elevam ao status de uma obra-prima única.

Figura 47: (A) Bispo vestido com o Manto da Apresentação. (B) Manto da Apresentação em exibição na 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Dimensões: 11,5 x 141,2 cm



Fonte: Foto de Walter Firmo. Disponível em <https://museubispodorosario.com/o-manto-de-bispo/>
 Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal/fotos/4076>

O destino do “Manto da Apresentação” pode ser comparado ao das máscaras produzidas pelos povos indígenas Tikuna, criadas para serem utilizadas no contexto da “festa da moça nova” e, posteriormente, destruídas ou queimadas (Oliveira, 2000; Faulhaber, 2020). Embora o manto tenha sido concebido por Bispo para ser usado no dia de sua morte, tanto ele quanto as máscaras foram musealizados. Atualmente, ambos os objetos integram coleções e participam de exposições no Brasil e no mundo.

3.2.2 Assemblage

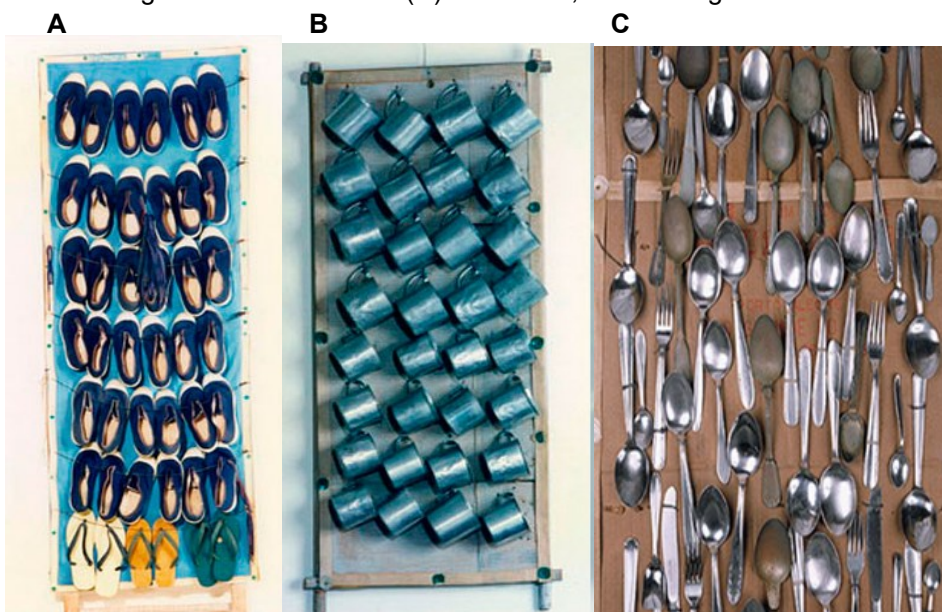
As “coisas” (Miller, 2013) ao redor de Bispo eram objetos do cotidiano do hospital psiquiátrico que ele recolhia com um olhar atento, acumulava em sua cela e posteriormente utilizava na criação de suas obras. Ele parecia atribuir um novo sentido às “coisas” ou, talvez, fossem as “coisas” que conferissem um novo significado à sua vida dentro do hospital. Bispo colecionava e organizava objetos, formando grupos tipológicos da vida cotidiana, como as “vitrines”, que pareciam destinadas a apresentar,

a algum observador desconhecido, os itens usados para beber, vestir, comer, construir e celebrar. Suas *assemblages*⁷⁵, como denominadas por Frederico Moraes⁷⁶, transcendem o conceito de simples colagens, representando a reunião de objetos acumulados em composições complexas.

As obras ilustradas nas Figuras 48 (A, B e C) exemplificam esse processo. No meio artístico, “assemblage” representa a acumulação de objetos imbricados, rompendo os limites entre a vida cotidiana e a arte. Segundo Santos (2008, p. 65), essa “estética da acumulação” permite que qualquer objeto seja incorporado à obra de arte, transpondo as barreiras entre arte e cotidiano – como no caso do *Mictório*, de Duchamp.

Na obra *Congas e Havaianas* (Figura 48 A), Bispo utilizou sapatos congas e chinelos Havaianas, que faziam parte do uniforme hospitalar dos pacientes na CJM, amarrados em um suporte de madeira. As obras *Caneca* e *Talheres* (Figuras 48 B e C), que representam utensílios usados pelos pacientes nas refeições, também integram esse conjunto. Essas peças fizeram parte da exposição de Bispo na Bienal de Veneza, em 1995, representando o Brasil.

Figura 48: (A) “Congas e Havaianas”, “assemblage”⁷⁷ 186 x 66 x 10 cm. (B) “Canecas”, “assemblage” 110 x 47 x 12 cm. (C) “Talheres”, “assemblage” 137 cm x 47 cm



Fonte: <http://www.bienal.org.br/post/351>

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35996/talheres>

⁷⁵ Segundo o *Dicionário Oxford de Arte* (2001, p. 32), o termo *assemblage* foi cunhado por Jean Dubuffet na década de 1950, referindo-se a obras criadas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricados, como lixo doméstico, usados de forma despretensiosa. O termo ganhou notoriedade com a exposição *The Art of Assemblage*, realizada no MoMA, Nova York, em 1961 (Rafaella, 2017). Morgan (2018) descreve *assemblage* como obras criadas pela combinação e imbricação de materiais encontrados ou pré-existentes, escolhidos por suas propriedades formais ou simbólicas, geralmente em objetos tridimensionais ou construções em relevo.

⁷⁶ Santos (2008) aponta em sua pesquisa que o nome *assemblage*, utilizado em muitos títulos das obras de Bispo em diferentes catálogos, teria sido atribuído pelo crítico e historiador da arte Frederico de Moraes.

⁷⁷ Os nomes das obras nas Figuras 47 (A, B e C) não incluem a palavra “assemblage” no site da Bienal. Contudo, na publicação de Dantas (2009), *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, todas as legendas relacionadas a essas obras utilizam o termo “assemblage”, como adotado neste trabalho.

A análise das *assemblages* de Bispo vai além da descrição estética, envolvendo também questões biográficas e narrativas, como destacado por Wellisch (2006). A autora discute a história e a obra de Bispo, apontando uma problemática central na análise de sua biografia: o vazio. Esse vazio, segundo a autora, foi preenchido por Bispo ao “bordar ‘PALAVRAS ESCRITAS’, reunir sucata ou construir objetos como cópias do mundo visível, usando papelão, madeira e linha” (Wellisch, 2006, p. 27).

Para, finalmente, com o item “O que”, ligar a “palavra” *assemblage* à direta associação da “coisa” a que representa, demonstrando o quanto seu procedimento de “junção de partes e de pedaços” contamina, ou obriga, o discurso daqueles que o querem investigar, desencadeando a tendência a uma sintaxe de ordenação de elementos consecutivos (...) (Wellisch, 2006, p. 26).

Wellisch (2006) também explora a noção de *assemblage*, confirmando que o termo foi incorporado ao vocabulário artístico por Frederico Moraes, especialmente no contexto da introdução de Bispo no cenário das artes plásticas. A autora observa que o método de Bispo — caracterizado pela “junção de partes e pedaços” — transcende a simples acumulação de objetos, influenciando e desafiando os discursos analíticos sobre sua produção. Esse procedimento provoca uma reorganização narrativa, exigindo que seus intérpretes elaborem uma nova sintaxe para compreender a profundidade de sua obra. A pesquisa de Wellisch incorpora análises de outros pesquisadores e registros da imprensa sobre as *assemblages* de Bispo, destacando os processos criativos que possibilitaram a transformação de objetos cotidianos em obras de arte com profundo significado simbólico e relevância cultural.

3.2.3 Roda da Fortuna

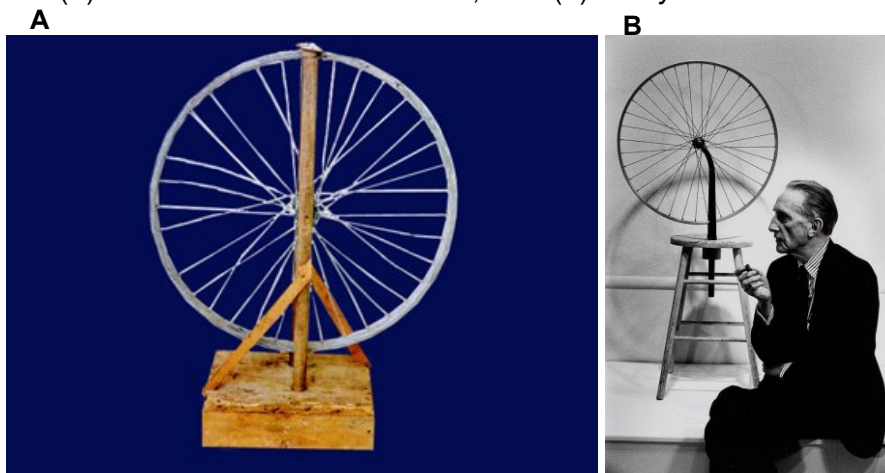
A obra Roda da Fortuna (Figura 49 A), de Bispo, frequentemente gera debates no campo da história da arte devido à sua semelhança visual com o famoso ready-made (Figura 49 B) de Marcel Duchamp, Roda de Bicicleta (1913). No entanto, as similaridades entre ambas se limitam ao aspecto visual e formal. As motivações e intenções dos dois artistas são substancialmente distintas: enquanto Bispo era movido pela fé, criando obras impregnadas de espiritualidade e simbolismo, Duchamp desafiava valores culturais estabelecidos e inaugurava a arte conceitual, subvertendo as noções tradicionais de autoria e originalidade na arte (Boppré, 2013).

A Roda da Fortuna é uma montagem escultórica feita com ferro, madeira e saco plástico, reflete o contexto pessoal e espiritual de Bispo, que transformava objetos cotidianos em símbolos carregados de significado. Por outro lado, a Roda de Bicicleta

de Duchamp, composta por uma roda montada sobre um banquinho, foi concebida como uma provocação artística que deu início ao conceito de ready-made, incorporando objetos comuns à produção artística sem intervenção direta do artista – um marco da arte moderna que ganhou relevância a partir da década de 1960 (Girst, 2003).

Boppré (2011) ressalta que, apesar das aparentes semelhanças formais, os sentidos poéticos e os processos criativos de Bispo e Duchamp divergem profundamente. Enquanto Bispo buscava transcender a materialidade de seus objetos para expressar sua visão espiritual, Duchamp explorava a desconstrução dos valores artísticos tradicionais, propondo novos paradigmas para a arte. Assim, Roda da Fortuna e Roda de Bicicleta representam universos conceituais distintos, reafirmando as singularidades de seus criadores.

Figura 49: (A) “Roda da Fortuna” 67 x 22 x 51,5 cm. (B) *Ready-made* “Roda de Bicicleta”



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25221/roda-da-fortuna>

Fonte: <https://www.zonacurva.com.br/marcel-duchamp-e-suas-antiobras-de-arte/>

Lisette Lagnado, conforme analisado por Herkenhoff (2012), propõe uma reflexão sobre a aproximação entre Bispo e Marcel Duchamp, questionando as possibilidades de reduzir a distância que separa um dos momentos mais conceituais da história da arte de uma expressão marcada pelo delírio criativo. Para Lagnado, essa distância seria superada pela vivência "duchampiana" de Bispo, que se destacou por explorar intensamente sua própria "máquina desejante". Essa comparação não busca homogeneizar as produções de ambos os artistas, mas, sim, evidenciar como Bispo, a partir de sua lógica única, desafiou categorizações convencionais, criando um universo que aborda questões relacionadas à arte, espiritualidade e subjetividade.

Herkenhoff (2012) complementa essa perspectiva, argumentando que tais justaposições conceituais são fundamentais para compreender a obra de Bispo e reconhecer a singularidade de sua obra. Dessa forma, a relação entre Bispo e Duchamp não deve ser vista como uma simples analogia formal, mas como uma provocação que

reafirma a autonomia criativa de Bispo. Ao mesmo tempo, sua produção é inserida em debates mais amplos sobre o papel da arte na reconfiguração de narrativas e significados.

3.2.4 Embarcação

Bispo criou uma série de embarcações, provavelmente inspiradas em suas memórias do período em que serviu na Marinha do Brasil. Entre elas, destaca-se a Figura 50, intitulada “Distroier – Rio Grande do Norte”⁷⁸, composta por uma série de barcos em miniatura dispostos em uma estrutura de madeira semelhante a uma prateleira com rodas, dividida em três níveis. Cada barco foi meticulosamente construído com materiais simples, como madeira, tecidos e objetos encontrados na CJM, elementos característicos das obras de Bispo. As embarcações são decoradas com bandeiras coloridas de diferentes nações, cordas, bóias, botes salva-vidas, canhões e outros itens que conferem um aspecto celebrativo e uma narrativa visual rica. Alguns dos barcos possuem inscrições com nomes de estados brasileiros, como “Distroier Piauí”, “Distroier Rio Grande do Norte”, “Distroier Pará” e “Rio Grande do Sul”. As embarcações estão organizadas em três níveis, cada um contendo três miniaturas, totalizando nove barcos. As peças apresentam uma rica diversidade de detalhes, incluindo mastros, casarios e adereços que evocam um imaginário marítimo.

Essa obra (Figura 50) reflete o caráter inventivo e simbólico das criações de Bispo, ao transformar objetos cotidianos em expressões artísticas que dialogam com sua visão de mundo e espiritualidade. Além disso, o conjunto incorpora a ideia de inventariar o mundo, uma das características marcantes de sua prática artística, e pode ser associado a uma forte conexão com o conceito de travessia e transcendência, tanto em seu sentido físico quanto metafórico.

De acordo com Miguel Marlon (2020) os artefatos produzidos por Bispo “(...) podem ser interpretados por meio de uma estrutura inovadora de processos mnemônicos e de um modo distinto de escrita de sobrevivência - ambos inerentemente abrangem dimensões individuais e coletivas simultaneamente” (Miguel, 2020, p. 119). Nesse contexto, o autor destaca, entre as obras de Bispo, as inúmeras embarcações

⁷⁸ Essa obra aparece no vídeo do programa Arte é investimento na extinta TV Corcovado em 1989 com entrevista do curador da exposição Frederico de Moraes e Denise de Almeida Corrêa para divulgação da primeira exposição individual de Bispo “Registros de minha passagem pela Terra” realizada na Escola de Arte Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=39kQKlV45o>.

por ele criadas e sua profunda conexão com o mar, que poderia ser caracterizada como uma forma de ecologia marítima.

Figura 50: “Distroier – Rio Grande do Norte” Dimensões 140 x 1,67 x 30 cm. Reserva técnica do MBRAC.



Fonte: Acervo fotográfico do autor, 2024.

A presença recorrente de embarcações na produção de Bispo pode sugerir um processo singular de reconstrução subjetiva e simbólica do mundo. Bispo “atravessa suas tempestades interiores e as reorganiza produzindo objetos” (Miguel, 2020, p.129), sendo as embarcações elementos centrais nesse percurso criativo. Elas aparecem não apenas em bordados e esculturas, mas também em desenhos nas paredes de sua cela, além de obras tridimensionais que representam diversos tipos de barcos, como canoas, jangadas, fragatas e arcas. Algumas dessas construções destacam-se pela complexidade estrutural, apresentando embarcações múltiplas ou associadas a outros elementos de seu universo simbólico. O autor ressalta que, “de certa forma, até mesmo uma de suas celas se transformou em uma embarcação” (Miguel, 2020, p.129), o que indica como a experiência do confinamento foi transfigurada em linguagem plástica e poética, articulando memória, deslocamento e resistência.

A exposição “Eu Vim: Aparição, Impregnação e Impacto”, organizada pelo Itaú Cultural em São Paulo, em 2022, apresentou uma cronobiografia detalhada da trajetória de Bispo em seu catálogo, ressaltando a profundidade e o impacto de sua produção artística. Até aquele ano, Bispo havia participado de 149 exposições, consolidando-se como uma figura importante no cenário artístico nacional e internacional (Araújo, 2022). Suas criações, marcadas pela transformação de objetos cotidianos em obras de grande significado simbólico, posicionando sua obra como uma referência na arte contemporânea brasileira (Cabañas, 2018b; Araújo, 2022). Esse reconhecimento é

evidenciado por sua participação nas seguintes Bienais: 46^a Bienal de Veneza, em 1995, onde representou o Brasil, a 30^a Bienal de São Paulo, em 2012⁷⁹, que homenageou sua relevância artística, e a 55^a Bienal de Veneza, em 2013.

Ao longo de sua trajetória, as obras de Bispo foram exibidas em instituições internacionais de destaque, reforçando seu impacto global. Entre as principais exposições e locais, destacam-se:

- Un art Populaire na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris (2001)
- Brazil: body & soul Guggenheim Museum, Nova York (2001)
- Arthur Bispo do Rosario na Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (2003)
- Mundos interiores al descubierto na Fundación "la Caixa", Madri (2006)
- Inner worlds outside na Whitechapel Gallery, Londres, (2006)
- Réplica e rebeldia no Museu Nacional de Arte de Moçambique, Maputo (2006)
- Áfricas-Américas—encuentros convergentes: ancestralidade y contemporaneidad na Fundación Bienal de las Artes, Valença (2007)
- Neo Tropicalia: When lives become form. Contemporary Brazilian art: 1960s to the present no Museum of Contemporary Art Tokyo, Tóquio (2008)
- Rational/irrational no Haus der Kulturen der Welt, Berlim (2008)
- Afro Modern: journeys through the black Atlantic na Tate Gallery, Liverpool (2010)
- Arthur Bispo do Rosario no Art & Marges Musée, Bruxelas (2011)
- The blue of the winds no Victoria and Albert Museum, Londres (2012)
- When the curtain never comes down: performance art and the alter ego no American Folk Art Museum, Nova York (2015)
- Écrits d'art brut no Museum Tinguely, Suíça (2021)
- Bispo do Rosario: All Existing Materials on Earth no Americas Society, Nova York (2023).

A lista de exposições de Bispo em diferentes museus reflete a amplitude e a profundidade de sua inserção no circuito artístico internacional. Suas obras foram exibidas em instituições renomadas, como o *Guggenheim Museum*, em Nova York, e a *Tate Gallery*, em Liverpool, que possuem um papel central na legitimação de artistas no cenário global. Além disso, eventos como a *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, em Paris, e o *Museum of Contemporary Art Tokyo*, em Tóquio, demonstram a universalidade de sua produção, que transcende fronteiras geográficas e culturais. A

⁷⁹ Para mais informações da participação das obras de Bispo vide: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *30^a Bienal de São Paulo – A iminência das poéticas: catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/30a_bienal-catalogo-miolo-pt-web/388. Acesso em: 11 out. 2024.

recorrência de suas obras em museus e bienais ao longo das décadas evidencia o caráter atemporal de sua criação, destacando sua capacidade de dialogar com diferentes contextos sociais, históricos e artísticos. Essas exposições não apenas ampliaram o alcance de sua obra, mas também consolidaram seu legado.

A vida e a obra de Bispo influenciaram profundamente os artistas do Ateliê Gaia, de acordo com as entrevistas realizadas nessas pesquisas e a observação de obras dos artistas inspiradas em Bispo, refletindo a continuidade de seu legado, que pode ser entendido no que Lázaro (2007) denominou “Efeito Bispo”⁸⁰. O “Efeito Bispo” não se limita ao Ateliê Gaia; ele reverbera em artistas, pesquisadores e instituições, reafirmando a atemporalidade e a universalidade de sua visão artística.

Encerrar este ponto com a análise da produção artística de Bispo entre as paredes da CJM evidencia a complexidade e a força de sua obra. Em um ambiente originalmente concebido para o confinamento e o controle, onde o exercício do poder era direcionado aos corpos (Foucault, 1999). Bispo transformou limitações em possibilidades criativas, construindo um corpus artístico que transcende sua origem. Sua produção não apenas refletiu as condições materiais e simbólicas do espaço em que viveu, mas também ressignificou esses elementos. A articulação entre vida, arte e espiritualidade em sua obra permanece como um marco, posicionando Bispo como um criador singular, cuja relevância continua viva nos debates sobre arte, saúde mental e resistência cultural.

3.3 Bispo além-fronteiras: Levantamento Bibliográfico na *University of Texas at Austin*

O levantamento bibliográfico apresentado nesta tese foi realizado durante o período de pesquisa do doutorado sanduíche na UT, em 2024. Nessa etapa, teve-se acesso às bibliotecas da instituição, com destaque para a *Nettie Lee Benson Latin American Collection*, uma das mais importantes coleções de estudos latino-americanos nos Estados Unidos. Essa biblioteca revelou-se um recurso indispensável, abrigando uma ampla variedade de catálogos de arte e publicações sobre Bispo.

Foi realizada uma busca complementar na mesma base de dados, aplicando a sistemática descrita no capítulo 1, desta vez utilizando o termo “*Museum Bispo do Rosario Contemporary Art*”, com o objetivo de identificar publicações relacionadas ao MBRAC. Essa busca resultou na identificação de apenas quatro publicações sobre o museu. Adicionalmente, foram encontradas duas bibliografias tendo o Museu Nise da

⁸⁰ O “Efeito Bispo” foi descrito como uma força inspiradora para a arte contemporânea brasileira por Wilson Lázaro (2007) no catálogo *Arthur Bispo do Rosário, século XX*.

Silveira como autor, relacionadas à obra de Bispo. Esses resultados sugerem que a relevância de Bispo e de sua obra parece “ofuscar” discussões mais amplas sobre o próprio museu e sua relação com o legado do artista, destacando a necessidade de maior atenção ao MBRAC, considerando o papel importante que desempenha na preservação e divulgação desse legado. Assim, esta etapa da pesquisa não apenas amplia a perspectiva internacional da tese, como também oferece subsídios valiosos para futuras investigações sobre o artista e o museu.

O acervo de publicações identificado na UT, destaca a relevância e a amplitude internacional da obra de Bispo, e reforça a sua influência no campo da arte contemporânea. Os estudos abordam uma ampla gama de aspectos de sua trajetória, incluindo análises detalhadas sobre suas técnicas e processos criativos, bem como reflexões sobre a psicose e a loucura como elementos centrais de sua produção artística. A presença expressiva de trabalhos dedicados a Bispo em uma instituição acadêmica de prestígio evidenciou não apenas o interesse global por sua obra, mas também sua capacidade de transcender fronteiras culturais e geográficas, consolidando seu impacto em debates acadêmicos e artísticos em escala internacional.

A Tabela 2 apresenta um panorama do levantamento bibliográfico realizado sobre as bibliografias encontradas sobre Bispo. No total, foram identificadas 131 publicações relacionadas ao artista. Após uma análise criteriosa, constatou-se a presença de 28 itens duplicados, que foram excluídos para evitar redundâncias nos dados. Como resultado, o levantamento consolidou 103 publicações únicas (planilha em apêndice B), que representam a base para as análises realizadas na presente pesquisa.

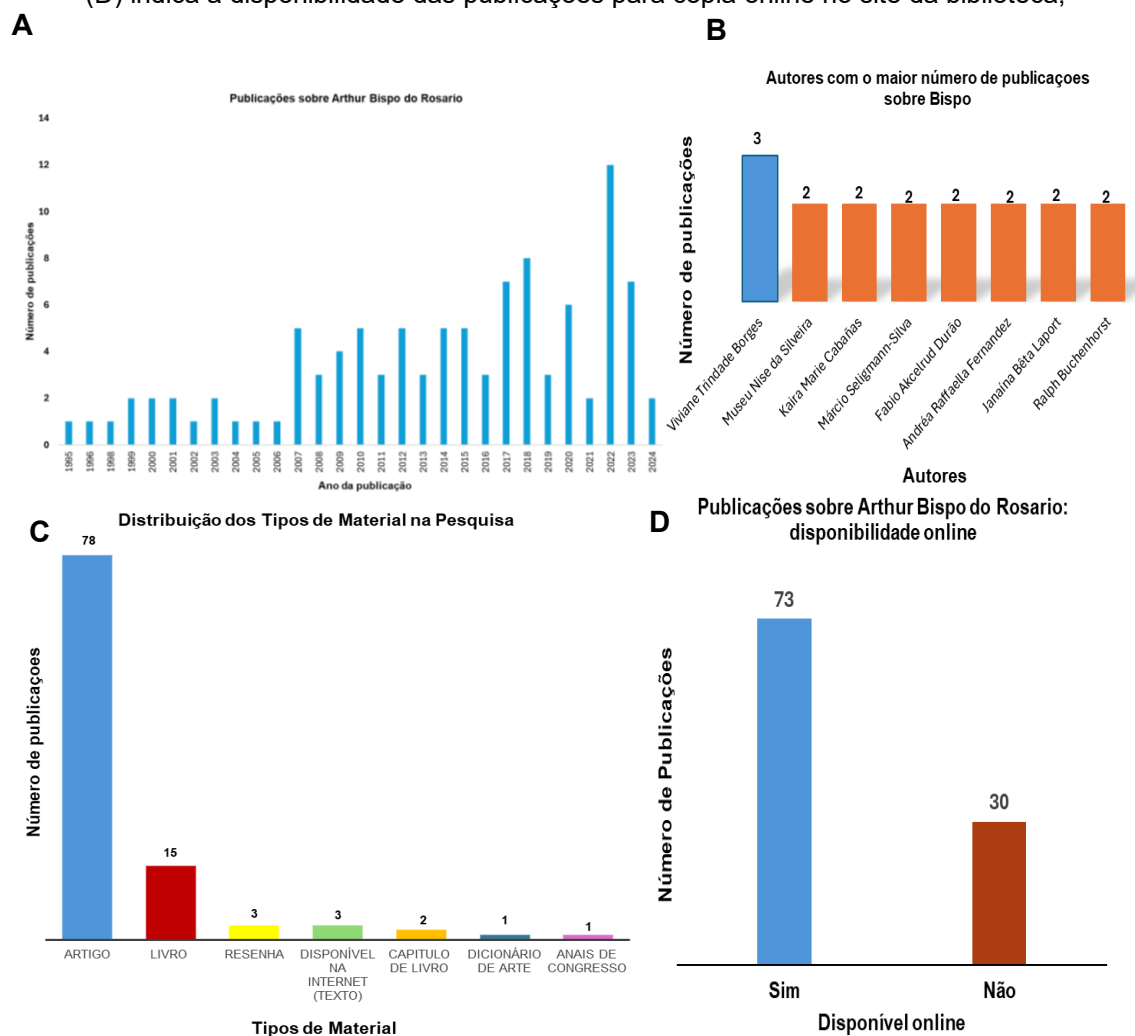
Tabela 2: Levantamento quantitativo de publicações sobre Arthur Bispo do Rosario na *Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin (UT)*

	Categoria	Quantidade
1	Total de publicações identificadas	131
2	Itens duplicados	28
3	Publicações únicas	103

Fonte: Elaborada pela autora, 2024

A Figura 51, composta pelos gráficos (A, B, C e D), apresenta um conjunto de informações que demonstra a diversidade e a amplitude da produção acadêmica e cultural relacionada a Bispo e sua obra

Figura 51: Representação gráfica das publicações relacionadas à pesquisa sobre Bispo, identificadas no repositório da *Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas* at Austin, no período de 1995–2024. Do total de 103 publicações analisadas, o gráfico (A) ilustra a distribuição anual do número de publicações; o gráfico (B) destaca os autores com mais de uma publicação; e o gráfico (C) classifica os tipos de materiais encontrados; e o gráfico (D) indica a disponibilidade das publicações para cópia online no site da biblioteca;



Fonte: Produção do autor, 2024.

Com base no gráfico da Figura 51 (A), que apresenta o número de publicações relacionadas a Bispo por ano, é possível identificar a tendência crescente dessas publicações. Entre 1995 e 2006, o volume de publicações foi relativamente baixo, variando entre uma e duas por ano, refletindo a visibilidade acadêmica limitada durante esse período inicial. A partir de 2007, observa-se um aumento gradual no número de publicações, com picos notáveis em 2007, 2010 e 2012 possivelmente impulsionados por eventos e exposições que destacaram sua relevância na arte contemporânea brasileira. Entre 2013 e 2020, há uma estabilização em níveis elevados de produção acadêmica, indicando o amadurecimento do interesse cultural e científico pela obra de Bispo. Essa estabilização pode estar associada a debates consolidados e à presença de sua obra em exposições. O ano de 2022 registra o maior número de publicações,

enquanto 2023 e 2024 apresentam um leve declínio, influenciado pela conclusão da pesquisa em setembro de 2024.

O gráfico (Figura 51-B)⁸¹ destaca os autores com maior número de publicações relacionadas a Bispo, totalizando 17 trabalhos distribuídos entre oito pesquisadores e instituições. Viviane Trindade Borges é a autora que mais publicou sobre o tema, considerando esse recorte dos trabalhos disponíveis nesta biblioteca, com três publicações, enquanto os demais autores ou instituições, incluindo o Museu Nise da Silveira e pesquisadores como Kaira Marie Cabañas, Márcio Seligmann-Silva, Fabio Akcelrud Durão, Andréa Raffaella Fernandez, Janaína Bêta Laport e Ralph Buchenhorst, possuem duas publicações⁸² cada.

Este resultado reflete a diversidade de abordagens no estudo da obra e do impacto cultural de Bispo, evidenciando tanto o interesse acadêmico consolidado quanto a pluralidade de perspectivas teóricas e metodológicas. Embora o número absoluto de publicações seja de 103, a relevância e a qualidade das contribuições apontam para um campo de pesquisa em crescimento, que conecta áreas como história da arte, saúde mental e estudos culturais.

Os materiais catalogados (Figura 51 - C) abrangem uma ampla variedade de formatos, sendo a maioria composta por 78 artigos acadêmicos, seguidos de 15 livros, 3 resenhas, 3 textos disponíveis na internet, 2 capítulos de livros, 1 dicionário de arte e 1 anais de congresso. Entre os materiais identificados, 73 (Figura 51 - D) estão disponíveis online e foram baixados para consulta durante a pesquisa.

Destacam-se na pesquisa trabalhos que exploram as dimensões psicológica e espiritual da obra de Bispo, como o estudo de Ferreira (2023), *Arthur Bispo do Rosário: Art as Messianic Spiritual Practice*, e o artigo de Almeida e Pontes (2022), *Psicose e Estabilização: Caso Arthur Bispo do Rosário*. Essas obras analisam como elementos subjetivos e espirituais permeiam a produção artística de Bispo. Adicionalmente, publicações como *Arthur Bispo do Rosário: The Ruse of Brazilian Art*, de Durão (2015), e o livro *Learning from Madness*, no capítulo Bispo's Contemporaneity, de Cabañas (2018b), oferecem análises críticas sobre a inserção de sua obra no contexto da arte contemporânea brasileira e internacional.

⁸¹ O gráfico 51-B apresenta os autores com o maior número de publicações diretamente relacionadas à obra de Bispo. Ressalta-se que, durante o levantamento bibliográfico, foram identificados quatro artigos publicados por Amanda Márcia dos Santos, que, embora mencionem o nome de Bispo, não tratam diretamente de sua vida ou produção artística. Esses artigos estão relacionados às atividades realizadas no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, cujo nome homenageia o artista, mas não abordam sua trajetória ou impacto no campo artístico. Por essa razão, as publicações de Amanda Márcia dos Santos não foram incluídas no gráfico, garantindo que a análise reflita exclusivamente os autores que investigaram Bispo como objeto central de estudo.

⁸² Todas as publicações desses autores estão listadas no Apêndice x e organizados na tabela.

Essas análises ressaltam a relevância de Bispo como figura central nas discussões sobre arte contemporânea e sua capacidade de transcender fronteiras culturais e geográficas. O artigo publicado no *American Journal of Psychiatry* (Crippa; Hallak; De Carlo, 2009) reforça essa perspectiva, descrevendo Bispo como “um dos mais destacados e estudados artistas contemporâneos brasileiros” (p. 117). A publicação destaca o impacto de sua obra, não apenas por sua originalidade, mas também por sua capacidade de transformar objetos cotidianos em expressões artísticas complexas.

Suas obras, frequentemente descritas como transcendentais, continuam a inspirar análises acadêmicas e críticas culturais, destacando sua importância na interseção entre arte, espiritualidade e resistência cultural. Seminários dedicados ao artista, como os documentados na publicação “A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário” (2007), reforçam a relevância contínua de sua obra no cenário artístico.

Alguns dos livros sobre Bispo analisados no levantamento bibliográfico realizado na *Nettie Lee Benson Latin American Collection*, na UT, demonstram o crescente interesse por sua obra no campo da arte contemporânea brasileira, reconhecida como uma das produções mais singulares e influentes do século XX. O catálogo *Arthur Bispo do Rosário: século XX*, organizado por Wilson Lázaro (2012), oferece uma análise abrangente de sua produção, reunindo ensaios críticos de autores como Frederico Moraes, Emanuel Araújo, Ricardo Aquino e Paulo Herkenhoff. Lázaro apresenta reflexões sobre os conceitos de “segunda pele”⁸³ — que alude à projeção da subjetividade do artista em seus objetos — e sobre o chamado “efeito Bispo”, entendido como uma força inspiradora para a arte contemporânea brasileira. Ricardo Aquino analisa a obra a partir da noção de “imagem-biografia” em seu texto “Do pitoresco ao pontual” (p. 49–105), enquanto Paulo Herkenhoff reflete sobre “A vontade de arte e o material existente na terra dos homens” (2012a p. 42–47). A obra de Bispo, conforme argumentado, evidencia que a criação artística pode emergir mesmo diante de restrições técnicas ou materiais, constituindo-se como forma de afirmação da individualidade, da identidade e da história pessoal do artista (Lázaro, 2012).

Adriana Rosenberg (2012, p. 19) observa que “o corpo da obra é um relato plástico de um testemunho, uma linguagem que se converte em documento”. Louise Bourgeois (2012, p. 23), por sua vez, analisa a apropriação do uniforme institucional em

⁸³ Frederico Moraes inicialmente sugere a ideia de “pele” nos objetos de Bispo ao criar o termo ORFA. Mais tarde, Ivo Mesquita descreve o processo de Bispo como uma “mumificação” dos objetos, transmitindo a ideia de uma segunda pele. Wilson Lázaro, em 2007, também utiliza o conceito de “segunda pele” na apresentação do catálogo *Arthur Bispo do Rosário: Século XX*. Para Lázaro, a “pele” é o elemento que reveste os objetos, enquanto, para Mesquita, os objetos são “mumificados”, e para Paulo Herkenhoff (2007), a obra se torna uma “matéria enformada” (Gomes, 2011).

suas obras, destacando que a linha azul, reelaborada em suas criações, revela “a capacidade de transformar um objeto de sua vida de confinamento em um símbolo de autoexpressão, mistério, beleza e liberdade”. Já Emanuel Araújo (2012, p. 33), ao escrever sobre “Saint Bispo do Rosário”, enfatiza a dimensão existencial de sua trajetória, evocando “as dores da solidão, da mais profunda solidão, do mais profundo solitário, no silêncio atormentado dessa prisão”.

O levantamento bibliográfico realizado não apenas evidencia a crescente relevância de Bispo no cenário artístico e acadêmico, como também destaca a complexidade e a riqueza de sua contribuição para os debates culturais, históricos e estéticos. Esses achados reforçam o impacto contínuo de sua obra e o papel do MBRAC como espaço fundamental para sua preservação e difusão. Além disso, os dados apontam a centralidade da produção de Bispo na projeção internacional do museu. A predominância de publicações dedicadas ao artista, em contraste com o reduzido número de materiais sobre o próprio MBRAC, sugere que suas criações têm ultrapassado barreiras institucionais e geográficas. Essa assimetria posiciona Bispo como figura-chave na reconfiguração do museu, que evoluiu de um espaço voltado para arte, terapia e saúde mental para uma referência no campo da arte contemporânea. Assim, o levantamento realizado na *University of Texas* sustenta a hipótese desta tese de que a coleção de Bispo constitui um elemento central na transformação do MBRAC, tanto em sua dimensão institucional quanto em sua projeção internacional.

O material coletado contribuiu para o aprofundamento da base teórica e crítica desta pesquisa, evidenciando como a obra de Bispo tem sido abordada sob múltiplos olhares e perspectivas. As publicações reunidas corroboram a relevância de sua produção, sugerindo o impacto duradouro de sua trajetória e a permanência de seu legado em debates sobre arte, loucura e cultura no cenário internacional.

3.4 Do Manicômio ao Museu: Diretores e o processo de construção do MBRAC

A gênese e a trajetória do MBRAC estão intrinsecamente ligadas à história e ao patrimônio da CJM, bem como às produções artísticas realizadas nesse local. Ao longo do século XX, a CJM passou por transformações, culminando em sua municipalização na década de 1990, quando se tornou o IMAS JM. Essas transformações, abordadas no Capítulo 1, refletem tanto a evolução das políticas públicas de saúde mental quanto o reconhecimento do patrimônio cultural do local. Em comemoração ao centenário da CJM (1924-2024), o MBRAC inaugurou, em dezembro de 2024, a exposição 100 Anos da Colônia Juliano Moreira: Arquivos, Territórios e Imaginários, convidando o público a refletir sobre a trajetória dessa instituição e seus desdobramentos no território.

O aumento da criação de museus em instituições psiquiátricas no Brasil constitui um capítulo singular na história da saúde mental e da cultura nacional, marcado por uma complexa relação entre arte, política e memória. Esse processo, concentrado geograficamente na região Sudeste do Brasil e temporalmente no período pós-ditatorial, revela-se como um movimento de ressignificação dos espaços manicomiais, transformando locais de confinamento e exclusão em territórios de produção simbólica e resistência cultural (Araújo, 2016).

A criação do Museu de Imagens do Inconsciente (MII), idealizado por Nise da Silveira em 1952, representou um marco pioneiro na museologia e na psiquiatria brasileiras. Embora anterior à consolidação da Reforma Psiquiátrica (na década de 1980), sua proposta de valorização da produção artística como ferramenta terapêutica e documental antecipou debates fundamentais sobre direitos humanos e saúde mental. O MII não apenas legitimou a expressão simbólica de sujeitos em sofrimento psíquico, como também influenciou a criação de outras instituições, como o Museu Osório César, o Museu da Loucura (Barbacena) e o MBRAC. Esse processo foi intensificado no contexto da redemocratização do país e pelo fortalecimento do movimento antimanicomial, que passou a redefinir esses espaços como lugares de memória, arte e resistência social.

O início do funcionamento do MBRAC, na década de 1980⁸⁴, representou um ponto de inflexão na história da CJM. De um espaço historicamente associado à lógica manicomial, a instituição passou a se consolidar como um local voltado à produção artística e à preservação das obras já existentes. Essa transição ocorreu em consonância com o movimento da Reforma Psiquiátrica, que ganhou força após denúncias sobre maus-tratos e condições precárias enfrentadas pelos internos, amplamente divulgadas no programa Fantástico, da Rede Globo, em 18 de maio de 1980 (Araújo; Fernandes, 2021).

Entre os principais marcos da história do MBRAC está o impacto da coleção de Bispo, cuja obra se tornou elemento central para o desenvolvimento da instituição. Durante seu período de internação na CJM, Bispo produziu um acervo singular, que desafia as fronteiras entre arte e loucura, atraindo reconhecimento nacional e internacional. A relevância de sua produção foi confirmada por meio da pesquisa bibliográfica realizada em 2024, na Biblioteca da UT, que revelou a amplitude dos estudos e exposições dedicados ao artista.

⁸⁴ No ano de 1989, o Deputado Paulo Delgado apresentou à Câmara dos Deputados o Projeto de Lei nº 3.657/89, que propunha a extinção progressiva dos manicômios, sua substituição por recursos assistenciais alternativos e a regulamentação da internação psiquiátrica compulsória. Após 12 anos de tramitação e debates, o projeto foi aprovado e sancionado em 2001, tornando-se a Lei nº 10.216, marco legal da reforma psiquiátrica brasileira.

Ao longo de sua história, os diretores do MBRAC desempenharam um papel fundamental na implementação de políticas de gestão, preservação e socialização da coleção, além do desenvolvimento de atividades culturais e educativas. A análise dos processos de gestão do MBRAC, realizada nesta pesquisa, fundamenta-se na discussão de Barbosa (2020), que destaca a importância de compreender a vocação de cada espaço cultural e a gestão como um processo amplo, integrado e complexo. Esse processo busca articular diversas ações para promover uma interlocução efetiva entre o equipamento cultural e seu território. Entre essas iniciativas, destacam-se estratégias de documentação, tombamento e o fortalecimento das conexões com a comunidade local e o campo artístico.

As mudanças identificadas no nome do museu (Quadro 6) refletem as transformações em sua identidade institucional, consolidando-o como um espaço de relevância no campo da museologia contemporânea. Esse reposicionamento contou com a contribuição de gestores culturais, pesquisadores, museólogos, arquivistas, médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais, curadores e artistas, além de agentes políticos, como Daniel Soranz⁸⁵, ex-deputado e atual Secretário de Saúde do Rio de Janeiro, que participou ativamente das atividades do IMAS JM.

A formação e o desenvolvimento da coleção museológica do MBRAC destacam-se como aspectos centrais de sua trajetória. As iniciativas de tombamento, realizadas por órgãos como o INEPAC e o IPHAN, asseguraram o reconhecimento do valor artístico e histórico das peças, consolidando o MBRAC como um espaço de preservação, divulgação e ressignificação cultural. Dessa forma, o museu não apenas preserva o legado de Bispo, mas também amplia o diálogo sobre arte, memória e inclusão social no contexto contemporâneo.

3.4.1 Maria Amélia: Da descoberta ao primeiro passo (1982 - 1990)

O processo de implantação do MBRAC está profundamente ligado às transformações institucionais e culturais ocorridas na CJM. O museu teria iniciado suas atividades em 1982, sob a denominação de Museu Nise da Silveira, devido à iniciativa da artista plástica e servidora da CJM, Maria Amélia Mattei. Sua criação teria ocorrido

⁸⁵ Dr. Daniel Soranz é médico e doutor em Saúde Pública pela Fiocruz, com especialização em Epidemiologia. Exerce atividades parlamentares como Deputado Federal (2023-2027, PSD-RJ), período no qual se licenciou várias vezes para assumir o cargo de Secretário Municipal de Saúde do Rio de Janeiro. Também foi professor pesquisador na Fiocruz (2008-2023) e ocupou o cargo de Secretário Municipal de Saúde em gestões anteriores (2014-2016, 2021-2022). Esteve presente no IMAS JM em 27 de outubro de 2022, no encerramento das atividades do Núcleo Franco da Rocha, marco histórico que decretou o fim das intenações de longa permanência na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, participou de diversas comissões na Câmara dos Deputados, com destaque para a Comissão de Saúde.

após a descoberta de pinturas e objetos artísticos abandonados em um salão do prédio da administração central da CJM, incluindo panos de prato coloridos, sapatos, cadeiras de vime e pinturas em tela, todos produzidos pelos pacientes (Araújo; Fernandes, 2021; Kolker, 2024).

Contratada pela Campanha Nacional de Saúde Mental em 1978, Mattei buscou integrar sua formação artística às necessidades da instituição. Com o auxílio de seu marido e pai, ambos artistas plásticos, restaurou quadros e iniciou a venda de objetos produzidos pelos internos, como panos de prato, cadeiras de vime e até colchões, na feira do centro da Taquara (Araújo, 2016). Os recursos obtidos com as vendas eram destinados aos próprios internos, prática que se mantém até os dias atuais com as obras dos artistas do Ateliê Gaia. Essa iniciativa evidencia a importância da presença de profissionais com formação artística em instituições de saúde mental, proporcionando um olhar diferenciado e contribuindo para a valorização da produção artística dos pacientes.

Considerada fundadora e primeira diretora do museu, Mattei relatou sua experiência em entrevista concedida em 2015 a Araújo (2016). Inicialmente, criou o Salão de Praxiterapia Álvaro Ramos e, posteriormente, decidiu homenagear a psiquiatra Nise da Silveira, nomeando o museu em sua honra. Segundo seu relato, Nise demonstrou surpresa com o convite, pois nunca havia sido homenageada anteriormente por nenhuma instituição.

O início do funcionamento do museu ocorreu em um contexto de aproximação entre as práticas artísticas e os saberes psiquiátricos na área da saúde mental, especialmente influenciado pelas transformações institucionais decorrentes do movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil, iniciado no final da década de 1970. Experiências anteriores com arte em hospitais psiquiátricos brasileiros, como os trabalhos desenvolvidos por Nise da Silveira e Osório César nas décadas de 1950 e 1960, serviram de referência para essa integração. Na CJM, houve uma produção artística realizada por internos em oficinas de praxiterapia nesse mesmo período, e essas obras compuseram os primeiros acervos do museu (Araújo, 2016)

Embora Nise da Silveira não tenha trabalhado diretamente na CJM, sua atuação teve grande influência na concepção do museu. Seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional⁸⁶ revolucionou a terapêutica ocupacional, adotando métodos que valorizavam a expressão artística dos pacientes. Em 1952, Nise fundou o Museu de Imagens do

⁸⁶ Em 1946 o hospício chamava-se Centro Psiquiátrico Nacional, mas depois, na década de 1960, passou a chamar-se Centro Psiquiátrico Pedro II. Em 2000, ele tornou-se Instituto Municipal Nise da Silveira, em homenagem à fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente.

Inconsciente (MII), que inicialmente funcionava em uma pequena sala dentro do Centro Psiquiátrico Nacional. Segundo Cruz Jr. (2009):

Criadora e criatura muitas vezes se confundem, tornando indispensável o estudo conjunto da instituição e sua fundadora para uma melhor compreensão do trabalho produzido nessa relação ao longo do tempo. Criado para ser um centro de estudos, é na fase inicial do Museu, quando sua fundadora esteve à sua frente, que se originou a maior parte das principais pesquisas hoje conhecidas. Após esse período, as atividades museológicas de conservação, organização e acondicionamento do acervo, já então na casa dos 180 mil documentos plásticos [...] (Cruz Jr., 2009, p. 3).

Durante a gestão de Mattei, houve esforços na organização, guarda e conservação das obras encontradas. Ela participou da primeira exposição das obras de Bispo fora da CJM, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e coordenou o deslocamento da coleção de Bispo do NUV para o museu, iniciando a preservação e valorização de sua obra. Mattei, já diretora do Museu Nise da Silveira, juntamente com Hugo Denizart, convenceu Bispo a autorizar a saída de seus trabalhos de sua cela no NUV. Além dos objetos produzidos por Bispo, ela levou para a exposição trabalhos de outros artistas internos, como Antônio Bragança, Itaipú Lace, Muniz e Oswaldo Kar (Araújo, 2016).

A trajetória institucional do museu apresenta controvérsias quanto à sua criação e às datas específicas. Araújo (2016) discute diferentes narrativas e momentos históricos, tornando a fundação do museu um tema complexo. Enquanto alguns relatos indicam a inauguração do museu em 19 de dezembro de 1982, outros documentos, como uma reportagem do *Jornal do Brasil* de 12 de dezembro de 1981, sugerem a existência prévia de um Salão Nise da Silveira, que abrigava um acervo de 238 telas produzidas pelos internos da CJM. Essa reportagem revela que Nise da Silveira esteve presente na inauguração desse salão, cujo objetivo era preservar e expor a produção artística dos pacientes, evidenciando o valor terapêutico dessas obras. No entanto, não foram encontrados registros precisos que expliquem como o salão se transformou no museu e quando exatamente ocorreu a mudança de nome. Aumentando essa controvérsia, foi identificada uma foto (figura 52 - A) do ano de 1977 (Cabañas, 2018b) com uma exposição realizada no mesmo local onde está o MBRAC em 2025.

Figura 52: (A) Vista da exposição de trabalhos dos pacientes em exibição na CJM⁸⁷. (B) Imagem da exposição *Utopias a vida para todos os tempos e glória no MBRAC*



Fonte: Cabañas (p.126, 2018b), 1977.

Fonte: Figura da autora, 2020.

A Figura 52 (B) ilustra a continuidade histórica e funcional do espaço físico atualmente ocupado pelo MBRAC. O local retratado é um dos espaços internos do Edifício Heitor Peres⁸⁸, inaugurado em 1955, que atualmente é a sede do IMAS JM e abriga o museu. A imagem (A), retirada do livro de Cabañas (2018b), apresenta uma exposição realizada na CJM em 1977, no mesmo espaço onde o MBRAC funciona desde a década de 1980, sob a direção de Maria Amélia Mattei. Isso evidencia que, mesmo antes da consolidação do museu, já eram realizadas exposições dos trabalhos produzidos pelos pacientes da CJM. Complementando essa narrativa, a imagem (B) exibe a exposição *Utopias: A vida para todos os tempos e glória*, realizada em 2020, com obras de Bispo. A justaposição das duas imagens demonstra o uso contínuo do espaço ao longo do tempo, reforçando a conexão entre a história da CJM e o papel do MBRAC na preservação e divulgação das produções artísticas associadas ao local.

De acordo com Magalhães (2019) em 17 de maio de 1989 foi criada a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira (AAACJM), devido ao estado de abandono da gestão do Museu Nise da Silveira, tendo Frederico de Moraes como o presidente e juntamente com Lula Wanderley⁸⁹ na função de primeiro secretário,

⁸⁷ Texto extraído da legenda original em inglês, do livro de Cabañas (2018b).

⁸⁸ Esse prédio foi detalhado no capítulo 1 desta tese.

⁸⁹ Lula Wanderley nasceu em Recife, Pernambuco, e é um artista múltiplo e psiquiatra comprometido com a saúde mental e a arte como ferramenta de transformação. Atuou como artista gráfico em jornais e revistas, participou de exposições como poeta visual e formou-se em Psiquiatria pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 1976, migrou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou com Nise da Silveira na Casa das Palmeiras e no Museu de Imagens do Inconsciente. Além disso, colaborou com Lygia Clark na criação de propostas terapêuticas inovadoras, utilizando a arte como um meio de cuidado e expressão. Atualmente, atua no Espaço Aberto ao Tempo, uma das iniciativas pioneiras da psiquiatria contemporânea no Rio de Janeiro, onde continua desenvolvendo pesquisas e práticas voltadas ao cuidado das psicoses (Wanderley, 2025).

Denise Correia como secretária geral, Pedro Gabriel Delgado⁹⁰ como tesoureiro e outros amigos se organizaram com o principal objetivo de proteger o acervo, que corria o risco de desaparecer, e também divulga-lo.

Bispo faleceu em 5 de julho de 1989, dois meses após a criação da AAACJM, fato que alterou os planos da associação, tornando urgentes as medidas para proteger sua obra. Nesse contexto, tornaram-se necessárias ações voltadas à preservação das peças, não apenas contra cupins ou más condições de armazenamento no Núcleo Ulisses Vianna (NUV), mas também contra possíveis danos causados por funcionários e outros pacientes que ainda não reconheciam o valor artístico das obras. Segundo Magalhães (2019, p. 80): “Se, enquanto vivo, Bispo era o guardião do seu trabalho, não permitindo que qualquer pessoa entrasse na cela onde o produzia, agora todo o seu trabalho [...]”.

A primeira ação da AAACJM foi transferir toda a obra da cela utilizada por Bispo para produzir e guardar suas peças para o Museu Nise da Silveira, já existente na CJM. Segundo Borges (2010, p. 180): “Estes indivíduos, ligados ao campo da psiquiatria e da crítica de arte, mobilizadores de poderes e saberes específicos, contribuíam para conferir à Associação e dela também se nutriam para enunciar discursos autorizados sobre o Bispo e sua obra.” Diante de tão grave situação, a AAACJM mobilizou-se para instituir um local adequado as obras deixadas pelo artista e realizar ações que possibilitassem o reconhecimento dessas peças como bens culturais. Assim, diversas iniciativas foram planejadas e executadas com o objetivo de construir e projetar a imagem de Bispo, além de preservar o que Borges denomina como a “invenção Bispo” (Borges, 2010).

A matéria publicada no jornal *O Globo* em 27 de julho de 1989, intitulada “Museu Nise da Silveira: integração” (Figura 53), destaca o papel do museu na valorização das produções artísticas dos internos da CJM e as iniciativas de preservação do patrimônio cultural e artístico da instituição. A reportagem aborda, ainda, as condições de conservação das obras e a diversidade temática e estilística do acervo. Na fotografia intitulada “Boa parte do acervo do museu precisa de restauração”, observa-se a presença de quadros de Antônio Bragança. A data da época da reportagem 1989, indica

⁹⁰ Gabriel Godinho Delgado (1950–) é médico psiquiatra e professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Trabalhou no Centro Psiquiátrico Pedro II e na Colônia Juliano Moreira, onde fundou o Núcleo de Pesquisa em Psiquiatria Social (NUPSO) e participou da resistência à intervenção do Ministério da Saúde em 1987. Foi o redator da primeira versão do Projeto de Lei Paulo Delgado, que propôs a extinção dos manicômios no Brasil. Em 2000, assumiu a Coordenação Nacional de Saúde Mental do Ministério da Saúde, cargo que ocupou até 2010, sendo um dos principais articuladores da reforma psiquiátrica no país. Atualmente, é vice-presidente regional da World Association for Psychosocial Rehabilitation (WAPR) (Fiocruz, s.d.).

que o museu estava sob a direção de Mattei, que liderou a instituição entre 1982 e 1990, quando ainda era denominado Museu Nise da Silveira.

Figura 53: Matéria publicada no jornal *O Globo* em 27 de julho de 1989, intitulada "Museu Nise da Silveira: integração"

10/5/21, 11:57 PM

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...>

Quinta-feira, 27 de julho de 1989

O GLOBO

BARRA 27

Museu Nise da Silveira: integração

O Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliana Moreira, é o único museu de Jacarepaguá e dedica seu espaço aos trabalhos dos internos da colônia e de outros sanatórios da cidade. Atualmente está fechado para obras, mas nem por isso foi esquecido. A Coordenadoria de Ensino, Pesquisa e Recursos Humanos (Ceop) pretende transformá-lo em instrumento de integração junto à comunidade do bairro. A Ceop quer reabrir o museu com cursos especializados, exposições de internos e de artistas da comunidade. Para discutir a viabilização do projeto do museu e a preservação do patrimônio histórico e natural da Juliana Moreira, acontecerá em agosto o seminário "Arquitetura do asilo".

O seminário será realizado nos dias 9, 10, 14, 15 e 16 de agosto, das 9h às 16h, e contará com a presença de historiadores, médicos e especialistas em arte e arquitetura. A colônia também está convidando a comunidade de Jacarepaguá para discutir os problemas e encontrar soluções. A conservação do patrimônio histórico e arquitetônico tombado estará na pauta, assim como as obras de reforma necessárias.

Simone Bastos, membro da Ceop, diz que mais do que obras — que já estão sendo feitas —, o Museu Nise da Silveira precisa ser repensado. Ela afirma que o objetivo é fazer dele um espaço dinâmico, onde os artistas que expõem trabalhos também participem ativamente.

— Queremos também que a comunidade de Jacarepaguá conheça melhor a Juliana Moreira — comenta.

Outra questão levantada em relação ao museu é o resgate da memória da colônia, que luta com dificuldades para preservar sua história. Além de núcleo de exposições dos trabalhos dos internos, o espaço será utilizado como parte viva da história da Juliana Moreira.

Obras feitas pelos internos

O museu, cujo nome atualmente homenageia Nise da Silveira, existe desde 1950, apresentando esculturas, telas e artesanato produzidos pelos internos. Somente na década de 90 recebeu o nome da idealizadora do Museu do Inconsciente, que há décadas vem desenvolvendo a reabilitação de doentes mentais através da arte.

O prédio está fechado à visitação por causa das obras, mas parte do acervo permanente está nas salas de exposição, boa parte precisando de restauração. São vários quadros e esculturas de artistas como Fernando Diniz, que se tornou conhecido do grande público depois da exposição no Paço Imperial. Há trabalhos premiados no Louvre e telas tratando dos mais variados temas. Santos, sentimentos, cenas rurais, urbanas e familiares se misturam a visões de países estrangeiros e cenas impregnadas de angústia.

Os estilos também são diversificados, do primitivismo ao cubismo. As esculturas têm uma força impressionante, marcadas por traços profundos.

Na escultura, os traços profundos marcam a angústia

Obra de um dos internos

Boa parte do acervo do museu precisa de restauração

Fonte: Acervo do Jornal O Globo, 1989. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...>

Segundo a reportagem publicada em *O Globo* (figura 53), o Museu Nise da Silveira destacou-se por preservar um acervo diversificado, composto por esculturas, telas e artesanatos que refletiam as expressões criativas dos pacientes psiquiátricos da CJM. As obras exploravam temas variados, como santos, cenas rurais, urbanas e familiares, frequentemente impregnadas de angústia. A matéria também destacou os desafios enfrentados pelo museu na conservação e restauração de muitas dessas obras, que já apresentavam sinais de deterioração. Apesar do prédio ter permanecido fechado para visitação em parte do período mencionado, as exposições realizadas conseguiram alcançar notoriedade ao apresentar ao público externo a força expressiva dessas produções, com destaque para as obras do artista Fernando Diniz.

A reportagem (figura 53) apresenta a informação de que o museu teria sua origem em 1950, uma narrativa também registrada em um folder institucional do Museu Nise da Silveira, localizado no arquivo do IMAS JM, que traz um breve histórico do museu. No site do MBRAC, consta que o primeiro registro de uma organização museal na CJM remonta a 1952, com a criação de um departamento destinado a abrigar a produção artística dos ateliês de arteterapia existentes na época. Esse setor recebeu o

nome de Egas Moniz⁹¹, em homenagem ao neurologista português criador da lobotomia, uma intervenção cirúrgica irreversível que "acalmava" pacientes considerados agressivos, mas frequentemente os deixava em estado semivegetativo (MBRAC, 2024). No entanto, a origem formal do museu permanece incerta e repleta de questionamentos.

Araújo (2016) aponta que, a partir da década de 1990, emergiu uma nova narrativa associando a criação do museu ao chamado Museu Egas Moniz, mencionado em documentos da época. Contudo, em depoimentos relatados por Araújo, a então diretora do museu, Raquel Fernandes, afirmou não haver evidências que comprovem a existência do Museu Egas Moniz como uma instituição formal. Embora registros⁹² confirmem a existência de um pavilhão com esse nome na CJM, não há documentação ou fotografias que indiquem sua atuação como precursor do museu. É possível que atividades artísticas tenham sido promovidas no local, assim como acontecia no NUV e em outros núcleos da CJM, mas a divulgação de que o museu teria suas origens na década de 1950 parece ter se consolidado apenas na década de 1990, conforme evidenciado pela reportagem de *O Globo* (figura 53), por um folder institucional e pelo site do MBRAC.

Embora a relação entre o pavilhão Egas Moniz e o Museu Nise da Silveira permaneça hipotética. Contudo, não foram encontrados registros que vinculem diretamente as atividades do pavilhão ao desenvolvimento ou à existência de um museu na CJM.

Em entrevista, a museóloga Márcia Nascimento foi questionada sobre a existência de um decreto que oficializasse a criação do MBRAC e declarou:

E eu não encontrei, em momento nenhum, um ato, um decreto de criação do museu. Diferentemente de outras instituições, onde a gente sempre acha. Até mesmo no formato de como se fosse um caderno escrito. Eu não achei. E aí eu procurei isso no próprio arquivo institucional. Eu não achei. Em momentos depois, já me apropriando melhor da instituição, da história de Bispo, fui lendo sobre as pessoas que já passaram na instituição, e elas também não encontraram esse documento. [...] Mas até então eu não encontrei nada, seja do Egas Muniz ou do Nise da Silveira. Há relatos sobre o ano em que o museu foi constituído, mas não há um documento oficial que se diga da sua constituição (Márcia Nascimento, entrevista concedida ao autor em 2025).

⁹¹ Egas Moniz foi o criador da leucotomia pré-frontal. Essa técnica, amplamente utilizada em pacientes diagnosticados como alienados, tinha como objetivo interromper conexões cerebrais para tratar transtornos mentais (Barreto, 1944).

⁹² No livro *O asilo e a cidade: histórias da Colônia Juliano Moreira*, são apresentadas imagens do antigo pavilhão Egas Muniz, localizado na CJM, que foi desativado e posteriormente reurbanizado. O pavilhão, anteriormente ocupado por uma "invasão", foi recuperado em 2011 com recursos do Programa "Minha Casa, Minha Vida", do governo federal brasileiro (Potengy; Hoppe, 2015).

No entanto, essa oficialização foi efêmera. Em 19 de setembro de 2007⁹³, o Decreto Municipal que reestruturou a SMS-Rio e criou a unidade orçamentária 01881 estabeleceu 54 cargos administrativos para o IMAS JM, configurando oficialmente a criação do Museu Bispo do Rosário – UA 041398, código 027-579. Esse decreto permaneceu em vigor até 30 de março de 2010⁹⁴, quando uma nova reformulação de cargos na SMS-Rio e no IMAS JM levou à sua revogação e determinou-se a extinção do museu e dos cargos a ele vinculados. Desde então, o MBRAC passou a operar diretamente subordinado à direção do IMAS JM (Fernandes; Fernandes, 2016, p. 29).

De acordo com esse decreto, o IMAS JM deveria “manter a curatela da obra de Arthur Bispo do Rosário e demais artistas do Instituto, bem como de todo o acervo documental existente na unidade” (RIO DE JANEIRO, 2010, p. 18). Ou seja, o decreto abrangia as obras de todos os artistas, incluindo aquelas produzidas no Ateliê Gaia, reconhecendo-os como artistas e não apenas como usuários do serviço de saúde mental. Tanto a promulgação do decreto quanto sua posterior revogação ocorreram sob a direção de Ricardo Aquino no museu.

Essa instabilidade institucional reflete-se na nomeação de gestores do museu. Em 2023, a nomeação do então diretor do MBRAC, Alexandre Teixeira Trino, mencionou apenas seu cargo como Diretor IV do IMAS JM, sem referência específica ao museu. Esse fato, registrado na Resolução nº 6004, de 12 de dezembro de 2023, da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, reforça a dificuldade de consolidar o MBRAC como uma entidade autônoma dentro da administração pública.

Diante da ausência de um decreto formal e da instabilidade administrativa, infere-se que o museu, tal como é conhecido em 2025, começou a se estruturar na década de 1980, quando a valorização da arte e da cultura na CJM passou a ganhar força. Esse processo foi impulsionado, sobretudo, pela atuação da artista plástica Maria Amélia Mattei, que liderou esforços para preservar e valorizar as produções artísticas dos pacientes, estabelecendo as bases para o que viria a se consolidar como o MBRAC. Atualmente, o museu funciona diretamente vinculado à direção do IMAS JM.

⁹³ Decreto n. 28452, de 19/09/2007. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, 26 set. 2007. Disponível em: https://www2.rio.rj.gov.br/conlegis/legis_consulta/26521Dec%2028452_2007_ESTRUTURA%20SMS.pdf. Acesso em: 15 jan.2025.

⁹⁴ Decreto n. 32072, de 30/03/2010. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, de 31 mar. 2010. Disponível em: https://www2.rio.rj.gov.br/conlegis/legis_consulta/33469Dec%2032072_2010.pdf. Acesso em: 15 jan.2025.

3.4.2 Denise Corrêa: Inventário e a preservação da coleção (1990 - 1995)

Denise de Almeida Corrêa, psicóloga de formação, foi a segunda diretora do Museu Nise da Silveira e teve um papel essencial na preservação e valorização da coleção de Bispo. Antes de assumir a direção do museu, atuou como coordenadora de ressocialização na CJM. Entre suas principais realizações, destaca-se a organização do primeiro inventário das obras de Bispo, que resultou no pedido de tombamento provisório da coleção junto ao INEPAC, em 1992, e no tombamento definitivo, em 1994. Outro feito foi a preservação e restauração de 142 obras, viabilizando sua participação na 46ª Bienal de Veneza (1995), evento que ampliou a visibilidade de Bispo no cenário artístico internacional.

Além disso, Denise Corrêa iniciou as Oficinas de Artes Plásticas do Museu Nise da Silveira, que foram precursoras do Ateliê Gaia.

Em entrevista, Frederico de Moraes⁹⁵ afirmou que as obras de Bispo, apresentadas na exposição Registros de Minha Passagem pela Terra, da qual foi curador, já faziam parte da cultura brasileira e constituíam um elemento do imaginário nacional. Segundo ele, ao final da exposição, iniciou-se uma discussão sobre como essas obras seriam preservadas (Moraes, 1989). Esse depoimento confirma que, naquele período, o museu ainda não abrigava a coleção de Bispo, apesar de sua existência. Foi exatamente durante a gestão de Denise que as obras foram transferidas do NUV para o Museu Nise da Silveira, processo no qual ela teve participação ativa.

Um projeto de ampliação do Museu Nise da Silveira, datado de 1990 e preservado nos arquivos do IMAS JM, descreve o museu como diretamente vinculado à direção da CJM, conforme indicado no organograma institucional. O documento revela que o museu operava de acordo com estatutos estabelecidos em 1º de fevereiro de 1990, com foco nas relações entre arte e loucura. O nome da patronesse, Nise da Silveira, norteava o campo de atuação do museu, suas atividades e a constituição do acervo. Naquele período, o acervo era composto por 152 quadros pintados por ex-pacientes da CJM e 802 peças produzidas por Bispo. Entre os principais objetivos do museu estavam a preservação da memória artística e cultural da instituição; a criação de espaços para que os pacientes pudessem expressar sua vocação para as artes plásticas; a inserção desses artistas no mercado de arte, ampliando seus papéis sociais;

⁹⁵ Entrevista veiculada pelo programa Arte é investimento na extinta TV Corcovado em 27 de outubro de 1989 com o curador da exposição Frederico de Moraes e Denise de Almeida Corrêa para divulgação da primeira exposição individual de Bispo "Registros de minha passagem pela Terra" realizada na Escola de Arte Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=39kQKlV45o>.

a investigação da expressão artística como método psicoterapêutico; e a divulgação e promoção do acervo (COLÔNIA JULIANO MOREIRA, 1990).

Araújo (2016) destaca que, a partir da década de 1990, a conservação da obra de Bispo tornou-se uma prioridade para a direção do Museu Nise da Silveira. Documentos do Centro de Estudos do IMAS JM revelam que esse período foi marcado por esforços burocráticos voltados à preservação do acervo, incluindo um acordo firmado entre a CJM e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1990, que previa a exposição das obras de Bispo em troca da restauração de algumas peças. Além disso, houve tentativas de inserção do museu na Lei Rouanet, buscando maior viabilidade financeira para suas atividades (Araújo, 2016).

Araújo (2016) destaca que a conservação da obra de Bispo tornou-se uma prioridade para a direção do Museu Nise da Silveira, especialmente a partir da década de 1990. Documentos do Centro de Estudos do IMAS JM revelam que esse período foi marcado por esforços burocráticos voltados à preservação do acervo, incluindo um acordo firmado entre a CJM e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1990, que previa a exposição das obras de Bispo em troca da restauração de algumas peças. Também houve tentativas de inserção do museu na Lei Rouanet, buscando maior viabilidade financeira para suas atividades (Araújo, 2016).

Diante da escassez de recursos, uma alternativa adotada foi a troca de favores com o grupo musical Paralamas do Sucesso, que utilizou um dos estandartes de Bispo na capa do CD *Severino* e, em contrapartida, financiou a descupinização de diversas obras em madeira (Hidalgo, 1996).

A gestão de Denise contribuiu para a publicação do livro *Inventário do Universo* (1992), organizado em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fortalecendo a documentação e a divulgação das obras de Bispo.

3.4.3 Jorge Gomes: Ampliação das oficinas (1995 - 1998)

Sob a direção do psicanalista Jorge Gomes, foram realizadas diversas oficinas, incluindo restauração de papel e madeira, além de atividades envolvendo literatura, teatro e pintura, que contaram com a participação de aproximadamente 35 pessoas encaminhadas por diferentes unidades do IMAS JM. Durante sua gestão, ocorreram mudanças na CJM, pois foi nesse período que a instituição foi municipalizada e passou a ser denominada IMAS JM, processo descrito no segundo capítulo desta tese. Durante essa gestão, o museu realizou a exposição de longa duração intitulada *Trajetória da Loucura – 70 anos da Colônia Juliano Moreira*.

Destaca-se a oficina de pintura, descrita como "voltada à livre expressão e criação pictórica, sendo monitorada pelos próprios artistas plásticos e usuários dos serviços de saúde mental do Hospital Municipal Jurandir Manfredini" (Gomes; Barreto, s.d.). O nome de Gilmar Ferreira, artista do Ateliê Gaia, aparece como um dos responsáveis por uma oficina nesse período. Consta, ainda, a existência de uma reserva técnica no museu, com cerca de 130 m², onde eram armazenadas obras de Bispo, Antônio Bragança, Fernando Diniz, Jacinto, Melanie, Salim e outros artistas (Gomes; Barreto, s.d.).

De acordo com Araújo (2016), ao longo da década de 1990, o Museu Nise da Silveira ampliou suas atividades, implementando oficinas de restauração e conservação coordenadas por especialistas, além de desenvolver uma oficina de artes serigráficas voltada à experimentação artística em um ambiente menos formal do que o *setting* hospitalar tradicional. Até 1999, o museu também promoveu atividades em diversas linguagens artísticas, como teatro, escultura, fotografia e literatura, consolidando sua proposta de articulação entre arte e saúde mental.

No mesmo período, estratégias de divulgação foram implementadas para expandir a visibilidade dos artistas da CJM. Um dos marcos desse processo foi a parceria com a Galeria Mário Pedrosa, do MNBA, para a realização de exposições. Além disso, obras de Bispo foram apresentadas em importantes eventos no Brasil e no exterior como as coletivas *Así está la cosa: instalación y arte objeto en América Latina*, realizada no México, Universo Fantástico, no MNBA, Por que Duchamp?, no Paço das Artes, em São Paulo, e a individual, *Eu preciso destas palavras*. Escrita, no Espaço Cultural da Caixa Econômica, no Rio de Janeiro, todas com obras de Bispo (Araújo, 2016)

A gestão de Jorge Gomes no então Museu Nise da Silveira revelou-se relevante em um período de consolidação institucional, com esforços voltados para o fortalecimento da interface entre arte, saúde mental e patrimônio cultural. Além disso, a análise documental realizada nesta pesquisa identificou folders e materiais de divulgação do museu, suas atividades e sua trajetória, atualmente preservados no arquivo do IMAS JM. Jorge Gomes também é autor da obra *Eu Preciso Destas Palavras Escritas*, dedicada às obras de Bispo. Ainda durante sua gestão, em 1997, foi fundada a Associação de Amigos do Museu Nise da Silveira, cuja proposta reforça o vínculo com os artistas participantes das atividades criativas do museu. O Artigo 2º do estatuto define os artistas do Museu Nise da Silveira nos seguintes termos:

Cláusula 1ª Usuários internos e/ou ex-internos dos serviços de saúde mental do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, do Hospital Municipal Jurandyr Manfredini e do Hospital Municipal

Álvaro Ramos, que participem de suas atividades criativas, recreativas e/ou semiprofissionalizantes. Cláusula 2ª Usuários dos vários serviços de saúde mental da cidade do Rio de Janeiro que participam ou tenham interesse em participar das atividades criativas, recreativas e/ou semiprofissionalizantes promovidas pelo Museu Nise da Silveira e/ou pela Associação." (Associação de Amigos do Museu Nise da Silveira, 1997).

A matéria jornalística intitulada "Arte do inconsciente ao alcance de todos", publicada em 1998 no jornal *O Globo* (Figura 54), traz a informação de que o museu foi criado em 1950 e menciona que o diretor, à época, era Jorge Gomes. Nesse momento, o museu era definido como uma casa de história, arte, cultura e saúde. O texto destaca iniciativas de preservação e promoção do acervo do museu, que incluíam obras de artistas internados na CJM, como Bispo, cujo trabalho já começava a ganhar projeção nacional e internacional. A matéria também descreve a estrutura do museu, que abrangia salas de exposições, biblioteca e um acervo diversificado composto por mais de 1.500 itens, além de relíquias históricas, como telas e artesanatos produzidos pelos internos. O texto ainda ressalta o fato de o museu ser o único existente em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Além disso, o museu contava com um espaço para exposição de seu acervo e para o lançamento de novos artistas, localizado na Galeria Mário Pedrosa, no MNBA, no Rio de Janeiro (Vieira; Krukoski, 1998).

Figura 54: Matéria publicada no jornal *O Globo* em 01 de outubro de 1998, intitulada "Arte do inconsciente ao alcance de todos"

10/5/21, 11:51 PM <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxm.cloudfront.net%2F...>

Quinta-feira, 1 de outubro de 1998 O GLOBO BARRA•19

REPÓRTER DO FUTURO

Arte do inconsciente ao alcance de todos

Museu Nise da Silveira mantém acervo de imagens e sala de exposição à disposição do público

O acervo gráfico, fotográfico e de vídeo magnético do projeto Memória da Loucura foi restaurado pelo Arquivo Nacional e já está à disposição de pesquisadores e do público, no Museu Nise da Silveira — o único de Jacarepaguá, localizado na Colônia Juliano Moreira.

Além deste arquivo de imagens, o museu abriga sala de exposições, biblioteca, oficinas e relíquias históricas. Criado em 1950, com esculturas, telas e artesanato produzidos pelos internos da colônia, na década de 80 recebeu o nome da psiquiatra que idealizou o Museu do Inconsciente. Definindo-se como uma casa de História, arte, cultura e saúde, o Museu Nise da Silveira tem obras de artistas internacionalmente reconhecidos, como Arthur Bispo do Rosário, representante do Brasil na edição comemorativa pelos cem anos da Bienal de Veneza; Antônio Bragança, que teve suas obras tombadas pelo Patrimônio Histórico; e Fernando Diniz.

Ao lado das obras de arte, o visitante pode ver recipientes, microscópios e balanças de precisão da antiga farmácia de manipulação da Juliano Moreira. É um aparelho que foi abolido oficialmente pelos hospitais psiquiátricos: o de eletrochoques. A biblioteca especializada do museu conta com um acervo de mais de 1.500 títulos — sendo 300 deles livros raros.

— Infelizmente, o museu recebe mais estrangeiros do que brasileiros — lamenta o diretor do Museu do Inconsciente, o psicanalista Jorge Gomes.

Oficinas de restauração em papel e madeira, de fotografia, de teatro, de literatura e de pintura estão em pleno funcionamento, com cerca de 35 participantes.

Para exposição de seus acervos e lançamento de novos artistas, o museu conta ainda com o espaço da Galeria Mário Pedrosa, no Museu Nacional de Belas Artes, no Centro da cidade.

O Museu Nise da Silveira fica na Estrada Rodrigues Caldas 3.400 (telefone 446-5177) e funciona de segunda a sexta-feira, das 10h às 16h. O museu também pode ser visitado via Internet, no endereço: www.correb.fiocruz.br/~colonia.

REPORTAGEM DE Carolina N. C. Vieira e Roberto P. Krukoski. A. Guedes (7ª série, turma Grajeda), do Colégio Don Quixote



JORGINA DOS SANTOS, cicrone do Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, entre peças de Arthur Bispo do Rosário

Fonte: Acervo do Jornal O Globo, 1998

A imagem da Figura 54 apresenta Jorgina no espaço expositivo do museu, ao lado das peças de Bispo. Jorgina, que foi paciente da CJM e, anos após essa fotografia, veio a falecer, desempenhou um papel fundamental como guardiã da obra de Bispo e mediadora do museu. Durante a década de 2000, tive a oportunidade de observar sua dedicação, sendo ela responsável por guardar a chave da sala de exposição e por apresentar as obras de Bispo aos visitantes, sempre demonstrando profunda admiração e apreço pelo artista. Após seu falecimento, o museu prestou uma homenagem nomeando uma sala de exposição com seu nome, a Sala Jorgina Soares.

3.4.4 Waldir Barreto: Curadoria e continuidade (1998 - 2000)

Waldir de Mello Barreto Filho (1998-2000) é Bacharel e Licenciado em Ciências Biológicas, com Bacharelado em Arqueologia, Mestrado em História Social da Cultura, Doutorado *em Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo* e Pós-Doutorado em Filosofia da Arte. Sua atuação concentra-se nos temas de Estética, Arte Contemporânea, curadoria, crítica de arte, História da Arte, Filosofia da Arte, museus e galerias de arte⁹⁶. Durante sua trajetória no Museu Nise da Silveira, Waldir Barreto trabalhou com o diretor anterior, Jorge Gomes, sendo encontrados textos sobre o museu escritos por ambos. Após a saída de Jorge Gomes, Waldir Barreto assumiu a gestão do museu, embora se apresentasse nos documentos não como diretor, mas como curador.

Em sua gestão, Barreto deu continuidade aos esforços de preservação da coleção e às oficinas de artes plásticas. A matéria de jornal intitulada *Arte Acima de Tudo*, publicada na seção Barra Viva, do jornal *O Dia*, em 13 de junho de 1999 (Figura 55), apresenta Waldir Barreto como incentivador dos artistas, retratado em frente a uma parede pintada. A matéria descreve brevemente a história do Museu Nise da Silveira, fundado há 17 anos como acervo das obras de Bispo e de novas criações dos internos. Também menciona que Bispo foi um catalisador das artes plásticas no IMAS JM (Figueiredo, 1999).

A mesma matéria (Figura 54) traz o subtítulo “Oficinas abrem uma janela para o mundo”, enfatizando a importância das atividades de pintura realizadas nas oficinas. Além disso, menciona os artistas do Ateliê Gaia na época, acompanhados de fotos dos artistas e suas obras: Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia, Arlindo (que faleceu em 2024) e Georgina, já mencionada anteriormente na matéria da Figura 53.

⁹⁶ As informações sobre Waldir Barreto foram consultadas em seu Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7045376924046540>. Acesso em: 20 jan. 2025.

(Figueiredo, 1999), Esse período corresponde ao percurso que culminaria na criação do Ateliê Gaia, tema a ser explorado no próximo capítulo.

Figura 55: Matéria publicada no jornal *O Dia* em 13 de junho 1999, intitulada "Arte acima de tudo"



Fonte: Acervo pessoal do artista Leonardo Lobão, 1999.

3.4.5 Ricardo Aquino: pesquisa e mudanças no nome do museu (2000 – 2012/2013)

Ricardo Aquino⁹⁷, médico psiquiatra, psicanalista, mestre e doutor em Memória Social, contribuiu para a consolidação do MBRAC como referência no campo das artes. Durante sua gestão, Aquino promoveu exposições das obras de Bispo em diálogo com correntes da história da arte, evitando restringi-las exclusivamente às categorias de arte *outsider* ou terapêutica. Além disso, participou da realização de exposições e da produção de catálogos no Brasil e no exterior, desenvolvendo pesquisas acadêmicas que ampliaram a valorização e a divulgação da coleção.

A exposição *Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento*, realizada em São Paulo de abril a setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, foi dividida em treze módulos⁹⁸ e

⁹⁷ A autora desta tese atuou no MBRAC durante a gestão de Ricardo Aquino e acompanhou o desenvolvimento institucional do museu ao longo das gestões subsequentes até 2025. Esse acompanhamento possibilitou a observação direta de exposições, atividades e transformações na abordagem museológica ao longo dos anos.

⁹⁸ Os módulos foram: A primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, Negro de Corpo e Alma, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea, O Olhar Distante e Cine Caverna. Idealizada para ser a

ocupou cerca de 60 mil metros quadrados, apresentando um panorama abrangente da história da arte brasileira. Entre os módulos, destacou-se *Imagens do Inconsciente*, que reuniu obras produzidas por internos de instituições psiquiátricas, incluindo criações de Bispo (Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento, 2025). A mostra teve grande repercussão, circulando por diversas cidades no Brasil e no exterior, como Rio de Janeiro, São Luís, Buenos Aires, Santiago, Lisboa, Londres, Oxford, Paris, Bordeaux, Nova York e Washington (Barros, 2013).

Essa exposição contribuiu significativamente para a ampliação da visibilidade da obra de Bispo, tanto no Brasil quanto no cenário artístico internacional, além de influenciar o trabalho de instituições como o MII. Segundo o curador e diretor do museu, Luiz Carlos Mello, a linguagem das exposições da instituição, especialmente a partir desse período, passou a destacar produções com qualidade estética, sem desconsiderar a dimensão da pesquisa científica. “No final da década de 90 crescem as mostras com uma abordagem mais artística, especialmente depois da participação do Museu na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500” (Cruz Jr., 2009, p. 55).

No período em que esteve à frente do museu, Aquino realizou duas mudanças na nomenclatura da instituição. Após assumir a direção, iniciou seu mestrado, culminando na dissertação *Museu Bispo do Rosário: Criação e Resistência* (Aquino, 2004), na qual refletiu sobre o conceito de museu-criação. Segundo o autor, o eixo central do museu deveria ser a criação, diferenciando-se de outros museus associados a instituições psiquiátricas. Observa-se que o nome “Bispo do Rosário” já constava no título da dissertação, embora ainda sem o complemento “Arte Contemporânea”.

A formalização do nome “Museu Bispo do Rosário” ocorreu em 2007, durante sua gestão, por meio do Decreto Municipal nº 28.452, de 19 de setembro de 2007, que alterou a estrutura organizacional da SMS-Rio (RIO DE JANEIRO, 2007). Em sua tese de doutorado, *Museu e Produção de Subjetividade* (Aquino, 2010), o autor explicou as razões por trás das mudanças no nome da instituição. A primeira alteração, para “Museu Bispo do Rosário”, foi motivada pela nova psiquiatria, que enfatizava a cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental. Aquino explicou:

Quando assumi a direção do Museu Nise da Silveira, no ano 2000, mudei o nome para Museu Bispo do Rosário. Isso porque o movimento em prol das mudanças na direção da nova psiquiatria definira em 1987 que a nova psiquiatria deveria ser pautada pela cidadania. A luta era pela cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental. Assim, se a nova psiquiatria luta pela cidadania dos pacientes, na esfera da arte e da cultura, área de atuação do museu, tratar-se-ia de lutar pela

maior exposição de arte já feita no país. Foram 15 mil obras emprestadas de diversos museus e colecionadores particulares do Brasil e do mundo. Com um orçamento total em torno de 40 milhões de reais, recebeu aproximadamente um milhão e oitocentas mil visitantes (Barros, 2013).

cidadania da criação deste segmento de pessoas, os psiquiatrizados pela velha ou pela nova psiquiatria (Aquino, 2010, p. 3-4).

O trecho acima destaca a influência das transformações históricas na psiquiatria sobre a concepção e estruturação do museu, refletida diretamente nas mudanças de sua nomenclatura. Aquino (2010) evidencia como a reforma psiquiátrica, com foco na cidadania, foi fundamental para a escolha do nome "Museu Bispo do Rosário". Essa alteração marca uma ruptura com o modelo tradicional de museus ligados a coleções artísticas associadas exclusivamente ao contexto terapêutico ou psicopatológico. Assim, o museu passou a valorizar a dignidade e as capacidades criativas dos "psiquiatrizados", posicionando-se como um espaço de produção artística e de resistência às narrativas medicalizantes.

Após a mudança no nome tornou-se o único museu do campo da psiquiatria no Brasil que tem como denominação o nome de um usuário. "(...) e a partir de 2000, com o Museu Bispo do Rosário, o funcionamento numa nova ótica, que pretendemos que se constitua de fato como ruptura com o modelo de museu tradicional no campo da Psiquiatria a serviço e em prol da Reforma Psiquiátrica" (Aquino, p.16, 2004).

A segunda mudança no nome resultou na nomenclatura atual, "Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea". Conforme Aquino (2010), a inclusão do termo "Arte Contemporânea" reforçou o perfil do museu como uma instituição de arte no campo da psiquiatria. Ele explicou:

O complemento do nome – Arte Contemporânea – veio por sugestão de Wilson Lazaro, coordenador de projetos e curador do Museu. Esta designação "Arte Contemporânea" marca a inscrição do museu enquanto um museu de arte no campo da ciência da psiquiatria, definindo o seu perfil dentro da museologia, da estética e da racionalidade contemporânea que convivem ao lado da clássica e da modernista (Aquino, 2010, p. 7).

Este trecho evidencia uma transformação na identidade institucional do museu, marcada pela inclusão do complemento "Arte Contemporânea" ao seu nome. A sugestão de Wilson Lazaro não apenas agregou um elemento descritivo, mas também redefiniu o perfil da instituição, conectando-a explicitamente ao campo das artes e distanciando-a de uma abordagem exclusivamente psiquiátrica ou terapêutica. Essa mudança revela uma intenção estratégica de reposicionar o museu como um espaço relevante no contexto da arte contemporânea, ampliando sua influência e reconhecendo o valor estético e cultural das obras que compõem seu acervo. Segundo Aquino (2010), essa designação insere o museu em uma convergência de múltiplas racionalidades — clássica, modernista e contemporânea —, ressaltando o reconhecimento do valor das obras além de sua origem psiquiátrica e definindo o perfil do MBRAC dentro da museologia.

Aquino (2004; 2010) desenvolveu sua visão sobre o funcionamento do MBRAC, propondo o conceito de "museu-criação" como norteador das atividades institucionais. Ele delineou quatro etapas principais:

- **Cri-ação educativa** – Incentivar o visitante a experimentar a criação artística após a visita.
- **A exposição: curadoria instantânea e visita inventada** – Adotar uma abordagem de curadoria espontânea, favorecendo uma visitação criativa.
- **Escola Livre de Artes Visuais (ESLAVI)** – Oferecer espaço e materiais para que todos os interessados possam experimentar processos criativos.
- **Museu: criação artística e produção de subjetividades** – Enfatizar o papel do museu como agente de desmedicalização e despsiquiatrização da criação artística, promovendo cidadania e diversidade (Aquino, 2010).

Aquino destacou que o MBRAC deveria afastar-se da identificação como um museu de "arte psicopatológica"⁹⁹, aproximando-se do conceito de museu de subjetividades. Sua proposta contrastava com a ideia de museus de acúmulo de obras inertes, priorizando a criação artística agenciada por artistas, e não por técnicos da saúde mental. Segundo Nascimento e Maia (2011), essa abordagem reforça a promoção da cidadania e da diversidade, alinhando-se ao papel transformador que a arte pode exercer na sociedade.

A descrição acima apresenta uma breve narrativa de um diretor que pontua os momentos de mudança institucional do nome do MBRAC, mas não detalha todo o processo nem aborda as influências e forças que moldaram essas mudanças. Aquino (2010) enfatiza a importância de atividades futuras a serem desenvolvidas pela instituição, propondo uma estrutura voltada à criação artística como ferramenta de transformação.

O MBRAC caracteriza-se por seu afastamento da identificação como um espaço de "arte psicopatológica". O nome "Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea" reflete essa direção, distanciando-se da ideia de uma coleção com esse perfil e priorizando um modelo que valoriza a criação artística. De acordo com seu antigo diretor, Ricardo Aquino, o museu contrapõe-se à noção de um acervo inerte, promovendo a criação artística por meio de artistas, em vez de técnicos da saúde mental, e

⁹⁹ A expressão "arte psicopatológica" é empregada neste trabalho de forma crítica e entre aspas. Seu uso remonta a contextos psiquiátricos europeus, especialmente aos trabalhos do médico francês Robert Volmat, autor de *L'Art psychopathologique* (1956) e organizador de um colóquio internacional sobre o tema em 1960. Em 1958, foi realizada uma exposição sobre arte psicopatológica no Musée des Beaux-Arts de Besançon. Apesar disso, o termo não foi oficialmente adotado por museus, sendo aqui utilizado exclusivamente para fins de contextualização histórica e crítica. As informações foram consultadas em: ABCD – Art Brut. *Chronology*. Disponível em: <https://abcd-artbrut.net/en/outsider-art/chronology/>. Acesso em: jan. 2025.

incentivando a desmedicalização e a despsiquiatrização da produção criativa. Essa abordagem reforça o compromisso do museu com a cidadania e a diversidade (Nascimento; Maia, 2011).

Durante sua gestão, Aquino publicou diversos trabalhos que ampliaram a visibilidade do museu, tais como:

- Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação (Aquino, 2007);
- A Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (Aquino et al., 2008);
- Arthur Bispo do Rosário: A Poesia do Fio (Aquino et al., 2012).

Outras publicações incluem catálogos de exposições nacionais e internacionais, como o texto *L'artiste Arthur Bispo do Rosário*, presente no catálogo da exposição realizada em Paris, na Galerie Nationale du Jeu de Paume (Aquino, 2003). Além de sua dissertação e tese já mencionadas, essas publicações destacam a dedicação de Aquino em consolidar o museu e suas atividades como referência no campo das artes e da subjetividade criativa.

3.4.6 Raquel Fernandes: Tombamento e expansão das atividades (2013 - 2023)

Raquel Fernandes, médica psiquiatra e servidora da CJM, promoveu melhorias na infraestrutura do museu, incluindo a construção de um laboratório de restauração e a reforma da reserva técnica, com o objetivo de atender às exigências de conservação da coleção. Durante sua gestão, foi encaminhado, em 2019, o tombamento da coleção junto ao IPHAN, e iniciou-se um processo abrangente de catalogação das obras de Bispo.

A equipe do MBRAC, sob a direção de Raquel Fernandes, destacou a preocupação da instituição em aproximar-se da comunidade do entorno do museu, consolidando-o como um dispositivo cultural para a Zona Oeste e promovendo a integração com a cidade do Rio de Janeiro. A partir do legado de Bispo do Rosário e do contexto de sua criação, o museu promoveu debates sobre saúde mental e arte contemporânea. Além disso, iniciou-se a construção de mecanismos voltados à preservação de temas relacionados à memória do local e do próprio museu, desdobrando-se na história da cidade, bem como nas práticas da Psiquiatria, da arte e da loucura, e suas inter-relações (MBRAC, 2020).

Durante a direção de Fernandes a instituição pretendia atuar como dispositivo cultural vivo e integrado à comunidade e ao seu território e desenvolveu o conceito de museu expandido, compreendendo que a sua atuação deveria ser para além dos muros do museu, “(...) através de ações públicas educativas e artísticas, da convivência, da economia solidária e da agroecologia, como práticas geradoras de saúde” (Kolker, p.24, 2024).

Raquel Fernandes também conduziu uma pesquisa intitulada Plano Museológico¹⁰⁰ do MBRAC: Percursos para a Construção da Memória e Identidade Cultural. Nesse trabalho, a autora apresentou tópicos que descrevem os fundamentos do MBRAC e o perfil de museu idealizado. A missão do museu é definida como: “Ser um instrumento de formação, articulação e discussão sobre a relação entre a arte contemporânea e a saúde mental no Brasil, por meio da salvaguarda, da pesquisa e da difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário” (Fernandes, 2016, p. 25). Já a visão é descrita como: “Consolidar-se como museu e centro de pesquisa de referência nacional e internacional de arte contemporânea sob o viés da arte e da saúde” (Fernandes; Fernandes, 2016, p. 25).

Dentre os objetivos do MBRAC estão salvaguardar, preservar, conservar e difundir a obra de Bispo, um dos artistas contemporâneos mais importantes do país, com reconhecimento nacional e internacional; consolidar o museu como um dispositivo cultural para a Zona Oeste da cidade; e promover a interseção da cultura com a saúde por meio de ações que garantam o acesso à arte e envolvam processos de democratização e resgate da cidadania (Fernandes; Fernandes, 2016).

O organograma do MBRAC¹⁰¹ (Anexo B) reflete uma estrutura organizacional detalhada, concebida para atender às múltiplas áreas de atuação do museu de forma eficiente. A Direção Geral ocupa o topo da hierarquia, seguida pela Curadoria e por cinco gerências principais: Executiva, Educação, Administrativa, Acervo e Saúde. Cada uma dessas gerências possui coordenações específicas que atendem às demandas institucionais, como Comunicação, Produção, Ações Educativas e Museologia.

A inclusão de funções como Gerente de Acervo, Museólogo, Restaurador e Assistente de Museologia demonstra que a museologia está devidamente contemplada

¹⁰⁰ O Plano Museológico é o principal instrumento para a compreensão das funções dos museus. Ele é fundamental para o planejamento e a gestão dessas instituições, organizando e sistematizando as ações administrativas, técnicas e políticas, tanto no âmbito interno quanto na atuação externa. Sua função principal é estabelecer prioridades, orientar decisões, acompanhar o desenvolvimento das atividades e avaliar o cumprimento dos objetivos, assegurando o uso eficiente do potencial do museu. Instituído pela Lei nº 11.904/2009 (Estatuto de Museus) e regulamentado pelo Decreto nº 8.124/2013, o Plano Museológico é uma ferramenta obrigatória que auxilia os museus no planejamento de suas funções e no alcance de metas estratégicas. O Ibram (Instituto Brasileiro de Museus) é responsável por fornecer suporte técnico às instituições durante esse processo. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM, 2016).

¹⁰¹ A diretora propõe mudanças nesse organograma descrito na pesquisa (Fernandes; Fernandes, 2016) que não chegou a ser implementado no MBRAC.

nessa estrutura hierárquica, evidenciando a preocupação do MBRAC com a preservação de seu acervo. Considerando que a coleção é composta por objetos frágeis, a atenção à conservação e preservação é indispensável. Além disso, funções como Mediadores e Oficineiros reforçam o compromisso do museu com a promoção de ações educativas e sociais.

Durante a gestão de Raquel Fernandes, a equipe do MBRAC foi gradativamente ampliada, passando a contar com 22 profissionais. Entre eles estão produtores culturais, arte-educadores e gestores públicos, incluindo servidores, terceirizados e prestadores de serviços. Esses profissionais são responsáveis pela concepção e gestão de projetos que integram os eixos fundamentais da instituição: Programação (exposições, palestras, shows, performances e outras atividades artísticas ou educacionais), Ação Educativa e o projeto do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura (Fernandes; Fernandes, 2016, p. 31).

Projetos desenvolvidos na gestão de Raquel Fernandes¹⁰²:

- **Escola Livre de Artes** – Sistema regular de ensino de artes gratuito.
- **Arte e Horta e Cia** – Programa de geração de renda.
- **Residência Artística** – Programa de imersão para artistas visitantes.
- **Ateliê Gaia** – Espaço de criação e prática voltado para impulsionar artistas no mercado de arte.
- **Lazer Pedra Branca** – Programa de integração entre usuários de saúde mental e a comunidade por meio de atividades culturais.

Durante a gestão de Raquel Fernandes, destaca-se a implantação do projeto *Inventário do Mundo*, iniciado em 2017 sob a coordenação do então curador Ricardo Resende. A proposta visava fortalecer o cuidado e a gestão do acervo, especialmente no contexto das comemorações pelos 35 anos do MBRAC. As ações envolveram a nova catalogação de mais de 900 obras de Bispo, com registro técnico detalhado, além da desinfestação do acervo em atmosfera anóxica. Também foram realizadas a reforma e a readequação da reserva técnica, com a criação de espaços para quarentena, de um laboratório de conservação e de uma pinacoteca destinada ao acervo histórico dos ateliês da CJM. A reforma da reserva técnica foi viabilizada com apoio da Fundação Marcos Amaro, enquanto o projeto de catalogação contou com a parceria da galeria Almeida & Dale, que possibilitou a contratação de equipe especializada — inicialmente coordenada por Aida Cordeiro e, posteriormente, por Christina Penna —, além da realização do registro fotográfico e da transcrição integral das obras de Bispo, em

¹⁰² Informações apresentadas pela diretora Raquel Fernandes, em 2015, durante a palestra: *Reconstruir um museu para a nova zona Oeste do Rio*, no evento Museums Showoff, organizado pelo Oi Futuro. Disponível em: <https://youtu.be/EslKUCsdcMs?si=WxoH7yakLx3r7L2D>. Acesso em: 21 jan. 2025.

colaboração com a equipe do museu (Fernandes, 2023). Além da reorganização do acervo, o projeto *Inventário do Mundo* deverá deixar como legado a edição do *Catálogo Raisonné* de Bispo, publicação em andamento em 2025 e prevista como referência para consulta e controle público da obra do artista (MBRAC, s.d.).

Segundo a então diretora Raquel Fernandes, ao longo da década de 2003 a 2023, a gestão do MBRAC priorizou a experimentação como eixo de atuação, posicionando-se como uma instituição museológica que articula arte e cuidado. Conforme Fernandes¹⁰³ (2023), o museu buscou desenvolver-se “através de práticas artístico-pedagógicas e curatoriais que visam instituir um espaço-tempo de convivência e experimentação, para criar relações de pertencimento e novas significações sobre o território” (Fernandes, 2023, p.23).

3.4.7 Alexandre Teixeira Trino: Uma Nova Era de Gestão (2023 - Atualidade)

Alexandre Teixeira Trino assumiu a direção do MBRAC em dezembro de 2023. Ele é formado em Odontologia, mestre em Saúde Coletiva e doutor em Informação e Comunicação em Saúde, possuindo mais de 15 anos de experiência nos campos da Atenção Primária em Saúde e da Saúde Mental.

Em 2024, sob sua gestão, foi inaugurado o novo espaço do Ateliê Gaia e produzido um catálogo¹⁰⁴, no qual Trino escreveu o texto de apresentação, delineando algumas diretrizes de sua administração. Ele destacou o valioso trabalho que o museu vem realizando por meio de revitalizações institucionais e das mudanças implementadas em 2024, posicionando o Ateliê Gaia como peça fundamental na construção da visibilidade institucional do museu. Trino também enfatizou a responsabilidade do MBRAC como guardião e expositor do acervo da obra de Bispo e de seu legado. Em suas palavras: “(...) a publicação do Catálogo do Ateliê Gaia demonstra força institucional do museu ao pôr em prática o conceito de museu

¹⁰³ Maria Raquel Fernandes, defendeu a dissertação em 2023, Intitulada *Do asilo ao território de afetos: des(a)fações para um devir-museu na antiga Colônia Juliano Moreira*. A pesquisa propõe uma cartografia das transformações ocorridas no MBRAC ao longo da última década, destacando sua atuação como espaço de articulação entre arte, educação e saúde. A autora, que também atuou como gestora do museu, adotou a metodologia da pesquisa participativa para refletir sobre práticas artístico-pedagógicas e curatoriais desenvolvidas pela equipe transdisciplinar do museu. O trabalho analisa a ativação das memórias da CJM, das coleções do museu — em especial a de Bispo —, além dos processos de desinstitucionalização propostos por meio da articulação entre arte e cuidado, contribuindo para a construção de novos vínculos com o território e para a invenção de formas alternativas de institucionalidade.

¹⁰⁴ No catálogo *Ateliê Gaia* (MUSEU BISPO DO ROSARIO, 2024), a organização é atribuída ao Museu Bispo do Rosario. O nome do museu aparece no título do catálogo e em todos os textos sem a expressão *Arte Contemporânea*, o que indica que a nova gestão está, mais uma vez, tentando modificar a denominação institucional, adotando apenas *Museu Bispo do Rosario*.

expandido, integrado com a comunidade e com o compromisso de dar visibilidade à produção de seus artistas” (Trino, 2024, p.7).

Essa declaração reflete o conceito de museu expandido, que trino busca implementar no MBRAC, priorizando a integração com a comunidade e a valorização das produções artísticas contemporâneas do Ateliê Gaia.

Em 2024, o MBRAC continua o seu processo de construção do seu plano museológico de forma interdisciplinar, conforme observado no relato da museóloga Márcia Nascimento:

Então, nós estamos construindo um plano museológico. Esse foi um dos trabalhos do ano de 2024. De uma forma interdisciplinar. A direção do museu, juntamente com a curadoria, com a coordenação de acervo, com a Museologia entendeu que a gente deveria fazer um plano que envolvesse toda a instituição, que não fosse um plano encomendado por um pesquisador de fora, embora no meio desse plano a gente queira ter a chancela da universidade e de pessoas também, que já construíram planos para atuar com a gente como consultor. Existem reuniões mensais em que as coordenadorias estão trabalhando, juntamente com o Vinícius e com a Carolina Rodrigues, que é a curadora e a direção do museu, com o Trino e está se desenvolvendo esse plano. De acordo com a com a visão e com a missão que já começaram a ser escritos. É, esse plano vem sendo construído. Então, existem funcionários na Colônia que eles são muito antigos que eles já presenciaram, eles já viram muitas coisas. Essas pessoas, estão tendo a oportunidade de falar, de contribuir para o plano, de dizer o que já foi feito, o que não deu certo, o que, na visão delas, poderia ser implementado. E a gente vai usando não somente as ferramentas, mas também o conhecimento de todo mundo. Porque o plano museológico, ele abarca todas as coordenações do museu, então, através de um plano participativo, até mesmo ouvindo a comunidade. Porque o museu está inserido dentro de um território e pessoas que vivenciaram ali também as questões do manicômio, que ainda estão vivas. (Márcia Nascimento, entrevista concedida ao autor em 2025).

O relato da museóloga Márcia Nascimento destaca a construção do plano museológico do MBRAC como um processo interdisciplinar e participativo. Diferente de uma formulação externa e isolada, o plano está sendo elaborado internamente, com a colaboração da direção, curadoria, coordenação de acervo e Museologia, além da possível chancela acadêmica e consultores especializados. O envolvimento dos funcionários mais antigos da Colônia e da comunidade local evidencia a valorização da memória institucional e das experiências acumuladas ao longo dos anos. Esse processo reforça o compromisso do museu com uma gestão integrada e democrática, alinhada ao conceito de museu expandido defendido por Alexandre Teixeira Trino.

Foi elaborado o Quadro 6, que apresenta os nomes dos diretores do MBRAC e suas respectivas formações acadêmicas e profissionais, períodos de gestão e políticas implementadas, além dos diretores da antiga CJM e do IMASJM, bem como os diferentes nomes adotados pelo museu em momentos históricos distintos.

Quadro 6: Contribuições dos diretores do MBRAC e do IMAS JM: foco na gestão e preservação da coleção (1982-2025)

	Diretores do Museu / formação	Período da Gestão	Diretores da CJM e do IMAS JM	Nomes do Museu	Principais Contribuições e Impacto
1	Maria Amélia Mattei Artista plástica	1982-1990	Heimar Saldanha Camarinha	Museu Nise da Silveira	Fundadora do museu e responsável por encontrar e preservar pinturas abandonadas. Participou da primeira exposição de Bispo no MAM-RJ e iniciou a conservação do acervo.
2	Denise de Almeida Corrêa Psicóloga	1990-1995	José Onildo de Menezes Cruz	Museu Nise da Silveira	Organizou o inventário das obras de Bispo para solicitação de tombamento ao INEPAC. Promoveu a preservação e restauração de 142 obras. Participação na Bienal de Veneza. Iniciou as oficinas de artes plásticas.
3	Jorge Gomes Psicanalista	1995–1998	Paulo Roberto Fagundes da Silva	Museu Nise da Silveira	Desenvolveu projetos para criação de novas oficinas. Criação em 1997 da Associação de amigos do Museu Nise da Silveira para proteger o acervo e promover a produção artística.
4	Waldir de Mello Barreto Filho Biólogo, Arqueólogo, Mestre em História Social da Cultura, Doutor em Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo, Pós-Doutor em Filosofia da Arte	1998-2000	Paulo Roberto Fagundes da Silva	Museu Nise da Silveira	Atuou como curador do patrimônio artístico do museu. Deu continuidades e incentivou o aprimoramento das oficinas de artes plásticas.
5	Ricardo Aquino Médico psiquiatra, psicanalista, Mestre e Doutor em Memória Social	2000-2012	Paulo Roberto Fagundes da Silva	Museu Nise da Silveira Museu Bispo do Rosario Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea	Reposicionou o museu com foco na arte contemporânea, organizou exposições nacionais e internacionais e produziu publicações acadêmicas sobre a coleção e a instituição. Promoveu duas mudanças no nome do museu. Durante sua gestão, foi promulgado o decreto de criação do museu e, posteriormente, ocorreu sua revogação. Ampliou o reconhecimento da produção artística vinculada à instituição.

					Além de sua atuação como gestor e pesquisador.
6	Maria Raquel Pardo Lucas Fernades Cineasta, Médica psiquiatra, psicanalista, MBA em Gestão de Museus e Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes	2013-2023	Alexander Garcia de Araújo Ramalho	Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea	Implementou o laboratório de restauração e reformou a reserva técnica. Solicitou o tombamento da coleção junto ao IPHAN e iniciou um processo abrangente de catalogação. Reintegrou as oficinas de pintura do Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia ao museu, renomeando para Ateliê Gaia. Iniciou o projeto <i>Inventário do Mundo</i> que deixará como legado a edição do <i>Catálogo Raisonné</i> de Bispo, publicação que está em andamento em 2025.
7	Alexandre Teixeira Trino Dentista, Mestre em Saúde Coletiva e Doutor em Informação e comunicação em Saúde	2023 – período atual	Luciana Cerqueira	Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea	Inaugurou o novo espaço do Ateliê Gaia e deu continuidade ao processo de criação do Plano Museológico. O uso do nome 'Museu Bispo do Rosario' em publicações institucionais, sem a expressão 'Arte Contemporânea', pode indicar o início de um possível processo de mudança na denominação do museu. Continuação da produção do <i>Catálogo Raisonné</i> de Bispo.

Fonte: Quadro elaborado pela autora, 2025.

O Quadro 6 apresenta uma análise das contribuições dos diretores do MBRAC, destacando o perfil de formação desses gestores e seus impactos na gestão e preservação da coleção. A trajetória dos diretores evidenciou as mudanças institucionais, partindo de uma gestão inicialmente liderada por uma artista plástica, Maria Amélia Mattei, fundadora do museu e responsável pela preservação das obras de Bispo, para uma administração posterior conduzida, predominantemente, por profissionais da área de saúde mental, como psicólogos, psicanalistas e psiquiatras.

Maria Amélia Mattei desempenhou um papel fundamental na estruturação inicial do museu, estabelecendo as bases para o reconhecimento do acervo como patrimônio artístico e cultural. A partir da década de 1990, com a entrada de Denise Corrêa e Jorge Gomes, a gestão do museu passou a incorporar estratégias voltadas à organização, restauração e divulgação do acervo, além da implementação de oficinas de arte que são as percussoras do Ateliê Gaia e ocorreu criação da Associação de Amigos do Museu

Nise da Silveira. Esses diretores fortaleceram a conexão entre a produção artística e os processos terapêuticos, alinhando-se ao legado de Nise da Silveira.

A gestão de Ricardo Aquino, redefiniu a identidade do museu, reposicionando-o no circuito da arte contemporânea e ampliando sua atuação no cenário nacional e internacional. Durante esse período, foi criado o Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia, inicialmente desvinculado da administração do museu. No entanto, na gestão seguinte, sob a direção de Raquel Fernandes, o Ateliê Gaia passou a ser gerido pelo MBRAC, retomando um modelo de gestão semelhante ao das primeiras oficinas artísticas promovidas pelo museu. Raquel deu continuidade ao legado de Aquino ao implementar melhorias estruturais, incluindo a criação de um laboratório de restauração e a reforma da reserva técnica. Além disso, ela iniciou o processo de tombamento da coleção junto ao IPHAN, consolidando o caráter multidisciplinar do museu.

Atualmente, sob a gestão de Alexandre Trino, o museu segue expandindo suas atividades, como a inauguração do novo espaço do Ateliê Gaia, reforçando seu compromisso com a produção artística e a inclusão social. Essa trajetória evidencia a importância da diversidade de formações dos diretores para a consolidação do museu como um espaço plural. A evolução da gestão demonstra um deslocamento na vocação institucional do museu: de um foco inicial na preservação e difusão das obras de Bispo para uma abordagem ampliada, que associa saúde, cultura e educação.

Os resultados desta pesquisa demonstram que a coleção de Bispo desempenhou um papel central na redefinição da identidade do então Museu Nise da Silveira, posteriormente denominado MBRAC. Como destaca Araújo (2016), antes da ascensão da figura de Bispo, o museu não possuía uma função delimitada dentro da CJM. Com sua morte, o museu adquiriu a missão de "guardar e divulgar ao mundo a vida e a arte do homem que resistiu ao enclausuramento, à violência psiquiátrica e ao processo de aniquilação da personalidade comum às pessoas submetidas à rigidez e à padronização características do manicômio" (Araújo, 2016, p.86).

A chegada da coleção de Bispo ao museu não apenas consolidou sua relevância institucional, mas também alterou sua dinâmica de atuação. Como afirma Araújo (2016), "(...) a imagem de Bispo substituiu a de Nise da Silveira no imaginário daqueles que queriam transformar a instituição psiquiátrica e sua obra se destacou em relação ao antigo acervo" (Araújo, 2016, p.86). Isso foi evidenciando com o deslocamento do foco terapêutico para um reconhecimento mais amplo da arte produzida no contexto da saúde mental. Esse fenômeno reforça a hipótese desta tese de que o museu passou a ser reconhecido como um espaço de arte contemporânea e que sua transformação institucional esteve intrinsecamente ligada à valorização da produção artística de Bispo.

Além disso, Araújo (2016) observa que, no contexto

“(...) da Reforma Psiquiátrica, o discurso desenvolvido em torno da obra de Bispo se tornou bastante apropriado na medida em que apontava que a almejada mudança poderia ser alcançada pela via da arte, da valorização da capacidade produtiva e do resgate da liberdade e identidade dos internos” (Araújo, 2016, p.86).

Esse aspecto se alinha diretamente com a análise realizada nesta pesquisa, que evidência como a continuidade desse processo ocorre por meio das criações dos artistas do Ateliê Gaia. Assim, a arte contemporânea emergiu como uma força transformadora dentro da CJM, ressignificando o espaço do museu e ampliando seu alcance para além dos muros da instituição psiquiátrica.

Dessa forma, a análise desenvolvida ao longo desta pesquisa demonstra que a trajetória do MBRAC não pode ser dissociada da presença da coleção de Bispo, que redefiniu sua identidade e o reposicionou no circuito artístico nacional e internacional. O museu, que inicialmente abrigava trabalhos das oficinas terapêuticas da CJM, passou a consolidar-se como um espaço de produção e circulação da arte contemporânea e popular, em um processo contínuo de transformação impulsionado pelas expressões artísticas dos atuais artistas do Ateliê Gaia.

3.5 Estrutura física e atividades do MBRAC: Um espaço de saúde, cultura e educação

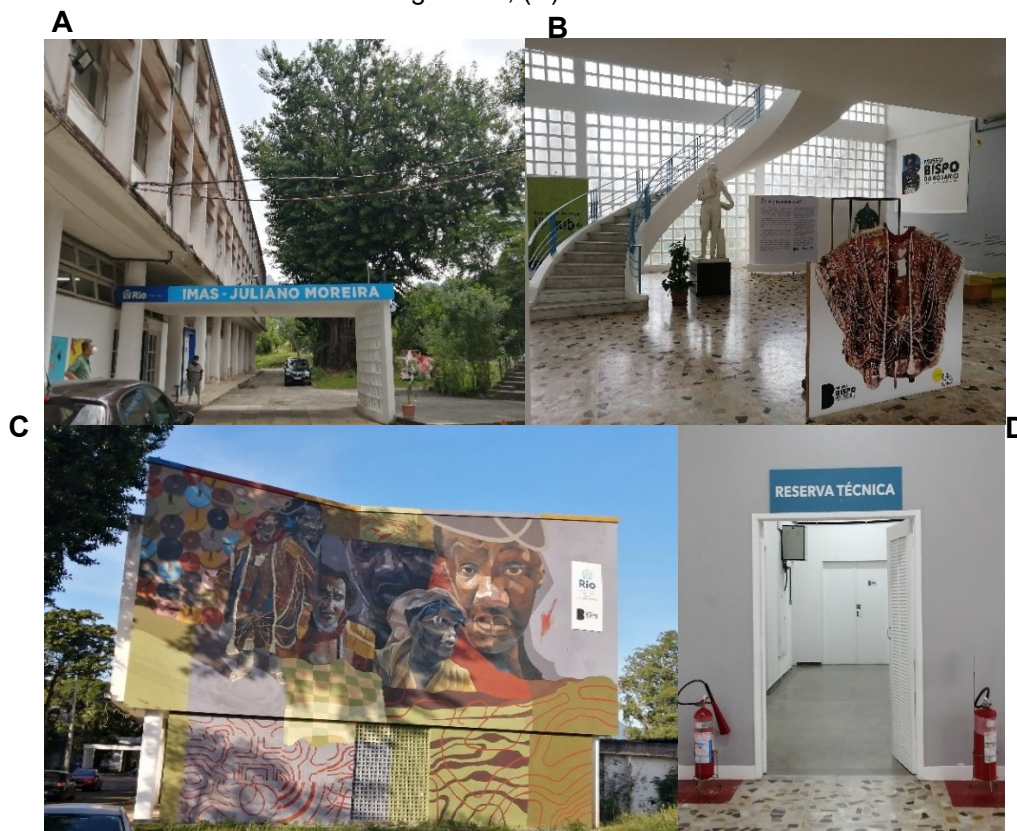
O MBRAC¹⁰⁵ está situado no Edifício Heitor Perez¹⁰⁶, que também abriga a sede administrativa do IMAS JM (figura 56-A e C). A estrutura física do museu foi adaptada a partir de antigas instalações administrativas do prédio, distribuídas entre o térreo e dois andares. No térreo, localizam-se a recepção, a reserva técnica, o laboratório de conservação, arquivo do IMAS JM, as salas de trabalho da equipe do museu e o Ateliê Gaia, que funciona no espaço de um antigo refeitório (Figura 56 – B e D). O hall de entrada é utilizado para exposições e, em 2021, recebeu a aplicação de uma linha do tempo adesivada nas paredes, apresentando a história do IMAS JM e de Arthur Bispo do Rosario. Nesse espaço, também são realizadas atividades como *happenings* e apresentações de dança durante inaugurações de exposições. No primeiro andar, o museu dispõe de uma galeria de exposições e um auditório que recebe atividades tanto do MBRAC quanto do IMAS JM. No segundo andar, há salas de trabalho do museu,

¹⁰⁵ Nessa pesquisa foram descritas apenas as áreas que o Museu ocupa não foram descritas as áreas e funções ocupadas pelo IMAS JM no mesmo edifício.

¹⁰⁶ O Edifício Heitor Pérez, atualmente sede do IMAS JM e do MBRAC, foi construído durante a gestão do psiquiatra Heitor Carpinteiro Pérez, que dirigiu a CJM entre 1946 e 1956. Durante os anos 1950, as edificações da CJM passaram por transformações que incorporaram elementos do modernismo arquitetônico, incluindo a construção do Pavilhão Heitor Pérez. Para mais informações sobre o Pavilhão, consulte as Figuras 18 e 19 desta tese.

além de uma galeria e salas de exposição. Embora parte do edifício continue sendo utilizada pelo IMAS JM, as áreas destinadas ao museu foram reformadas para atender às demandas de conservação, exposição e atividades museológicas.

Figura 56: Edifício Heitor Péres, destacando as áreas ocupadas pelo MBRAC no térreo. (A) Fachada do prédio e entrada principal; (B) Hall de entrada e área de exposição; (C) Pintura lateral direita com o mural de Miguel Afa; (D) Entrada da reserva técnica do museu.



Fonte: Fotos da autora: 2022,2022,2021,2022

No entanto, para que o MBRAC funcione de forma adequada e esteja alinhado às diretrizes previstas pela Lei nº 11.904/2009¹⁰⁷ e o Decreto nº 8.124/2013¹⁰⁸, ainda são necessários ajustes em sua estrutura física. Atualmente, o museu não dispõe de elevadores nem rampas, contando apenas com escadas estreitas, o que compromete a acessibilidade de pessoas com mobilidade reduzida. Além disso, é imprescindível a implementação de normas de segurança específicas para museus, abrangendo questões relacionadas à circulação, conforto ambiental, acessibilidade física e segurança do público e do acervo. A acessibilidade universal¹⁰⁹, prevista pela

¹⁰⁷ A Lei nº 11.904/2009, institui o Estatuto de Museus, estabelece diretrizes para o regimento interno, as áreas essenciais de funcionamento dos museus e as práticas de preservação, conservação, restauração e segurança. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso 27 jan. 2025.

¹⁰⁸ Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904/ 2009 (Estatuto de Museus), e da Lei nº 11.906/ 2009, que institui o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Estabelece as responsabilidades do IBRAM e define as obrigações de museus públicos e privados, abrangendo aspectos de gestão, preservação e funcionamento.

¹⁰⁹ O conceito de acessibilidade universal, conforme a Lei nº 13.146/, está definido no artigo 3º, inciso I, da seguinte forma: "acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e

Lei nº 13.146/2015, exige que projetos e ações voltados à acessibilidade para todas as pessoas sejam explicitados em todos os programas do museu, seja por meio de programas específicos, agrupamentos ou desmembramentos.

De acordo com o Estatuto de Museus e as normativas relacionadas ao Programa Arquitetônico-Urbanístico (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016), a estrutura dos museus deve ser projetada ou adaptada de modo a atender às suas funções institucionais e às necessidades de todos os usuários. Esse programa contempla aspectos como ergonomia, acessibilidade, sustentabilidade, e a preservação das características arquitetônicas e museográficas. No caso do MBRAC, por se tratar de um prédio administrativo que continua abrigando outras funções do IMAS JM, há desafios adicionais para equilibrar as exigências legais com as demandas práticas do funcionamento de um museu.

Assim, a readequação da infraestrutura do MBRAC precisa considerar a interdisciplinaridade entre arquitetura, museografia e legislação, visando garantir um espaço acessível, seguro e funcional. Medidas como a instalação de elevadores, a ampliação de espaços para circulação e a criação de fluxos bem definidos para visitantes e funcionários são fundamentais para atender às expectativas e necessidades do público. Além disso, a inclusão de sinalização apropriada, saídas de emergência e sistemas de monitoramento e combate a incêndios são passos indispensáveis para que o museu cumpra seu papel social e cultural de maneira eficiente e inclusiva.

Além disso, cada gestão descrita acima implementou abordagens inovadoras para a preservação e o gerenciamento da coleção, composta por obras de antigos pacientes da CJM. Nos anos subsequentes, os diretores contribuíram para o fortalecimento do MBRAC como uma referência na articulação entre arte e saúde mental. Cada gestão trouxe perspectivas renovadoras, ampliando o escopo do museu e consolidando seu papel como espaço de inclusão e valorização da criatividade em contextos adversos. Essa trajetória ilustra a complexidade de transformar um espaço originalmente manicomial em um museu de relevância cultural e social.

O MBRAC estrutura suas ações em três eixos fundamentais: Acervo, Exposições e Polo Experimental. Esses pilares refletem o compromisso da instituição em integrar arte, saúde mental, educação e comunidade por meio de diversos programas e projetos.

Acervo: O MBRAC preserva e divulga a obra de Bispo, além de reunir produções de outros artistas que dialogam com questões de arte e saúde mental. O acervo é

comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida”.

continuamente estudado e exposto, promovendo reflexões sobre a produção artística em contextos de vulnerabilidade.

A coleção do MBRAC é composta majoritariamente por obras de artistas que, em diferentes períodos, foram atendidos, inicialmente como internos, pelo serviço de saúde mental da antiga CJM. De acordo com a museóloga Fernanda Sansil, em entrevista concedida em 2023, o acervo mais representativo é o de Bispo, com um total de 977 peças. Além dessas, o museu abriga cerca de 400 obras produzidas no chamado ateliê histórico da Colônia, incluindo trabalhos de Antônio Bragança — autor de 23 dessas peças — e de outros artistas institucionalizados. A esse conjunto somam-se obras contemporâneas produzidas no Ateliê Gaia.

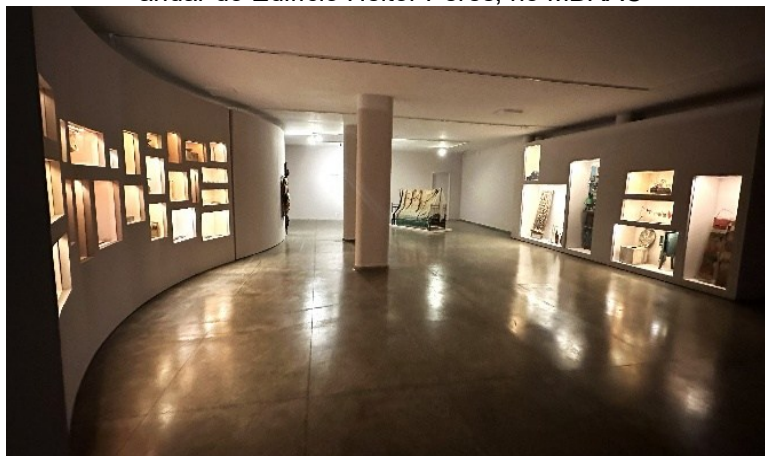
Segundo a museóloga Márcia Nascimento (2025), a maior parte das obras foi produzida no contexto da CJM, muitas delas em oficinas terapêuticas, como a do Núcleo Egas Muniz. Parte do acervo também é oriunda da Casa de Saúde Dr. Eiras¹¹⁰. De acordo com dados atualizados no sistema INART, o acervo museológico do MBRAC reúne 1.138 obras catalogadas. Esse acervo é formado pelas seguintes coleções: a Coleção Arthur Bispo do Rosario, já integralmente catalogada; e as coleções ainda em processo de catalogação: Coleção Histórica-Colônia, Coleção do Ateliê Gaia, Coleção Dr. Eiras – Paracambi e Coleção Marlene Lucksch-Paula, composta por documentos, iconografia e obras tridimensionais da ex-psicóloga da CJM, doadas ao museu por seu viúvo.

Exposições: O museu realiza mostras que exploram a interseção entre arte contemporânea e saúde mental, apresentando obras de artistas consagrados e emergentes (Figura 57). Essas exposições buscam fomentar debates e ampliar a compreensão sobre a diversidade de expressões artísticas. As exposições contam com visitas mediadas, organizadas pelo setor educativo¹¹¹ do museu, que se caracterizam como práticas pedagógicas participativas e dialógicas. Essas visitas acolhem as particularidades dos visitantes em suas pluralidades, promovendo um espaço de convívio, experiências, afeto, criação e reflexão.

¹¹⁰ A Casa de Saúde Dr. Eiras filial Paracambi (CSDE-Pbi), foi fundada em 1963 na cidade de Paracambi, na Baixada do Rio de Janeiro, possuindo 2.550 leitos psiquiátricos e com o Hospital Paracambi Ltda com 150 leitos, instalado na década de 1970. A Casa de Saúde Dr. Eiras era reconhecida como o maior hospital psiquiátrico privado da América Latina, abrigando pacientes de longa permanência. Diferente de outras instituições, recebia indivíduos de diversos municípios e estados brasileiros, funcionando também como um local de asilamento para aqueles que, após meses de internação, não apresentavam melhora em seu quadro clínico ou não possuíam suporte social para a reinserção na comunidade (Guljor, 2013).

¹¹¹ Para mais informações sobre as atividades realizadas pelo setor educativo do MBRAC, consulte a dissertação de Denise Magalhães intitulada Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea: um diálogo educativo e inclusivo (Magalhães, 2019).

Figura 57: Exposição “*Um muro no fundo da minha casa*”, realizada na galeria do terceiro andar do Edifício Heitor Pères, no MBRAC



Fonte: foto da autora, 2024

Polo Experimental de Convivência Educação e Cultura: é um dos eixos estruturantes do MBRAC. Este programa integra iniciativas que promovem a inclusão social e a geração de renda, articulando arte, educação e sustentabilidade. As atividades são realizadas no Centro de Convivência, na sede do museu, no território onde o museu está localizado e por meio das redes sociais vinculadas ao museu.

O público participante inclui usuários e profissionais dos serviços de saúde mental, artistas, membros da comunidade, estudantes, professores, pesquisadores, entre outros, com o objetivo de fomentar reflexões sobre a prática artística contemporânea, educação e o cuidado em saúde mental, além de promover a integração psicossocial. Entre os objetivos principais do Polo está a ampliação do acesso à arte contemporânea, especialmente às obras de Bispo, Stela do Patrocínio e dos artistas do Ateliê Gaia, por meio de ações educativas vinculadas às exposições.

O Polo se propõe a transformar-se em uma amálgama que reúne a comunidade, artistas, usuários e trabalhadores do campo da saúde mental em uma relação horizontal e desierarquizada. Busca-se experimentar a arte como meio de promover novos encontros e explorar possibilidades ampliadas de existência. Sua potência reside na ampliação dos laços, configurando-se como uma casa, um território de vínculos, criação, transformação e afetos (MUSEU BISPO DO ROSARIO ARTE CONTEMPORÂNEA, 2021). Dentre as iniciativas, destacam-se¹¹²:

- **Programa de Geração de Trabalho e Renda:** O programa tem como objetivo promover a sustentabilidade e a autonomia da comunidade local por meio da economia solidária. Ele integra oficinas de mosaico, bordado, costura, horta e culinária, que proporcionam aprendizado, convivência e criação para

¹¹² Os programas destacados estão sendo oferecidos pelo MBRAC em 2025. Para mais informações, consulte o site: <https://museubispodorosario.com/>.

participantes com diferentes níveis de experiência. Os produtos e serviços gerados são destinados ao Bistrô do Bispo (Figura 58), restaurante localizado no Museu MBRAC, onde a oficina de culinária elabora cardápios com insumos naturais e saudáveis. Além disso, os produtos também são destinados à Loja B, que comercializa souvenirs produzidos nas oficinas e pelos artistas do Ateliê Gaia.

Figura 58: Parte interna do Bistrô do Bispo, restaurante que também funciona como espaço para apresentação de obras produzidas no Ateliê Gaia e em outras oficinas do MBRAC



Fonte: Foto da autora, 2022.

- **Oficinas e Cursos Livres:** Proporcionam à comunidade local acesso a diversas modalidades artísticas e educativas, incentivando o aprendizado e a expressão criativa. Atividades oferecidas: cursos de bordado, música, mosaico, horta, audiovisual, teatro de bonecos, dança e culinária.
- **Bloco Carnavalesco Império Colonial¹¹³:** integra os serviços de saúde mental do IMAS JM através dos usuários de serviços de saúde mental e a comunidade em uma ação cultural coletiva que reafirma a luta contra as práticas manicomiais. Através do carnaval, o bloco legitima o direito à cidade, promove inclusão social e oferece protagonismo aos usuários dos serviços de saúde mental, permitindo que se expressem como foliões, cidadãos e artistas, ultrapassando os limites dos muros institucionais e celebrando a vida em sua plenitude.

¹¹³ Para mais informações, consultar: MBRAC. **Bloco Império Colonial**. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/bloco-imperio-colonial-2/>. Acesso em: 2 mar. 2025.

- **Ateliê Gaia**¹¹⁴: é um espaço de arte, criação, formação, convivência, liberdade e saúde, administrado pelo MBRAC e gerido coletivamente pelos artistas que o compõem. (Fernandes, 2023).
- **Casa B – Residência artística**: constitui um programa que recebe artistas, educadores e curadores, funcionando como espaço de pesquisa e plataforma de intercâmbios culturais. Esse espaço de residência artística e pesquisa funciona como plataforma de intercâmbios culturais, promovendo diálogos entre artistas visitantes e participantes do Polo Experimental da antiga CJM. O programa se estrutura a partir de práticas colaborativas que integram a comunidade local e a equipe do museu, enfatizando processos de imersão territorial e a construção de relações entre arte e saúde mental. A equipe curatorial e pedagógica do MBRAC acompanha individualmente as poéticas dos artistas residentes, buscando mediar conexões que transcendam assimetrias entre saberes acadêmicos e populares, bem como questões interseccionais. O projeto se consolida como uma aposta em processos de co-criação desenvolvidos em parceria com os artistas do Ateliê Gaia (Fernandes, 2023).

O MBRAC, em parceria com o Centro de Cultura e Convivência Pedra Branca e a Rede de Atenção Psicossocial¹¹⁵ (RAPS), realizam mensalmente o Café com Vizinhos, um encontro voltado à construção de uma rede colaborativa para fortalecer a comunidade e ampliar as possibilidades de atuação no território do IMAS JM. O evento ocorre em diferentes unidades da instituição e inclui rodas de conversa temáticas, promovendo trocas, reflexões e conexões entre moradores, artistas locais, integrantes da RAPS, instituições parceiras e demais interessados. Além do diálogo, o encontro conta com apresentações artísticas, como contação de histórias, música, teatro, dança e exposições, além de uma feira de economia solidária e empreendedorismo local. O evento adota um caráter colaborativo, incentivando os participantes a trazerem contribuições para o café compartilhado.

Essas iniciativas demonstram a diversidade de atividades e o compromisso do MBRAC em promover a inclusão social e o fortalecimento dos vínculos entre saúde, cultura, educação e a comunidade.

¹¹⁴ O Ateliê Gaia terá sua história e produção artística exploradas no capítulo 4 desta tese.

¹¹⁵ A Rede de Atenção Psicossocial (RAPS) foi instituída em 2011 pelo Ministério da Saúde como parte da Política Nacional de Saúde Mental, tendo sido reformulada pela Portaria n.º 3.588/2017. Criada em conformidade com os princípios do Sistema Único de Saúde (SUS) e da Lei n.º 10.216/2001, a RAPS busca substituir o modelo asilar por uma rede integrada de serviços comunitários, promovendo o cuidado em liberdade e o fortalecimento da cidadania das pessoas com transtornos mentais. Essa rede articula diferentes serviços e ações em saúde mental, álcool e outras drogas, visando ampliar o acesso e a efetividade do cuidado por meio da integração entre dispositivos intra e intersetoriais (BRASIL, 2022).

O legado de Bispo tem influenciado profundamente a trajetória do MBRAC, permitindo que o museu transcenda seu propósito inicial e se consolide como um espaço essencial para a arte e a memória cultural. O engajamento contínuo do museu com as obras de Bispo e com os temas por elas suscitados assegura tanto a longevidade quanto a relevância do impacto de Bispo e da missão do MBRAC na promoção da arte e da cultura no Brasil e no exterior.

A trajetória do MBRAC descrita acima, foi marcada por um processo de continuidades e descontinuidades, refletindo as transformações institucionais e sociais ao longo dos anos. Observou-se, por exemplo, mudanças no nome do museu, que indicam alterações na forma de trabalho e na identidade da instituição. Esses processos foram influenciados por fatores diversos, como as mudanças nas políticas públicas voltadas para a área de saúde mental, as oficinas terapêuticas realizadas com artistas usuários dos serviços de saúde mental e as redefinições nos conceitos de arte contemporânea e museu, delineadas por organismos como o¹¹⁶ ICOM.

Essas transformações institucionais evidenciam como o MBRAC se adaptou às novas perspectivas sobre o cuidado em saúde mental, privilegiando avanços nesse campo. Nesse contexto, a atuação de diferentes museólogos¹¹⁷ que integraram a equipe do MBRAC contribuiu diretamente para a consolidação de práticas museológicas que refletem não apenas a adaptação às mudanças nas políticas públicas e na saúde mental, mas também a ressignificação de sua missão como espaço de preservação, criação e inclusão.

O processo de desenvolvimento do MBRAC também foi marcado por tensões e transformações institucionais, que refletem não apenas mudanças nas perspectivas sobre a saúde mental, mas também nos debates sobre as definições de museu e a inserção da arte contemporânea em sua identidade. Inicialmente, as atividades museológicas da instituição pareciam homenagear Egas Moniz, médico responsável pela invenção de métodos de silenciamento de pacientes em contextos manicomiais. Em um segundo momento, passaram a homenagear a psiquiatra Nise da Silveira, cuja visão humanista revelou que, por trás da loucura, existiam conteúdos inconscientes a serem expressos por meio da criação. Na contemporaneidade, o museu dá voz ao

¹¹⁶ Desde a criação do ICOM, em 1946, a definição de museu sofre mudanças por refletir as profundas transformações da sociedade e as realidades da comunidade museológica internacional. O ICOM oferece uma estrutura comum para museus, um fórum para o debate profissional e uma plataforma para questionar e celebrar a herança e coleções de museus e instituições culturais. A definição comum do museu constitui a espinha dorsal do ICOM como uma organização mundial. Disponível em <<https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>>. Acesso em: setembro 2020.

¹¹⁷ No ano de 2025, o museu conta em sua equipe com dois museólogos: Vinícius José Caldas Lopes, coordenador de acervo, e Márcia Nascimento, museóloga.

"artista louco" — como Bispo do Rosario —, ressignificando não apenas seu mundo pessoal, mas também o próprio entendimento de arte, memória e inclusão.

O processo de transformação da CJM em um museu envolveu desafios, incluindo a ressignificação de seu passado asilar e a valorização de suas coleções. A trajetória do museu reflete um esforço contínuo de adaptação às mudanças sociais e culturais, enquanto preserva o legado deixado por Bispo e outros usuários de saúde mental.

3.6 Da Heterogeneidade à Patrimonialização: Influências na formação do MBRAC

As reflexões sobre o MBRAC e sua contribuição para a museologia contemporânea levam à consideração de um aspecto essencial: a noção de patrimônio e o processo de musealização no contexto de suas coleções. A diversidade de linguagens artísticas e dos contextos de produção presentes no acervo do MBRAC evidencia a complexidade envolvida na definição do que pode ser considerado patrimônio cultural. Nesse sentido, analisou-se como essa heterogeneidade contribui para a construção de um patrimônio multifacetado e dinâmico, conforme aponta Rangel (2011).

A falta de uma concepção clara do que possui valor histórico, artístico e científico, do que pode ser considerado patrimônio, também deve ser visto como um elemento determinante na heterogeneidade de algumas coleções. Este aspecto chama a atenção para que estes bens pertencem, enquanto signos, a sistemas de linguagens distintas: à arquitetura, às artes plásticas, à música, à etnografia, à arqueologia e à ciência. Cada um desses sistemas tem, por sua vez, suas especificidades e seu modo próprio de funcionamento enquanto código. Além disso, esses bens cumprem funções diferenciadas na vida econômica e social (Rangel, 2011, p. 150).

A heterogeneidade mencionada por Rangel (2011) é evidente nas coleções do MBRAC, cujas obras abarcam uma diversidade de sistemas de linguagem e funções sociais. O acervo, composto por obras produzidas nos antigos ateliês da CJM, exemplifica como essas diferentes linguagens e contextos de produção contribuem para a formação de um patrimônio cultural complexo e multifacetado. Ademais, a convivência e as interações nos locais de produção, como no atual Ateliê Gaia, são fundamentais para compreender como essas obras se transformam em patrimônio imaterial. A relação entre os artistas e o espaço de criação não apenas influencia a produção artística, mas também enriquece o valor cultural das obras, refletindo uma dinâmica de compartilhamento e construção coletiva, central para a noção de patrimônio (Chagas, 2016).

De acordo com a definição da UNESCO, o patrimônio imaterial compreende:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

Com base nessa definição, observou-se que o conceito de patrimônio imaterial enfatiza a interrelação entre o ambiente, as práticas culturais e os processos identitários coletivos. No caso do MBRAC, a noção de patrimônio imaterial encontra reflexos nas dinâmicas de convivência e criação no Ateliê Gaia, onde as práticas artísticas não apenas perpetuam técnicas e expressões culturais, mas também se tornam instrumentos de fortalecimento dos vínculos sociais e da identidade comunitária. Essas interações criam um legado que vai além dos objetos materiais, promovendo a continuidade de valores culturais e sociais que refletem a essência do ambiente de criação.

Além disso, a recriação constante mencionada pela UNESCO pode ser percebida no modo como as obras de Bispo e de outros artistas do Ateliê Gaia dialogam com os contextos contemporâneos, adaptando-se às mudanças culturais e ambientais. No caso de Bispo, suas obras não apenas representam um registro de sua vivência e interação com o espaço da CJM, mas também têm o potencial de inspirar novas interpretações e práticas artísticas. Essa continuidade evidencia a importância de reconhecer tanto o valor histórico quanto o impacto atual das práticas artísticas no MBRAC, reafirmando a relevância do patrimônio imaterial como um aspecto central para a construção de um museu que valoriza a diversidade cultural e a criatividade humana.

O tombamento definitivo de 802 obras produzidas por Bispo pelo INEPAC em 1994 (Brasil, 1994), seguido pela decisão unânime do Conselho Consultivo do IPHAN em 2018 de tornar esse acervo patrimônio cultural do país (Brasil, 2018), demonstram a importância e o reconhecimento que essa coleção alcançou como patrimônio nacional. Atualmente, o museu conta com uma coleção de 1.500 obras (MBRAC, 2020), em constante expansão, incluindo novas obras musealizadas de artistas e usuários que participam do Ateliê Gaia.

A transição da discussão sobre o patrimônio imaterial para o patrimônio material reforça a amplitude e a complexidade dos processos de patrimonialização no contexto do MBRAC. Enquanto o patrimônio imaterial destaca as práticas, interações e

experiências que constituem as dinâmicas culturais do museu, o patrimônio material evidencia os objetos e acervos que, por meio do processo de musealização, ganham novos significados e funções dentro do campo museológico. Essa interação entre o tangível e o intangível cria uma narrativa rica, onde as obras e os espaços dialogam como testemunhos da história e da criatividade humana, valorizando tanto os contextos de criação quanto os de preservação e exposição.

O processo de musealização deve ser reconhecido como aquele que confere uma nova classificação aos objetos, ao mesmo tempo em que os insere em um contexto mais amplo de significados culturais e históricos. Uma vez escolhidos, documentados e exibidos em um ambiente museológico, esses objetos se tornam testemunhos tangíveis das experiências humanas, fornecendo informações valiosas sobre várias facetas da sociedade, arte, ciência, cultura e, no caso específico desta coleção, da saúde. Essa metamorfose se estende além da realocação física dos objetos, abrangendo uma reinterpretação de seu valor e significado, agora contextualizada no discurso da museologia.

No caso específico das obras de arte originárias dos antigos ateliês da CJM, da coleção de Bispo e das produções artísticas atuais do Ateliê Gaia, ao passarem pelo processo de musealização, não apenas elevaram sua classificação para além do ambiente manicomial ou terapêutico inicial, mas também foram integradas em um diálogo mais amplo com outras produções artísticas fora desse contexto. Ao tornarem-se parte da coleção do MBRAC e serem exibidas em diversos museus ao redor do mundo, bem como em Bienais de arte, essas obras alcançam reconhecimento global, contribuindo para ampliar o conhecimento e a valorização da arte criada por artistas que são usuários dos serviços de saúde mental.

Segundo Lima (2012), a patrimonialização e a musealização ganham destaque nos processos de institucionalização dos bens culturais, onde as significações construídas ao longo do tempo legitimam as ações de apropriação realizadas por instâncias culturais.

A Patrimonialização, assim, configurou-se como ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação. Conservação a ser praticada por instância tutelar, portanto, dotada de responsabilidade (competência) para custodiar os bens. E conservar, conceito que sustenta o Patrimônio, consiste em proteger o bem de qualquer efeito danoso, natural ou intencional, com intuito não só de mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro, ou seja, preservar. E a palavra salvaguarda, tão usada pelas entidades competentes nos seus documentos normativos, exprime, adequadamente, o pensamento e a ação que aplicam (Lima, 2012, p. 34).

Esse entendimento destaca a importância e a responsabilidade das instituições culturais e de seus profissionais na manutenção e valorização do patrimônio. A ideia de que a conservação deve ser realizada por uma entidade responsável reflete o compromisso ético e técnico com a preservação dos bens culturais, assegurando que eles continuem a ser uma fonte de conhecimento, memória e identidade para as gerações futuras.

O processo de escolha de determinado objeto para sua patrimonialização geralmente é mediado pelos museus, em parceria com o Estado ou seus órgãos competentes. No Brasil, essa intermediação segue critérios como a comunicação do objeto com a comunidade, sua unicidade e seu valor econômico (potencial de mercado).

A partir da década de 1950, ocorreram mudanças na concepção de patrimônio. Os museus deixaram de desempenhar um papel passivo e acumulador de objetos para assumirem a função de articuladores nos processos de mobilização cultural da comunidade. Nesse contexto, os museus passaram a atuar como agentes impulsionadores e gestores dos processos de patrimonialização cultural, sendo, muitas vezes, responsáveis pela musealização do patrimônio vinculado às comunidades envolvidas (Henriques; Dodebei, 2011).

Ao analisar os processos de tombamento da coleção de Bispo pelo INEPAC e pelo IPHAN, evidencia-se o papel ativo desempenhado pela equipe do MBRAC e pela direção do IMAS JM. Esse envolvimento foi essencial para o reconhecimento oficial da coleção como patrimônio cultural.

No âmbito federal, o tombamento foi instituído pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o primeiro instrumento legal de proteção do patrimônio cultural brasileiro, que continua sendo a base normativa para a preservação de bens culturais até os dias atuais (IPHAN, s.d.). São contemplados pelo tombamento bens móveis e imóveis que possuem valor histórico, arqueológico, etnográfico, paisagístico, bibliográfico ou artístico. Esses bens, uma vez tombados, ficam sob fiscalização do IPHAN, responsável por garantir sua conservação. No entanto, a responsabilidade pela gestão, uso e manutenção do bem permanece com seu proprietário.

Em 2003, o IPHAN tombou, por unanimidade, o acervo do MII, atendendo à solicitação da Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII). O acervo tombado é composto por aproximadamente 128 mil obras produzidas entre 1946 e 1999, no contexto de instituições psiquiátricas. Conforme destacado por Cruz Júnior (2015): “Pela primeira vez um conjunto de obras plásticas produzidas por indivíduos rotulados como loucos, a maioria residente em um hospício público de um subúrbio do Rio de Janeiro, vem fazer parte de uma lista oficial nacional de patrimônio” (Cruz Jr.,

2015, p. 57). Tal reconhecimento evidencia a relevância e o interesse crescente por esse tipo de acervo no Brasil.

O processo de documentação e catalogação da coleção do MBRAC foi iniciado ainda na década de 1990, como parte do tombamento provisório da coleção de Bispo pelo INEPAC. Esse trabalho foi conduzido sob a gestão de Denise Correa, que atuou diretamente na elaboração do inventário das obras. De acordo com o processo E-18/000.874/92, o inventário foi encaminhado pela direção da CJM.

O documento do inventário apresenta numeração corrida de 1 a 802, acompanhada de uma descrição para cada item. Como exemplo, a primeira peça do inventário é descrita da seguinte forma: "01 – 'Eu preciso destas palavras escritas' (direito) / 'Desenhos Geométricos' (avesso), costura c/ tecido, 120 x 189 cm" (Brasil, 1992). Ao final das 802 obras, consta a data de 24 de junho de 1992 e a assinatura da diretora Denise de Almeida Corrêa.

Durante a pesquisa, foi realizada uma entrevista com a museóloga Fernanda Sansil, que recebeu a seguinte pergunta: "Descreva o processo de musealização das obras que fazem parte da coleção do MBRAC. (Você pode começar a falar a partir de 2018, que é o período em que você já estava aqui na instituição)." Em resposta, Fernanda destacou o uso do inventário do INEPAC e as atualizações realizadas posteriormente:

Em resposta, Fernanda mencionou o uso do inventário do Inepac e as atualizações feitas nele:

Eu já chego com o resultado do projeto de catalogação chamado "Projeto do Inventário do Mundo", as vias de se concluir. Esse projeto foi baseado a partir dos registros que fizeram para o tombamento do Inepac e da pesquisa da museóloga Cláudia Costa. Ela trabalhou aqui anteriormente e fez uma listagem das fotografias e imagens das obras relacionando com esse inventário do INEPAC. O número foi o atribuído pelo Inepac, e os dados foram aprofundados. Todo o processo de catalogação incluiu vários campos, pois o inventário do Inepac era muito simplificado. Então foram tiradas as medidas exatas, a descrição das obras e a transcrição das obras, pois Bispo escreve muito nas obras. Foi mantida uma tipologia de acervo a partir do que Frederico Moraes identificou, que separou as obras por vitrines, órfãs e mantiveram os títulos atribuídos durante o processo do inventário também do INEPAC. (Fernanda Sansil, entrevista concedida ao autor em 21 de julho de 2023).

O Conselho Estadual de Tombamento aprovou a indicação do tombamento com o objetivo de preservar a obra de Bispo, composta por um acervo de 802 peças (BRASIL, 1992). O documento foi assinado pelo então diretor do órgão, Juarez Lins de Albuquerque, no mesmo ano. Posteriormente, em 20 de junho de 1994, foi determinado o tombamento definitivo da coleção pelo INEPAC.

Na ata da 89ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, realizada em 19 de setembro de 2018, consta a descrição do processo de tombamento da coleção de Bispo. Raquel Fernandes, então diretora do MBRAC, teve a palavra concedida durante a reunião, conforme registrado: "É uma honra poder estar aqui, apresentando o projeto para o tombamento das obras do Bispo do Rosário. Queria agradecer muito o apoio do Marcelo, que nos incentivou bastante a enviar o projeto" (Brasil, 2018, p. 33).

Marcelo Mattos Araújo, mencionado por Raquel Fernandes, atuou como conselheiro e presidente do IBRAM entre 2016 e 2018. Na ocasião, Fernandes apresentou parte da trajetória institucional do MBRAC e destacou ações realizadas, como a reforma da reserva técnica. Também mencionou o inventário encaminhado ao INEPAC, ressaltando que o processo de catalogação das obras ainda se encontrava em andamento.

O processo conduzido pelo IPHAN ressaltou a singularidade da coleção e sua natureza artística e institucional específica, considerando-a um acervo asilar único. A conclusão da reunião referente ao processo nº 1842-T-18 resultou na aprovação "por unanimidade, do tombamento do acervo do Bispo do Rosario, com inscrição no Livro do Tombo das Belas Artes, nos termos do parecer do relator, tornando-se Patrimônio Cultural Brasileiro" (Brasil, 2018, p. 65).

O tombamento da coleção de Bispo reflete não apenas um reconhecimento institucional, mas também a construção de sua figura como artista e inventor, conforme explorado por Wellisch (2006). A "invenção" de Bispo, tanto como criador quanto como objeto de invenção, delineada por Wellisch, complementa a compreensão de seu processo de musealização e o papel de figuras como Frederico Moraes na legitimação de Bispo no circuito das artes plásticas. Esse contexto de invenção e reconhecimento culmina no tombamento de sua obra, que se torna, assim, parte integrante do patrimônio cultural brasileiro.

Ao analisarmos os primeiros documentos do MBRAC das décadas de 1980 e 1990, encontramos apenas os termos "obras" e "acervo" para se referir à coleção de Bispo (Apêndice 1). O ofício CJM/N 213/92, assinado pelo diretor Laerth Marcellaro Thomé, informa o envio do inventário das 802 peças do acervo de Bispo para o processo de tombamento das obras, sem mencionar o termo "coleção". A notificação (Apêndice 2) enviada pelo Diretor Geral do INEPAC, Juarez Lins de Albuquerque, em 1994, ao Diretor da CJM, menciona a "importância artística e cultural do bem denominado OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSARIO", determinando o tombamento definitivo. Outro documento do processo de tombamento utiliza o termo "inventário das obras de Arthur Bispo do Rosario". Com base na análise desses documentos, acredita-se que,

nesse período, não havia reconhecimento por parte dos colaboradores da CJM e do museu de que a produção de Bispo constituía uma coleção. O termo "coleção" para se referir às obras de Bispo surgiu pela primeira vez na ficha sumária do inventário de bens imóveis do INEPAC na década de 1990 (Apêndice 3), redigida por funcionários do INEPAC, e não do museu. O trecho encontrado é: "Esta coleção foi exposta inicialmente na coletiva 'À margem da Vida', organizada no Museu de Arte Moderna por Frederico de Moraes, que reunia artistas vinculados a vários segmentos marginalizados da sociedade.

Durante muitos anos, esses objetos foram ignorados como meros bens materiais, sem a classificação de obras de arte. A atribuição dessa condição ocorreu apenas após uma assimilação gradual feita pelo campo da arte, um processo complexo que também foi influenciado pela morte do artista.

Corpas (2021) analisa a frase encontrada na certidão de óbito de Bispo, datada de 1989, que diz: "Deixa bens? Ignorado". A autora interpreta essa passagem como sugestão de que, apesar da vasta produção artística de Bispo, sua importância só foi reconhecida após sua morte. Os críticos contemporâneos agora o reconhecem como uma figura proeminente na arte brasileira, com uma coleção substancial. Essencialmente, esses itens, agora classificados como obras de arte, foram inicialmente negligenciados como ativos por um período considerável de aproximadamente 50 anos.

Desde a década de 2000, o MBRAC passou a adotar o termo "coleção" para se referir à obra de Bispo, como se observa no trecho a seguir do site institucional:

A parcela mais relevante da sua coleção é reconhecidamente a produção do artista Arthur Bispo do Rosario, acervo de relevância e circulação nacional e internacional. O inventariado é tombado pelo INEPAC, na década de 1990 e pelo IPHAN em 2018, a coleção de Arthur Bispo do Rosario é hoje parte integrante do patrimônio artístico e cultural brasileiro (MBRAC, s.d.).

O reconhecimento da coleção de Bispo como parte do patrimônio artístico e cultural brasileiro consolidou-se com o tombamento realizado pelo IPHAN em 2018. Ao longo de sua vida, Bispo enfrentou múltiplos estigmas — foi rotulado como louco, morador de manicômio, negro e pobre. O estigma, entendido como um processo social, conforme Goffman (1975), representa marcas que degradam a identidade de um indivíduo, impondo barreiras à sua aceitação social e reconhecimento. Para Goffman (1975, p. 12), "a sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias".

Ainda assim, sua produção artística ganhou reconhecimento como meio legítimo de expressão, sendo frequentemente associada à resistência simbólica. O tombamento

de sua coleção pelo INEPAC e pelo IPHAN representa não apenas um ato de preservação cultural, mas também o reconhecimento de uma trajetória cujas vivências desafiam a lógica mercantilista, valorizando a criatividade e a experiência pessoal.

Assim, sua obra tem sido interpretada como um símbolo de enfrentamento das barreiras impostas pelo estigma, contribuindo para a valorização das criações artísticas produzidas em contextos manicomializados no Brasil.

Figura 59: Artistas do Ateliê Gaia. (A) Arlindo Oliveira apresentando sua obra, (B) Patrícia Ruth pintando; (C) Gilmar Ferreira pintando, (D) Leonardo Lobão pintando, (E) Luiz Carlos produzindo suas mandalas



Fonte: Imagens coletadas pela autora durante o trabalho de campo 2023,2024

CAPÍTULO 4

Arte em movimento: Vivências e produções artísticas no Ateliê Gaia

O Gaia é um portal mágico porque cada dia nasce uma obra.
(Entrevista Luiz Carlos Marques, 2023)

Este capítulo inicia-se com as reflexões do artista Luiz Carlos Marques, que define o Ateliê Gaia como um “portal mágico”, um espaço de criação contínua e coletiva. A percepção e a vivência dos artistas nesse ambiente são centrais nesta pesquisa, estruturada a partir de suas interpretações, complementadas por estudos acadêmicos, entrevistas e pela experiência da autora no cotidiano do ateliê.

Os resultados e a discussão analisam as trajetórias dos artistas do Gaia (Figura 60), bem como a dinâmica de produção, circulação e preservação de suas obras no MBRAC. Com base na observação de campo e em entrevistas com cinco artistas pioneiros do ateliê, foram examinados seus processos criativos, suas percepções sobre o espaço, os impactos da comercialização de suas produções e a influência de Bispo e de sua obra na produção artística.

Além da análise de publicações e documentos, este estudo fundamenta-se na convivência direta com os artistas, reforçando o compromisso com uma abordagem interdisciplinar e empírica. O registro dessas transformações é essencial para compreender as mudanças estruturais e simbólicas no Ateliê Gaia. A abolição de práticas como o eletrochoque e o fim dos “quartos-fortes” marcaram uma transição para tratamentos mais humanizados na CJM, impactando diretamente os artistas do Gaia. Os cinco artistas estudados nesta pesquisa vivenciaram essas mudanças, tendo suas trajetórias profundamente influenciadas pela ressignificação da arte dentro e fora da instituição.

Assim, os resultados apresentados aqui demonstram que as expressões artísticas e os relatos de vida desses artistas não apenas documentam as mudanças institucionais, mas atestam a ressignificação da arte como ferramenta de resistência, autonomia e pertencimento. Suas produções, analisadas ao longo deste capítulo, revelam como a arte possibilitou novas formas de reconhecimento social e inserção no campo artístico, consolidando o Ateliê Gaia como um espaço singular de criação e transformação.

4.1 O Ateliê Gaia: contexto e funcionamento

O desenvolvimento do Ateliê Gaia¹¹⁸ está relacionado às transformações institucionais do MBRAC e ao fortalecimento de políticas voltadas à preservação da arte produzida no contexto da CJM. Antes da criação do Ateliê Gaia, iniciativas voltadas para a valorização da produção artística dos internos da CJM já estavam em curso, especialmente com a fundação da Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira (AAACJM), em 1989 — dois meses antes da morte de Bispo — e registrada oficialmente em 1990.

Inspirada na Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII), fundada em 1974, a AAACJM teve entre seus idealizadores e primeiros membros o crítico de arte Frederico Moraes (seu primeiro presidente), além de Denise Corrêa, Gerardo Vilaseca e Lula Wanderley. O objetivo principal dessa associação era melhorar as condições de vida dos pacientes e conservar a obra de Bispo após seu falecimento, ampliando esses esforços para proteger e promover a produção artística dos demais artistas da CJM (Fabrício et al., 2016).

A AAACJM teve como uma de suas funções viabilizar financeiramente a oficina de artes, que foi criada e desenvolvida no espaço do então Museu Nise da Silveira. As atividades foram coordenadas pela psiquiatra Fátima Pereira, pela psicóloga Denise Corrêa e pela artista plástica voluntária Regina Moura, todas engajadas no processo de ressocialização na CJM. O Ateliê Gaia teve sua origem nessa oficina de artes, consolidando-se após um longo período de experimentações e desenvolvimento institucional. Entre a criação da oficina e a fundação oficial do Ateliê Gaia, em 2003, decorreram 14 anos de atividades artísticas contínuas, marcadas por um processo de transformação e estruturação do espaço (Fabrício et al., 2016).

O jornal *O Globo* (1993) publicou a reportagem intitulada “A busca da união” termina hoje, que abordou o encerramento da exposição *A busca da união*, realizada no saguão do HJM, na CJM, com obras de Gilmar Ferreira. Segundo a matéria, essa teria sido a segunda exposição individual do artista. Em entrevista concedida ao jornal, Denise Corrêa afirmou que a Oficina de Artes Plásticas do então Museu Nise da Silveira tinha como principal objetivo auxiliar no tratamento psiquiátrico dos pacientes, e não formar artistas para o mercado. A pintura, nesse contexto, era concebida como um meio de expressão dos sentimentos (*O Globo*, 1993).

¹¹⁸ Parte da narrativa sobre a trajetória do Ateliê Gaia baseia-se no texto *Arte, Museu e Produção Artística: Uma Jornada de Resistência e Conquista*, de autoria da própria pesquisadora em coautoria com sua orientadora Priscila Faulhaber, escrito a convite de Diana Kolker para esta publicação (Pires; Faulhaber, 2024, p. 182).

Nos primeiros anos, a oficina de artes plástica contou com a participação de três artistas que eram, pacientes da antiga CJM. O primeiro foi Gilmar Ferreira, convidado para atuar como monitor na oficina de artes do então Museu Nise da Silveira. Ele era paciente do HMJM, localizado na CJM. Outro participante pioneiro foi Leonardo Lobão, também paciente do HMJM, seguido por Patrícia Ruth, que havia sido paciente do Franco da Rocha, pavilhão feminino da CJM. Além de constituir um espaço de produção e experimentação artística, essa oficina proporcionou a seus participantes a possibilidade de atuação profissional, uma vez que o trabalho de monitoria nas atividades artísticas era remunerado. Esse aspecto representou um avanço na relação entre arte e saúde mental na instituição, reconhecendo o papel dos artistas para além do contexto terapêutico (Pires; Faulhaber, 2024, p. 182).

No início da década de 1990, alguns membros da AAACJM se afastaram do então Museu Nise da Silveira, resultando no encerramento da oficina de artes. As atividades foram retomadas em 1995, sob a direção do psicanalista Jorge Gomes, que esteve à frente do museu até 1998. Nesse período, o folder institucional do museu descrevia que a oficina de pintura era voltada para a livre expressão e criação pictórica e contava com 35 participantes. A coordenação da oficina era realizada por artistas plásticos e usuários dos serviços de saúde mental, entre eles Gilmar Ferreira e Leonardo Lobão (Barreto; Gomes, s.d.).

Gilmar Ferreira e Leonardo Lobão não apenas participavam das oficinas, mas também exerciam um papel ativo na coordenação das atividades, auxiliando novos participantes em seus processos criativos. Segundo Waldir Barreto, diretor do museu à época, o sucesso da oficina era amplamente reconhecido. Artistas plásticos, cineastas e atores renomados, como Arnaldo Jabor e Ziraldo, ministraram oficinas no museu, ampliando o alcance das atividades artísticas. Além de cumprir uma função terapêutica integrada ao tratamento médico, a oficina de pintura se consolidava como um espaço de intercâmbio cultural e artístico. Barreto também mencionava a existência de projetos para expandir as atividades do museu, incluindo oficinas de teatro, dança, música e leitura, uma vez que, naquele período, apenas fotografia e pintura eram oferecidas (Figueiredo, 1999).

Com a saída de Jorge Gomes, a gestão do museu foi assumida pelo fotógrafo e mestre em História da Arte Waldir Barreto, que, em 1998, convidou Rita Bittencourt para a coordenação técnica da instituição. Durante sua gestão, Barreto dividiu as responsabilidades: ele passou a se dedicar às obras de Bispo e às questões artísticas do museu, enquanto Rita Bittencourt assumiu a coordenação das atividades terapêuticas e humanas da oficina de criação. Em 2000, Barreto deixou a direção do Museu Nise da Silveira, sendo sucedido por Ricardo Aquino (Fabrício et al., 2016).

Rita Bittencourt permaneceu à frente do ateliê de 1998 até sua aposentadoria, em 2012. Quando Aquino assumiu a direção do MBRAC, buscou consolidar o museu como um campo de investigação acadêmica (Aquino, 2009). Nos anos seguintes, surgiram divergências quanto à relação entre projeção artística e cuidado terapêutico dos usuários, o que resultou em uma ruptura entre a oficina de artes e o museu. Discordando das mudanças implementadas sob a gestão de Aquino, Bittencourt propôs à direção do IMAS JM a desvinculação do ateliê, garantindo-lhe autonomia do serviço — uma solicitação que foi aceita (Fabrício et al., 2016).

Em 2003, Bittencourt¹¹⁹ oficializou a fundação do Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia, que permanece em funcionamento há 22 anos. Sua trajetória na saúde mental teve início em 1984, quando ingressou na CJM como prestadora de serviço, em um modelo de contratação precário, caracterizado por bolsas do Ministério da Saúde concedidas a trabalhadores da área. Esse tipo de vínculo refletia a fragilidade dos contratos trabalhistas e foi um dos fatores que impulsionaram os debates que levariam à reforma psiquiátrica no Brasil. Em 1987, com a realização de um concurso público, Bittencourt conquistou um cargo efetivo na CJM, inicialmente atuando como técnica de enfermagem enquanto concluiu sua graduação em Terapia Ocupacional. Após sua formação, prestou novo concurso e passou a atuar como terapeuta ocupacional. Entre os anos de 1997 e 1998, ingressou no antigo Museu Nise da Silveira¹²⁰. Sua trajetória reflete não apenas a evolução de sua atuação profissional, mas também as transformações institucionais da CJM, a consolidação do MBRAC e a criação do Ateliê.

No ano de sua fundação, o espaço recebeu o nome Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia, posteriormente Ateliê Terapêutico Gaia. Bittencourt definiu o ateliê como um espaço voltado para a arte, singularidade e subjetividade (Nascimento; Maia, 2011). O serviço era inserido no contexto da saúde mental, atendendo internos de longa permanência do instituto, incluindo pacientes das Unidades Hospitalares Ulysses Vianna, Franco da Rocha, Rodrigues Caldas, do CAPS Arthur Bispo do Rosario, além de usuários já de alta, mas que permaneciam em tratamento. Nesse período, a proposta do ateliê consistia em oferecer especialidades que favorecessem o desdobramento das atividades autoexpressivas, por meio de espaços singularizados de atenção, onde a arte seria a ferramenta fundamental de ação (Soares, 2007).

O processo de criação do Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia está diretamente ligado à atuação de Rita Bittencourt e à sua proposta de transformar um pequeno

¹¹⁹ No currículo Lattes de Rita de Cássia Barcellos Bittencourt, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), consta seu papel como fundadora do ateliê e na entrevista realizada Bittencourt confirma ser a fundadora.

¹²⁰ O trecho foi elaborado com base nas informações fornecidas por Rita Bittencourt em entrevista concedida ao autor em 2024.

espaço de pintura em um verdadeiro ateliê de experimentação artística e produção subjetiva, inspirado no legado de Nise da Silveira, referência fundamental em sua trajetória como terapeuta ocupacional. Segundo Bittencourt, a criação do ateliê foi impulsionada por sua convicção de que era essencial estabelecer, na CJM um espaço dedicado à arte e à expressão criativa, proporcionando aos participantes a possibilidade de explorar seu potencial sem as limitações impostas pelo ambiente manicomial. Como ela própria descreve:

[...] dentro do meu coração, no sentido de que eu achava essencial que pudesse ter um espaço na colônia que não fosse para dor, que fosse para a arte, que não fosse para exclusão, que fosse para você poder ser aquilo que você melhor poder ser, utilizando a arte como ferramenta. (Rita Bittencourt, entrevista concedida ao autor em 2024).

Bittencourt também descreve o contexto da fundação do Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia, destacando a origem do nome, inspirado no mito grego da força primordial e na intensa produção artística dos participantes. A terapeuta ocupacional narra um episódio simbólico desse período, no qual os artistas Luiz e Patrícia demonstraram uma criatividade intensa, consumindo, em poucas horas, todas as telas disponíveis no espaço. Esse momento foi determinante para a escolha do nome "Gaia", representando a potência geradora e a voracidade criativa que passaram a caracterizar o espírito do ateliê.

[...] Como, você sabe, eu sou terapeuta ocupacional de graduação e, na época, nós queríamos transformar uma salinha de pintura em um ateliê de verdade, inspirado em Nise da Silveira [...]. É o Gaia, foi o nome baseado assim, essa é uma história que poucos sabem, foi inspirado no Luís e na Patrícia. Por quê? Por causa da voracidade criativa deles. O Gaia é uma força potencialmente absurda, não é? O mito de Gaia. É uma força geradora absurda. E o Luiz, ele tinha feito, nós tínhamos telas para todo mundo que a gente conseguia telas, e aí dividíamos equanimemente entre todos. Eu pedia para todos colocarem os nomes, para ninguém perder aquelas telas. Porque os recursos materiais eram muito poucos no ateliê. E aí nós pedimos para o Luiz colocar os nomes e os outros também e aí quem não colocou nome o Luiz foi lá e pintou a tela e usou a tela, ele pintou naquele dia, em uma manhã seis telas. À tarde a Patrícia veio e terminou de pintar as outras telas. Essa voracidade de trabalho, essa potência de trabalho, nós acabamos e falamos: olha a Gaia é assim. Essa capacidade criadora absurda e aí ficou. (Rita Bittencourt, entrevista concedida ao autor em 2024).

O relato de Bittencourt evidencia o caráter singular e espontâneo da criação artística no Ateliê, que não se restringia a um espaço de expressão terapêutica, mas se consolidava como um espaço de produção e experimentação. A escolha do nome Gaia, associada à mitologia grega como uma força primordial de criação, reflete a potência artística dos participantes. A descrição da "voracidade criativa" de Luiz e Patrícia revela a dinâmica coletiva do ateliê, onde os artistas não apenas produziam individualmente,

mas também interagiam com os materiais disponíveis de forma intensa e autônoma, favorecendo a partilha de experiências e criações. Esse ambiente pode ser compreendido sob a perspectiva do fratrinhão, conceito que descreve a valorização e o compartilhamento de bens entre indivíduos e seus contemporâneos, fortalecendo laços de colaboração e pertencimento (Chagas, 2002). No contexto do Ateliê Gaia, essa partilha não se limitava ao intercâmbio de materiais, mas se manifestava também na coletividade do fazer artístico, na apropriação do espaço e na construção de uma identidade comum entre os participantes.

O fato de as telas serem escassas e rapidamente preenchidas reforça a relação entre limitação de recursos e a potência criativa dos artistas. Dessa forma, a narrativa contribui para a compreensão do Ateliê não apenas como um espaço de experimentação artística, mas como um ambiente que possibilitou novas formas de produção e expressão no contexto institucional do IMAS JM.

No ano de 2003, Aquino apresentou uma proposta através da Escola Livre de Artes Visuais (ELAVI), que seria um setor do museu independente das exposições e da criação educativa, proporcionando um espaço exclusivo para a criação artística. Nessa escola, artistas e materiais estariam disponíveis para qualquer interessado, incluindo técnicos do hospital psiquiátrico, médicos, psicólogos, assistentes sociais, familiares dos pacientes e a comunidade local. O museu, localizado dentro de um hospital psiquiátrico, utilizaria setores e instalações do hospital para suas atividades com a comunidade, integrando a criação artística como uma alternativa às práticas tradicionais de terapia ocupacional e arteterapia na psiquiatria moderna (Aquino, 2009). No entanto, essa proposta não alcançou êxito naquele momento, principalmente entre os artistas que já participavam das oficinas e acompanhavam a terapeuta Bittencourt em seu trabalho no Ateliê sob sua coordenação.

O estágio no MBRAC nos anos 2000, período anterior ao trabalho de tese, ocorreu durante a graduação em Museologia, com atuação voluntária no Ateliê Gaia. Nesse período, foi possível acompanhar diretamente a rotina do serviço, assim como o processo de rompimento da relação institucional entre o ateliê e a gestão do museu naquele momento — um distanciamento que, posteriormente, foi superado.

Na época, aproximadamente 25 usuários — em sua maioria internos do antigo sistema manicomial — participavam diariamente das atividades. Pela manhã, chegavam dos diferentes núcleos da CJM, tomavam café da manhã em grupo e iniciavam as práticas, majoritariamente centradas no desenho e na pintura. O almoço era servido no próprio ateliê e, ao fim das atividades, os participantes retornavam aos seus respectivos pavilhões ou residências. A equipe era coordenada pela terapeuta ocupacional Rita Bittencourt, com o apoio de estagiárias do curso de Terapia Ocupacional e de uma

museóloga. O espaço era aberto a visitantes e, além das atividades regulares, as obras dos artistas podiam ser adquiridas.

As interações no ateliê eram marcadas por um ambiente de acolhimento, afeto e respeito, refletido na realização de comemorações como festas juninas, celebrações natalinas, festas da primavera e aniversários dos usuários — eventos que contavam com a presença de seus familiares e promoviam espaços de convivência e sociabilidade.

Os artistas mais atuantes nesse período foram Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth, Luiz Carlos, Arlindo Oliveira, Raimundo Camilo, Aidir e Sebastião Swayzzer, que, além de desenvolverem suas próprias obras, também atuavam como monitores de usuários em condições de saúde mais debilitados. O Ateliê Gaia mantinha uma intensa programação cultural, participando de exposições externas em diversos espaços, incluindo a Universidade Castelo Branco, onde Rita Bittencourt lecionava. Além disso, integrava as atividades do Dia Nacional da Luta Antimanicomial, reforçando sua inserção no debate sobre arte e saúde mental.

A fim de descrever o ambiente de produção artística, foram analisados os espaços físicos ocupados pelos serviços, desde a oficina de artes até a configuração atual do Ateliê Gaia. Inicialmente, na década de 1980, as oficinas de arte foram realizadas em uma pequena sala do Edifício Heitor Perez, sede da antiga CJM e do museu. Essas atividades foram coordenadas por Denise Corrêa, que desempenhou um papel fundamental na estruturação das práticas artísticas dentro da instituição. Conforme relata Rita Bittencourt:

Na década de 80, finalzinho da década de 80, já havia a salinha de pintura, que foi Denise Corrêa que fez [...] era uma salinha pequena com meia dúzia de artistas. E foi Denise também que juntou aquele grupo de profissionais para resgatar as obras do Arthur Bispo do Rosario. Com a saída de Denise, entrou Patrícia Boisson, mas a Patrícia não ficou muito tempo. Ela era uma terapeuta ocupacional, e aí o pessoal pediu outra terapeuta ocupacional, que aí fui eu (Rita Bittencourt, entrevista concedida ao autor em 2024).

Posteriormente, já sob o nome de Ateliê Terapêutico Ocupacional Gaia, o espaço foi transferido para um antigo almoxarifado no subsolo, localizado na parte posterior do mesmo edifício (Figura 60 - imagens A e B). Esse novo ambiente, inicialmente precário e pouco utilizado, passou por um processo de adaptação conduzido pelos próprios integrantes do ateliê, tornando-se um espaço estruturado para a produção artística e a experimentação.

Em 2000, nós descemos para o subsolo. O subsolo era assim, era muito sujo, tudo muito precário. Nós conseguimos limpar aquele lugar. Nós conseguimos harmonizar aquele lugar e fazer aquilo ficar lindo, um lugar que ninguém queria de repente ficou lindo e todo mundo

queria aquele lugar. É, mas ninguém queria. Por que queria? Queria porque a gente transformou o lugar, que ficou lindo. O amor, o afeto, o cuidado, transformou aquele lugar e todo mundo queria (Rita Bittencourt, entrevista concedida ao autor em 2024).

Bittencourt evidencia o impacto da resignificação do espaço pelo grupo, destacando a relação entre arte, afeto e pertencimento. O que antes era um ambiente degradado e marginalizado foi transformado em um lugar de criação e convivência, consolidando-se como um espaço de produção artística. Essa mudança não apenas favoreceu a continuidade das atividades do Ateliê, mas também ilustra como o engajamento coletivo e o cuidado podem reconfigurar a percepção e a apropriação de um espaço.

Após a separação do ateliê em relação ao museu, o espaço foi transferido para um antigo galpão no Núcleo Ulysses Vianna¹²¹, local onde Bispo viveu (Figura 60 - imagens C e D). Esse novo ambiente, assim como os anteriores, encontrava-se abandonado e sem estrutura adequada para as atividades artísticas. No entanto, a equipe do Ateliê Gaia, mais uma vez, empenhou-se na adaptação do espaço, promovendo melhorias com os recursos disponíveis. Conforme relata Rita Bittencourt:

[...] acabou que o Ricardo¹²², de novo, quis aquele espaço. [...] Nós fomos obrigados a sair do subsolo. Aí mandaram a gente, já era o diretor Paulo Fagundes. Mandou a gente lá para Ulysses Vianna. [...] No pavilhão Ulysses Vianna, nós fomos para um galpão que estava completamente abandonado com teia de aranha, de novo a mesma história, não é? É, ninguém fazia nada ali, estava tudo abandonado e tal. E aí nós humanizamos aquele lugar. Não tínhamos dinheiro para reformar, nós pintamos as paredes com os artistas. Pintamos as paredes do lado de fora, pintamos tudo o que é canto. Aliás, quando a gente não tinha tela para fazer pinturas, a gente pintava as grades, a gente estava pintando. Nós pintamos e humanizamos aquele lugar, e, muitos anos depois, alguém também ficou interessado no espaço. Quer dizer, é nosso trabalho, é um trabalho de humanização de espaços e das pessoas (Rita Bittencourt, entrevista concedida ao autor em 2024).

O relato de Bittencourt evidencia o caráter contínuo de adaptação e resignificação dos espaços ocupados pelo Ateliê ao longo dos anos. A humanização do galpão, realizada por meio da arte e da ação coletiva, ilustra não apenas o esforço físico de revitalização do ambiente, mas também o impacto simbólico da apropriação do espaço como um território de criação e pertencimento. A experiência relatada demonstra como, mesmo diante da escassez de recursos, os artistas transformaram um local degradado em um ambiente propício para a produção artística e para o fortalecimento da identidade do ateliê.

¹²¹ O Núcleo Ulysses Vianna e as vivências de Bispo nesse local foram descritos no capítulo 3 da tese.

¹²² Ricardo Aquino era o diretor do museu nesse período.

Em 2013, sob a direção de Raquel Fernandes no MBRAC, o Ateliê voltou a integrar as atividades do museu por meio do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, criado em 2015. Esse polo reunia diversas iniciativas voltadas para atividades culturais e geração de renda no IMAS JM (Figura 60 - imagens E e F). A partir desse período, o espaço passou a ser denominado Ateliê Gaia.

Segundo Santos e Araújo (2017), a partir de 2015, a criação artística no Ateliê Gaia passou a ser valorizada como uma expressão livre. A arte passou a ser reconhecida como uma possibilidade de reinvenção do sujeito, promovendo a abertura de novos modos de existência. Nesse contexto, o Ateliê Gaia consolidou-se como um espaço autônomo, onde a produção artística ocorre sem a mediação de agentes que a codifiquem segundo paradigmas clínicos ou terapêuticos. Como destacam os autores: “[...] capturada por saberes como o psiquiátrico, que poderia através dela buscar interpretações ou traços psicológicos de seus criadores ou simplesmente encerrá-la em uma práxis de passatempo ou mesmo busca de cura [...]” (Santos; Araújo, 2017, p. 7). A importância do fazer artístico reside no fato de que, ao não ser capturado por vetores que sobrecodificam a prática da arte, impedindo processos de singularização, ele se constitui como um território de resistência (Santos; Araújo, 2017).

O Ateliê Gaia tem sido descrito por diferentes autores a partir de perspectivas complementares. Para Gogan e Adams (2020), trata-se de um estúdio coletivo voltado a artistas e ex-internos da antiga instituição psiquiátrica, evidenciando sua vinculação histórica ao contexto da saúde mental. Já Fernandes (2023) enfatiza sua dimensão institucional e educativa, ao afirmar que o ateliê “[...] é um espaço de arte, criação, formação, convivência, liberdade e saúde, ligado ao mBrac e gerido coletivamente pelos artistas que o compõem” (Fernandes, 2023, p. 32). Segundo esta autora, por meio do programa desenvolvido para o Ateliê, o museu “estimula a prática artística e profissional de seus participantes e busca favorecer o ingresso de seus artistas no circuito da arte, além de ampliar o diálogo, o convívio e a participação nas ações desenvolvidas pela instituição”, promovendo ainda uma reflexão crítica sobre estigmas historicamente atribuídos aos usuários da rede de saúde mental

A mudança para o novo espaço do Ateliê Gaia, realizada de forma gradual entre 2022 e 2023, marcou o retorno do ateliê ao prédio-sede do IMAS JM e do museu. A inauguração oficial, contudo, ocorreu apenas em janeiro de 2024. O ambiente atual conta com uma área expositiva com texto de apresentação, um setor dedicado à exposição das obras dos artistas — com legendas e iluminação adequadas —, além de mesas e cadeiras individuais para o desenvolvimento das criações e uma mesa coletiva para as atividades em grupo (Figura 60 – imagens G e H).

Essa concepção é reforçada pela estrutura do novo espaço, instalado em um antigo refeitório da CJM — um amplo salão localizado no Edifício Heitor Perez —, sob a nova gestão do MBRAC, com Alexandre Trino como diretor e Carolina Rodrigues como curadora. Desde 2017, a coordenação artística e educativa está a cargo de Diana Kolker, que afirma:

O projeto educativo e artístico constituído junto ao Gaia tem como objetivos oferecer um espaço favorável à criação, à prática experimental, à colaboração com artistas de outros contextos, à formação continuada, à inserção no circuito da arte, ao cuidado de si e à construção de um sentido de grupalidade, estimulando a autonomia e a participação coletiva na condução do projeto” (Kolker, 2024, p. 34-35).

A análise dos diferentes espaços ocupados pelo Ateliê Gaia ao longo dos anos evidencia os conflitos institucionais que marcaram sua história, caracterizada por transformações e reestruturações constantes. Essas mudanças, em grande parte, foram acompanhadas por divergências entre os funcionários da instituição. No entanto, o Ateliê Gaia mantém-se resiliente, reafirmando sua existência ao longo do tempo. Permeada por instabilidades e desafios, mas sua potencialidade geradora permanece ativa, consolidando seu papel na produção artística e na transformação de espaços e sujeitos.

Figura 60: Linha do Tempo do Ateliê Gaia (1980–2024)

A imagem representa os espaços físicos ocupados pelas oficinas artísticas no contexto da saúde mental na Colônia Juliano Moreira, em articulação com o museu. A linha do tempo reflete as mudanças de espaço, objetivos e práticas ao longo dos anos



Fonte: Elaborado por Andrea Pires, 2024

A história do Ateliê Gaia é marcada por continuidades e descontinuidades, em um movimento constante — como os que vivem sob o vento marinho na cidade do Rio de Janeiro —, atravessado por mudanças nos espaços ocupados, nos objetivos do serviço e nas atividades desenvolvidas. No entanto, o que se mantém constante ao longo dessa trajetória são os usuários do serviço de saúde mental, entre eles os artistas Gilmar Ferreira e Leonardo Lobão, cujas presenças são recorrentes em documentos do MBRAC e em registros de histórias orais desde a fundação do ateliê. (Pires; Faulhaber, 2024, p. 182).

No contexto do Ateliê Gaia, o conceito de *fratrimônio*, proposto por Chagas (2002, 2014, 2016), revela-se especialmente pertinente para compreender os modos de partilha simbólica, afetiva e política entre os artistas que atuam nesse espaço. Mais do que uma alternativa poética ao termo *patrimônio*, o *fratrimônio* constitui uma proposta crítica, contrapondo-se à lógica de transmissão vertical, patriarcal e estatal comumente associada à ideia de patrimônio. Segundo Chagas (2016), trata-se de uma herança partilhada entre contemporâneos, amigos e irmãos, que desafia a concepção de bem transmitido exclusivamente de pais para filhos.

Optou-se pelo uso do conceito de *fratrimônio* como alternativa ao termo tradicionalmente empregado (*patrimônio*), por se mostrar mais condizente com a realidade social observada no Ateliê Gaia. A forma como se dão os processos de transmissão e recepção de bens na contemporaneidade justifica essa licença poética, permeada por vínculos afetivos e experiências compartilhadas. Conforme Chagas (2016), o *fratrimônio* desloca a noção clássica de herança — historicamente associada à transferência de bens entre gerações — para uma perspectiva centrada na partilha entre membros de uma mesma comunidade.

A concepção tradicional de patrimônio está historicamente ligada à ideia de herança transmitida verticalmente, vinculada a uma lógica de posse, autoridade e legitimação institucional. Derivado do latim *patrimonium*, o termo carrega uma perspectiva patriarcal e excludente, frequentemente validada por museus, academias e órgãos estatais (Chagas, 2016). Nessas abordagens, o patrimônio tende a ser fixado em objetos materiais ou celebrações consagradas, muitas vezes silenciando saberes e práticas de grupos subalternizados.

O conceito de *fratrimônio*, que desloca o eixo da herança da verticalidade para a horizontalidade, valorizando não apenas os bens em si, mas também os processos de convivência, afeto e solidariedade que os constituem. Tal perspectiva amplia o entendimento de patrimônio ao incluir práticas cotidianas, narrativas plurais e formas coletivas de produção cultural. Em contraste com a rigidez institucional que define o que deve ser preservado, o *fratrimônio* manifesta-se como um processo dinâmico e

relacional, no qual o valor dos bens culturais é continuamente ressignificado pelas relações sociais que os envolvem.

Dessa forma, o *fratrimônio* não nega o *patrimônio*, mas o tensiona, propondo um modelo mais inclusivo e sensível à diversidade cultural. Em vez de reforçar a lógica da acumulação e da autoria individual, promove o reconhecimento da memória partilhada, da escuta e do cuidado mútuo como formas legítimas de construção simbólica.

A perspectiva sincrônica do *patrimônio* permite refletir e atuar sobre a produção e o usufruto dos bens culturais de maneira ampliada. Nesse contexto, a evocação ao *fratrimônio* mostra-se pertinente, pois remete à construção de algo compartilhado entre amigos e membros de uma mesma comunidade, aproximando-se da experiência vivida pelos artistas do Ateliê Gaia.

Melo e Faulhaber (2021) aprofundam essa noção ao explicitar que o *fratrimônio* não rejeita os avanços teóricos do *patrimônio*, mas busca deslocar suas estruturas excludentes, permitindo a visibilização de práticas e saberes historicamente silenciados. Assim, constitui-se como um campo de luta simbólica, no qual aquilo que é considerado “importante” deixa de ser definido por uma autoridade hegemônica e passa a ser pautado pelas vivências e percepções dos sujeitos envolvidos. Esse processo, no entanto, não está isento de tensões, podendo reativar, de certo modo, os fantasmas do período de internação — sobretudo porque as experiências atuais ainda se inscrevem em uma sociedade conflitiva, marcada pela reprodução de hierarquias de natureza paternalista.

No Ateliê Gaia, a dimensão *fratrimonial* manifesta-se nas práticas cotidianas de convivência, na observação mútua entre os artistas, na partilha informal de referências e no reconhecimento dos percursos individuais como experiências que compõem uma memória coletiva em constante construção. Ainda que as obras não sejam realizadas em conjunto, o ambiente compartilhado favorece a escuta sensível e o fortalecimento de vínculos, nos quais a criação artística adquire um sentido de pertencimento coletivo. Assim, o *fratrimônio* se distingue do *patrimônio* institucionalizado por não se ancorar na acumulação ou na autoria individual, mas na convivência e no reconhecimento recíproco como formas legítimas de valorização.

As atividades do cotidiano no Ateliê Gaia demonstram que o *fratrimônio* se expressa não apenas na criação artística, mas também na dinâmica relacional entre os participantes. Cada artista dispõe de sua própria mesa de trabalho, organizada em um amplo galpão que favorece o contato visual e a circulação. No centro do espaço, uma mesa coletiva acolhe encontros informais, conversas espontâneas e reuniões

coordenadas por Diana Kolker, nas quais se discutem questões do ateliê, decisões compartilhadas e o acolhimento de novos integrantes¹²³.

A convivência entre os artistas é marcada por gestos de observação, troca e cuidado. É comum que acompanhem o processo criativo uns dos outros, comentem sobre materiais e cores, e compartilhem decisões cotidianas. Demonstram também atenção às condições de saúde dos colegas, manifestando solidariedade em situações de melhora ou agravamento clínico. Além do trabalho artístico, compartilham refeições, visitas a exposições e momentos de escuta, em terreno pautado por vínculos afetivos e práticas coletivas.

De acordo com Fernandes (2023), com a retirada do termo “terapêutico” do nome, o coletivo passou a se denominar apenas Ateliê Gaia, reafirmando sua identidade como espaço de criação artística, sem, contudo, ignorar as singularidades clínicas de seus participantes. A convivência cotidiana entre artistas e a equipe do museu favorecia uma escuta atenta e uma atuação sensível às necessidades de cada um. Embora o ateliê não configurasse um dispositivo terapêutico formal, havia articulação com os serviços de saúde mental da rede, especialmente em situações que demandavam acolhimento, continuidade de cuidado ou suporte em momentos de crise. Esse compartilhamento de cuidado e responsabilidades foi importante na trajetória de alguns artistas do Gaia, reforçando o ateliê como espaço de pertencimento e construção coletiva de bem-estar.

Nos agradecimentos de sua dissertação, Fernandes (2023), que atuou como diretora do MBRAC por dez anos, escreveu: “Aos artistas do Gaia, o meu carinho e o meu afeto. Aprendi imensamente com cada um de vocês. Acreditem no seu potencial. O Museu é de vocês” (Fernandes, 2023, s.p.). Essa declaração ressoa com o entendimento que esta pesquisa busca evidenciar: o MBRAC pertence a muitos, é de todos, mas, sobretudo, é dos artistas do Gaia — aqueles que o frequentam cotidianamente e contribuem para transformar a atmosfera do lugar com suas vivências, suas obras e com o fratriônio que compartilham. A atuação do museu junto ao Ateliê Gaia tem se configurado como a de um “facilitador dos processos artísticos”, acompanhando o percurso de seus artistas e criando “um espaço de articulação e encontros”, em especial por meio do programa de residência artística Casa B (Fernandes, 2023, p. 142).

As trocas entre os artistas, as obras desenvolvidas em parceria, os relatos de amizade e cuidado, bem como os momentos coletivos vivenciados no ateliê, compõem um tecido simbólico comum, sustentado por memória, afeto e práticas estéticas

¹²³ Descrição do espaço do Ateliê Gaia em 2024, no grande Salão do Edifício Heitor Perez que abriga o MBRAC e a direção do IMAS JM.

compartilhadas. Nesse contexto, o fratrônio pode se configurar como uma prática viva, que busca alternativas à lógica patrimonial tradicional centrada na individualidade e na acumulação. No âmbito do MBRAC, esse conceito contribui para refletir sobre os modos de pertencimento que se constroem por meio da arte e da convivência, resignificando as trajetórias de sujeitos que ali criam, vivem e compartilham suas histórias — e, com elas, novos sentidos para o que se compreende como patrimônio.

4.2 Vivências e trajetórias artísticas

Durante o período da pesquisa de campo (2023–2024), o Ateliê Gaia contou com a participação de 13 artistas, a saber: Arlindo Oliveira, Clovis dos Santos, Felipe Ranieri, Ivanildo Ferreira, Jane Almendra, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Gilmar Ferreira, Patrícia Ruth, Pedro Mota, Rogéria Barbosa, Victor Alexandre Rodrigues e Sebastião Swayzzer. Para a análise das vivências e produções artísticas, foram selecionados cinco artistas, com base nos critérios de elegibilidade descritos no item 1.4 – Metodologia e Caminhos da Pesquisa: Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Arlindo Oliveira, Patrícia Ruth e Luiz Carlos Marques ¹²⁴. A apresentação dos artistas segue a ordem de ingresso nas oficinas do museu que mais tarde dariam origem ao Ateliê Gaia.

Diana Kolker foi responsável pela coordenação das áreas de educação e arte do MBRAC e do Ateliê Gaia durante a pesquisa de campo, contando com a assistência artística de Juliana Trajano. Durante esse período, diferentes curadores atuaram no MBRAC, incorporando os artistas do Gaia em projetos institucionais e oferecendo suporte e assessoria na articulação com outras instituições. Além disso, o Ateliê Gaia promove um dia aberto à participação de pessoas interessadas nos processos artísticos, especialmente artistas de outros contextos, usuários dos serviços de saúde e moradores do território.

4.2.1 O percurso criativo de Gilmar Ferreira

Gilmar Ferreira da Silva (1966 -) foi um dos primeiros artistas a integrar o Ateliê Gaia, desempenhando um papel fundamental na orientação de novos artistas. Ao compartilhar técnicas de pintura e explorar a materialidade das obras, consolidou-se como uma referência dentro do ateliê. Sua produção artística dialoga com os princípios

¹²⁴ Algumas das imagens das obras desses artistas foram registradas em exposições realizadas em diferentes museus do Brasil. A maior parte, no entanto, foi captada pela autora durante o trabalho de campo realizado no Ateliê Gaia, entre 2023 e 2024. Muitas dessas obras atualmente circulam em mostras, integram acervos institucionais ou foram comercializadas, não se encontrando mais no espaço do ateliê.

da Arte Povera¹²⁵, valorizando a vida, a natureza e a relação com o outro. Em sua trajetória, Ferreira (Figura 61) combina diversas linguagens visuais, como pintura, colagem, escultura e instalações, ampliando as possibilidades expressivas de sua arte no contexto contemporâneo.

Figura 61: Gilmar Ferreira no Núcleo Ulysses Vianna, período em que o Ateliê Gaia estava instalado nesse espaço. O artista veste uma calça pintada por ele, evidenciando sua expressão artística também na vestimenta.



Fonte: Foto da autora, 2007

Nascido em Campo Grande, na zona oeste do Rio de Janeiro, Ferreira demonstrou interesse pela arte desde a infância, utilizando restos de tinta automotiva para pintar tábuas e moldando esculturas de barro. Em 1980, começou a participar das oficinas terapêuticas da CJM. Na década de 1990, recebeu uma bolsa de estudos para frequentar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde aprimorou suas técnicas sob a orientação de João Magalhães. Sua obra é marcada pela crítica social e pelo desejo de expressão pessoal. Sua produção artística integra o acervo do MBRAC e do Ateliê Gaia, participando de exposições e acompanhando a circulação de suas obras. Embora o ateliê não trate a arte como um documento terapêutico, monitora a trajetória das obras, garantindo sua presença no circuito artístico (Nascimento; Maia, 2011).

Ferreira se apresenta em suas exposições como artista plástico e cidadão ativo na comunidade da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Ele também explicita sua condição de paciente assistido por uma instituição psiquiátrica, afirmando: “[...] luto através de minha arte contra preconceitos e estigmas que ampliam o lado negativo da pobreza, marginalidade, violência psiquiátrica, negritude e abandono” (Ferreira, 2008).

¹²⁵ A consideração do artista sobre suas obras como pertencentes ao estilo *Arte Povera* foi baseada no texto do convite da exposição “Gilmar Ferreira – Salve a espécie: reciclar é amor”, realizada no Center Shopping, no Rio de Janeiro, em 2007, da qual fui curadora juntamente com Rita de Cássia B. Bittencourt e Roberto Cabral.

Conforme registrado no prontuário médico de Gilmar Ferreira, observa-se: Gilmar Ferreira da Silva, nascido em 9 de setembro de 1966, natural de Campo Grande, Rio de Janeiro, pardo, sexo masculino e casado. Filho de Severino Ferreira da Silva e Alais dos Santos Silva, residentes na Cidade de Deus, Rio de Janeiro. Sua primeira internação ocorreu em 3 de março de 1986, aos 20 anos (Prontuário..., 1986).

Gilmar Ferreira que iniciou seu tratamento na CJM em 1986, com condutas terapêuticas diferentes das vivenciadas por Bispo. O período coincide com o surgimento da reforma psiquiátrica no Brasil, iniciada pelo Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) em 1978, durante o processo de redemocratização do país. Ferreira teve internações registradas no HJM e HMJM (Figura 62). Em 2011, foi levado por familiares à emergência do Hospital HMJM em diversas ocasiões. O motivo relatado para sua internação era o fato de estar vestido com uma farda militar enquanto caminhava pelas ruas da Cidade de Deus, abordando policiais e afirmando fazer parte da milícia (Prontuário..., 1986). Ferreira passou por internações pontuais e frequentou consultas no HMJM ao longo dos anos, mas, ao contrário de Bispo, nunca residiu nos pavilhões da CJM e sempre esteve ativamente envolvido em terapias.

Figura 62: Fachada do pavilhão que abrigou o Hospital Jurandyr Manfredini (HJM) e, depois, o Hospital Municipal Jurandyr Manfredini (HMJM), na CJM. Localizado na Rua Sampaio Correia, s/n, funcionou entre as décadas de 1980 e 2020. Atualmente, abriga o CAPS Manoel de Barros e, desde 2022, a Clínica da Família Arthur Bispo do Rosario



Fonte: Arquivo do IMAS JM, s.d.

Em entrevista concedida no restaurante Bistrô do Bispo, Ferreira apresentou diversos documentos pessoais, incluindo sua carteira de identidade, Cadastro de Pessoa Física e um certificado de conclusão do ensino primário pelo Instituto Jesus, Maria, José, em Bento Ribeiro, no então estado da Guanabara, datado de 1959. Com orgulho, compartilhou sua experiência no Exército Brasileiro, um aspecto de sua

trajetória que o aproxima de Bispo, que também serviu nas Forças Armadas. Durante a entrevista, Ferreira vestia um chapéu com estampas semelhantes ao uniforme militar, calça jeans pintada por ele e uma bota preta de cano longo. Apresentou ainda um diploma de cidadania, recebido por sua participação como voluntário na 15ª edição da campanha de vacinação “Fiocruz pra Você”, realizada pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em 2008, além de um recibo de pagamento com a descrição “artista”, emitido pelo MBRAC, e sua carteira de matrícula no SUS, confirmando seu atendimento no CAPS Manoel de Barros, localizado na CJM (Ferreira, 2023).

Convidado para monitorar a oficina de artes no antigo Museu Nise da Silveira, atualmente MBRAC, Ferreira tornou-se um dos primeiros artistas a desempenhar essa função de forma remunerada. Suas primeiras exposições ocorreram no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) nos anos 1990, incluindo uma individual em 1996 e uma coletiva em 1998. Sua trajetória ilustra não apenas sua evolução como artista, mas também a ressignificação da produção artística dentro da CJM, marcando a transição de um modelo de exclusão para um espaço de reconhecimento e pertencimento.

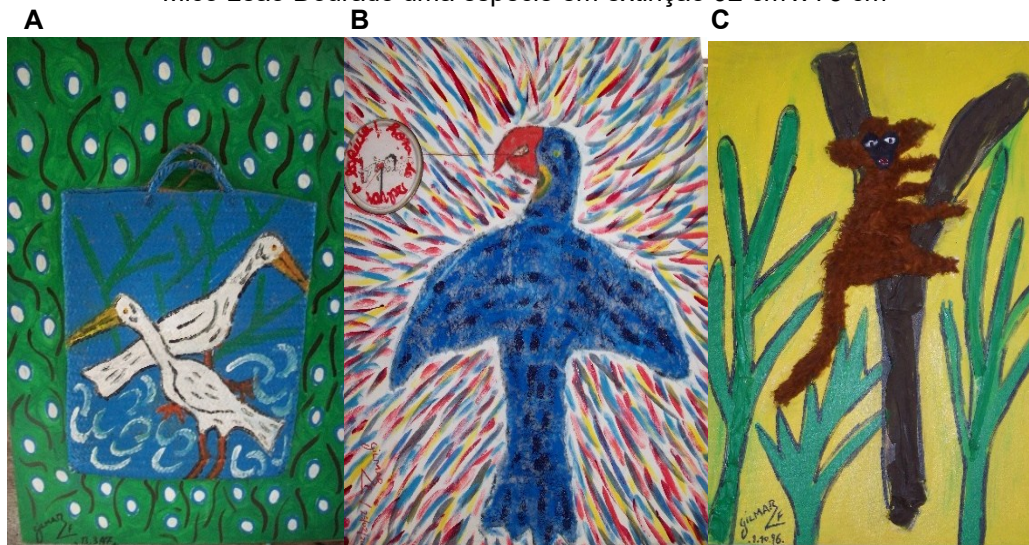
O artista utiliza a técnica mista, explorando colagem, pintura, assemblage e a sobreposição de texturas para criar composições ricas em significados. Em seu trabalho, materiais não convencionais como tecidos, objetos reciclados, areia, papelão e elementos tridimensionais se integram à pintura, ampliando as possibilidades expressivas. A experimentação, característica de sua produção, é fortalecida por sua vivência no Ateliê Gaia. Seus temas abordam a relação entre homem e natureza, a preservação ambiental e a condição humana, frequentemente acompanhados de mensagens diretas e imagens simbólicas, como pode ser observado nas obras descritas a seguir:

Na obra “Não Coloque Dentro da Bolsa” (1997) (Figura 63-A), Gilmar Ferreira incorpora uma bolsa colada à tela, dentro da qual representa diferentes espécies de animais. A composição pode ser relacionada à prática de captura e transporte ilegal de animais da fauna brasileira. O título sugere um jogo de palavras entre posse e liberdade, convidando o espectador a refletir sobre a relação entre consumo e exploração da natureza. Sobre essa obra, o artista explica:

“Eu coleí uma bolsa na tela, fiz vários animais. É um protesto pela natureza. E botei o nome de ‘Não coloque dentro’, porque as pessoas têm mania de viajar para o Pantanal, Mato Grosso e Amazonas e colocar os animais dentro da bolsa. É um protesto pela natureza. Não coloque dentro, deixe viver”.¹²⁶

¹²⁶ Partes do texto foram extraídas de um livro inédito de autoria de Gilmar Ferreira, sem data de publicação.

Figura 63: (A) Não coloque dentro da bolsa 92 x 73 cm, (B) Arara - Azul 100 x 120 cm, (C) Mico Leão Dourado uma espécie em extinção 92 cm x 73 cm



Fonte: Fotos da autora, 2007

Outra criação de Gilmar Ferreira, “Arara-Azul” (2008) (Figura 63-B), apresenta uma grande ave de asas abertas, cercada por pinceladas multicoloridas. O efeito visual resultante pode ser associado à dinâmica do movimento e à intensidade das cores. A tonalidade azul empregada na obra remete à ararinha-azul, uma espécie ameaçada de extinção, o que pode sugerir um olhar voltado para questões ambientais. Além disso, um relógio colado na obra, contendo a frase “hora de salvar a espécie!” escrita com tinta vermelha, destaca o interesse do artista por temas relacionados à preservação ambiental.

A obra "Mico-Leão-Dourado: Uma Espécie em Extinção" (1996) (Figura 63-C), faz referência à situação do mico-leão-dourado (*Leontopithecus rosalia*), um primata endêmico da Mata Atlântica brasileira que, durante as décadas de 1960 e 1970, passou por uma redução populacional, associada à destruição de seu habitat natural e ao tráfico de animais silvestres. Atualmente, a espécie encontra-se restrita às florestas de baixadas litorâneas do Estado do Rio de Janeiro (Rambaldi, 2008).

Na composição, o artista explora a tridimensionalidade, incorporando texturas que remetem ao pelo do animal, o que pode proporcionar uma experiência visual diferenciada. O fundo amarelo vibrante, em contraste com os galhos e folhas verdes, destaca a figura do primata. A arte, nesse contexto, pode estimular uma reflexão sobre a relação entre sociedade e meio ambiente, contribuindo para a sensibilização em torno da preservação das espécies ameaçadas.

Figura 64: (A) Viagens o mundo é minha morada - todo lugar é meu lugar, medidas: 2,35 x 1,30 cm (B) Folia de nego preto 235 x 130 cm, (C) Bispo do Rosario ontem, hoje e sempre rodando com a gente (2004)



Fonte: Fotos (A e C) da autora, 2007 e 2023. (B) https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2024/12/2024_CATALOGO_ATELIER_GAIA.pdf

A obra “O Mundo é Minha Morada – Todo Lugar é Meu Lugar” (Figura 64-A), de Gilmar Ferreira, estabelece um contraste entre políticos e moradores de favelas. Segundo o artista, “A vida dos políticos. Os políticos sobem o morro bem-vestidos e os pobres descem descalços.” Essa diferença é representada visualmente por meio da oposição entre figuras trajadas com vestimentas elegantes e outras sem calçados, destacando diferenças socioeconômicas e questões relacionadas à mobilidade das classes populares. A recorrência dos sapatos na composição sugere sua importância como um símbolo de status e acessibilidade, tornando-se um elemento central na organização visual da obra.

Além desse contraste social, a pintura reflete questões relacionadas ao pertencimento e à participação na sociedade, alinhando-se à experiência de Ferreira na comunidade da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Esse aspecto pode ser observado tanto em sua produção artística quanto em suas vivências pessoais. Em um episódio registrado em seu prontuário, durante uma crise, o artista vestiu uma farda militar, declarando a intenção de “proteger” os moradores locais. Assim, a obra pode ser compreendida a partir de diferentes camadas interpretativas, sugerindo um diálogo entre as condições sociais e as experiências do próprio artista.

Visualmente, a composição é dominada por um fundo monocromático em preto e branco, contrastando com os sapatos coloridos, que enfatizam a diferença de classe e reforçam a mensagem central da obra. Ferreira também insere frases diretas e assertivas, como “Viagens, o mundo é minha morada” e “Todo lugar é meu lugar”, reiterando a noção de pertencimento e a busca por uma identidade além das fronteiras

impostas pela sociedade. Destacada pelo próprio artista como uma de suas criações mais representativas, essa pintura sintetiza sua visão crítica sobre o sistema e defende um mundo onde o direito de circulação e a cidadania sejam garantidos a todos (Nascimento; Maia, 2011).

A obra “Folia de Nego Preto” (Figura 64-B), combina pintura e colagem para construir uma representação vibrante da cultura afro-brasileira e das festividades populares. A composição apresenta uma figura negra em posição dinâmica, cercada por traços coloridos que remetem ao movimento e à energia das festas tradicionais. O uso de materiais diversos, como fitas e tecidos aplicados sobre a tela, confere tridimensionalidade à obra, aproximando-a de uma instalação e ressaltando a força expressiva da cultura popular.

A obra remete às tradições carnavalescas e às manifestações culturais afrodescendentes, evocando o protagonismo negro na arte e na história do Brasil. Embora não haja uma tradição específica no Rio de Janeiro chamada Folia de Nego Preto, é possível que o artista tenha se inspirado em manifestações como a Folia de Reis¹²⁷, celebração presente em diversas regiões do Brasil.

O rosto pintado e os elementos incorporados à vestimenta na obra de Ferreira remetem a expressões de identidade, resistência e celebração. No contexto da obra Folia de Nego Preto, a referência à Folia de Reis pode sugerir um diálogo entre essa tradição festiva e a valorização da cultura afro-brasileira, destacando o protagonismo negro nessas manifestações populares. Ao enfatizar a presença e a importância do *nego preto* na folia, Gilmar não apenas exalta essa cultura, mas também propõe uma reflexão sobre memória, pertencimento e a luta contra o apagamento histórico da população negra no Brasil.

A obra “Bispo do Rosario ontem, hoje e sempre rodando com a gente” (2004) (Figura 64-C), sugere uma saudação à memória de Bispo do Rosario e às suas produções artísticas. A palavra “ontem” remete à memória de Bispo na extinta CJM, enquanto o termo “hoje” pode indicar sua presença simbólica no convívio com os artistas do Ateliê Gaia. Esse vínculo é reforçado pela expressão “sempre”, que sugere uma

¹²⁷ Luís da Câmara Cascudo, em sua obra *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954, p. 402), descreve a Folia de Reis como uma manifestação popular de origem portuguesa. Segundo o autor, trata-se de uma festividade europeia dedicada aos Três Reis Magos em sua visita ao Menino Jesus, ainda presente em algumas localidades, embora com vestígios distintos da tradição original. Os “reis”, de forma espontânea ou organizados em grupos, com indumentária própria ou não, percorrem casas de amigos ou conhecidos na tarde ou noite de 5 de janeiro (véspera de Reis), cantando versos alusivos à data, dançando ou apenas entoando cânticos, enquanto solicitam alimentos ou donativos. Cascudo destaca que, diferentemente da tradição lusitana, em que a Folia de Reis está associada ao ciclo do Divino Espírito Santo, no Brasil, essa manifestação popular adquiriu um caráter mais festivo e processional, especialmente nas regiões mineira e paulista, onde os foliões percorrem longas distâncias entoando cânticos religiosos e populares. Na província do Rio de Janeiro, por exemplo, Cascudo menciona que os foliões trajavam roupas brancas ornamentadas com elementos mascarados e cômicos, evidenciando a fusão entre o sagrado e o profano, característica dessa celebração.

continuidade e permanência de sua obra e legado. A presença de Bispo também é evocada na frase “rodando com a gente”, reiterada pela utilização da expressão “a gente”, que confere um tom informal à homenagem (Pires; Faulhaber, no prelo).

Em entrevista realizada em 2023, Ferreira fala sobre a criação dessa obra:

[...] eu pintei este quadro aqui em homenagem ao Bispo. O nome se fala por bricolagem. O Bispo foi um paciente muito maltratado aqui dentro, ele só não morreu porque no passado ele produzia muita obra. Na época que Bispo estava internado e sendo maltratado ele comia resto de comida. ... Colei um aro de bicicleta e o cobertor que eu dormia ... é tênis pirulito da época de quando eu era criança ... e o bispo tem esse tênis. ... o aro quer dizer que Bispo está no céu, mas está rodando com a gente (Ferreira, 2023).

Na análise da obra “Bispo do Rosario ontem, hoje e sempre rodando com a gente” (Figura 64-C), observa-se um diálogo entre a criação de Ferreira e cinco obras de Bispo. No centro da tela, uma colagem com pintura faz referência ao “Manto da Apresentação”. No canto superior esquerdo, a representação de sapatos remete à obra “Congas e Havaianas”, associada aos calçados utilizados pelos pacientes da CJM. Na parte superior direita, Ferreira incorpora imagens de canecas da CJM, inspiradas na obra “Canecas”. Já no centro da composição, o aro de alumínio de uma bicicleta pode ser uma referência à obra “Roda da Fortuna”. Por fim, colheres pintadas ao redor do manto evocam elementos da obra “Talheres”, trazendo memórias associadas a essa peça (Pires; Faulhaber, no prelo).

O percurso e a produção artística de Gilmar Ferreira evidenciam a importância do MBRAC e do Ateliê Gaia, localizados na antiga CJM, atual IMAS JM, na interseção entre arte e saúde mental. Iniciando sua trajetória em oficinas terapêuticas, Ferreira tornou-se uma figura ativa no meio cultural, dando continuidade às práticas artísticas desenvolvidas na instituição. Suas obras, marcadas por um diálogo crítico e experimental, estimulam reflexões sobre memória institucional, inclusão social e diversidade na arte.

Ao estabelecer conexões entre passado e presente em suas obras, Ferreira insere a poética da arte popular no debate contemporâneo, demonstrando como a criação artística pode transpor barreiras estéticas, sociais e simbólicas. Sua produção vai além da expressão plástica, contribuindo para a ampliação do espaço de visibilidade de artistas cujas trajetórias nem sempre são reconhecidas no circuito da arte contemporânea. Em suas obras, ele reafirma seu papel como artista e cidadão, abordando temas como preservação ambiental, identidade e resistência cultural. Assim, sua trajetória exemplifica o impacto do espaço artístico em que atua na consolidação de identidades artísticas singulares e na ampliação de discursos visuais diversos.

4.2.2 Leonardo Lobão: Arte e memória da CJM em crônicas visuais

Leonardo Lobão (1956 -) é um artista cuja trajetória é marcada por uma produção artística singular e por uma relação profunda com a memória e a identidade da CJM. Sua primeira exposição individual, realizada no MNBA em 1997, representa um marco fundamental em sua carreira. Em entrevistas, Lobão frequentemente remonta a esse evento como um divisor de águas, tanto em termos profissionais quanto pessoais. A exposição não apenas consolidou sua presença no cenário artístico, mas também teve um impacto transformador em sua vida cotidiana. Ao vender 10 das 17 obras expostas, Lobão obteve recursos financeiros que lhe permitiram iniciar a construção de sua própria casa, evidenciando como a arte tornou-se, para ele, um meio de sustento e autonomia.

A obra de Lobão (Figura 65) é caracterizada por uma diversidade técnica e temática que reflete sua constante experimentação e busca por novas formas de expressão. Seu trabalho transita entre o expressionismo, o pontilhismo e o espatulado, entre outras abordagens.

Figura 65: Leonardo Lobão segurando uma obra em processo de criação no Ateliê Gaia



Fonte: Foto da autora, 2022

Lobão nasceu no Rio de Janeiro em 1956 e desenvolveu um trabalho que articula arte e memória, incorporando elementos autobiográficos e referências ao cotidiano da CJM. Suas criações dialogam com a escrita e a ilustração, resultando em narrativas visuais que transitam entre o real e o imaginário. Sobre o início de sua trajetória artística, o artista relata: "Comecei a pintar ainda criança, pois na minha escola se fazia livro artesanal com os desenhos dos alunos." Além disso, destaca seu interesse na representação da figura feminina: "Gosto muito de pintar figuras humanas,

principalmente as mulheres", explica Lobão (Entrevista com Leonardo Lobão, 2023). Nos anos 1980, foi surfista e capoeirista, atividades interrompidas por internações no sistema hospitalar psiquiátrico aos 27 anos de idade (MUSEU BISPO DO ROSARIO, 2024).

Conforme documentação encontrada no arquivo do IMAS JM, em uma biografia de Leonardo Lobão e assinada pelo então diretor do museu, Waldir Barreto, consta que, aos 9 anos, ele fez ilustrações em livro artesanal com sua professora primária. Estudou até o ensino médio e concluiu um curso profissionalizante de Desenho Mecânico. Além disso, fez curso pré-vestibular e tentou ingressar na faculdade de Arquitetura, sendo aprovado na prova de habilidade específica, porém sem sucesso no vestibular. Trabalhava também como pintor de paredes e pedreiro.

Aos 26 anos, Leonardo teve seu primeiro surto psicótico. Durante esse período, fazia uso frequente de drogas e, após um episódio agudo, foi internado por quatro dias no Instituto Philippe Pinel. Nos anos seguintes, passou por diversas internações em diferentes instituições, incluindo o HJM, na CJM, por volta de 1985. Em seu prontuário de 1983, já se registravam internações anteriores. Em seu relato, Lobão afirma: "Foi no Jurandyr Manfredini que eu consegui me encontrar, me afastei do tóxico, fiz terapia de grupo" (Prontuário..., 1983). Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, Lobão também mencionou os desafios decorrentes do uso de drogas em seu passado.

O jornal *Caderno Tribuna Bis*¹²⁸ em 1997 (Figura 66) publicou uma reportagem intitulada "Cenas de um manicômio", destacando a produção artística de Lobão, inspirada no cotidiano dos internos da CJM. A matéria ressaltou o impacto emocional de suas pinturas, que retratam a vivência dos pacientes no manicômio do Rio de Janeiro. A exposição foi realizada na Galeria Mário Pedrosa, no MNBA. Segundo a publicação, Lobão iniciou sua trajetória artística influenciado por pintores como Edvard Munch e Iberê Camargo, posteriormente dedicando-se à pintura em tinta acrílica e óleo e tornou-se monitor da Oficina de Pintura do Museu Nise da Silveira (CADERNO TRIBUNA BIS, 1997).

¹²⁸ Caderno Tribuna Bis foi um suplemento cultural publicado pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro. Este caderno dedicava-se à cobertura de eventos culturais, entrevistas e artigos relacionados às artes e à cultura em geral. No Brasil, a partir de 1960, seguindo o pioneirismo do Jornal do Brasil, os jornais, mesmo os do interior, passaram a dedicar espaço fixo diário à cultura, muitos dos quais homônimos ou variantes do Caderno B, modelo de caderno diário de cultura que pautou a imprensa nacional entre estes: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), O Dia (Caderno D); O Globo (Segundo Caderno); a extinta Tribuna da Imprensa (Tribuna Bis) entre outros. PERIÓDICOS UFF. O Caderno Tribuna Bis e a difusão de conteúdos artísticos e culturais. *Universidade Federal Fluminense – UFF*. Disponível em: <https://periodicos.uff.br>. Acesso em: 17 mar. 2025.

Figura 66: Matéria publicada no Caderno Tribuna Bis (1997) sobre a exposição de Leonardo Lobão na Galeria Mário Pedrosa no MNBA



A análise dos documentos do prontuário clínico de Leonardo da Rocha Lobão revela múltiplos registros de internações relacionadas ao seu tratamento nas décadas de 1980 e 1990, inicialmente no HJM e posteriormente no HMJM, instituições localizadas na CJM, onde também esteve internado Gilmar Ferreira. Conforme consta no prontuário médico (Código P. 1000A3, 1983), estão registrados seus dados pessoais, incluindo filiação — mãe, Maria da Rocha Lobão, e pai, Adolfo Lobão —, além do endereço residencial no bairro da Taquara, no Rio de Janeiro. O documento também menciona sua profissão como pintor, o número da carteira profissional e do Programa de Integração Social (PIS). A internação de Leonardo foi classificada como emergencial e realizada na clínica psiquiátrica (Prontuário..., 1983). O formulário médico descreve suas condições clínicas e a justificativa para a internação, indicando um quadro de alteração psicológica, caracterizado por comportamento inquieto, sinais de agitação e episódios de agressividade, além de dificuldades na interação social e comportamento impulsivo.

O prontuário de Lobão contém uma extensa documentação sobre seu estado de saúde e cotidiano, elaborada pelo psiquiatra Afonso Rosa, responsável por seu acompanhamento. Os registros de Leonardo são detalhados e incluem diversas menções do médico aos relatos do paciente sobre suas pinturas, além da descrição de atividades realizadas no MBRAC. Esses documentos constituem um material relevante

para a reconstrução da trajetória de Lobão na CJM, contribuindo para a compreensão de sua vivência institucional.

Os bens materiais e imateriais que compõem a trajetória da antiga CJM até sua atual configuração como IMAS JM inspiraram a produção artística de Lobão. Suas obras dialogam com esse ambiente, evidenciando como a história e as experiências vividas na CJM influenciam sua prática artística.

Leonardo da Rocha Lobão possui uma trajetória marcada pela participação em eventos que valorizam a arte e a inclusão social. Entre os certificados apresentados durante a entrevista, destaca-se sua participação no 1º Concurso Nacional de Arte "Arte de Viver", em 1998, no qual recebeu um certificado de mérito e excelência por sua contribuição artística. Em 2000, foi premiado no 2º Prêmio Arthur Bispo do Rosario, na categoria Artes Plásticas, com a obra *Manequim Vivo*, demonstrando seu talento e engajamento com a arte como forma de expressão.

Além desses reconhecimentos, em 2004, conquistou o 1º lugar na I Gincana de Pintura "Troféu Feliciano Lupparelli", realizada na CJM, e, ao longo dos anos, participou de eventos que promovem a luta antimanicomial, organizados por instituições de ensino e cultura.

No trecho abaixo da entrevista, Lobão se apresenta e comenta sobre a série de pinturas que compõem um mural (Figura 67-A), produzido para a exposição *Arte Ponto Vital*, realizada em 2021 no MBRAC. A mostra resultou de um processo de curadoria colaborativa entre a equipe do museu e os artistas do Ateliê Gaia, evidenciando a interseção entre arte e trajetória pessoal. Conforme registrado pelo MBRAC: "(...) a partir de suas perspectivas, narram a história da Colônia pelo viés da superação, sendo a arte um dos elementos capazes de fazer frente ao silenciamento e à exclusão social provocados pela lógica manicomial" (MBRAC, [s.d.]).

Eu me chamo Leonardo Lobão, sou artistas do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea. Eu já fiz várias exposições, no Museu de Nacional de Belas Artes e em Barbacena. Eu já tenho quadros vendidos para celebridades como Pedro Bial e Arnaldo Jabur. Essa aqui é uma série do dia a dia do manicômio: a hora do café, a salinha de pintura, a espera da consulta, a terapia viva, os arcos da colônia e o chafariz da Rodrigues Caldas. Esses trabalhos fazem referência à minha primeira exposição no Museu Nacional de Belas Artes, foi em 1997. Eu tive a ideia de fazer um dia a dia do manicômio, porque eu vivi isso, né? Vivi o manicômio, então eu fiz um dia a dia do manicômio. A hora da visita, o interior do pavilhão, paciente tomando remédio no pátio, eu fiz 21 trabalhos sobre a Colônia. (Entrevista com Leonardo Lobão, 2023).

Na entrevista, Lobão destaca a importância do MBRAC em sua trajetória, mencionando sua participação em exposições e o reconhecimento de suas obras por figuras públicas. Seu relato enfatiza a relação entre arte e experiência pessoal,

especialmente na série de pinturas que retratam o cotidiano da CJM. Ao transformar cenas do manicômio em narrativas visuais, Lobão reafirma sua conexão com a história do museu. Além disso, sua atuação como professor de pintura e desenho no Ateliê Gaia demonstra seu papel na transmissão de saberes artísticos a novos participantes.

Figura 67: (A) Leonardo Lobão diante de seu mural na exposição *Arte Ponto Vital*, no MBRAC. A obra, composta por oito cenas, sintetiza a memória visual da CJM, reunindo monumentos históricos e cenas do cotidiano institucional. (B) *A hora do café*. (C) *A espera da consulta*.



Fonte: Fotos da autora, 2021.

Na Figura 67-A, observa-se Leonardo Lobão posicionado à frente do painel, que retrata cenas do cotidiano da CJM. A composição incorpora referências a espaços e práticas institucionais, destacando monumentos abordados no Capítulo 2, como o aqueduto e o chafariz. Outras cenas evocam experiências vivenciadas na CJM, incluindo o trabalho agrícola realizado pelos internos, as refeições coletivas (Figura 67-B) e as consultas médicas (Figura 67-C).

O painel (Figura 67-A) evidência como os elementos históricos e a atmosfera da antiga CJM seguem influenciando o artista, promovendo um diálogo entre memória, experiência e criação artística. Além de remeter a referências espaciais e históricas, o mural contribui para a construção de narrativas sobre pertencimento e vivência institucional. As pinturas de Lobão integram elementos do ambiente físico da CJM a figuras que remetem ao cotidiano dos internos. O uso de cores vibrantes e traços expressivos confere dinamismo à composição e sugere emoções e experiências vividas, estabelecendo relações entre memória e identidade de maneira sensível. A conexão entre suas vivências na CJM e sua produção artística indica que esse passado institucional permanece presente em sua obra, funcionando como um registro histórico que se insere em um intervalo – no sentido proposto por Didi-Huberman –, um espaço

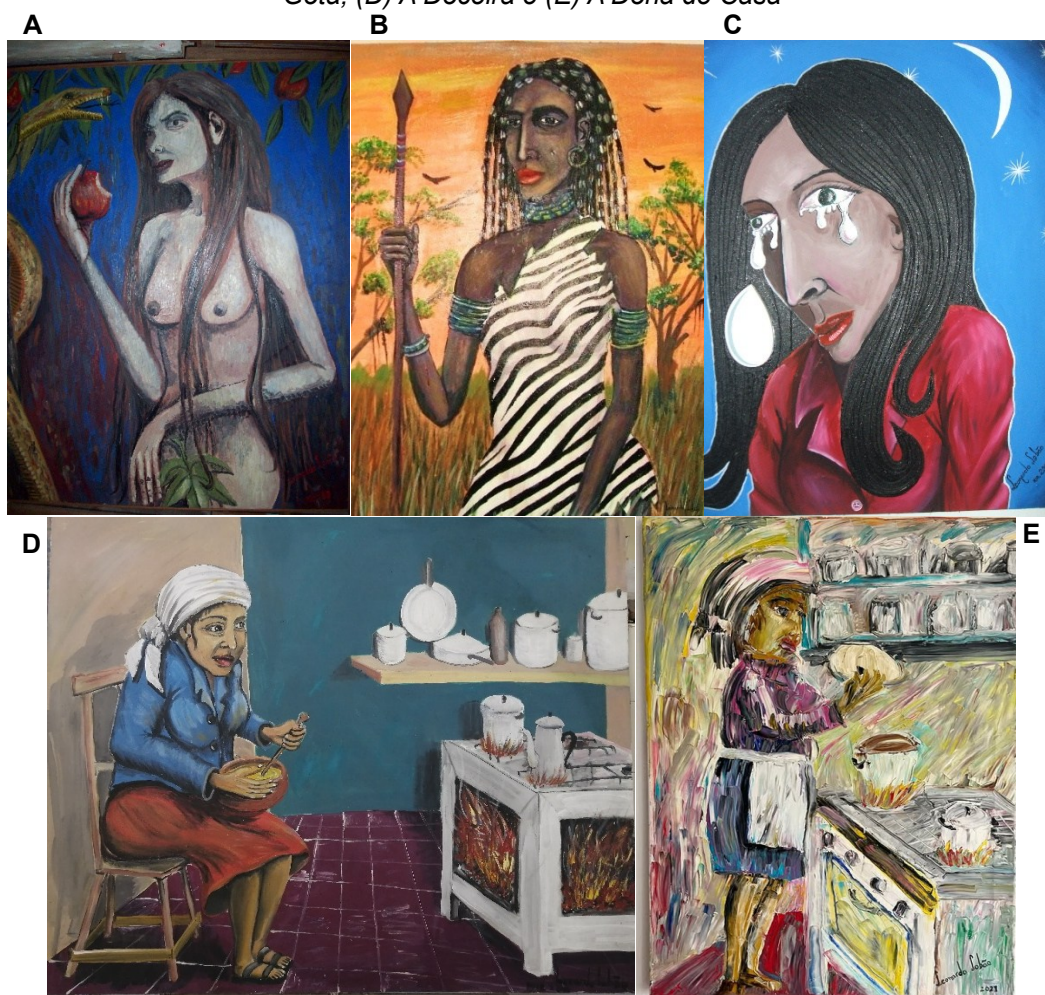
onde as imagens sobrevivem e possibilitam o diálogo entre passado e presente (Didi-Huberman, 2013).

A análise da obra de Leonardo Lobão pode ser enriquecida por meio de indagações relacionadas à "imagem sobrevivente", conforme proposto por Didi-Huberman (2013), ou seja, uma produção artística que resiste ao esquecimento e se reinsere em novos contextos. Seu painel, ao representar elementos da CJM e aspectos do cotidiano dos internos, não apenas preserva a memória da instituição, mas também contribui para sua reelaboração em uma narrativa visual que continua a reverberar no presente. As cores vibrantes e os traços expressivos, mais do que recursos estéticos, atuam como elementos que favorecem a permanência dessas experiências e histórias. Dessa maneira, a obra de Lobão não apenas documenta o passado, mas também o reativa, criando um espaço no qual memória e afeto se entrelaçam, possibilitando ao espectador estabelecer vínculos com diferentes camadas temporais e emocionais da história da CJM.

A série Mulheres de Lobão, composta pelas obras *Eva*, *Guerreira*, *A Gota*, *A Doceira* e *A Dona de Casa* (Figura 68), apresenta um olhar sensível e crítico sobre a figura feminina em diferentes contextos históricos, sociais e culturais. Em suas pinturas, Lobão utiliza uma paleta intensa e texturas sobrepostas para conferir profundidade e expressividade às personagens. Os temas abordados refletem resistência, identidade e trabalho. *Eva* (Figura 68-A) revisita o mito da origem, enquanto *Guerreira* (Figura 68-B) exalta a força e a ancestralidade das mulheres negras. *A Gota* (Figura 68-C) retrata uma figura feminina em prantos, evidenciando dor e resiliência, enquanto *A Doceira* (Figura 68-D) e *A Dona de Casa* (Figura 68-E) apresentam a mulher em seu cotidiano, valorizando sua presença na esfera doméstica e econômica.

Ao explorar essas temáticas, Lobão imprime em suas obras uma abordagem que transita entre o real e o simbólico. A sobreposição de camadas e a aplicação de contrastes reforçam a expressividade das imagens, conectando suas personagens ao universo da arte popular e da memória coletiva. Assim, a série Mulheres de Lobão insere-se na poética do artista como um espaço de valorização da subjetividade feminina e de reflexão sobre as múltiplas formas de existência e resistência ao longo do tempo.

Figura 68: Série Mulheres de Leonardo Lobão. (A) *Obras Eva*, (B) *Guerreira*, (C) *A Gota*, (D) *A Doceira* e (E) *A Dona de Casa*



Fonte: Todas as fotos são da autora (2007, 2021, 2023), exceto *Dona de Casa*, disponível em:

https://www.instagram.com/p/CeWrixWPDqy/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Assim como Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão também representou Bispo (Figura 69) em suas obras, retratando-o em sua cela, vestindo um de seus fardões. A composição da pintura destaca não apenas a figura de Bispo, mas também elementos característicos de seu universo criativo, como os objetos acumulados que se tornaram símbolos recorrentes em sua produção. A cena carrega um caráter narrativo, sugerindo a atmosfera do espaço em que Bispo viveu e criou, cercado por suas obras de arte e registros pessoais.

O uso de cores vibrantes e traços expressivos aproxima a imagem de uma estética singular, em diálogo com o universo visual do artista. Ao retratar Bispo, Lobão não apenas presta uma homenagem ao artista sergipano, mas também estabelece uma conexão entre sua própria trajetória e o legado deixado por Bispo na CJM. Sua obra reflete um olhar sensível sobre o ambiente manicomial, ressignificando a memória do espaço e de seus habitantes por meio da arte. Sobre essa produção, o próprio Leonardo afirma:

Inclusive, tenho um trabalho representado Bispo do Rosario, em homenagem ao Bispo do Rosario. Essa obra está no Bistrô, esse trabalho eu doe para a Colônia. (...) Eu não tenho formação acadêmica, mas dou aula para outros usuários de desenho e pintura. (Entrevista com Leonardo Lobão, 2023).

Figura 69: Retrato de Bispo do Rosario pintado por Leonardo Lobão, 1997



Fonte: Foto da autora, 2022.

Durante o período de observação de campo (2023-2024), foi possível acompanhar Lobão organizando rifas de suas pinturas no Ateliê Gaia. O artista apresentava seus quadros e oferecia as rifas a visitantes, funcionários do MBRAC e do IMAS JM, além de outras pessoas que frequentavam o espaço. A iniciativa tinha como objetivo arrecadar recursos para reformas em sua residência, refletindo sua busca por maior autonomia financeira por meio da arte.

Lobão oferece aulas de pintura e desenho para novos participantes do Ateliê Gaia, especialmente usuários do serviço de saúde mental que estão iniciando na prática artística. Entre seus alunos estava Jane Almendra, que retomou sua prática artística em 2018 ao frequentar as aulas de pintura ministradas por Lobão no Ateliê Gaia. Conforme registrado pelo MBRAC (2024, p. 152), "sua dedicação e talento chamaram a atenção do coletivo, que prontamente a convidou para integrá-lo." Em 2024, Lobão mencionou que Jane já havia consolidado sua trajetória artística, não fazia mais parte de seu grupo de alunos e era reconhecida como artista.

4.2.3 O mundo colorido de Patrícia Ruth

Patrícia Ruth (1953 -) imprime em suas obras um estilo único e expressivo, marcado pela intensa exploração de cores e texturas. Sua produção dialoga com o universo feminino, suas memórias de infância e sua terra natal, Igarapé-Açu, no Pará, incorporando símbolos que remetem à identidade e à subjetividade. A artista também se destaca pela experimentação com materiais diversos, ampliando as possibilidades visuais de suas composições. Nos últimos anos (2022-2025), Patrícia (Figura 70) tem inovado suas técnicas, produzindo também desenhos digitais. Suas pinturas e bordados frequentemente retratam aglomerados de pequenas casas, barcos, céus, rios e estradas, compondo imagens vibrantes que evocam memórias e temas recorrentes da arte popular brasileira. Segundo o MBRAC (2024, p. 69) "(...) costuma representar aglomerados de pequenas casas, compondo com muitas cores uma rica e vernacular geometria. Barcos, céu, rios e estradas também são elementos muito presentes em suas pinturas e bordados".

Figura 70: Patrícia Ruth segura a placa de homenagem recebida em 2022, data que marcou o encerramento das internações psiquiátricas na CJM. Ao fundo, algumas de suas obras



Fonte: Foto da autora, 2022

O texto inscrito na placa presente na Figura 70 registra: "Agradecimento pelos anos de trabalho dedicado à reforma psiquiátrica da Cidade do Rio de Janeiro. Fim das internações psiquiátricas na antiga Colônia Juliano Moreira." Esse reconhecimento está diretamente ligado à trajetória de vida de Patrícia Ruth. Conforme consta em seu prontuário, ela foi encaminhada pela polícia à antiga Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM)¹²⁹ e, posteriormente, internada na CJM, após ser encontrada

¹²⁹ A Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM) foi criada em 1964, durante o regime militar no Brasil, com o propósito de estabelecer diretrizes unificadas para o atendimento de menores em nível nacional. Como órgão normativo, sua função era formular e implementar a "política nacional de bem-estar

vagando pelas ruas do Rio de Janeiro. Seu nome de registro é Rute de Souza Nunes, porém, ela sempre se identifica e se apresenta como Patrícia.

Os documentos de seu prontuário indicam que seus pais eram Cláudio Cândido Nunes e Ovidia de Souza Nunes. A ficha registra sua cor como parda, profissão doméstica, estado civil solteira e naturalidade no Pará. Há também anotações sobre sua condição clínica, mencionando que Patrícia encontrava-se calma, lúcida e orientada temporalmente. Outro documento, datado de 1971, informa que, aos 16 anos, foi internada pelo pai, Cláudio, com procedência do Juizado de Menores, tendo anteriormente passado pela FUNABEM. Em um questionário do Serviço Social, ao ser indagada sobre o interesse em aprender uma profissão, respondeu que gostaria de aprender costura, o que sugere uma aspiração por autonomia e inserção no mercado de trabalho (Prontuário..., 1971). Além disso, há registro de internação em 1979 no Núcleo Franco da Rocha (NFR), na CJM.

O NFR¹³⁰ (Figura 71) e o Teixeira Brandão foram criados no final da década de 1930 na CJM para acolher pacientes do sexo feminino. À época, a arquitetura hospitalar ainda seguia o modelo pavilhonar (Costa; Gonçalves, 2015). O NFR, com capacidade para 640 mulheres, era uma unidade asilar feminina composta por dez pavilhões e cinco prédios principais, incluindo áreas destinadas a atividades terapêuticas e de convivência (Almeida, 1966).

Figura 71: Vista do Núcleo Franco da Rocha, em 1944, com o Pavilhão de Tuberculoso – Mulheres, (posteriormente batizado de Nossa Senhora dos Remédios) à esquerda, com sua obra concluída. Ao fundo, vê-se o Morro Dois Irmãos



Fonte: Costa; Gonçalves, 2015.

do menor", desenvolvendo diretrizes políticas e técnicas voltadas a essa população. Informações pesquisadas em: A palavra da FUNABEM. Psicologia: Ciência e Profissão, v. 8, n. 1, p. 6–7, 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98931988000100003>. Acesso em: 19 mar. 2025.

¹³⁰ O Núcleo Franco da Rocha, recebeu esse nome em homenagem a Franco da Rocha, fundador da Colônia de Juqueri, em São Paulo, uma das primeiras instituições psiquiátricas do Brasil.

No dia 27 de outubro de 2022, o NFR ganhou destaque nos principais jornais do Rio de Janeiro¹³¹ ao fechar as portas do último manicômio ativo na cidade, ou seja, uma instituição que ainda mantinha pacientes internados. A Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro (SMS-Rio) encerrou as atividades de internação do IMAS JM, marcando a desativação do último núcleo do complexo psiquiátrico, o NFR. Esse evento simbolizou a conclusão do processo de desinstitucionalização de pacientes psiquiátricos na cidade, representando um marco na luta antimanicomial. A cerimônia de encerramento foi um momento histórico e emocionante, contando com a presença de autoridades da prefeitura, homenagens a funcionários e ex-funcionários, além de depoimentos de médicos que trabalharam no local. O evento também incluiu uma apresentação de jogral pela equipe do MBRAC e o cortejo do Bloco Império Colonial.

O psiquiatra Hugo Fagundes, superintendente de Saúde Mental da SMS-Rio, presente na cerimônia, destacou a importância histórica da data:

Com o fechamento desse último núcleo, de fato, conseguimos criar um Rio sem manicômios e isso é muito importante. A população, hoje, consegue entender que lugar de “louco” não é no hospício. **Lugar de humanos é na sociedade**, e a gente precisa cuidar desses pacientes com toda diversidade, com toda riqueza humana em sua multiplicidade de cores, de origens, de culturas, de gêneros, de experiências de vida. As pessoas se empobrecem em locais de confinamento, são locais de muito sofrimento (RIO DE JANEIRO, 2002, grifo nosso).

A fala de Fagundes reforça a necessidade de abolir os manicômios e de promover um cuidado humanizado e inclusivo para pacientes psiquiátricos, enfatizando que o confinamento não é apenas desumano, mas também empobrecedor para a experiência humana. Todos temos contribuições no processo de tratar em liberdade.

Patrícia Ruth, também compartilhou sua experiência durante a cerimônia, relatando as dores que viveu no local e expressando sua alegria com o fechamento do NFR:

Eu sou uma sobrevivente. Sofri, chorei, mas estou aqui para o que der e vier. Paraquedas (lençol usado para amarrar usuários) nunca mais. Comida na bandeja nunca mais. Hoje eu moro em uma casinha simples aqui perto, que comprei com o dinheiro da minha arte, mas agora eu sou vista, vivo a minha vida, meu mundo ganhou cor – disse Patrícia, que foi internada nos anos 70, aos 16 anos, e chegou a viver sete anos no Franco da Rocha (RIO DE JANEIRO, 2022, grifo nosso).

¹³¹ Foram encontradas matérias online sobre o fechamento do Franco da Rocha em muitos sites, como O Dia, disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/10/6512305-rio-fecha-ultimo-manicomio-carioca-nesta-quinta-feira.html>. Acesso em: 10 maio 2023, Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/10/ultimo-manicomio-do-rio-instituto-juliano-moreira-e-fechado.shtml>. Acesso em: 10 maio 2023, e Brasil de Fato: <https://www.brasildefato.com.br/2022/10/27/rio-fecha-instituto-juliano-moreira-ultimo-manicomio-ativo-do-municipio>. Acesso em: 10 maio 2023.

O emocionante depoimento de Patrícia revela uma trajetória de superação e resiliência frente às violências sofridas no sistema manicomial. Sua fala evoca não apenas a experiência de quem resistiu aos dispositivos de contenção e desumanização, mas também a possibilidade de reconstrução da vida por meio da arte. Ao afirmar-se como sobrevivente, Patrícia dá testemunho de uma existência que, apesar da dor, transformou-se em expressão, autonomia e reconhecimento.

Figura 72: (A) Entrada do Núcleo Franco da Rocha com Patrícia e funcionárias da SMS-Rio segurando faixas com mensagens de protesto e defesa da luta antimanicomial, simbolizando o fechamento do espaço e o avanço das políticas de reforma psiquiátrica no Rio de Janeiro.

(B) Pavilhões internos do Núcleo Franco da Rocha



Fonte: (A) RIO DE JANEIRO, 2022. (B) Foto da autora, 2022.

Na Figura 72-A, Patrícia aparece na entrada do NFR segurando uma faixa com a palavra “FECHADO”, simbolizando o encerramento definitivo do hospício. Ela está acompanhada por colaboradoras da saúde mental, que carregam cartazes coloridos com frases emblemáticas da luta antimanicomial, como “Fora! Manicômio. Acabou!” e “Manicômio nunca mais”.

Em uma reportagem do jornal *Extra*, publicada antes do fechamento do NFR, Patrícia descreveu os horrores que viveu no local: “recebeu eletrochoques e passou dias e noites em solitárias escuras e sem ventilação, onde um buraco no chão servia de sanitário e a alimentação era entregue por uma fresta na porta de ferro” (Lima, 2022).

Essa descrição revela práticas desumanas e violentas, semelhantes às relatadas em outros núcleos do complexo psiquiátrico, como NUV onde estiveram internado Bispo e Arlindo na CJM. A análise dos depoimentos evidencia a padronização de tratamentos cruéis e degradantes em diferentes unidades do sistema manicomial.

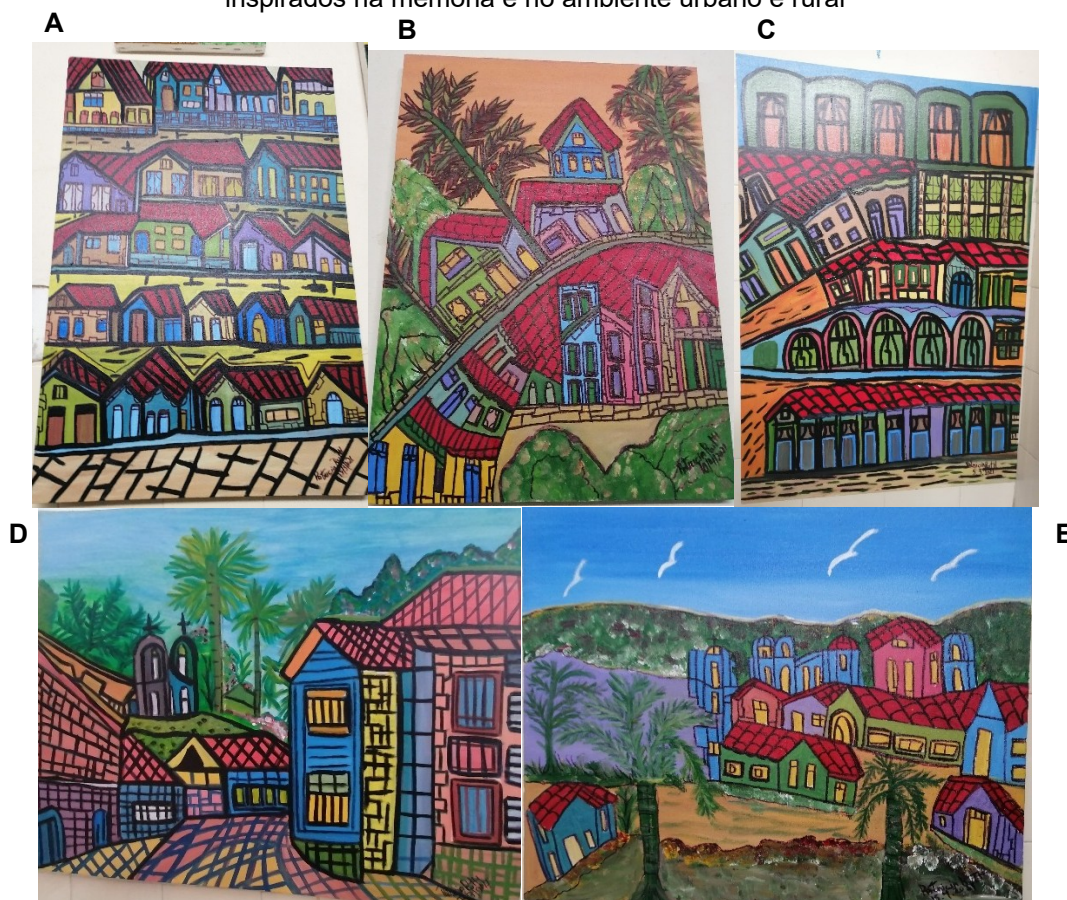
Ao final da cerimônia, em um ato simbólico, Patrícia segurou uma chave que representava o portão do NFR¹³². Ela a usou para fechar o portão do hospício e, em

¹³² Após a desativação do Núcleo em 2022, o Franco da Rocha foi rebatizado de Espaço Maria Rosenda, em homenagem a uma ex-interna, e hoje serve como um centro de convivência e aprendizado não apenas para usuários do serviço de saúde mental, mas para a comunidade do entorno.

seguida, a jogou fora, marcando o fim de um período. Esse gesto foi acompanhado por aplausos, palavras de ordem do movimento antimanicomial e lágrimas de emoção dos presentes. Foi um momento carregado de simbolismo e significado, consolidando-se como um marco histórico na luta pela reforma psiquiátrica no Brasil.

A série "Casinhas de Belém" (2017-2021) (Figura 73) é composta por 6 pinturas que representam paisagens urbanas e rurais. Caracterizada pelo uso expressivo das cores e por traços firmes, a obra de Patrícia Ruth destaca a sobreposição de casas em perspectivas não convencionais, o que resulta em uma composição visual dinâmica. Suas construções evocam memórias de sua terra natal, Igarapé-Açu, no Pará, e remetem a uma poética popular, na qual os espaços urbanos e naturais se entrelaçam. Elementos como os telhados inclinados, as janelas e portas delineadas por contornos espessos e as formas geométricas conferem um ritmo singular às telas, reforçando a identidade visual da artista. A série evidencia a experimentação de Patrícia com cores e texturas, ampliando seu repertório pictórico e reafirmando sua singularidade na produção artística contemporânea.

Figura 73: Cinco obras da série “*Casinhas de Belém*”, de Patrícia (2017-2021), que exploram cores vibrantes, perspectivas dinâmicas e a sobreposição de elementos arquitetônicos inspirados na memória e no ambiente urbano e rural



Fonte: Foto da autora, 2017 e 2021

Sobre a inspiração para a criação de suas obras, Patrícia explica:

[...] a minha inspiração veio da época em que eu vim de caminhão. Eu andava pela estrada e ficava olhando pela janela do caminhão, cada coisa linda. Naquela época tudo era antigo, eu gostava muito, dos morros, descia morro, em toda a estrada Belém-Brasília¹³³. [...] Hoje em dia é toda asfaltada, mas antes não era assim, não. Era só barro e poeira mesmo. [...] Belém me inspira muito! Tirei tantas fotos a última vez que fui para Belém. Eu tirei fotos de muitas casinhas, principalmente da minha mãe. [...] A minha inspiração mais é assim, são os morros, que eu gosto de morro, eu gosto de água, sabe? Rios, sabe? Eu lembro dos Igarapés de Belém e do morro onde a minha tia subia para poder plantar batata. (Entrevista com Patrícia, 2023).

A série “*Memórias de Minha Vida*” (2022) (Figura 74), de Patrícia, é composta por seis autorretratos estilizados da própria artista, inseridos em ambientes arquitetônicos coloridos e fragmentados. As obras apresentam uma estética que dialoga com referências populares, utilizando uma paleta vibrante e evocando memórias pessoais e coletivas por meio da justaposição de rostos expressivos e paisagens urbanas. A composição bidimensional e o uso de cores contrastantes ressaltam aspectos subjetivos e afetivos de sua produção artística.

Figura 74: Seis obras da série *Memórias de Minha Vida* (2022) (A,B,C,D,E,F). As imagens foram captadas durante a exposição *Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto*, no Itaú Cultural, em São Paulo



Fonte: Foto da autora, 2022

¹³³ A Rodovia Belém-Brasília é um conjunto de rodovias federais do Brasil, que ligam a capital do país, Brasília (DF), à cidade de Belém (PA).

A inclusão de elementos ornamentais nas obras (Figura 74), como vestimentas detalhadas e acessórios, contribui para a individualização das figuras retratadas, estabelecendo possíveis vínculos entre identidade, pertencimento e narrativa visual. Durante a pesquisa de campo, Patrícia mencionou, em diversas ocasiões, sua admiração pelos autorretratos de Frida Kahlo¹³⁴, solicitando imagens dessas obras¹³⁵. Essa admiração reflete-se em sua produção artística, especialmente na forma como se representa e insere sua identidade no contexto pictórico. Em 2023, criou “*Meu Espelho com Frida*” (Figura 75), obra em que se autorretrata inspirada na estética de Frida Kahlo, particularmente no “*Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser*” (1940). Patrícia incorpora pinturas florais na cabeça, recurso emblemático de Kahlo, que simboliza a conexão com a natureza, a cultura mexicana e a resiliência diante das adversidades. Assim como Kahlo, que transformou suas experiências pessoais em narrativas visuais, Patrícia também explora vivências individuais, criando um diálogo entre o pessoal e o universal. “*Meu Espelho com Frida*” foi impresso em cadernos de anotações para venda, ampliando sua circulação e gerando renda para a artista, reforçando a dimensão social e econômica de sua produção.

Figura 75: Caderno de anotações com a reprodução da obra de Patrícia “*Meu Espelho com Frida*” (2023)



Fonte: Foto da autora, 2024.

As imagens apresentadas (Figuras 76-B) correspondem a bordados de Patrícia Ruth, que nomeia essas composições como *Memória de Bispo do Rosario*. Em ambas,

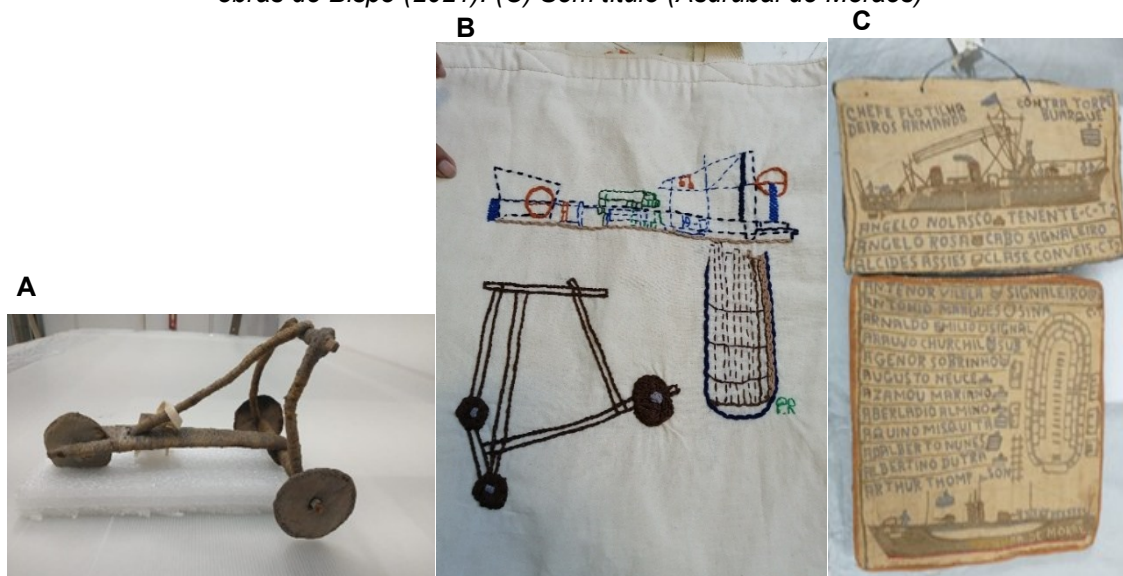
¹³⁴ Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nasceu em Coyoacán, México, em 1907. Filha de pai alemão e mãe mexicana, viveu 47 anos e pintou 143 quadros, sendo 55 autorretratos. A natureza teve papel central em suas obras, refletindo sua ligação com a terra, a flora e a fauna do México. Ao incorporar elementos naturais, Kahlo celebrava suas raízes culturais e a beleza da vida, mesmo diante das adversidades. Sua obra é reconhecida por abordar temas como identidade, dor e cultura mexicana de forma marcante (Zelazko, 2019).

¹³⁵ Foram doados pela autora desta pesquisa como presente diversas imagens de obras de Frida Kahlo.

a artista reinterpreta visualmente peças e a imagem do próprio Bispo. O uso do bordado como técnica não apenas dá continuidade à tradição têxtil presente em sua obra, mas também estabelece um diálogo estético e conceitual com seu legado.

Na Figura 76-B, observa-se uma bolsa de tecido com representações bordadas de elementos visuais recorrentes na produção de Bispo: um carrinho de madeira, possivelmente inspirado na peça *Carrinho de Criança*, da série *Miniaturas Orfa* (Figura 76-A), e a obra *Sem título* (Asdrúbal de Moraes) (Figura 76-C). Os contornos simples e a composição linear preservam a sobriedade gráfica dos modelos originais, enquanto o bordado acrescenta textura, relevo e uma dimensão tátil à releitura.

Figura 76: *Memória de Bispo do Rosario*, por Patrícia Ruth. (A) *Carrinho de Criança* da série *Miniaturas Orfa* (16 x 21 x 29 cm). (B) *Bolsa bordada reinterpretando elementos das obras de Bispo* (2021). (C) *Sem título* (Asdrubal de Moraes)

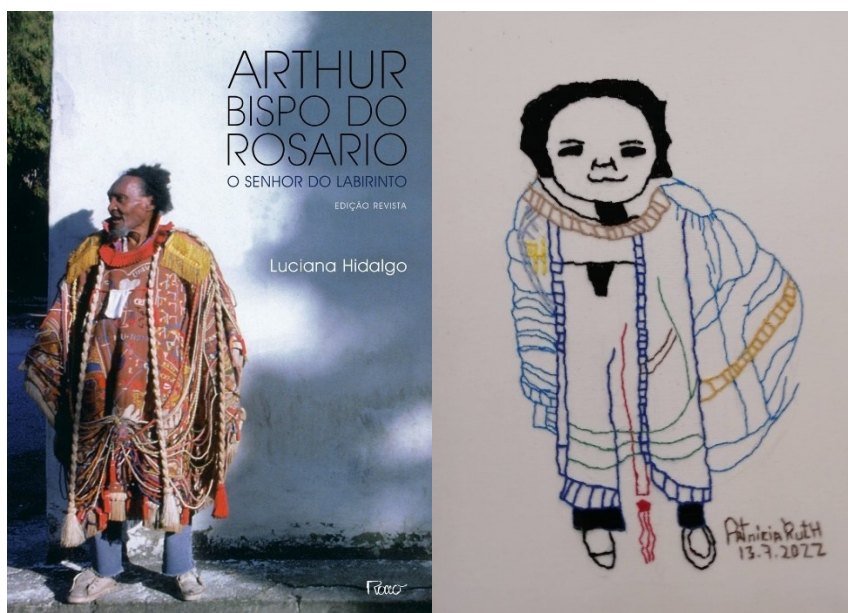


Fonte: Foto da autora, 2024.

Na Figura 77-B, a artista representa, de forma estilizada, a figura de Bispo, vestindo sua obra intitulada *Manto de Apresentação*. A imagem é construída com linhas sutis e uso contido de cores, sugerindo a sobreposição de tecidos e os ornamentos característicos de seus mantos. A assinatura de Patrícia e a data da criação, bordadas na peça, reforçam seu gesto autoral e a homenagem direta ao legado do artista. A composição parece ter sido inspirada na fotografia de Bispo que ilustra a capa do livro *Arthur Bispo do Rosario – O Senhor do Labirinto* (Figura 77-A).

Esses trabalhos indicam como a artista se apropria do bordado como linguagem para reconfigurar e manter viva a memória de Bispo, preservando sua iconografia e ressaltando a relevância de sua produção no contexto do Ateliê Gaia e do MBRAC.

Figura 77: (A) Capa do livro *Arthur Bispo do Rosario – O Senhor do Labirinto*, de Luciana Hidalgo. Fotografia de Arthur Bispo do Rosario vestindo o *Manto de Apresentação*. Edição revista. Rio de Janeiro: Rocco, [s.d.]. (B) Bordado de Patrícia Ruth em uma tela da série *Memória de Bispo do Rosario*, 2022. Representação estilizada de Bispo utilizando o *Manto de Apresentação*, inspirada provavelmente na imagem da capa do livro de Luciana Hidalgo



Fonte: Livro *Arthur Bispo do Rosario – O Senhor do Labirinto*, de Luciana Hidalgo e (B) Foto da autora, 2023.

As produções artísticas demonstram como Patrícia Ruth se apropria do bordado como linguagem para reconfigurar e perpetuar a memória de Bispo, preservando sua iconografia e a relevância de sua produção no contexto do Ateliê Gaia e do MBRAC.

4.2.4 Balar é preciso: Arlindo Oliveira e sua obra

Arlindo Oliveira da Silva Filho¹³⁶ (1951-2024) desenvolveu uma prática artística centrada na reutilização de materiais recicláveis, especialmente madeira coletada na CJM e suas imediações. Sua produção diversificada inclui esculturas de aviões, barcos, veículos e figuras humanas - bonecos e bonecas que representam pessoas de seu convívio ou memórias afetivas. Muitas dessas obras são dotadas de luzes, sons e cores vibrantes, o que lhes confere um caráter lúdico e interativo, com particular apelo ao público infantil.

¹³⁶ A elaboração do texto sobre Arlindo Oliveira representou um desafio singular nesta pesquisa. Entre os artistas do Ateliê Gaia, foi com ele que mantive o convívio mais duradouro — anos de colaboração que transcenderam o âmbito acadêmico, incluindo trocas pessoais e documentação sistemática de seu processo criativo. Esse vínculo resultou em um arquivo extenso, composto por documentos pessoais, registros fotográficos e obras do artista. Em 2024, durante a redação desta tese, fui informada de seu falecimento por Diana Kolker. A complexidade em narrar sua trajetória deriva tanto do luto quanto da consciência ética inerente à representação de sua contribuição artística.

O movimento constitui um dos elementos na poética de Arlindo, manifestando-se tanto nas peças articuláveis quanto na dinâmica das figuras, integrando artes visuais, dança e musicalidade. O artista desenvolve uma poética do corpo que questiona o silenciamento manicomial e valoriza a expressão individual.

Na Figura 78, Arlindo aparece ao lado de uma de suas esculturas confeccionadas com materiais recicláveis, demonstrando seu estilo inventivo e lúdico. A obra, composta por elementos como tampas plásticas, garrafas PET e pedaços de madeira, exemplifica a criatividade com que o artista ressignifica objetos descartados coletados no entorno da CJM. O registro foi realizado no NUV durante o período em que o Ateliê Gaia ocupava esse espaço.

Figura 78: Arlindo Oliveira abraçando uma de suas esculturas de bonecas femininas confeccionadas com materiais recicláveis. Foto no Núcleo Ulysses Vianna durante a fase em que o Ateliê Gaia utilizava o espaço



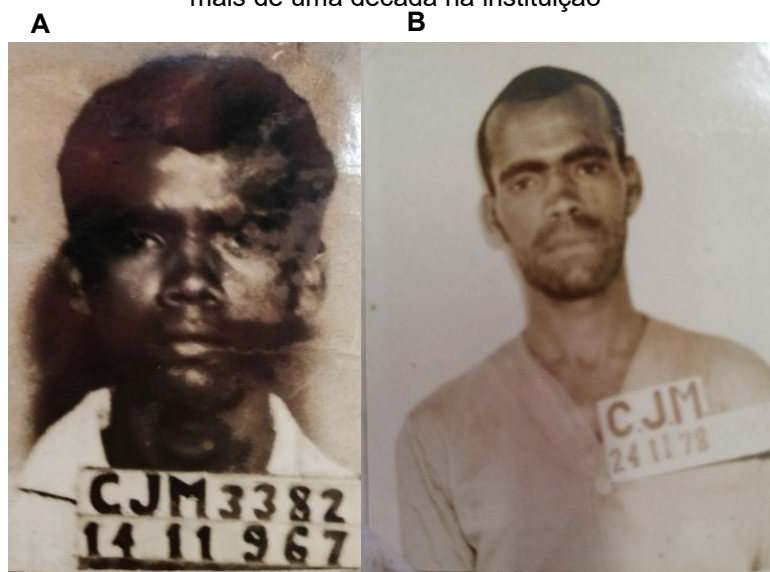
Fonte: Foto da autora, 2009

Arlindo Oliveira foi um artista plástico cuja experiência de vida e criação artística se entrelaça, em diversos aspectos, com a história da saúde mental no Brasil. De acordo com seu prontuário, foi internado pela primeira vez no Centro Psiquiátrico Pedro II em 1967, aos 16 anos, sendo transferido para a CJM em novembro do mesmo ano (Figura 79-A). Sua identidade¹³⁷ registra como genitores Arlindo Oliveira da Silva e Nioli Oliveira da Silva. As informações do prontuário indicam: cor branca; endereço na Rua Iraçu, 191, fundos, Cordovil, Rio de Janeiro; naturalidade: Guanabara. Quanto à escolaridade, consta que cursou até o segundo ano do ensino primário. A internação ocorreu após sua

¹³⁷ Carteira de identidade expedida pelo Instituto de Identificação Félix Pacheco em 1997. Durante a pesquisa, tive acesso aos documentos pessoais do entrevistado, gentilmente apresentados por ele, tais como carteira de identidade, CPF, carteira de trabalho e título de eleitor. Li diferentes recibos de pagamento do artista Arlindo referente a empréstimo e venda de suas obras. (dados preservados por questões éticas)

mãe relatar um episódio de agressividade, alegando não ter condições de cuidar do filho (Prontuário..., 1967).

Figura 79: (A) Arlindo Oliveira em 1967, ano de sua chegada à CJM; (B) Arlindo em 1978, após mais de uma década na instituição



Fonte: Arquivo do IMAS JM, 1967, 1978.

Durante sua trajetória institucional, Arlindo esteve internado em diferentes núcleos da CJM, permanecendo vinculado ao IMAS JM até poucos meses antes de seu falecimento, em 2024. Em 1968, esteve internado no Pavilhão Adib Jabour¹³⁸. Documentos de 1969 registram sua transferência para o NUV, onde também vivia Bispo; neste espaço, Arlindo permaneceu por décadas. Há registros de evasões e realocações entre os núcleos da CJM, principalmente no Núcleo Rodrigues Caldas, além de anotações sobre seu estado de saúde e diagnósticos recebidos. Em documento assinado pelo Dr. Guedes Pinto em 1970, constam observações clínicas que atestam sua longa permanência no NUV. Durante esse período, Arlindo manteve pouco contato com a família, sendo visitado esporadicamente pelos irmãos. Os registros do prontuário de Arlindo indicam a possibilidade de convivência com Bispo durante o período em que ambos estiveram internados no NUV.

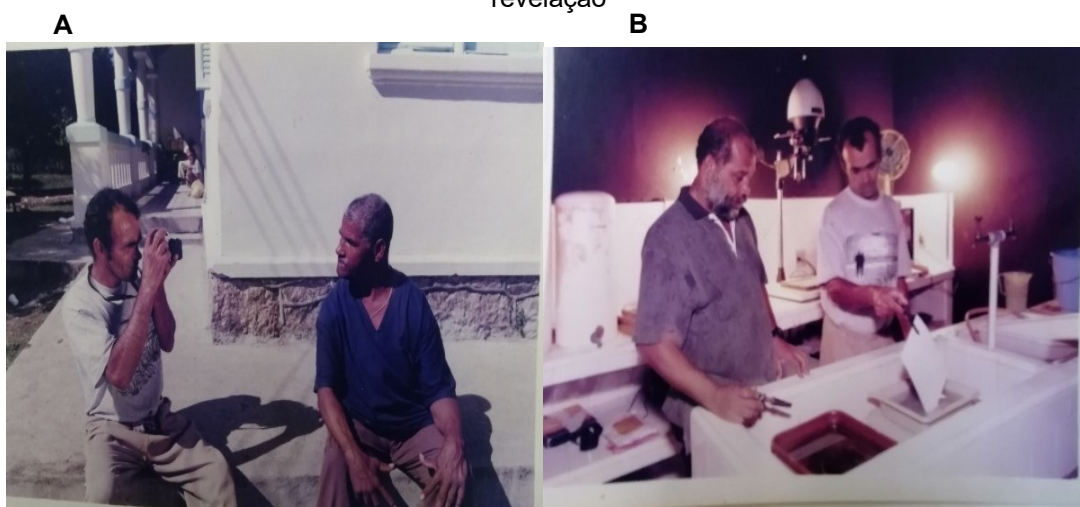
As Figuras 80 (A e B) documentam momentos relevantes da trajetória de Arlindo no NUV e sua participação em atividades terapêuticas com uso da arte. Em contraste com Bispo, cuja participação em oficinas terapêuticas no NUV não foi registrada. Arlindo esteve envolvido em diversas iniciativas, com destaque para a oficina de fotografia. Na Figura 80-A, observa-se Arlindo fotografando outro paciente no NUV, o que evidencia

¹³⁸ O Pavilhão Adib Jabour na CJM funcionou como unidade de internação psiquiátrica para menores até os anos 1970. Para análise das internações no período, ver: BENTES, A. L. S. Tudo como dantes no Quartel d'Abrantes: estudo das internações psiquiátricas de crianças e adolescentes através de encaminhamento judicial. 1999. <https://www.metuia.ufscar.br/pt-br/assets/arquivos/estado-da-arte/produtos-servicos-e-programas-voltados-as-juventudes/1999/ana-lucia-seabra-bentes.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.

sua atuação em práticas artísticas para além da escultura e da pintura. A fotografia parece ter representado um dos primeiros meios a despertar seu interesse pela arte, contribuindo para o início de sua trajetória criativa e abrindo novos caminhos em sua vida. Já na Figura 80-B, Arlindo aparece ao lado do fotógrafo Lula Aparício durante uma oficina de revelação de imagens, ocasião em que teve contato com técnicas fotográficas e laboratoriais em oficinas produzidas pelo museu.

Essa experiência de Arlindo foi registrada pela imprensa. Conforme reportagem publicada no jornal O Dia sob o título “Arte acima de tudo” e o subtítulo “Oficinas abrem uma janela para o mundo”, o texto descreve as atividades realizadas no museu, com destaque para as oficinas. A matéria relata que o fotógrafo Lula Aparício montou um laboratório fotográfico na instituição e passou a ensinar, de forma voluntária, a técnica aos pacientes da CJM. “O mais aplicado deles, segundo o professor é Arlindo Oliveira da Silva”. Em seu depoimento, Arlindo afirma: “Quando não posso comparecer às aulas, sinto que algo faltou no meu dia. Gosto de fotografar tudo dentro da instituição” (Figueiredo, 1999). O reconhecimento público de sua dedicação à fotografia reforça a relevância dessa prática em sua trajetória artística e em sua vivência institucional.

Figura 80: (A) Arlindo de Oliveira fotografa outro paciente no NUV, na CJM. (B) Arlindo ao lado do fotógrafo Lula Aparício na oficina de fotografia do MBRAC, onde aprendeu técnicas de revelação



Fonte: Arquivo do IMAS JM, s.d.

Arlindo construiu uma trajetória marcada por vivências singulares na CJM. Registros institucionais indicam que, a partir dos anos 2000, ele deixou o pavilhão do manicômio para viver com Carmem Lúcia, outra paciente da CJM, no Condomínio Lar Feliz, localizado no território da Colônia (Figura 81). O espaço doméstico compartilhado pelos dois tornou-se também um ambiente de criação artística. Arlindo mantinha um cotidiano voltado à produção com materiais diversos, muitos deles recicláveis. Carmem Lúcia também já faleceu, e sua memória permanece vinculada à história da CJM, assim

como à trajetória de Arlindo, com quem compartilhou não apenas a moradia, mas também momentos importantes de vida e criação.

Figura 81: Arlindo de Oliveira e Carmem Lúcia em sua casa no Condomínio Lar Feliz¹³⁹, território da Colônia Juliano Moreira. O ambiente servia como ateliê doméstico, onde Arlindo produziu diversas obras utilizando materiais reutilizáveis



Fonte: Foto da autora, 2008

A Figura 82 apresenta a Ficha de Qualificação Profissional emitida para Arlindo em 2004 pelo Sindicato dos Artesãos Autônomos do Município do Rio de Janeiro, documento que atesta sua condição de artesão. Interessado em obter esse reconhecimento profissional, Arlindo - ao tomar conhecimento da existência da entidade - solicitou acompanhamento para visitar a sede sindical. Como parte do processo de certificação, foi necessário demonstrar suas habilidades técnicas através da confecção de uma peça em madeira.

Arlindo preservava essa certificação com especial cuidado, referindo-se a ela como sua "nova carteira de identidade" - para um paciente institucionalizado, o documento representava uma importante reconstrução identitária. A ficha, que o credenciava oficialmente como "Artesão" na técnica de arte com madeira, constituiu um marco fundamental em sua trajetória, representando o reconhecimento externo de sua prática criativa. A iniciativa de buscar essa formalização evidencia seu empenho em obter validação social para seu trabalho como um artesão além dos limites da instituição psiquiátrica.

¹³⁹ Registro fotográfico realizado em 2008 durante visita ao domicílio de Arlindo Oliveira, por convite expresso do artista. Na ocasião, Arlindo demonstrou particular interesse em compartilhar seu processo criativo, apresentando tanto suas obras em produção quanto sua companheira, Carmem Lúcia. Para a composição da imagem, posicionou-se ao lado dela, e apoiou suas mãos, em gesto que denota proximidade afetiva, tendo selecionado como pano de fundo uma de suas obras em andamento.

Figura 82: Ficha de Qualificação Profissional de Arlindo Oliveira da Silva Filho, emitida pelo Sindicato dos Artesãos Autônomos do Município do Rio de Janeiro (2004)

**SINDICATO DOS ARTESÃOS AUTÔNOMOS DO
MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO**
Rua Piraquara, 90 Grupo 201 - Realengo - Tel.: 2401-9905

Ficha de Qualificação Profissional
Nº 1622 Data 28 / 07 / 04.

Nome: ARLINDO OLIVEIRA DA SILVA FILHO
End.: AV. SAMPAIO CORREIA, nº 24 / 1
Bairro: TAQUARA Cidade: RIO DE JANEIRO
CEP: 22.713-550 Tel.: 2446-7864 Inscr. CECOR:
Ident.: 12464845-2 Órgão Exp.: IFP CPF: 003.565.188-00
Técnica: MADEIRA - (ARTESÃO)

Esta ficha só terá validade acompanhada do cartão de inscrição do Estado do Rio de Janeiro (CECOR) e não tem valor como licença para expor em Logradouros Públicos.

Fonte: Foto da autora, 2004

Durante a observação de campo, Arlindo descreveu os materiais que costuma utilizar em suas criações, retirando-os de uma bolsa e apresentando-os à pesquisadora. Entre os itens estavam: martelo, diversos alicates de formas e tamanhos variados, chaves de fenda e uma chave Philips. Ao mostrá-los, afirmou: “eu uso para fazer os meus trabalhos” (Entrevista com Arlindo de Oliveira, 2023). Essas ferramentas são comumente utilizadas por artesãos que trabalham com madeira, o que reforça a dimensão artesanal de sua prática artística e a relação entre técnica e criação em seu processo de trabalho.

Entre as diversas criações de Arlindo, os meios de transporte figuram como tema recorrente em sua poética visual. As Figuras 83 (A, B e C) apresentam obras do artista exibidas em três diferentes exposições museológicas. Na Figura 83-A, referente à exposição “*Bispo do Rosario – Eu vim: aparição, impregnação e impacto*”, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo (2022), observa-se uma sequência de quatro veículos em madeira. Todas as peças possuem nomes e números inscritos: da esquerda para a direita, identificam-se (1) “201 funerária”, com flores de plástico fixadas no teto; (2) “193 bombeiro”; (3) uma viatura do BOPE com figura pintada em preto representando o uniforme da corporação, portando armas, acompanhada da inscrição “Não corra que eu vim buscar sua alma” (título da obra); e (4) “reportagem 2009”, com a inscrição “Arlindo 2022”. Essas criações evidenciam a habilidade do artista em compor narrativas visuais de forte apelo popular, empregando materiais como madeira, tampinhas, copos e luzes em suas composições.

A Figura 83-B apresenta duas esculturas - *Navegar* e *A Jato* - expostas em “Lugares do Delírio” no MAR em 2017¹⁴⁰, reforçando a afinidade do artista com o tema

¹⁴⁰A exposição *Lugares do Delírio*, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR), integrou o programa de exposições *Arte e Sociedade no Brasil*, concebido pelo então diretor Paulo Herkenhoff. As primeiras mostras desse ciclo abordaram, respectivamente, as questões da habitação (*Abrigo e Terreno*, 2013) e da educação

dos transportes. Produzidas com madeira, cordões, tampas plásticas, esferas de madeira e outros materiais reutilizados, as obras revelam sua capacidade de criar formas reconhecíveis a partir de elementos cotidianos. A aeronave, com corpo aerodinâmico e asas adornadas por faixas pretas, repousa sobre base circular, enquanto o veleiro se ergue em estrutura leve e colorida, resultando em uma estética que combina ludicidade e precisão construtiva.

Sua abordagem singular ao tema da mobilidade sugere não apenas o fascínio por máquinas e deslocamentos, mas também possíveis metáforas sobre liberdade e deslocamento subjetivo. Ao integrar luzes, movimento e escala em suas criações, Arlindo transforma objetos do imaginário técnico em construções poéticas, nos quais a arte popular se articula com a experiência de vida e com o território em que esteve inserido por décadas.

Figura 83: (A) 4 veículos e madeira: da esquerda para a direita, “201 funerária”, (2) “193 bombeiro”; (3) viatura do BOPE, acompanhada da inscrição “Não corra que eu vim buscar sua alma” (título da obra); e (4) “reportagem 2009”. (B): *Navegar* e *A Jato* na exposição *A Cor do Brasil* (2017) no Museu de Arte do Rio (MAR). (C) – 2 barcos, na exposição “mostra Casa Aberta: Passagens, na Casa França-Brasil” 2021



Fonte: Fotos (A e B) da autora, 2022 e (C) agenciabrasil.ebc.com.br

(*Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas*, 2014). A terceira exposição da série, segundo o projeto original de Herkenhoff, teria como tema o sofrimento psíquico e se chamaria *Lugares da Loucura*. Tania Rivera (2018), curadora da mostra, relata que assumiu o desafio de "pensar museu e sujeito, loucura e arte, em chave clínica e política ao mesmo tempo" para conceber a exposição, que passou a se chamar *Lugares do Delírio*. RIVERA, Tania. *Museu dos delírios — notas sobre a exposição Lugares do delírio*. *Ao Largo*, Rio de Janeiro, v. 6, 2018.

A Figura 83-C retrata duas embarcações em madeira de Arlindo, apresentadas na exposição “Casa Aberta - Passagens”¹⁴¹, realizada no Centro Cultural Casa França-Brasil em 2021. As obras são constituídas por materiais diversos e reciclados - incluindo bonecos, fios coloridos, luminárias, rodas e elementos sonoros - configurando uma produção visual multifacetada. O caráter lúdico da composição pode remeter tanto à fragilidade quanto à potência da criação artística em contextos de vulnerabilidade social e institucional. As cores vibrantes e os materiais empregados parecem estabelecer diálogo com a estética popular.

Tais embarcações, assim como os veículos presentes em sua produção artística, configuram representações ricas em dimensões narrativas e subjetivas, estabelecendo conexões entre noções de deslocamento, trabalho e autoimagem. A abordagem do artista sobre a mobilidade parece indicar não somente um interesse por máquinas e sistemas de transporte, mas também potenciais referências à liberdade e ao movimento em âmbito subjetivo. Ao integrar elementos como luminosidade, dinamismo e variações de escala em suas obras, Arlindo transforma objetos do universo técnico em construções poéticas, nas quais a arte popular se relaciona com suas experiências pessoais e com o espaço que habitou por décadas. Essa multiplicidade de camadas em sua produção evidencia sua contribuição específica para a arte contemporânea brasileira, particularmente no campo da arte popular.

Conforme argumenta Frota (1978), a arte popular manifesta uma capacidade criativa enraizada no cotidiano, frequentemente associada a condições sociais, emocionais ou materiais particulares, que se expressam de maneira singular através da prática artística. Segundo a autora, esse processo constitui uma forma específica de materializar inquietações, demonstrando, mesmo sem formação convencional, uma inventividade peculiar vinculada às vivências e relações afetivas do artista. Nessa perspectiva, a arte se insere no fluxo vital e se apresenta “mais como respirar natural do que como uma atitude de exceção” (Frota, 1978, p. 7).

Nas Figuras 83 - B e C, observam-se embarcações concebidas por Arlindo, que desenvolveu diversas obras com essa temática. Embora sua produção apresente

¹⁴¹ Em 1º de março de 2021, a Casa França-Brasil inaugurou a exposição “*Casa Aberta: Passagens*”, marcando sua reabertura após o período de fechamento provocado pela pandemia da COVID-19. A mostra celebrou os 200 anos de construção do edifício e os 30 anos de funcionamento como espaço cultural. A exposição contou com a participação de dez artistas convidados de diferentes regiões do Brasil, entre eles três artistas do Ateliê Gaia — Arlindo Oliveira, Leonardo Lobão e Patrícia Ruth —, que apresentaram obras que celebram a reabertura de um dos mais importantes espaços culturais do país, estimulando novas vivências e gerando reflexões sobre a trajetória do local. CASA FRANÇA-BRASIL. *Casa Aberta: Passagens*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2021. Exposição comemorativa aos 200 anos do prédio da Casa França-Brasil e 30 anos como espaço cultural, com curadoria de Ulisses Carrilho. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-03/casa-franca-brasil-reabre-no-rj-com-exposicao-que-celebra-seus-30-anos>. Acesso em: 27 mar. 2025.

características distintivas, é possível identificar ressonâncias do legado de Bispo. Nesse contexto, o barco parece operar como símbolo de travessias, deslocamentos e memórias. As criações de Arlindo articulam referências da cultura popular com experiências individuais, combinando técnica artesanal e elementos lúdicos. Assim como ocorre com seus aviões, motocicletas e caminhões, suas embarcações sugerem uma investigação sobre o deslocamento simbólico - uma transição entre realidades possíveis, marcada pela afirmação de sua condição de criador.

A temática das embarcações também se mostra recorrente na obra de Bispo, que produziu navios em diversas escalas e materiais. Embora ambos os artistas tenham desenvolvido seus trabalhos em contextos similares - a CJM e o NUV -, as embarcações de Bispo e Arlindo apresentam abordagens distintas. Enquanto Bispo concebia seus barcos como elementos de um projeto existencial de cunho religioso, Arlindo os desenvolvia como artefatos dinâmicos e interativos, com forte componente lúdico. Ambos os casos, contudo, compartilham o emprego de materiais não convencionais, evidenciando a capacidade criativa da arte produzida à margem dos circuitos tradicionais.

A curadora Tania Rivera, em entrevista concedida a Fátima Pinheiro sobre a exposição *Lugares do Delírio*, menciona o impacto dos barcos de Bispo e o diálogo com outras produções semelhantes, como as de Arlindo Oliveira e Luiz Carlos Marques, do Ateliê Gaia:

Um dia eu visitava o acervo na Colônia Juliano Moreira e me veio esta ideia de ter todos os trabalhos com embarcações. Bispo foi marinheiro em sua juventude, antes de se instalar no Rio de Janeiro, e os barcos não poderiam faltar em seu incessante trabalho delirante (e simultaneamente artístico) de reconstrução do mundo. (...) A profusão de barcos havia se tornado, de alguma maneira, meu 'delírio'. Fui encontrando outros barcos incríveis, (...) como os de Arlindo Oliveira e Luiz Carlos Marques (do Ateliê Gaia, no Museu Bispo do Rosario). (Rivera, 2017, n.p).

Essa aproximação curatorial entre os artistas ressalta a importância de se considerar, nas obras produzidas em contextos de sofrimento psíquico, não apenas os objetos em si, mas também os ambientes de criação, os modos de ativação e as trajetórias biográficas que os atravessam. A exibição dessas obras em instituições museológicas evidencia o reconhecimento do trabalho de Arlindo para além dos limites da CJM e do Ateliê Gaia, demonstrando a valorização de sua produção por curadores em exposições museológicas.

Em 2017, Arlindo realizou uma performance *Tresformance*¹⁴² (Figura 84) na antiga cela-forte onde estivera internado - o mesmo pavilhão que dividira com Bispo -, incorporando as figuras de Bispo, de si mesmo e do guarda do Pavilhão 10. O vídeo da performance apresenta cenas impactantes: Arlindo, no NUV, representa Bispo ao bater uma caneca na porta da cela, gritar e resmungar. O artista transita entre diferentes papéis, alternando momentos de silêncio com manifestações de desespero e raiva, gaguejando, solicitando água e berrando aos guardas. *Tresformance* sugere uma ampliação da atuação de Arlindo enquanto sujeito-artista, caracterizado como "simultaneamente testemunho, usuário e artista" (Gogan; Adams, 2020, p.12).

Assisti ao vídeo *Tresformance* na exposição *Arte ponto vital*, na presença do próprio Arlindo, que parecia reviver as experiências registradas na obra. A performance mobiliza vivências pessoais e observações do artista, aproximando-se das descrições de Aquino (2010) sobre o NUV. No vídeo, Arlindo veste o uniforme azul de paciente que havia guardado e é filmado dentro da cela, gritando continuamente. Embora algumas palavras sejam discerníveis, em outros momentos ouvem-se apenas gemidos que sugerem dor e aflição. Paralelamente, ele bate a caneca nas grades, produzindo ruídos intensos, e corre de um extremo a outro. As imagens, de fato impactantes, mostram-no em estado de agitação acentuada.

Figura 84: Arlindo de Oliveira em *Tresformance* (2017). Performance realizada na cela antiga do Pavilhão 10, Núcleo Ulysses Vianna, Colônia Juliano Moreira atual IMAS JM



Fonte: Denise Adams, 2017

¹⁴² "Tresformance" foi uma performance artística que, conforme Groh (1981), surgiu com os futuristas e dadaístas, consolidando-se nos anos 1960 em movimentos como o Happening e o Fluxus. Caracteriza-se pela teatralização de ações cotidianas, com uso de objetos comuns e sem exaltação do ego artístico. Diferentemente de produções televisivas ou Happenings, a performance art ocorre em meio ao público, buscando provocar reflexões sobre tempo, sons, hábitos e tradições (Groh, 1981). Marcada pela improvisação e pela impossibilidade de reprodução idêntica, é geralmente registrada em vídeo, priorizando a interação mental entre artista e plateia. A performance de Arlindo foi realizada no Pavilhão 10 do NUV, na CJM — onde ele e Bispo viveram como internos. Registrada em 2017 por Margarete Araújo, com edição de Ian de Farias, integrou a exposição "Arte ponto vital" (MBRAC, 2021) e, depois, a mostra "Bispo do Rosario – Eu vim: aparição, impregnação e impacto" (Itaú Cultural, 2022).

Entre os muitos temas abordados por Arlindo em sua produção escultórica, destaca-se a representação de figuras femininas. Embora também tenha esculpido algumas personalidades, a maioria de suas figuras são mulheres feitas em madeira, caracterizadas por vestimentas vibrantes, acessórios e elementos que remetem tanto ao universo popular quanto ao festivo. Uma das primeiras esculturas desse tipo foi "Maria Bonita", criada por volta de 2006/2007 (Figura 85-A). Composta por materiais reciclados e adornos variados — como tecidos coloridos, garrafas, rendas e aplicações metálicas —, a obra evidencia o caráter híbrido e lúdico de sua estética.

Arlindo Oliveira descreveu seu processo de seleção de matérias-primas e a criação de sua obra intitulada *Cabra*:

Eu fico olhando para as árvores, para ver se dá para fazer uma mulher daquela árvore ali. Mas aí eu tenho que perguntar a um cara para cortar aquela árvore. [...] Eu tenho uma Cabra feita com Goiabeira [...] Eu fui cortando com facão, cortando [...] cobri com algodão e pinteí. (Entrevista com Arlindo de Oliveira, 2023).

No trecho acima, Arlindo relata como observa as árvores para escolher a madeira utilizada em suas esculturas femininas e, ao identificar uma possibilidade, solicita autorização para o corte. Ele criou uma escultura, *Cabra*, a partir de pedaços de madeira retirados de uma árvore de goiabeira. Trabalhou a peça com facão, modelando-a progressivamente, e finalizou o processo revestindo-a com algodão e aplicando tinta.

A performatividade foi um dos aspectos que Arlindo incorporou com mais liberdade e espontaneidade em sua prática artística nos últimos anos. Em eventos como inauguração de exposições e o Dia Nacional da Luta Antimanicomial, Arlindo dançava com suas esculturas em momentos performáticos que envolviam o público e ativavam suas obras de modo sensível e encenado. Na Figura 85-C, é possível observar o artista dançando com uma de suas figuras femininas no Dia Nacional da Luta Antimanicomial, ao som da música *La Barca*. A imagem revela a dimensão relacional de sua produção, onde a escultura deixa de ser um objeto estático (Figura 85-B) e passa a compor uma cena viva, marcada por movimento, afeto e expressão corporal (Figura 85-C). Esses gestos performáticos contribuíam para a resignificação da obra e do próprio artista no espaço social e institucional em que atuava.

Figura 85: Esculturas performáticas de Arlindo Oliveira. (A) *Maria Bonita* (2006/2006). Técnica mista (madeira, tecidos, tela metálica, objetos reciclados, sapatos, peruca e garrafa plástica), 1,30 × 1,10 × 0,60 m. (B) *[Escultura sem título]* (2021). Técnica mista com materiais similares (C) Performance com escultura em praça pública do IMS JM, durante evento organizado pelo MBRAC. Registro fotográfico do artista bailando com a obra ao som de *La Barca*



Fonte: Foto da autora, (A) 2000, (B e C) 2021.

Em contraste com as vivências nos pavilhões da CJM, particularmente no NUV, Arlindo desenvolveu uma produção artística marcada por cores vibrantes, formas expressivas e temas vinculados ao cotidiano e à cultura popular. Seu falecimento, em 20 de novembro de 2024, encerrou uma trajetória dedicada à criação artística e à resistência. Sua obra permanece como legado relevante, tanto no campo das artes quanto nos debates sobre saúde mental. Ao transpor experiências pessoais em formas sensíveis de expressão, o artista evidenciou a potência da arte como meio de subjetivação e reconhecimento social. Suas criações seguem promovendo reflexões sobre as relações entre arte, cuidado e inserção institucional — e continuam a ecoar no Ateliê Gaia e no MBRAC principalmente, onde outros artistas, como ele, transformam vivências em linguagem e presença.

4.2.5 Luiz Carlos: Singularidade e invenção na arte

Luiz Carlos Marques (1973–) é um artista cuja trajetória transita entre diversas esferas criativas e laborais. Desenvolveu uma prática artística que integra, de forma complementar, a produção visual e musical. Atua como artista vinculado ao Ateliê Gaia, além de percussionista e Mestre de Bateria do Bloco Império Colonial, ambas iniciativas do MBRAC. Marques (Figura 86) também participa do Bloco Loucura Suburbana¹⁴³.

¹⁴³ O Ponto de Cultura Loucura Suburbana, criado em 2001 como iniciativa de saúde mental comunitária vinculada ao Instituto Municipal Nise da Silveira, configura-se simultaneamente como bloco carnavalesco e espaço cultural permanente desde 2010. Desenvolve atividades artísticas gratuitas que articulam memória

Essa trajetória multifacetada incorpora ainda suas experiências como cozinheiro, barbeiro e ajudante de ourives¹⁴⁴, configurando um fazer artístico que articula, de modo orgânico, criação plástica, performance musical e ações em saúde mental. Sua produção artística, que abrange pintura acrílica e óleo sobre tela, instalações têxteis e intervenções sonoras, dialoga com o repertório plural de vivências acumuladas na CJM e no MBRAC.

Figura 86: Luiz Carlos Marques segurando uma pintura e ao fundo diversas pinturas do artista no Ateliê Gaia no MBRAC



Fonte: Foto da autora, 2024

De acordo com os registros do prontuário médico, Luiz Carlos Marques passou por internações intermitentes para tratamento psiquiátrico, tendo iniciado acompanhamento aos oito anos de idade no Centro Psiquiátrico Pedro II. O documento da CJM/HJM registra seus dados filiativos (pais: Maria Isabel Marques e José Bernardo Sestório), estado civil solteiro, naturalidade Rio de Janeiro e profissão de mecânico de oficina – ocupação na qual era bem avaliado pelos empregadores. Consta como residente na Rua Jordão, bairro Taquara, Rio de Janeiro, com escolaridade correspondente à segunda série do ensino primário. O prontuário menciona episódios de agressividade física e agitação psicomotora, tendo o paciente interrompido o tratamento aos treze anos. Em 1992, quando do registro do prontuário na antiga CJM, retomou o acompanhamento aos dezenove anos, período em que residia com os pais (PRONTUÁRIO..., 1992).

Neste depoimento, o artista Marques compartilha sua trajetória no Ateliê Gaia, detalhando o contexto de sua chegada ao espaço e sua inserção no meio artístico. Ele

cultural e saúde coletiva, tendo recebido reconhecimentos como o Prêmio Cultura e Saúde (2008, 2010) e o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro (2021). Para histórico completo: LOUCURA SUBURBANA. Nossa história. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.loucurasuburbana.org/historia>. Acesso em: 2 mar. 2025.

¹⁴⁴ Informações fornecidas durante a entrevista para essa pesquisa em 2023 pelo artista.

relata como começou a pintar no ateliê, destacando a influência de outros artistas, especialmente Gilmar Ferreira, que teve papel fundamental em sua formação. Além disso, menciona que chegou ao local durante a gestão de Bittencourt.

Eu comecei no museu, eu comecei com a Rita de Cassia Bittencourt foi aqui no terceiro piso, aqui na sede, o Ateliê Gaia era aqui em cima. Então quando eu cheguei já estava o Gilmar, tinha Leonardo, tinha a Patrícia e tinha uma senhora que ficava sempre sentada ali, a Jorgina. Então foram as primeiras pessoas que eu vi aqui, aqui em cima, na sede. Então foi da li onde eu começo a pintar. Através também da Mônica Fadista, que foi minha psicóloga aqui dentro desse espaço da colônia. O tempo em que a colônia ainda funcionava. Com alguns núcleos ainda funcionando outros núcleos já fechados. [...] Então aí que eu começo dar meus passos como um artista plástico, conhecendo, né, a arte. E assim também foi uma ajuda. Aí você me pergunta assim, qual o tipo de pessoa que você se inspirou assim no ateliê quando você chegou e viu os trabalhos, pô, foi o Gilmar. O Gilmar foi uma pessoa que passou vários tipos de informação sobre mistura de tinta assim, negócio todinho. Naquele tempo ele era bem atencioso. Ele gostava de coisas, e então ele me ensinou muitas coisas. Então eu não precisei ir diretamente para uma aula, para um curso de arte diretamente, porque eu tive esse suporte pelo Gilmar, né? Leonardo até ensinava, mas ensinava quando ele queria, né? Mas o Gilmar, ele passava bastante técnica assim, sobre obra de arte, do jeito de você limpar o trabalho, né, que ele sabia, que muita gente quando chegou no ateliê, achava que limpava a tela, era um pano, né? [...] Então ele me ensinou vários tipos de técnica para mim, poder evoluir. Ele falou, e eu vou te passar alguma coisa agora, se quiser, depois levar para frente, porque o artista, ele não pode só pintar, entendeu? O artista, ele tem que provar material. Eu nem sabia que tinha essas artes contemporâneas, eu não sabia, nem o que era isso. Então ele me passou vários tipos de técnica, eu vi que ele assim, eu vi que ele era bem ligado as obras de artes. (Entrevista Luiz Carlos Marques, 2023)

O relato de Luiz Carlos evidencia a dimensão coletiva e formativa do Ateliê Gaia, onde a troca de saberes entre os próprios artistas desempenha um papel essencial no desenvolvimento de suas técnicas, identidades e o fratrimento. A experiência narrada destaca não apenas o processo de aprendizado autodidata no interior do ateliê, mas também como esse ambiente possibilitou a emergência de um protagonismo artístico entre os participantes. A figura de Gilmar Ferreira aparece como um mentor, cuja transmissão de conhecimentos técnicos contribuiu para fortalecer o senso de autonomia e pertencimento dos artistas ao campo da arte contemporânea. Esse testemunho reforça a importância do Ateliê Gaia como espaço de educação artística informal, no qual os participantes desenvolvem suas habilidades e constroem suas trajetórias por meio da convivência e da colaboração mútua.

Marques foi influenciado por Gilmar Ferreira e pelo ambiente do ateliê, construindo uma identidade artística própria ao longo dos anos. Seu trabalho reflete uma busca constante por inovação, explorando diversas técnicas e materiais. O aprendizado

coletivo e o compartilhamento de saberes no Ateliê Gaia sugerem ser elementos determinantes em sua formação como artista.

As fotografias (Figura 87 A-B) enviadas por Marques à pesquisadora¹⁴⁵, registrando seus crachás, revelam mais do que simples documentos funcionais. No primeiro, o artista aparece sorridente, com a identificação "artista Ateliê Gaia" e as siglas do MBRAC (Figura 87-A), em um registro que simboliza sua inserção institucional no campo da arte e reforça seu pertencimento a um espaço que reconhece e valoriza sua trajetória criativa. Ao nomear Luiz Carlos Marques como "artista", o crachá opera como uma forma de legitimação simbólica, indicando publicamente seu lugar como produtor cultural em um território historicamente marcado por estigmas associados à saúde mental. Dentre os cinco artistas pesquisados todos possuem o mesmo crachá, porém Luiz Carlos foi o único que apareceu usando o crachá durante a entrevista desta pesquisa. O gesto indica tanto seu vínculo afetivo com o Ateliê Gaia quanto a possível relevância da validação institucional para sua autoimagem criativa.

O segundo crachá (Figura 87-B) refere-se à sua participação de Marques com uma obra na Bienal Naïfs do Brasil, realizada em 2016 no Sesc Piracicaba¹⁴⁶, uma das principais mostras dedicadas à arte Naïf no país. Esse documento o identifica como artista selecionado para o evento, cuja proposta consiste em reconhecer e divulgar produções autorais que emergem fora dos circuitos tradicionais da arte. A posse e preservação desse crachá indicam que, mesmo como instrumento de caráter burocrático, ele pode adquirir valor simbólico na construção de sua identidade artística e no reconhecimento de sua trajetória fora dos limites institucionais convencionais.

¹⁴⁵ Durante a entrevista realizada com a pesquisadora, o artista Luiz Carlos Marques apresentou, de forma espontânea, um conjunto variado de materiais relacionados à sua trajetória e prática artística. Entre os itens compartilhados, estavam catálogos de exposições, fotografias de obras, documentos pessoais, certificados, folders de palestras, imagens de crachás institucionais e, de maneira detalhada, os materiais utilizados em seu processo de criação. Dentre esses, destacam-se tintas da marca Acrilex — incluindo tinta acrílica fosca, *acrylic colors* e tinta para tecido —, além de diferentes tipos de pincéis, linhas empregadas em tramas e bordados, entre outros elementos que evidenciam aspectos relevantes de sua técnica e de sua autonomia como artista. Esses materiais e relatos ampliaram a compreensão de sua produção, contribuindo para uma análise mais aprofundada que vai além do conteúdo das entrevistas.

¹⁴⁶ Configurando-se como uma das principais mostras de arte popular do Brasil, a 13ª edição da Bienal Naïfs do Brasil, intitulada *Todo mundo é, exceto quem não é*, foi realizada de 19 de agosto a 27 de novembro de 2016, no Sesc Piracicaba. A exposição contou com a participação de 111 artistas oriundos de 24 estados brasileiros, apresentando 185 obras em diversas técnicas e suportes, selecionadas pela comissão curadora composta por Clarissa Diniz, Claudinei Roberto da Silva e Sandra Leibovici. De acordo com o catálogo da exposição, Luiz Carlos Marques participou como artista convidado, ao lado de nomes como Alfredo Volpi, Cícero Dias e Djanira, entre outros. As informações sobre essa exposição, foram pesquisadas no catálogo da 13ª Bienal Naïfs do Brasil (2016).

Figura 87: (A) Crachá institucional do Ateliê Gaia/MBRAC com a identificação “artista Ateliê Gaia”. (B) Crachá de participação de Luiz Carlos Marques na 13ª *Bienal Nais do Brasil*, realizada em 2016 no Sesc Piracicaba



Fonte: Acervo pessoal do artista Luiz Carlos Marques, 2023

A obra *Barro sobre tela* (Figura 88-A) apresenta uma composição floral na qual formas orgânicas e elementos naturais se articulam por meio de linhas curvas e cores vibrantes. As flores posicionam-se no centro da imagem, enquanto o fundo, em tons de roxo, contribui para uma atmosfera intensa. Nota-se a presença de texturas marcantes, especialmente no vaso, que indicam experimentações com materiais diversos. A combinação entre elementos naturais e a paleta cromática pode remeter a uma valorização do sensível, aspecto reforçado pela inclusão de um beija-flor¹⁴⁷ — figura mencionada pelo artista como importante em sua produção.

Marques relatou que utilizou materiais recolhidos no próprio território da CJM para compor essa obra, o que reforça seu vínculo afetivo com o espaço e a valorização de recursos locais em sua prática artística. Em suas palavras:

Essa obra aí tem um barro, um barro que é do território da Colônia mesmo, sabe? Eu estava indo lá para o polo e peguei a terra dali mesmo, aí fiz essa obra. (...) O dia que eu fui fazer esse trabalho aí eu não tinha tinta óleo para dar um relevo, não, sabe? Aí eu falei: 'Poxa, vou lá pegar a terra'. Aí peguei lá a terra e misturei na cola, Cascorez, cola branca. Cola de colar mosaico, enfim, eu fui e misturei na areia e na tinta e aí pegou, fixou, grudou. (Entrevista Luiz Carlos, 2023).

Esse relato evidencia não apenas a dimensão material da obra, mas também o processo criativo que incorpora elementos do cotidiano, da memória e da própria territorialidade da CJM, revelando a autonomia técnica e a inventividade do artista diante de recursos limitados.

A obra *Série Habitação* (2022) (Figura 88-B) integra um conjunto de seis pinturas, todas com representações de casas. A composição apresenta uma organização arquitetônica formada por múltiplas moradias coloridas, dispostas em camadas

¹⁴⁷ Luiz Carlos Marques relatou, um episódio marcante em que se perdeu na rua e, sem saber como retornar para casa, acabou dormindo ao relento. Segundo ele, ao amanhecer, foi acordado por um beija-flor e, naquele momento, lembrou-se do caminho de volta, conseguindo retornar ao seu lar. (Entrevista, 2023)

ascendentes. O título da série remete à recorrência temática observada no Ateliê Gaia, onde diferentes representações de habitações foram produzidas. A regularidade das formas geométricas contrasta com a diversidade cromática dos telhados e fachadas, compondo uma cena que remete à densidade de um espaço urbano.

A obra *Resistência de uma imagem* (Figura 88-C) representa os pavilhões da antiga CJM. A composição retrata edificações com telhados vermelhos e paredes brancas, dispostas entre caminhos sinuosos e extensas áreas verdes. Elementos como postes de luz, fiações elétricas e figuras humanas inserem a paisagem em um contexto temporal específico, sugerindo aspectos do cotidiano institucional. O título atribuído pelo artista introduz uma possível reflexão sobre a permanência simbólica desses espaços na memória, evocando sua importância como parte da paisagem histórica da instituição. Ao representar esse ambiente, Marques contribui para o registro visual do espaço, incorporando elementos vinculados à sua vivência no local.

Figura 88: Pinturas de Luiz Carlos Marques (A) *Barro sobre tela* (2016/2022) 50 x 40 cm, (B) *Série habitação 2022* (50 x 70 cm) e (C) *Resistência de uma imagem* (2024) 120x120 cm



Fonte: Fotos da autora, 2024

As obras *Equilíbrio* (2016) e *Viajando no Universo na Instalação de Meteoros* (2022) (Figura 89-A e B) evidenciam a dimensão instalativa e espacial da produção de Marques. Ambas são compostas por estruturas geométricas elaboradas com materiais como linha de lã coloridas e varetas de bambu, organizadas de forma precisa e harmoniosa no espaço expositivo. Frequentemente associados a práticas artesanais e à cultura popular, esses materiais são mobilizados pelo artista em construções visuais que exploram cor, leveza, repetição e ritmo.

Em *Equilíbrio* (Figura 89-A), apresentada na 13ª Bienal Naïfs do Brasil, o artista desenvolve uma instalação vertical formada por módulos hexagonais sobrepostos. A composição sugere reflexões sobre noções de sustentação, simetria e fragilidade, articulando tensões entre estabilidade e instabilidade.

Já em *Viajando no Universo na Instalação de Meteoros* (Figura 89-B), exibida na exposição *Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto*, no Itaú Cultural, em 2022, Marques expande sua pesquisa tridimensional e sensorial. A instalação aérea, composta por mandalas ou móveis coloridos e esferas translúcidas suspensas, cria uma atmosfera imersiva, evocando possíveis associações com elementos celestes. A interação entre os objetos, a gravidade e o olhar do público favorece uma experiência de contemplação e deslocamento simbólico. A leveza dos materiais contrasta com a densidade das formas, sugerindo uma poética construída entre matéria, espaço e imaginação.

Essas obras revelam o uso inventivo de materiais acessíveis, resultando em produções artísticas que se destacam pelo impacto visual e pela capacidade de dialogar com o ambiente expositivo, convidando o espectador a uma fruição sensível e reflexiva.

Figura 89: (A) *Equilíbrio* (2016), instalação vertical e (B) *Viajando no Universo na Instalação*, obra na exposição *Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto* no Itaú Cultural, em São Paulo



Fonte: (A) Fotografia de Vicente de Mello na 13ª Bienal Naïfs do Brasil. Catálogo da exposição. (B) Foto da autora, 2022.

A pintura de Marques (Figura 90-B), inspirada na obra fardão *Sem título (Eu Vi Cristo*, título atribuído), de Bispo (Figura 90-A), parece estabelecer um elo simbólico entre as duas produções, ao articular elementos visuais e textuais em torno de um gesto comum de enunciação: o da apresentação de si. A obra de Bispo (Figura 90-A), confeccionada em tecido azul-marinho, apresenta a frase “EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE SÃO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO NOS FUNDOS MURRADO”, bordada com fios claros, e foi interpretada por Figueiredo (2010) como um possível registro ritualístico de renascimento, dotado de uma carga simbólica comparável à de uma certidão de existência de um “homem novo”, marcado por uma revelação ou manifestação do sagrado. Ao retomar essa estrutura formal e simbólica — incluindo a disposição centralizada, as inscrições bordadas ou pintadas e a simetria vegetal —, Luiz Carlos parece prestar uma homenagem ao gesto de Bispo, incorporando-o de maneira singular ao seu repertório artístico.

Se, em Bispo, o fardão marca a irrupção do sagrado no tempo profano, em Marques, o gesto de representação da peça parece assumir a função de preservar essa memória, reforçando uma continuidade simbólica entre gerações de artistas que criaram (e ainda criam) dentro da CJM. A apropriação de signos como galhos brancos, estrelas, inscrições e elementos gráficos em amarelo sugere uma releitura estética e afetiva da obra de Bispo, que não se pauta pela reprodução literal, mas estabelece um diálogo respeitoso com sua linguagem visual. A pintura de Marques (Figura 90-B), realizada com tinta acrílica sobre tela, reinterpreta, de forma simbólica, os principais elementos visuais do fardão de Bispo — como a vegetação simétrica, as palavras bordadas e as referências espaciais —, compondo uma homenagem que evidencia tanto influência quanto autonomia criativa.

Além da dimensão espiritual e ritualística já destacada por Figueiredo (2010), é possível observar na obra de Bispo (Figura 90-A) uma forte presença de referências militares, perceptíveis na rigidez formal, nas insígnias e nas faixas bordadas nas mangas. Tais elementos reforçam uma estética de ordem e disciplina, que pode ser compreendida como uma tentativa de autoproteção simbólica diante das adversidades do confinamento e da exclusão social. A inserção desses signos pode ser interpretada como uma “aura militar” introjetada pelo artista, que serviu na Marinha do Brasil, atuando no afã de criar um sentido de segurança frente às violências do cotidiano manicomial. Essa leitura pode contribuir para ampliar a compreensão do fardão como um artefato liminar entre o sagrado e o institucional, entre a afirmação do sujeito e o peso da norma, com a qual não deixa de se identificar.

Figura 90: (A) Arthur Bispo do Rosario. *Fardão Eu Vi Cristo* Bordado com fios sobre tecido azul-marinho. Coleção MBRAC. (B) Luiz Carlos Marques. Pintura inspirada no fardão *Eu Vi Cristo*, de Bispo. Tinta acrílica sobre tela. Coleção particular

A



B



Fonte: (A) <https://museubispodorosario.com/acervo-2/casaco/>, 2025 (B) Foto da autora, 2023.

A obra de Gilmar Ferreira (Figura 64-C), retoma elementos visuais da produção de Bispo. Leonardo Lobão pintou Bispo utilizando um de seus fardões e situado na cela-forte (Figura 69). Patrícia bordou representações das obras e do próprio Bispo (Figuras 76 e 77). De forma semelhante, Arlindo, a partir de suas observações e vivências com Bispo no NUV, criou uma *Tresformance* (Figura 84) e produziu representações de barcos (Figuras 83-B e 83-C). Luiz Carlos Marques, por sua vez, representou um dos fardões de Bispo em sua pintura (Figura 90-B). Essas produções artísticas contemporâneas, ao dialogarem com elementos da obra de Bispo, sugerem que determinadas imagens podem permanecer ativas no tempo, sendo retomadas e interpretadas por meio de diferentes linguagens visuais no contexto atual, em consonância com o conceito de “imagem sobrevivente” (Didi-Huberman, 2003).

Durante o trabalho de campo realizado em 2023 e 2024, observou-se que, em determinados dias, os cinco artistas conseguiam criar mais de uma obra, a depender das dimensões da peça, da disponibilidade de materiais e do estado de saúde de cada um. No entanto, não há qualquer registro sistemático dessa produção — nem por parte dos próprios autores, nem pela gestão do Ateliê Gaia. Essa ausência compromete a preservação da memória artística construída no espaço e evidencia a fragilidade institucional no cuidado com essas trajetórias. Ainda assim, o que se percebe é um fluxo constante de criação, movido por uma força silenciosa e persistente. Como expressou Rita Bitencourt em entrevista, trata-se da “potência geradora do Gaia” — uma energia

que atravessa o cotidiano do ateliê e transforma matéria em memória, gesto em resistência, arte em vida.

4.3 Gestão e circulação de obras do Ateliê Gaia

Durante o período desta pesquisa, foram identificados diferentes espaços de venda e circulação das obras produzidas pelos artistas investigados. Uma das principais modalidades observadas foi a venda direta, realizada no próprio Ateliê Gaia. Ao visitar o espaço, observar as obras em exposição e conversar com os artistas, é possível adquirir trabalhos no local. Para formalizar esse processo, o MBRAC, responsável pela gestão do Ateliê Gaia, instituiu um documento específico: o “Termo para Venda de Obra de Arte | Artista Ateliê Gaia”.

Esse termo é utilizado para registrar a negociação entre artista e comprador(a), oferecendo maior segurança jurídica à transação. O documento contempla a identificação das partes envolvidas, incluindo nome, telefone, e-mail e endereço. Na cláusula referente à compra e venda, estabelece-se que o(a) artista cede a obra ao(a) comprador(a) mediante pagamento do valor acordado. No que se refere à exibição, o termo prevê que o(a) comprador(a) deverá informar previamente ao artista qualquer intenção de exibir a obra, devendo respeitar os direitos morais do autor, com a menção obrigatória ao título, à técnica e à autoria. Em casos de empréstimo para exposições, é exigida a devida proteção e seguro da obra. A cláusula também orienta que, em caso de revenda, o artista seja previamente comunicado, a fim de preservar sua visibilidade e o acompanhamento da circulação da obra.

O documento prevê, ainda, que o(a) comprador(a) se compromete a não destruir ou danificar a obra em nenhuma circunstância. Caso sejam necessários reparos, o(a) artista deverá ser consultado previamente, tendo prioridade na execução das intervenções. Ao final do termo, há um campo destinado ao registro da obra adquirida, incluindo título, dimensões, técnica e valor da peça.

Essas disposições dialogam diretamente com a Lei nº 9.610/1998, que regulamenta os direitos autorais no Brasil. De acordo com o artigo 27 da referida norma, “os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis” (BRASIL, 1998, p. 7), assegurando-lhe o direito de reivindicar a autoria da obra e de preservar sua integridade, mesmo após a venda. Observa-se, portanto, que o modelo adotado pelo MBRAC busca reconhecer a autonomia criativa dos artistas e garantir sua participação nos destinos de suas obras.

Constatou-se, com base em documentos do arquivo do IMAS JM, que a venda de obras na CJM realizadas através do museu é uma prática antiga, com registros desde

a década de 1980. Esse fato também foi relatado por Leonardo Lobão durante esta pesquisa. A primeira gestora do Museu, Maria Amélia, já mencionava a comercialização de obras, bem como de outros produtos confeccionados pelos internos, conforme registrado em entrevista a Araújo (2016).

Conforme relato de Mattei (2015), os panos de prato, cadeiras de vime e até colchões confeccionados pelos internos e que estavam guardados no salão foram vendidos por ela na feira do centro da Taquara – sub-bairro de Jacarepaguá onde fica localizada a CJM. O dinheiro era repassado aos internos, conforme ia se descobrindo em qual núcleo ou pavilhão foi produzido tal produto, e nada do que foi arrecadado com a venda ficou para o salão. Além disso, levou também para aquele espaço artesãos do bairro para expor e ali vender seus trabalhos. (Araújo, 2016, p.71).

Durante a gestão de Jorge Gomes, esse tipo de atividade constava formalmente no estatuto da Associação de Amigos do Museu Nise da Silveira, conforme previsto no Artigo 3º, incisos IV e V, que estabelecem como finalidade da instituição a comercialização de materiais editoriais e promocionais relacionados às atividades do museu, assim como a venda de trabalhos realizados por autores vinculados ao programa ressocializante da instituição.

Artigo 3 [...]

IV – Editar, divulgar e comercializar livros, revistas, catálogos, cartazes, cartões, gravuras, fotografias, diapositivos, vídeos, filmes e objetos promocionais diversos, sobre as atividades do Museu Nise da Silveira;
V – Divulgar e comercializar os trabalhos realizados dentro do seu espaço e por aqueles autores que sejam clientes-comerciados de acordo com o programa ressocializante de reestruturação de cidadania do Museu Nise da Silveira (Associação de Amigos do Museu Nise da Silveira, 1997).

Na gestão seguinte, sob direção de Ricardo Aquino, também foram encontrados registros de venda de obras e tentativas de aquisição de trabalhos dos artistas do Ateliê Gaia para incorporação ao acervo do museu. De acordo com Diana Kolker, representante da atual gestão, esse processo ainda se encontra em andamento.

Outro espaço de venda identificado durante a pesquisa foi a Loja B do MBRAC (Figura 91), localizada no mesmo prédio do museu, o Edifício Heitor Perez. A loja opera com base nos princípios da economia solidária e abriga uma diversidade de produtos desenvolvidos nas oficinas promovidas pelo museu, incluindo itens de arte, artesanato e design. Entre os artigos comercializados, encontram-se também obras dos artistas do Ateliê Gaia, em consonância com a proposta institucional de valorização da produção artística relacionada à saúde mental. De acordo com relatos dos próprios artistas, a renda obtida com a venda dessas obras tem contribuído para melhorias em suas condições de vida, como a construção ou reforma de suas casas, aspectos associados à ampliação de autonomia, reconhecimento e sentido de pertencimento.

Figura 91: Vista interna da Loja B do MBRAC, localizada no Edifício Heitor Perez. O espaço é destinado à comercialização de obras do Ateliê Gaia e de produtos desenvolvidos nas oficinas do museu



Foto da autora, 2023.

Além dos espaços físicos, como a Loja B do MBRAC, identificaram-se também canais digitais voltados à divulgação e comercialização de obras produzidas por artistas do Ateliê Gaia. Entre eles, destacam-se os perfis do Instagram [@surto.criativo](#) e [@psicotropica_art](#), que funcionam como vitrines virtuais da produção artística contemporânea vinculada à saúde mental. O perfil [@surto.criativo](#) organiza uma curadoria colaborativa de obras de artistas neurodivergentes¹⁴⁸ e de ateliês associados a instituições de cuidado psicossocial, incluindo produções do Ateliê Gaia. A iniciativa busca ampliar a visibilidade de práticas artísticas desenvolvidas em contextos de saúde mental, favorecendo sua circulação e reconhecimento no campo da arte contemporânea (Surto Criativo, 2024). A Figura 92-A apresenta a divulgação da artista Patrícia Ruth e de uma de suas obras para venda por meio desse perfil.

A marca Psicotrópica, por meio do perfil [@psicotropica_art](#), lançou em 2022 a coleção “Grão do Pará”, inspirada na obra da artista Patrícia Ruth, do Ateliê Gaia. A coleção apresenta vestidos com estampas baseadas nas casinhas coloridas frequentemente retratadas pela artista (Figura 92-B), articulando moda, arte e cuidado em saúde mental. A estampa do vestido pode estabelecer um elo entre a produção artística do Ateliê Gaia e o campo da moda independente. Embora não atue exclusivamente com artistas com experiências psiquiátricas, a marca promove

¹⁴⁸ O termo neurodivergente foi utilizado no perfil [@surto.criativo](#) e refere-se a indivíduos cujos processos neurológicos diferem do que é considerado típico ou “neurotípico”, abrangendo condições como autismo, TDAH, dislexia, entre outras. A noção de neurodivergência está alinhada ao paradigma da neurodiversidade, que enquadra essas diferenças como variações naturais da cognição humana, e não como patologias. O conceito surgiu no contexto dos movimentos pelos direitos das pessoas autistas nos anos 1990, em oposição a modelos médicos tradicionalmente deficitários. Para mais informações consultar SINGER, Judy. *Why can't you be normal for once in your life?* In: WAINWRIGHT, Melinda; DUNNE, Catherine (eds.). *Disability Discourse*. Buckingham: Open University Press, 1999. p. 59–67

colaborações que valorizam a singularidade de suas trajetórias criativas (Harper's Bazaar Brasil, 2022).

Figura 92: (A) Divulgação da artista Patrícia Ruth e sua obra para venda no perfil @surto.criativo. (B) Modelo vestindo peça da coleção da Psicotrópica com estampa desenvolvida a partir das pinturas de Patrícia Ruth.



Fonte: (A) <https://www.instagram.com/p/C9A-57pvOxG/>, 2024.
(B) <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/psicotropica-apresenta-colecao-artsy-com-patricia-ruth/#gallery=1&slide=1>, 2022

Essas iniciativas demonstram que redes sociais também podem ser ferramentas para a valorização simbólica e econômica das obras, ao mesmo tempo em que tensionam as formas tradicionais de curadoria e mediação institucional.

A musealização de algumas produções do Ateliê Gaia insere-se em um processo mais amplo de valorização e legitimação simbólica. À medida que suas criações passaram a integrar coleções institucionais e a ser preservadas como patrimônio cultural, observa-se um reconhecimento formal de sua relevância para a história da arte contemporânea. Esse reconhecimento manifesta-se tanto na circulação e comercialização das obras diretamente pelos próprios artistas quanto na crescente valorização de suas produções por museus em diferentes regiões do Brasil. Obras de artistas do Ateliê Gaia foram adquiridas e integram os acervos do MAR e do Museu Afro Brasil, em São Paulo.

No caso do MAR, os artistas Arlindo Oliveira, Luiz Carlos Marques e Clovis Aparecido participaram da exposição *Lugares do Delírio*, realizada em 2018, com edições no MAR e no Sesc Pompeia (SP). Após a exposição, algumas dessas obras foram adquiridas pela curadora Tânia Rivera e doadas ao acervo da instituição. Em pesquisa na base de dados museológica do MAR, foram localizadas três obras de Arlindo Oliveira intituladas *Navegar* e *A Jato* (Figura 83-B), ambas registradas em 2017, além de uma terceira, também intitulada *Navegar*, registrada em 2019. Consta, ainda,

uma obra do artista Luiz Carlos Marques, sem título (escultura/barco), registrada em 2019. Todas essas obras estão devidamente catalogadas e com número de registro como parte do acervo institucional do MAR.

Foram identificadas duas obras de Arlindo Oliveira no acervo do Museu Afro Brasil, em São Paulo. A pesquisa realizada junto à instituição localizou as fichas catalográficas das esculturas do artista, ambas intituladas *Motocicleta* e classificadas como “construções artísticas”. As peças são compostas por madeira, plástico e metal, acompanhadas de imagem das obras. A entrada dessas produções no acervo do Museu Afro Brasil reforça a circulação institucional das obras do Ateliê Gaia e indica o reconhecimento da contribuição de seus artistas para o campo da arte contemporânea brasileira, especialmente em instituições voltadas à valorização das culturas afro-brasileiras e das expressões populares.

No MBRAC, segundo a museóloga Fernanda Sansil, há 23 obras do Ateliê Gaia registradas na coleção do museu (Fernanda Sansil, entrevista concedida à autora em 2023). Além disso, a museóloga Márcia Nascimento destaca a estratégia de incorporação de novas obras do Ateliê Gaia ao acervo do MBRAC, afirmando que “(...) as obras do Gaia são uma coleção que pode entrar para o conjunto do MBRAC” (Márcia Nascimento, entrevista concedida ao autor em 2025).

A incorporação dessas obras tem sido objeto de discussão institucional. Embora parte das produções tenha sido integrada durante gestões anteriores, a ausência de documentação formal sobre o processo de aquisição levanta questionamentos sobre a titularidade e a permanência dessas peças no museu. Atualmente, há um planejamento em curso com o objetivo de estruturar esse procedimento, de forma a garantir que os próprios artistas possam decidir sobre a destinação de suas obras, além de estabelecer mecanismos formais para a incorporação ao acervo.

Diana Kolker, coordenadora de Arte e Educação do MBRAC e responsável pelo Ateliê Gaia desde 2017, destaca esse desafio e os esforços empreendidos para regularizar a situação:

Atualmente, na reserva, tem algumas obras que são do Gaia, que foram incorporadas ao acervo na gestão anterior, mas não existe, como não existe nenhuma documentação oficial dessa aquisição, a gente entende que o museu está ali guardando, mas que no momento em que eles tiverem interesse de retirar, eles têm essa liberdade, porque é deles. O que a gente está em planejamento, em curso com essa emenda também, parte desse processo vai ser justamente fazer uma seleção com esses artistas das obras que eles querem manter ali. O que eles gostariam de pegar e retirar de volta? A gente tem como planejamento, a médio e longo prazo, do museu fazer aquisições dessas obras, de algumas das obras do Gaia, e isso mediante compra. O museu comprar essas obras, não se apropriar ou entender que pertence à instituição. No sentido de adquirir mesmo. E aí, de uma maneira, de fato, documentada. Mas isso é uma coisa que a gente

ainda não está. É um projeto. O museu ainda não conseguiu implementar, mas é uma coisa que a gente entende como uma das prioridades importantes. (Diana Kolker, entrevista concedida ao autor em 2023).

Além de sua presença em acervos museológicos, as obras desses artistas têm participado de diversas exposições no Brasil e no exterior, incluindo bienais de arte, concursos e eventos culturais, consolidando-se em circuitos que dialogam com a arte popular e contemporânea. Produções do Ateliê Gaia também foram apresentadas em congressos e em colaborações acadêmicas com instituições como a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Veiga de Almeida, Universidade Estácio de Sá e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A incorporação dessas produções aos acervos do MBRAC, do MAR e do Museu Afro Brasil sinaliza um movimento de valorização e reconhecimento da arte produzida por pessoas historicamente marginalizadas, evidenciando sua relevância no campo da arte contemporânea e a ampliação de seus espaços de circulação. Essa crescente visibilidade reflete o impacto de políticas institucionais que, ao longo dos anos, contribuíram para consolidar o Ateliê Gaia como um espaço de criação, resistência e experimentação artística. “Na última década (2014–2024), o Ateliê Gaia foi influenciado por tendências da arte contemporânea, museologia, saberes das áreas psi, curadorias e pedagogias, entre outras influências, que continuam a moldar esse espaço de criação e resistência” (Pires; Faulhaber, 2024, p. 182).

Como enfatiza Rivera (2017, s.p.), “essas pessoas e suas obras não estão fora da cultura, elas e suas obras estão circulando, sendo musealizadas, participando de exposições e sendo vendidas”. A exposição *Lugares do Delírio* procurou apresentar algumas dessas vias possíveis, considerando que “as relações entre a produção artística contemporânea e o campo da psicose são múltiplas – e se realizam na singularidade, nas condições específicas de cada proposta” (Rivera, 2017, s.p.). Ao integrar pessoas em sofrimento psíquico ao circuito cultural, abrem-se também outras formas de representação e pertencimento.

4.3.1 Cartografias do Invisível: o Museu de Imagens do Inconsciente e o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea em Diálogo

Estabeleceu-se uma análise comparativa entre duas instituições cariocas dedicadas à valorização de produções realizadas em contextos de sofrimento psíquico: o MII e o MBRAC. O estudo concentra-se na gestão de acervos e nas políticas institucionais, destacando que, embora ambas compartilhem o compromisso de valorizar produções vinculadas à saúde mental, seus modelos museológicos seguem

trajetórias distintas – especialmente no que se refere à musealização, aos direitos autorais e à relação com o mercado de arte. O objetivo não é estabelecer hierarquias, mas elucidar diferenças que contribuam para compreender os diversos modos de institucionalização dessas produções no Brasil.

Desde sua fundação, o MII adotou uma política de preservação integral das criações realizadas nos ateliês terapêuticos da instituição – incluindo pinturas, modelagens, desenhos e textos –, organizando-as como acervo de pesquisa e restringindo sua circulação comercial. Essa abordagem remonta ao trabalho pioneiro da psiquiatra Nise da Silveira, que em 1946 inaugurou os ateliês de pintura e modelagem no setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, atual Instituto Municipal Nise da Silveira.

Conforme Moret (2021), desde sua criação em 1952, o MII consolidou-se como centro de pesquisa dedicado ao estudo de imagens produzidas espontaneamente em contextos terapêuticos. A formação de seu acervo relaciona-se diretamente aos métodos desenvolvidos por Nise da Silveira, cuja abordagem singular fundamentou tanto os processos museológicos quanto os critérios de preservação institucionais. A organização das obras em séries temáticas e a ênfase na análise científica configuram-se como elementos fundamentais para compreender a constituição das coleções. "O princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções do MII, cujos princípios decorrem de práticas ainda em discussão" (Moret, 2021, p. 14).

Nise da Silveira desenvolveu, segundo Moret (2021, p. 14), "o método específico de leitura de imagens, a sistemática de organização das coleções e as principais diretrizes para a documentação museológica do acervo do MII". Esse método implementava um sistema que ultrapassava os modelos convencionais de catalogação, instituindo critérios inovadores de classificação temática e documentação museológica integrada. Tal abordagem permitia compreender as produções simultaneamente como manifestações expressivas de processos psíquicos e como objetos de estudo artístico e simbólico, configurando um acervo singular na intersecção entre cuidado, arte e investigação interdisciplinar.

Essa metodologia expressa sua visão pioneira sobre as conexões entre inconsciente e processo criativo, oferecendo bases para pesquisas que articulam saúde mental, criação artística e preservação cultural. Conforme ressalta Moret (2021, p. 14): "A organização das imagens em séries/álbuns levou à constituição das coleções do MII, mas, sobretudo, estabeleceu a lógica de organização do acervo e do método de classificação temática das obras".

Nos ateliês do MII, coexistem diferentes formas de participação e criação. Ali, há pessoas que se identificam como artistas, mas também aquelas que não se reconhecem como tais, não desejam sê-lo ou atribuem à sua presença outro significado, relacionado mais ao cuidado de si do que à afirmação artística. Nesses casos, a produção integra um percurso terapêutico e existencial, voltado à construção de um modo de ser no mundo. A própria equipe do MII ressalta que os ateliês se mantêm abertos, sem delimitações de território ou exigências de talento, apostando na criatividade e na liberdade individuais como fatores fundamentais para o exercício da cidadania. Tais práticas configuram um campo multidisciplinar voltado ao aperfeiçoamento humano e à superação de paradigmas estigmatizantes sobre os portadores de sofrimento psíquico (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 2025).

Diferentemente disso, no Ateliê Gaia, vinculado ao MBRAC, os participantes são reconhecidos como artistas contemporâneos em atividade, com autonomia para decidir sobre a comercialização, exposição ou doação de suas obras. Essa abordagem, mais próxima do circuito artístico institucional, impacta diretamente o exercício dos direitos autorais, especialmente no que se refere à gestão dos acervos e à valorização — tanto simbólica quanto econômica — das trajetórias artísticas em curso no museu. Trata-se, portanto, de dois modelos distintos de relação com a criação: no MII, a produção é acolhida como parte de um processo de cuidado e preservação simbólica; no MBRAC, ela está articulada a estratégias de visibilidade, circulação e reconhecimento no campo da arte.

A abordagem museológica do MII insere-se numa tradição que reconfigura a relação entre saúde mental e expressão plástica, fundamentada no trabalho pioneiro de Nise da Silveira. Em *O Mundo das Imagens* (1992), a psiquiatra analisa diversas formas de interpretação imagética, considerando-as produtos da função imaginativa do inconsciente. Como afirma: "A palavra não é o único meio de comunicação, nem a única maneira de trazer à consciência conteúdos afundados no inconsciente" (Silveira, 1994, p. 84). Essa premissa inovadora - que equipara o valor epistemológico das imagens ao da linguagem verbal na clínica psicanalítica - estrutura o modelo de acervo do MII, onde a musealização cumpre dupla função: preservação cultural e legitimação e validação de formas alternativas de conhecimento.

Essa política resultou em acervo considerável: 352.000 obras catalogadas em 2006, conforme inventário dos acervos museológico, bibliográfico e arquivístico do atual Instituto Municipal Nise da Silveira, ao qual o Museu está vinculado administrativamente (Cruz Jr, 2015). Dados institucionais indicam que esse número ultrapassou 400.000 itens em 2025 (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 2025). Cruz Jr. (2009) ressalta a dificuldade em classificar o MII exclusivamente como museu de arte ou de

ciência, "uma vez que os produtos de sua pesquisa estão no âmbito das ciências da saúde e das ciências humanas, e as obras de seu acervo são utilizadas tanto para interpretações de investigações científicas como artísticas" (Cruz Jr, p.94, 2009).

Cruz Junior (2015) ressalta que o MII atua diretamente na investigação do inconsciente, interpretando as obras não apenas como manifestações artísticas, mas como explorações do universo psíquico realizadas por indivíduos em sofrimento mental. A musealização dessas produções integra-se a uma tradição de acervos que documentam expressões plásticas originadas em contextos psiquiátricos, alinhando-se à abordagem metodológica desenvolvida por Nise da Silveira.

O estudo de caso desenvolvido pela psiquiatra e psicanalista Maria Cristina Reis Amendoeira (2008) analisa a trajetória de Adelina Gomes, paciente diagnosticada com esquizofrenia e internada por 47 anos, que participou das atividades do ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente. Adelina desenvolveu uma produção artística intensa, marcada por imagens associadas a fantasias, sonhos e conteúdos delirantes, contrastando com sua aparente passividade fora do ambiente criativo. Segundo a autora, "Adelina produziu ao longo dos anos de internação, de 1937 até sua morte, em 1984, mais de 17.500 trabalhos" (Amendoeira, 2008, p. 44). Suas obras oscilam entre a abstração e a figuração, sugerindo movimentos psíquicos internos e tentativas de simbolizar sua experiência vivida.

Essa análise aponta para o potencial terapêutico da criação artística, que se revela inseparável do contexto em que é realizada. A prática artística configura-se, assim, como um espaço expressivo capaz de estabelecer vínculos entre o sujeito e suas vivências internas — emoções, memórias e pensamentos —, com possíveis impactos também sobre suas relações interpessoais. Conforme ressalta Amendoeira (2008, p. 42), "é esse ponto de vista que nos interessa, ao refletir sobre o uso da arte para amenizar o sofrimento humano".

Segundo Cruz Jr (2015), a análise dessas obras, frequentemente fundamentada em prontuários médicos e estudos comparativos, revela que as imagens produzidas pelos pacientes transcendem a representação de estados psíquicos alterados, configurando-se como processo simbólico de expressão subjetiva e comunicação. A sistematização dessas coleções - desde sua organização interna até sua exposição pública - permitiu estabelecer novos diálogos entre arte, ciência e sociedade, colaborando para a redução do estigma historicamente associado à doença mental.

O processo de musealização no MII tem início nos próprios ateliês terapêuticos, incorporando a totalidade das produções realizadas, com base no princípio da integralidade e sem a aplicação de critérios seletivos baseados em valor estético ou mercadológico. Essa prática reflete uma concepção ampliada de musealização como

processo simultaneamente simbólico, expressivo e documental, relacionado a percursos de cuidado e subjetivação. Conforme Cruz Jr., (2015, p. 276) "(...) a musealização imediata de toda produção do ateliê dá-se sem nenhuma interferência de tipo econômica. Na ausência de comercialização e valoração monetária das obras nessa relação, a moeda é o valor simbólico que o processo de musealização lhes traz".

O acervo do MII é constituído por obras produzidas nos ateliês de terapêutica ocupacional fundados por Nise da Silveira, sendo continuamente ampliado com novas produções. A coleção é classificada como "fechada" para as obras realizadas entre 1946 e 1999, e como "aberta" para aquelas criadas a partir de 2000 - distinção temporal que demarca a chamada "Era Nise" do "período pós-Nise", ou ainda, os períodos "histórico" e "contemporâneo" (Moret, 2022). Atualmente, o acervo é composto por aproximadamente 400 mil obras e apresenta crescimento contínuo, com cerca de cinco mil novas produções incorporadas anualmente.

Os ateliês de atividades terapêuticas, hoje, atendem cerca de cinquenta frequentadores/artistas. A frequência varia de acordo com o projeto terapêutico individual, pensado pela equipe de assistência para cada caso clínico acompanhado. A equipe assistencial é formada por profissionais de áreas distintas, dentre psicólogos, psiquiatras, terapeutas ocupacionais e arte terapeutas. (Moret, 2022, p. 97).

Um aspecto relevante sobre o volume de obras produzidas por Adelina Gomes — estimado em 17.500 trabalhos — é que essa informação só pôde ser levantada pela pesquisadora Amendoeira (2008) graças ao processo de musealização integral desenvolvido pelo MII. Esse modelo prevê a preservação e o registro sistemático da totalidade da produção artística dos pacientes, permitindo o mapeamento completo das coleções individuais. Tal característica contrasta com a prática adotada no Ateliê Gaia, onde não há um controle quantitativo das obras por artista antes de sua comercialização, o que inviabiliza a reconstrução posterior da totalidade da produção.

Ainda em contraste, o MBRAC adota modelo institucional distinto, centrado na autonomia criativa dos artistas vinculados ao Ateliê Gaia. Seu acervo, consideravelmente menor - com aproximadamente 1.500 obras catalogadas (MBRAC, 2025) -, segue lógica orientada para a circulação pública e inserção no circuito de arte contemporânea e popular. Desde a década de 1980, já se observava na antiga CJM a prática de comercialização de obras produzidas em oficinas artísticas, dinâmica que permanece ativa no Ateliê Gaia, onde os artistas podem vender suas produções diretamente aos visitantes.

A política de comercialização constitui um dos elementos mais marcantes na distinção entre as duas instituições. O MII mantém seu acervo sob proteção patrimonial, reafirmando sua função como centro de documentação e preservação da produção

artística originada em contextos institucionais de saúde mental, pautando-se em práticas interdisciplinares, pesquisa ativa e cuidado ampliado. O museu promove atividades culturais, ateliês, exposições e eventos acadêmicos, em consonância com a tradição de inovação e resistência inaugurada por Nise da Silveira. Já o MBRAC assegura aos artistas do Ateliê Gaia o direito à circulação e à comercialização de suas obras. Essas transações são formalizadas por meio de instrumentos que preservam os direitos morais dos autores, conforme estabelecido pela Lei nº 9.610/1998, permitindo tanto o reconhecimento simbólico quanto a remuneração econômica dos criadores. Ainda que a renda possa representar um recurso relevante para alguns participantes, os relatos indicam que ganhos de autonomia também se relacionam a processos de pertencimento, reconhecimento e criação compartilhada.

A diferença entre essas instituições ultrapassa a questão quantitativa e manifesta-se em quatro dimensões analíticas principais: (1) estratégias de gestão, (2) processos de musealização, (3) mecanismos de circulação e (4) critérios de classificação. Essa estrutura comparativa — ainda que não exaustiva — evidencia concepções distintas sobre a arte produzida em contextos institucionais vinculados à saúde mental. O MII consolida-se como um espaço voltado à preservação das expressões simbólicas do universo psíquico, enquanto o MBRAC atua na intersecção entre clínica, mercado e cultura popular.

O MII integra a tradição de museus que documentam criações artísticas associadas a experiências psíquicas particulares, abordagem com antecedentes em iniciativas como a coleção Prinzhorn (Alemanha) e o conceito de Art Brut de Jean Dubuffet (França). Como aponta Cruz Jr. (2015), a musealização desses acervos estabelece novas relações entre arte, ciência e sociedade, contribuindo para atenuar o estigma historicamente vinculado a diagnósticos de transtornos mentais.

As obras de Bispo aportam contribuições a esse debate. Reconhecida como arte contemporânea por diversos pesquisadores (Silva, 2000; Moraes, 2013; Cabañas, 2018; Assis, 2019; Durão, 2017; Sá, 2020), sua obra resiste a categorizações estanques, situando-se na interface entre arte popular, arte contemporânea e expressões do universo psíquico. Sua presença em exposições internacionais — incluindo a participação na Bienal de Veneza em 1995 e na retrospectiva “Bispo do Rosario: All Existing Materials on Earth” em Nova York (2023) — e sua inserção no circuito artístico contemporâneo contrastam significativamente com o perfil majoritariamente institucional e documental das obras do MII.

A análise comparativa revela concepções distintas sobre a produção artística em contextos psiquiátricos. O Ateliê Gaia, ao possibilitar a comercialização das obras, confere autonomia aos artistas, criando conexões diretas com o mercado artístico e

favorecendo seu reconhecimento como criadores. Em oposição, o MII adota uma política de preservação integral, privilegiando o valor patrimonial científico-cultural das produções. Essa distinção ilustra os diversos modos de institucionalização de obras artísticas e seus reflexos nas trajetórias dos artistas.

A comparação entre as instituições permite examinar a complexidade dos discursos acerca da arte produzida em situações de sofrimento psíquico. Enquanto o MII preserva o que Cruz Jr. (2015) denomina "coleção da loucura", voltada ao estudo do inconsciente, o MBRAC fomenta a autonomia criativa, possibilitando que os artistas circulem, comercializem e compartilhem suas obras como expressão de subjetividade, pertencimento e prática coletiva.

Um aspecto convergente entre o MII e o MBRAC reside na valorização das vivências cotidianas como elemento constitutivo da experiência museológica. No MII, esse processo — denominado *Convívio*¹⁴⁹ — abrange não apenas a produção artística realizada nos ateliês, mas também as interações entre pacientes, técnicos, pesquisadores, visitantes e até os animais que compõem a paisagem terapêutica (Cruz Jr., 2015). Considerado o principal bem musealizado da instituição, o *Convívio* expressa uma dimensão processual e integrada do museu, cuja concepção foi descrita por Mário Pedrosa como a de um museu que deve se completar numa comunidade. Pedrosa afirma que o Museu de Imagens do Inconsciente “é mais que um museu, pois se prolonga de interior adentro, até dar num ateliê onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem” (Pedrosa apud Cruz Jr., 2015, p. 276). Essa concepção museal ultrapassa a preservação de objetos e coleções, concentrando-se nos processos de criação, convivência e cuidado.

No MBRAC, especialmente no Ateliê Gaia, a experiência das vivências também se configura como elemento fundamental. As interações criativas entre artistas, técnicos e pesquisadores, assim como a própria ambiência do espaço, integram-se organicamente à prática artística. A formação desse ambiente coletivo - que estimula o pertencimento e a continuidade criativa - aproxima-se da lógica do *Convívio* do MII, embora com propósitos institucionais distintos. Enquanto no MII o *convívio* está historicamente vinculado à terapêutica e à investigação do inconsciente, no MBRAC ele

¹⁴⁹ Cruz Jr. desenvolve, em sua tese, o conceito de “*Musealizando o Convívio*” ao analisar as dinâmicas singulares do MII, onde visitantes em processos de imersão prolongada coexistem com pesquisadores de diversas áreas e indivíduos em busca de autoconhecimento. Trata-se de um ambiente marcado por intensa interdisciplinaridade e voluntarismo, que gera uma teia relacional persistente, podendo durar de algumas horas a vários anos. Nesse contexto, o autor observa a formação de um ambiente “(...) de constante experimentação; a persistência temporal desse processo, ao qual damos o nome de *Convívio*, aponta para uma musealização do mesmo” (CRUZ JR., 2015, p. 276). Ou seja, o *Convívio*, enquanto processo no museu, transcende os objetos materiais para abarcar as vivências compartilhadas e os processos relacionais em constante transformação.

se manifesta como prática de resistência cultural e exercício de agência artística no campo contemporâneo.

Essa dualidade expressa modos complementares de valorização simbólica: de um lado, a preservação museológica que reconhece a densidade subjetiva das imagens como fonte de conhecimento; de outro, a circulação artística que possibilita reconhecimento social, pertencimento e protagonismo dos artistas. Nas palavras de Ferreira Gullar (1976, p. 34), “a arte existe porque a vida não basta” — e, nesse contexto, tanto o MII quanto o MBRAC apontam caminhos possíveis para a legitimação dessas expressões no campo da cultura e da arte.

Ambas as abordagens, em suas especificidades, ampliam as possibilidades de valorização das expressões artísticas de sujeitos historicamente marginalizados, propondo caminhos distintos, porém igualmente válidos para a superação de estigmas. O MII o faz através da documentação rigorosa e da criação de um arquivo vivo do inconsciente, enquanto o MBRAC opera pela inserção direta no campo das artes visuais. Se a primeira instituição resguarda a memória do processo criativo como bem científico-cultural, a segunda potencializa a agência dos artistas no presente, demonstrando que a arte produzida em contextos de saúde mental não se limita a diagnósticos, mas se abre para múltiplas leituras estéticas e existenciais.

4.4 Arte como percurso de reconstrução: O MBRAC

Este capítulo explora os processos artísticos do Ateliê Gaia em diálogo com a trajetória do MBRAC. A partir da pesquisa de campo (2023-2024) e da convivência com os artistas, observa-se que essas produções artísticas podem ser compreendidas como práticas de ressignificação pessoal e coletiva.

Paralelamente a essa potência transformadora, identificaram-se desafios institucionais que exigem atenção por parte da gestão do Ateliê Gaia, do MBRAC e do IMAS-JM, os quais representam obstáculos à consolidação do modelo. O trabalho realizado evidenciou uma fragilidade documental: a carência de registros sistemáticos das obras produzidas no Ateliê Gaia. Apesar do caráter autônomo do espaço — que explica a não incorporação formal ao acervo do MBRAC —, sua natureza institucionalmente vinculada recomenda protocolos mínimos de documentação. Constatou-se que nenhuma das produções dos cinco artistas pesquisados dispunha de registro formalizado, seja por iniciativa individual, por mediação da equipe gestora ou por ação direta do próprio Ateliê Gaia.

Essa lacuna produz diversos efeitos, porém nessa pesquisa ressalta-se três dimensões interligadas:

- **Material:** risco de perda física e descontextualização das obras;
- **Simbólica:** invisibilidade das trajetórias artísticas em construção;
- **Institucional:** dificuldade de acompanhamento dos processos criativos e de viabilização da circulação em espaços culturais.

A inexistência de políticas documentais estruturadas — que incluam ações elementares de catalogação e arquivamento contínuo — compromete simultaneamente a preservação patrimonial e a projeção dessas produções no campo da arte. Tal constatação evidencia a necessidade de desenvolver modelos de gestão cultural adaptados a contextos desse ateliê vinculados à rede de saúde mental, nos quais a prática artística ultrapassa o escopo da expressão individual, constituindo-se como instrumento de construção identitária e de inserção social.

A mediação institucional do MBRAC tem viabilizado a circulação das obras produzidas no Ateliê Gaia mediante empréstimos a diversas instituições museológicas, conforme detalhado no item 4.3. Os registros documentais, analisados de Luiz Carlos Marques, atestam a concessão de pró-labore pela participação em exposições — prática igualmente corroborada pelo depoimento do artista Leonardo Lobão (2023):

[...] Considerado artista, estão remunerando o nosso trabalho, começaram a remunerar. Então quer dizer antes, a gente era visto como o artista do inconsciente, o artista do inconsciente, o maluco que pinta. E, hoje em dia, nós estamos nos ingressando no mercado da arte. Um pouco tarde, mas é o que a gente conseguiu (Entrevista com Leonardo Lobão, 2023).

Esse relato evidencia uma transição importante e uma conquista na percepção dos artistas do Ateliê Gaia: de sujeitos historicamente marginalizados — frequentemente reduzidos a estereótipos como “artistas do inconsciente” ou “malucos que pintam” — para profissionais reconhecidos no circuito artístico contemporâneo. Ao afirmar que passaram a ser remunerados e a ingressar, ainda que tardiamente, no mercado da arte, Leonardo revela o impacto simbólico e material dessa transformação e reconhecimento.

A atuação do MBRAC evidencia-se tanto na legitimação dessas produções quanto no fortalecimento dos artistas como agentes culturais detentores de direitos. Conforme Didi-Huberman (2013), tais imagens — outrora silenciadas — transformam-se em 'imagens sobreviventes', portadoras de memórias de resistência. A trajetória desses artistas reativa tal potencialidade, reivindicando seu espaço no campo artístico contemporâneo. A fala de Leonardo Lobão, marcada por uma consciência crítica do passado e pela afirmação de um presente ativo, ilustra os efeitos da mediação institucional do MBRAC, que contribui para a legitimação dessas produções e para o reconhecimento dos artistas como sujeitos de direitos, protagonismo e reinseridos ativamente e com propósito na sociedade. Nesse contexto, como sugere Didi-Huberman

(2013), as imagens anteriormente marginalizadas convertem-se em 'imagens sobreviventes', carregando memórias de luta. A trajetória do Ateliê Gaia reafirma essa potência, buscando consolidar uma presença legítima na arte contemporânea por meio da valorização da arte popular.

Nesse sentido, é possível associar tal processo ao que Didi-Huberman (2013) compreende como a sobrevivência das imagens e sua natureza essencialmente lacunar: imagens que resistem ao apagamento e que, mesmo fragmentadas, produzem sentidos históricos. De acordo com o autor, nenhuma imagem poderia afirmar peremptoriamente a realidade de um evento passado, pois sua força reside justamente no que revela e no que oculta. As obras e trajetórias do Ateliê Gaia, quando mobilizadas institucionalmente, assumem igualmente o caráter de “imagens repensadas interminavelmente” (Didi-Huberman, 2020, p. 94) — artefatos carregados de camadas mnêmicas, exclusões e resistências. Tais produções, enquanto testemunhos artístico-sociais, demandam um olhar que transcenda o estético, a fim de reconhecê-las como documentos visuais de histórias em constante construção e disputa.

Contudo, a pesquisa de campo identificou inconsistências relevantes nos processos de empréstimo das obras do Ateliê Gaia, especialmente no que se refere às condições de transporte e conservação. Observou-se que parte das produções retornou às instalações de origem sem embalagens adequadas, o que evidenciou fragilidades nos procedimentos de logística e conservação. Embora pontuais, tais ocorrências indicam a necessidade de revisão dos protocolos institucionais adotados pelo MBRAC, com especial atenção à formulação de diretrizes específicas para o manuseio e transporte e conservação dessas obras, à implementação de termos de responsabilidade compartilhada com as instituições receptoras e ao estabelecimento de sistemas de monitoramento mais eficazes. Essas medidas mostram-se importantes não apenas para a preservação material do acervo, mas também para o fortalecimento do reconhecimento profissional dos artistas envolvidos e para a salvaguarda de seus direitos autorais.

A gestão do acervo do Ateliê Gaia no MBRAC apresenta lacunas quanto a critérios definidos para a conservação e o cuidado das obras. A produção artística contínua gera desafios práticos, como armazenamento adequado, prevenção de danos e demanda por recursos técnicos e humanos especializados. Além disso, é fundamental fortalecer o diálogo entre a equipe do ateliê, os museólogos do MBRAC e os profissionais de saúde do IMAS JM, de modo a integrar o trabalho artístico a um projeto ampliado, em consonância com a missão institucional.

A consolidação dessa missão, contudo, ainda se depara com desafios de ordem administrativa. Dentre eles, destaca-se a carência de diretrizes institucionais bem

definidas desde o período de gestão de Raquel Fernandes (2013-2023) no MBRAC. Conforme registros documentais, a formulação de um plano museológico teve início nessa época, porém, como apontado pela museóloga Márcia Nascimento em entrevista concedida em 2025, tal instrumento ainda se encontra em fase de elaboração. Nesse contexto, torna-se fundamental a implementação de políticas específicas que estabeleçam parâmetros para a destinação das obras oriundas do Ateliê Gaia, com particular atenção aos procedimentos de incorporação ao acervo do MBRAC.

A trajetória de Arlindo de Oliveira (1951–2024) exemplifica o papel transformador do Ateliê Gaia e do MBRAC como espaços de reconstrução identitária. Sua transição, marcada por décadas de vivência na CJM e no IMAS JM (1967- 2024) até o reconhecimento artístico, reflete um processo também presente nas experiências de outros artistas vinculados ao Ateliê Gaia, como Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth e Luiz Carlos Marques. Para esses criadores, a arte constituiu-se como via de expressão, socialização e vivência existencial. Esses percursos indicam como o Ateliê Gaia opera como território de resistência ao atribuir novos sentidos a espaços historicamente associados ao confinamento em ambientes voltados à criação e à preservação da memória, em diálogo com o legado de Bispo.

A projeção da obra de Bispo para além do âmbito hospitalar marcou uma virada na recepção pública da arte originária de contextos de sofrimento psíquico. O conceito de "impregnação Bispo", conforme apresentado na exposição *Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto*¹⁵⁰, transcende as influências formais, configurando-se como um fenômeno de ressonância simbólica que articula sua trajetória biográfica e artística às produções dos artistas do Ateliê Gaia. Tais obras, mais do que manifestações individuais, sugerem possibilidades de inclusão social, processamento psíquico e crítica às violências institucionais experienciadas. Ao abrigar essas produções, o MBRAC consolida seu papel como instituição que não apenas preserva, mas também fomenta a criação e reinvenção artística em sua dimensão transformadora, tanto no plano subjetivo quanto coletivo.

A transição da condição estereotipada de “loucos” ou do “maluco que pinta” (Entrevista com Leonardo Lobão, 2023) para o reconhecimento como artistas profissionais no campo das artes visuais configura um processo histórico complexo e

¹⁵⁰ O uso do termo "impregnação de Bispo", conforme adotado nesta pesquisa, fundamenta-se no texto curatorial da exposição *Bispo do Rosario: Eu Vim – Aparição, Impregnação e Impacto*, realizada pelo Itaú Cultural em 2022, em São Paulo. O conceito de "impregnação", nesse contexto, refere-se aos modos como a obra de Arthur Bispo do Rosario reverbera na produção artística contemporânea, especialmente entre artistas vinculados ao Ateliê Gaia. Mais do que estabelecer uma relação direta de influência, o termo aponta para um campo de ressonância estética, política e afetiva, no qual a presença de Bispo é percebida como força criadora que atravessa as práticas desses artistas, mesmo fora do contexto psiquiátrico em que sua obra foi originalmente concebida.

ainda em curso. Além das transformações institucionais implementadas no IMAS JM por meio do MBRAC e do Ateliê Gaia, esse desenvolvimento relaciona-se a mudanças sociais mais amplas, entre as quais se destacam o tombamento da coleção de Bispo pelo INEPAC (1994) e pelo IPHAN (2018) — aspectos abordados nesta investigação.

A criação do Ateliê Gaia, em 2003, constituiu um marco nessa trajetória. As alterações no nome do museu criado na antiga CJM, com o intuito de consolidá-lo como um museu de arte, a inserção dos artistas do ateliê no circuito artístico profissional e a circulação de suas obras por diferentes instituições culturais contribuíram para a consolidação dessa transformação. Atualmente, conforme documentado neste estudo, os artistas do Ateliê Gaia participam regularmente de exposições de arte moderna, contemporânea e popular, além de integrarem coleções museológicas no Brasil.

As entrevistas realizadas com os artistas do Ateliê Gaia aprofundam essa percepção ao trazerem, em primeira pessoa, relatos que evidenciam tanto os efeitos subjetivos da criação artística quanto a relevância da continuidade institucional do espaço. Para Patrícia Ruth, a permanência na CJM e no Ateliê Gaia configura-se como uma escolha enraizada em sua trajetória de vida, marcada por superações e por um sentimento de gratidão pelas oportunidades de expressão e acolhimento.

Se estou aqui na Colônia trabalhando, no ateliê, me ajudou muito, sim, porque, se fosse lá para fora, teria que pagar, teria que pagar isso, aquilo. Já aqui estou acostumada, entendeu? Faço os meus trabalhos. Se estou aqui também, as pessoas que me incentivaram muito, tive muitas professoras boas, isso não vou negar. Tinha pessoas que me incentivaram. Foi difícil, mas foi o meu para o meu bem, como eu estou hoje. Graças a Deus eu estou aqui, já estou com 70 anos. Muita coisa já aconteceu, coisas boas comigo. A gente não pode reclamar, porque a nossa vida tem revira e revolta. Aí, às vezes, tá numa boa, às vezes, não tá. Mas para pensar como eu pensei, como estou hoje aqui conversando contigo, para mim, eu só falo uma coisa. Muitas glórias para mim (Entrevista Patricia Ruth, 2023).

Já Luiz Carlos Marques, o mais jovem dos cinco artistas entrevistados, projeta suas inquietações para o futuro, demonstrando consciência sobre as transformações do território da antiga CJM e a necessidade de continuidade do trabalho desenvolvido no Ateliê Gaia. Em sua fala, o artista destaca o papel ativo da equipe e da coordenação para que o espaço siga sendo referência:

Hoje em dia eu não se dou nem tanto como usuário, hoje em dia eu acho que é um trabalho, acho que a obra virou já um trabalho, então nem uso esse termo mais de usuário, né? Porque também hoje em dia a colônia, para quem não sabe, ela virou um bairro, né? E o lugar que fazia a internação, esses núcleos, fecharam. Então, hoje em dia, eu acho que pelo Ateliê Gaia e pela sede que existe dentro da colônia agora, é que se desenvolve um trabalho de arte e um trabalho sério que pode levar para frente. Agora também depende dos profissionais. Né? De se empenhar, e olhar para esse futuro. Porque, por exemplo, assim, eu estou com 50 anos, vou fazer 50 anos no dia 15 de agosto.

Eu sou de 1973. Quando eu tiver 80, cadê essas novas gerações? Então é aquele ditado, né? Aí depende da formação da equipe e da Raquel¹⁵¹ (Entrevista Luiz Carlos Marques 2023).

Além disso, ao comentar sobre sua atuação no Ateliê Gaia, Luiz afirma com convicção: “Eu me considero empreendedor”. Essa declaração revela sua percepção ativa do próprio trabalho artístico como iniciativa criativa, autônoma e propositiva — voltada não apenas para o presente, mas também para a sustentabilidade e continuidade de sua prática no futuro.

Esses depoimentos reforçam o entendimento do Ateliê Gaia como espaço de continuidade e transformação, onde o passado manicomial é reelaborado pela arte. Enquanto ancoram o trabalho artístico em histórias e vivências marcadas pela institucionalização, os artistas projetam novas possibilidades de existência, revelando o Ateliê como um campo dinâmico de pertencimento, memória, criação e reinserção social.

A imagem do antigo muro cinza do NUV (Capítulo 3, Figura 45), hoje parte do muro do Espaço de Desenvolvimento Infantil Arthur Bispo do Rosario¹⁵² (Figura 93), sintetiza visualmente algumas das questões discutidas neste capítulo. A palavra “Esperança”, pintada por Rodrigo Sini¹⁵³ nesse muro, traz a letra “e” representada pelo sorriso de uma criança negra, sugerindo não apenas a transformação simbólica de espaços anteriormente marcados pelo isolamento e pela dor, mas também a abertura para novas possibilidades de pertencimento, criação e reconstrução coletiva. Entre os vestígios do passado manicomial, a arte urbana expressa, de maneira sensível, anseios de futuro que ressoam tanto nas falas dos artistas do Ateliê Gaia quanto nas ações desenvolvidas pelo MBRAC. Assim, a imagem parece reforçar o potencial de ressignificação do território por meio da arte.

¹⁵¹ Trata-se de Raquel Fernandes, ex-diretora do MBRAC, estava à frente da instituição no período em que a entrevista foi realizada, em 2023.

¹⁵² O Espaço de Desenvolvimento Infantil Artur Bispo do Rosario, inaugurado em 2011 pela Prefeitura do Rio de Janeiro, atende 250 crianças e bebês. A unidade homenageia o ex-paciente da Colônia Juliano Moreira que se tornou um artista reconhecido internacionalmente. Disponível em: <http://www.pcrj.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=2276529>. Acesso em: 1 abr. 2025.

¹⁵³ Rodrigo da Silva Santos é artista visual, grafiteiro, muralista e escultor, nascido no subúrbio do Rio de Janeiro. Na adolescência, envolveu-se com a pichação e, em 2001, iniciou sua trajetória no graffiti, influenciado por Pablo Boris. Estudou desenho e pintura no Atelier Geraldo Aguiar e caricatura no curso de André Brow. Atualmente, sua arte combina referências da rua com a formação acadêmica desenvolvida no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), destacando representações da infância negra, relacionadas às suas memórias pessoais. Informações consultadas: RODRIGO Sini. *Museu de Arte Urbana do Porto*. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://maup.rio/rodrigo-sini/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

Figura 93: Pintura “Esperança” do artista Rodrigo Sini no antigo muro do núcleo Ulysses Vianna, atual muro da Espaço de Desenvolvimento Infantil Arthur Bispo do Rosario no IMAS JM



Fonte: Foto da autora, 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho de tese analisou-se a constituição histórica e a trajetória institucional do MBRAC, com ênfase na formação de seu acervo museológico e na relevância da obra de Bispo em seu processo de transformação. Os resultados mostram que, embora o museu tenha se originado como espaço voltado à preservação das produções terapêuticas da CJM, sua identidade institucional foi gradualmente redefinida a partir da valorização da coleção de Bispo e das contribuições contemporâneas dos artistas do Ateliê Gaia, consolidando-se como uma instituição em permanente reconfiguração no campo da arte.

Ao articular diferentes temporalidades, sujeitos e práticas, a tese buscou refletir sobre o papel da arte na constituição de novas institucionalidades e na busca de atenuação de estigmas, especialmente quando essas produções emergem de contextos de confinamento e marginalização. Nos três primeiros capítulos, esse movimento foi analisado a partir da história da CJM, da trajetória de Bispo e da consolidação do MBRAC, evidenciando o deslocamento da lógica manicomial para um campo museológico e cultural em permanente transformação.

O quarto capítulo teve como eixo central as vivências e trajetórias de cinco artistas contemporâneos e de Bispo, cujas histórias se entrelaçam com a trajetória institucional da antiga CJM e cujas produções artísticas atualmente integram o acervo do MBRAC e de outras instituições museológicas no Brasil. Mais do que narrativas pessoais, essas experiências oferecem uma perspectiva crítica para compreender a metamorfose institucional da CJM, a constituição do MBRAC e o surgimento do Ateliê Gaia como espaço de criação e ressignificação. As vivências singulares desses indivíduos, entrelaçadas às histórias da antiga CJM, do museu e do Ateliê Gaia, possibilitaram examinar os modos pelos quais a arte pode atuar, nesses contextos, como meio de ressignificação, resistência e construção de pertencimento.

A partir de um arcabouço teórico interdisciplinar que dialoga com os conceitos de instituição total (Goffman, 2015), controle manicomial (Foucault, 1999), sobrevivência das imagens (Didi-Huberman, 2013), apropriação cultural (Chartier, 1995; Williams, 2019), desejo de biografia (Frota, 1978, 2005), fratriônio (Chagas, 2016) e categorias ampliadas da arte contemporânea (Smith, 2009, 2011), esta pesquisa analisou como espaços marcados por práticas de exclusão e silenciamento — como a antiga CJM — vêm sendo reconfigurados em territórios de criação coletiva, expressão subjetiva e reconstrução de pertencimento.

A pesquisa evidencia que, à semelhança de outras instituições analisadas por Pomian (1984), o MBRAC teve sua identidade profundamente marcada pela constituição de uma coleção significativa — neste caso, a de Bispo. À luz do conceito de coleção como um conjunto de objetos retirados do circuito econômico e resguardados em espaço próprio para serem expostos ao olhar do público, conforme proposto por Pomian, observa-se que a presença da obra de Bispo contribuiu de modo relevante para a configuração institucional do museu. Os dados levantados sugerem que essa coleção não apenas passou a integrar o acervo museológico, como também influenciou a definição de sua missão, a formulação de estratégias de preservação e a construção de uma narrativa própria.

A convivência com esses artistas e seus depoimentos possibilitou aprofundar a compreensão das dinâmicas de produção, das possíveis influências — ou “impregnações” — da obra de Bispo, bem como das questões relativas à autoria e à materialização das obras. Observou-se que o Ateliê Gaia, embora distinto das oficinas terapêuticas originais, constitui um território de vivência subjetiva, criação e fratrimônio. Sua conexão com o MBRAC reforça a importância da arte como instrumento de construção identitária, integração social e resistência às lógicas manicomializantes.

A análise iconográfica, articulada aos depoimentos dos artistas, permitiu identificar influências potenciais de Bispo, bem como modos singulares de criação desenvolvidos no Gaia. As observações de campo também evidenciaram limitações institucionais, como a ausência de um sistema estruturado de documentação das obras produzidas, o que compromete tanto sua preservação quanto o reconhecimento simbólico das trajetórias dos artistas.

A noção de fratrimônio (Chagas, 2016) foi mobilizada como uma chave analítica para compreender como as práticas coletivas dos artistas do Ateliê Gaia instauram formas partilhadas de herança e memória, não apenas simbólicas, mas também afetivas e solidárias, que reatualizam o legado de Bispo. Essa noção, embora não se oponha à ideia de patrimônio cultural institucionalizado, contribui para tensionar seus contornos normativos ao valorizar vínculos intersubjetivos, trajetórias compartilhadas e experiências vividas de criação em meio à adversidade.

Fratrimônio, conceito originalmente proposto por Chagas (2003; 2016), vem sendo discutido e ampliado por autores como Melo e Faulhaber (2021), que o compreendem como uma alternativa crítica ao termo *patrimônio*. Em contraste com o viés patriarcal e hierárquico implícito na etimologia e nas práticas históricas de patrimonialização, o fratrimônio se refere a bens, saberes e memórias partilhados entre contemporâneos, enraizados em relações de afeto, solidariedade e luta. Trata-se de uma herança horizontal, vivida e compartilhada entre irmãos, amigos, companheiros de

luta ou membros de uma mesma comunidade — não necessariamente vinculada à transmissão diacrônica ou à legitimação institucional. Em contextos marcados por exclusão, como o da antiga CJM, essa noção permite reconhecer formas de valorização simbólica que emergem das vivências coletivas, das práticas colaborativas e da reconstrução de pertencimentos forjados na convivência cotidiana. Assim, o fratrímônio destaca-se como uma categoria sensível às dimensões afetivas e políticas do reconhecimento, abrindo espaço para múltiplos agentes sociais nomearem e valorizarem suas próprias experiências e criações culturais, ainda que em situações dolorosas do presente e do passado.

Entretanto, a convivência cotidiana no Ateliê Gaia revelou vínculos de colaboração, afeto e solidariedade entre os artistas, que se ajudam mutuamente em processos criativos, compartilham materiais e discutem suas obras. Essas interações demonstram uma prática coletiva de produção de sentido e pertencimento, marcada por trocas horizontais e pela valorização das experiências vividas.

Com base no conceito de fratrímônio compreendeu-se que o Ateliê Gaia e o MBRAC funcionam como espaços de elaboração de uma herança partilhada entre contemporâneos, que operam na contramão da lógica patrimonial institucionalizada. A arte, nesses contextos, emerge como um dispositivo de luta e de elaboração de subjetividades, forjando vínculos que produzem formas alternativas de memória e reconhecimento.

Dessa maneira, o fratrímônio manifesta-se não apenas nas obras produzidas, mas na convivência entre os artistas, na escuta mútua, no apoio durante exposições e na valorização da trajetória coletiva, constituindo uma rede de afetos e sentidos compartilhados.

Ao acompanhar os percursos dessas produções artísticas — desde o pátio de entrada da CJM (Figura 3), passando pelos muros dos antigos núcleos, até as salas expositivas do MBRAC —, procurou-se evidenciar como espaços originalmente voltados ao controle e à segregação vêm sendo (re)interpretados, ainda que de forma não linear, como lugares de agência, memória e reinvenção subjetiva.

A hipótese que orienta esta tese encontra respaldo na análise integrada dos quatro capítulos. Ao destacar como o reconhecimento da obra de Bispo deslocou o foco terapêutico inicial e inseriu o museu em novos regimes discursivos e curatoriais, a pesquisa evidenciou que o MBRAC se configura como uma instituição em contínua elaboração simbólica.

Essa dinâmica é realimentada pelas práticas dos artistas do Ateliê Gaia, que instauram modos de fazer coletivo, desestabilizam fronteiras entre arte e terapia e reafirmam o museu como espaço vivo de fraturas e recomposições. As tensões que

atravessam esse processo — como os limites entre curadoria e cuidado, e os sentidos atribuídos à musealização de obras produzidas em contextos psiquiátricos — permanecem abertas, desafiando noções consolidadas sobre patrimônio e criação.

Os resultados indicam, ainda, que o MBRAC não finalizou seu plano museológico — ferramenta fundamental de gestão estratégica do museu —, o que dificulta a consolidação de políticas de gestão cultural adequadas e capazes de contemplar processos contínuos de documentação, catalogação e preservação das produções artísticas do Ateliê Gaia. Ressalta-se que o acervo do MBRAC, incluído a coleção de Bispo já está catalogada e disponível na base de dados INART.

A análise comparativa entre dois museus situados no Rio de Janeiro, o MII e o MBRAC, evidenciou concepções distintas de musealização. Enquanto o MII conserva integralmente sua produção artística produzidas no seu ateliê como patrimônio científico, o MBRAC permite a comercialização das obras dos artistas do Ateliê Gaia, o que contribui para ampliar sua visibilidade e autonomia. Ainda assim, ambos os espaços valorizam o convívio e a experiência coletiva como parte constitutiva de sua identidade museológica, destacando-se como instituições comprometidas com práticas inclusivas e transformadoras.

A história do MBRAC pode ser compreendida em três momentos constitutivos. Em sua gênese, na década de 1980, consolidou-se como espaço de salvaguarda das produções realizadas nas oficinas terapêuticas da antiga CJM, alinhado ao modelo assistencial psiquiátrico então vigente. Uma inflexão decisiva ocorreu com a musealização da obra de Arthur Bispo do Rosario – artista cuja produção se desenvolveu à margem das oficinas e alcançou reconhecimento internacional –, colaborando para a reorientação do museu em direção ao campo da arte contemporânea. No presente, o centenário da antiga CJM (2024) suscita reflexões críticas sobre as transformações da instituição, suas relações com as políticas públicas de saúde mental e os sentidos que assume na contemporaneidade. Essas reflexões ecoam debates mais amplos sobre a desinstitucionalização e o lugar da cultura na reforma psiquiátrica brasileira.

Em contínua transformação, o MBRAC vem construindo sua imagem como instituição multidisciplinar, que preserva seu papel histórico no campo da saúde mental - sob gestão do IMAS JM - ao mesmo tempo em que desenvolve novas formas de atuação como espaço de cuidado ampliado e integração sociocultural. Esse processo dinâmico se expressa no que Kolker (2024) caracteriza como um "conceito de museu expandido, compreendendo que a sua atuação se faz para além dos muros, através de ações públicas educativas e artísticas, da convivência, da economia solidária e da agroecologia, como práticas geradoras de saúde".

No contexto do Ateliê Gaia, a atual coordenação educacional do museu e do Ateliê Gaia enfatiza o esforço para “mediar a consolidação desse sentido de grupalidade” (Kolker, 2024), navegando entre sua dimensão terapêutica original e seu crescente reconhecimento como espaço de produção artística. Essa trajetória, contudo, revela-se atravessada por tensões estruturais — nas quais persistem desafios centrais: as sucessivas reformulações das identificações institucionais (incluindo as mudanças de nomenclatura do museu e do ateliê) e a constante reelaboração de seu projeto conceitual. Esses elementos, longe de constituírem meros obstáculos, configuram-se como eixos fundamentais para a contínua (re)construção da proposta do ateliê.

Uma das mudanças nesse percurso foi a retirada do termo “terapêutico” da nomenclatura do Ateliê Gaia. Como aponta Diana Kolker (2024), a proposta gerou inseguranças entre os artistas. Nesse processo, fez-se necessário um trabalho formativo não baseado em uma pedagogia disciplinar ou tradicional, mas, conforme propõe Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia*¹⁵⁴, voltado a “criar possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (Kolker, 2024, p. 25). A proposta educativa, portanto, não se apoiava na transmissão unilateral de saberes, mas na criação de um espaço de escuta, construção coletiva e reconhecimento das capacidades dos próprios participantes. A partir do discurso de Kolker, observa-se que, atualmente, o Ateliê Gaia vem sendo influenciado por pressupostos da área da educação em sua forma de atuação e gestão.

Bispo “criou a maioria de suas produções artísticas durante o período do modelo asilar, caracterizado por exclusão social e isolamento dos pacientes. Essa prática se fundamentava na premissa do alienismo e no seu ‘tratamento moral’, que considerava o isolamento uma medida terapêutica essencial (Pires; Faulhaber, 2025). Durante sua internação, Bispo enfrentou violência psiquiátrica e aniquilação da personalidade, comuns em manicômios da época (Lougou, 1993; Venancio, 2011; Araújo; Fernandes, 2021)”, as produções artísticas atuais do Ateliê Gaia estão associadas às atividades iniciadas na CJM a partir da década de 1980, com a adoção de condutas terapêuticas distintas daquelas vivenciadas por Bispo. Esse período também marca o surgimento da

¹⁵⁴ Paulo Freire, em *Pedagogia da autonomia* (2011), estabelece os fundamentos de uma prática educativa emancipatória que recusa a transferência vertical de conhecimentos - o que denominou “educação bancária” - em favor de um processo dialógico onde educadores e educandos co-constroem saberes. O autor enfatiza que a verdadeira educação ocorre através do reconhecimento da autonomia e da dignidade dos sujeitos, valorizando seus conhecimentos prévios e experiências como pontos de partida para a construção crítica do conhecimento. Essa abordagem, que Freire sintetiza na afirmação “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.” (FREIRE, 1996, s.p.), oferece um marco teórico fundamental para compreender a transição pedagógica realizada no Ateliê Gaia ao abandonar modelos terapêuticos tradicionais em prol de uma dinâmica de criação coletiva e autonomização dos participantes.

reforma psiquiátrica no Brasil, iniciada pelo Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) em 1978, durante o processo de redemocratização do país. Esse movimento propunha o rompimento com a lógica manicomial, visando à substituição progressiva do modelo asilar por uma atenção psicossocial centrada na inclusão social dos sujeitos em sofrimento psíquico. “Nesse processo, críticas ao modelo psiquiátrico clássico enfatizaram a construção de um novo lugar social para a loucura e incentivaram ações para integração desses pacientes na sociedade (Amarante, 1995; Amarante; Nunes, 2018; Delgado, 1992; Machado et al., 1978; Tenório, 2002)”.

Conforme observado durante a pesquisa de campo (2023–2024), as obras produzidas atualmente no Ateliê Gaia são criadas intencionalmente como obras de arte — como também destacado nas entrevistas com Leonardo Lobão e Luiz Carlos (Capítulo 4). Essa realidade contrasta com a produção de Bispo e com a coleção do MII. Como observa Cruz Jr. (2015), a maioria das obras do MII não foi criada com pretensões artísticas, “assim como também não o foram as esculturas do Antigo Egito ou as máscaras africanas que encantaram Picasso” (Cruz Jr., 2015, p. 297). A partir das reflexões de Malraux em *O Museu Imaginário*, o autor lembra que objetos como a Palas Atena só adquiriram a condição de “estátua” após seu ingresso no museu. Essas contradições, inerentes aos processos de musealização — especialmente de objetos etnográficos —, também impactaram as chamadas coleções da loucura e, segundo Cruz Jr. (2015), continuam a assombrá-las. O *Manto da Apresentação* de Bispo e toda a sua coleção, por exemplo, passaram a ser reconhecidos como obras de arte a partir de sua institucionalização museológica, evidenciando a tensão entre a ausência de intenção artística original e a posterior consagração institucional.

As experiências vivenciadas no Ateliê Gaia foram fundamentais para responder as questões centrais desta tese, assim como para uma compreensão mais aprofundada do impacto das práticas artísticas no contexto do IMAS JM e do MBRAC. A convivência com os artistas e a participação nas atividades cotidianas do ateliê possibilitaram a observação direta da articulação entre criação artística, saúde mental e inclusão social — elementos que atravessam as análises desenvolvidas ao longo deste trabalho. Essa proximidade evidenciou o Ateliê Gaia como um espaço de produção simbólica, fortalecimento identitário e resistência cultural, alinhando-se aos conceitos de fratrimônio (Chagas, 2016) e de museu como lugar também voltado à preservação de vivências.

Brulon (2012) argumenta que as transformações que redefiniram o objeto da museologia no final do século XX estão enraizadas em processos que remontam ao século XIX. Para o autor, a consolidação de uma ideologia museológica culmina no reconhecimento do museu como um fenômeno social, cuja função ultrapassa a

conservação de objetos para abarcar as experiências humanas e os contextos nos quais essas instituições estão inseridas. Essa inflexão conceitual, que se fortalece com a emergência da Nova Museologia, redefine o papel institucional dos museus, que passam a priorizar as relações com os públicos, os territórios e as dinâmicas sociais envolvidas na experiência museológica. Brulon observa que práticas voltadas à valorização da vivência dos sujeitos já ocorriam anteriormente, embora muitas vezes tenham sido ignoradas pela historiografia da museologia.

Nesse sentido, o Ateliê Gaia e o MBRAC podem ser compreendidos como expressões de um “outro” museu — conforme propõe Brulon —, no qual o centro de gravidade desloca-se da coleção para a experiência humana. Ao colocarem em evidência a trajetória dos artistas, sua inserção simbólica e a criação coletiva, essas instituições atualizam o papel do museu como espaço de escuta, acolhimento e transformação social. Como afirma o autor:

Pouco a pouco, as novas experiências na museologia passam a ter, como característica, a forma pela qual as instituições se relacionam com a população a qual o museu é destinado. Pode-se dizer que, nessas instituições contemporâneas, o antigo “coração” do museu — a coleção — foi colocado na periferia do sistema para ser substituído pelo humano. Admite-se, pois, que o seu novo e verdadeiro coração passam a ser as experiências humanas do real e as dinâmicas que daí resultam. (Brulon, 2012, p.62)

Dessa forma, reconhece-se o MBRAC como um espaço museológico em constante reinvenção, comprometido com a escuta, o cuidado e a memória de subjetividades historicamente silenciadas. Ao valorizar as experiências vividas pelos sujeitos que o habitam — como sugerido por Brulon —, o museu se apresenta como território afetivo e político, no qual a arte atua como linguagem, mediação e presença.

Ao longo da última década (1995–2025), o MBRAC tem se consolidado como um dispositivo cultural que articula arte, saúde e educação, inserido em um território historicamente marcado pela exclusão. Essa reconfiguração institucional fundamenta-se em práticas voltadas à construção de vínculos e pertencimento, não apenas por meio da preservação de acervos, mas, sobretudo, pela ativação de memórias, experiências coletivas e subjetividades emergentes. Como afirma Fernandes (2023, p. 23), o museu busca “instituir um espaço-tempo de convivência e experimentação, para criar relações de pertencimento e novas significações sobre o território”, em uma proposta que o transforma em espaço de afetos, cuidado e busca de novas formas de viver no mundo. Nesse contexto, destacam-se as ações curatoriais que vêm sendo desenvolvidas no museu como expressões concretas dessa proposta institucional. Um exemplo expressivo do papel desempenhado pelo MBRAC são os processos de curadoria colaborativa realizados nas exposições *Utopias: A vida para todos os tempos e glória*

(2019) e *Arte Ponto Vital* (2021). Ambas foram concebidas por Ricardo Resende (curadoria geral) e Diana Kolker (curadoria pedagógica), com a participação ativa de artistas do Ateliê Gaia, educadores, crianças, profissionais e outros usuários dos serviços de saúde mental, além de instituições parceiras. As mostras reuniram obras de Bispo, do Ateliê Gaia e, na exposição *Utopias*, de artistas contemporâneos brasileiros como Pola Fernandez, Val Souza, Ercília Stanciany, entre outros. Essas exposições constituíram experiências curatoriais orientadas pela escuta, pela partilha e pela valorização da criação coletiva.

Moraes (2020) destaca que os museus vêm se expandindo para construções colaborativas que estabelecem conexões com públicos diversos, tornando-se espaços mais dinâmicos e experimentais na produção de significados. “[...] não basta o museu existir como espaço, narrativa, instituição, acervo e equipe; é preciso que seus elos sejam capazes de envolver os públicos e impulsioná-los a querer participar, compartilhar seu ponto de vista, percepção ou experiência” (Moraes, 2020, p. 146). Refletir sobre as possibilidades de participação e engajamento de diferentes sujeitos nas dinâmicas de construção narrativa nos museus implica flexibilizar a autoridade enunciativa das instituições. Museus e públicos precisam negociar, disputar e encontrar brechas e caminhos nas relações que estabelecem. Essa abertura pode fomentar reflexões sobre a importância de os museus contemporâneos construir suas narrativas em conjunto com seus públicos, numa perspectiva de colaboração e co-criação, voltada à promoção de múltiplas conexões (Moraes, 2020).

Essas experiências reforçam o compromisso do MBRAC com práticas colaborativas e inclusivas, evidenciando o potencial dos museus contemporâneos em construir narrativas compartilhadas. Ao integrar artistas, públicos diversos e profissionais da saúde mental em processos de co-criação, o museu afirma-se como espaço de escuta, pertencimento e transformação cultural.

Esta tese procurou evidenciar o papel do MBRAC como um modelo institucional que transcende fronteiras disciplinares. A conexão entre as vivências de seis artistas vinculados à antiga CJM — atual IMAS JM — e suas respectivas produções demonstra como o passado institucional e as memórias desse espaço continuam a reverberar nas produções artísticas espontâneas nesse local. Essas criações operam não apenas como registros históricos, mas também como formas de resistência, expressão cultural e reinserção social. As trajetórias de Bispo, Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth, Arlindo Oliveira e Luiz Carlos Marques revelam, ao mesmo tempo, singularidades e desafios compartilhados, marcados pela lógica manicomial. Enquanto alguns vivenciaram a transição para um modelo de cuidado mais humanizado, outros carregam marcas profundas do isolamento e da violência institucional. Essas histórias, tanto

singulares quanto entrelaçadas, ilustram a complexidade da experiência psiquiátrica no Brasil e reafirmam o papel da arte como ferramenta de resistência, pertencimento e (re)interpretação. A análise das produções dos artistas do Ateliê Gaia evidenciou que suas obras não se configuram como simples reproduções de técnicas ensinadas em oficinas, mas resultam de processos singulares de criação, nos quais a oficina se estabelece mais como um espaço de liberdade expressiva do que como um ambiente de ensino formal. Essa dinâmica ressalta o caráter autônomo e autoral das produções, reafirmando o Ateliê Gaia como território de invenção, pertencimento e interpretação para os artistas envolvidos.

Nesta investigação, as obras de Bispo e dos artistas do Ateliê Gaia foram compreendidas como expressões inseparáveis de suas trajetórias de vida. A atmosfera da antiga CJM permanece impregnada nessas criações, marcadas pela memória do espaço em que foram concebidas. Não se dissociam os sujeitos das obras nem do local de produção — um antigo manicômio que, apesar das transformações institucionais, ainda projeta seus ecos sobre os processos criativos ali desenvolvidos.

Esta pesquisa buscou compreender as intersecções entre museologia, história, arte e saúde mental, analisando o MBRAC e as trajetórias de seis indivíduos que vivenciaram a experiência manicomial. Partiu-se da investigação de suas vivências em instituições totais, da transformação dessas experiências em produções artísticas e da posterior musealização dessas obras, contribuindo para reflexões sobre as noções de patrimônio e museu. Os resultados indicam que, ao incorporar práticas artísticas contemporâneas como as desenvolvidas no Ateliê Gaia, o MBRAC configura-se como um espaço híbrido e dinâmico, no qual memória, criação e cuidado se articulam. Tanto a obra de Bispo — central para a redefinição institucional do museu — quanto as produções atuais do Ateliê Gaia.

Conforme propõe Antônio Candido de Mello e Souza (1988), a literatura — e, por extensão, a arte — pode ser compreendida como um bem inalienável, isto é, um direito humano fundamental e abrangente. Para o autor, a criação artística representa um meio privilegiado de dar forma aos sentimentos, ordenar o caos interior e afirmar a humanidade de cada indivíduo. Assim, reconhecer o direito à criação e à fruição artística em contextos de sofrimento psíquico, como os analisados nesta tese, implica reafirmar a arte como parte indissociável da dignidade humana e como experiência essencial de humanização, na construção da inserção social enquanto afirmação dos direitos de cidadania. A exclusão simbólica, que historicamente restringiu o reconhecimento de produções originadas em espaços psiquiátricos, ainda persiste, o que ressalta a relevância de práticas institucionais voltadas à valorização, preservação e circulação

dessas expressões como componentes da memória coletiva e da gestão de museus como o MBRAC.

Diante dos apontamentos e resultados apresentados nesta pesquisa, recomenda-se que estudos futuros se aprofundem nos processos de documentação, preservação e gestão compartilhada das obras produzidas no Ateliê Gaia, com o objetivo de fortalecer sua permanência da coleção e ampliação da sua circulação de forma ética e institucionalmente responsável. Sugere-se, ainda, a ampliação das investigações sobre a recepção crítica da obra de Bispo no exterior, incluindo uma análise aprofundada das 103 publicações únicas identificadas na *University of Texas at Austin* (apêndice B), bem como o desenvolvimento de estudos comparativos com outras instituições que atuam na preservação e difusão de produções artísticas realizadas em contextos de sofrimento psíquico.

Ao destacar a força criadora que emerge de espaços de exclusão, reafirma-se que toda pessoa — independentemente de sua origem social, condição de saúde ou trajetória institucional — tem o direito inalienável de criar, expressar-se e ser reconhecida em sua plena humanidade. Esta pesquisa multidisciplinar contribui para a museologia, a saúde mental, a arte e sobretudo a vida dos artistas, dando-lhes voz e visibilidade por meio de suas trajetórias e obras singulares.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos; Zahar, 2013.

ABREU, Regina. "Tesouros humanos vivos" ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção dos "Mestres da Arte". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

"A busca da união" termina hoje. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 maio 1993.

Disponível

em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduy0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 10 jun. 2021.

AGUILAR, Nelson. **Brasil em Veneza: XLVI Bienal de Veneza**, 11/6/1995 - 15/10. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.

ALMEIDA, Antonio. Colônia Juliano Moreira: sua origem e um pouco de sua trajetória histórica. **Revista Brasileira de Saúde Mental**, Rio de Janeiro, v. 12, ano 18, p. 161-169, 1966. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/hospicio/text/prbsmu.php>. Acesso em: 4 nov. 2022.

AMARANTE, Paulo. **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1995.

AMARANTE, Paulo. **Saúde Mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2007. 117 p.

AMARANTE, Paulo; NUNES, Mônica. A reforma psiquiátrica no SUS e a luta por uma sociedade sem manicômios. **Ciência e Saúde Coletiva**, v. 23, n. 6, p. 2067-2074, 2018.

AMENDOEIRA, Maria Cristina Reis. O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 42, n. 4, p. 41-54, 2008.

AMERICAN VISIONARY ART MUSEUM. Baltimore, [s.d.] Disponível em: <https://www.avam.org/history>. Acesso em: 7 jun. 2024.

AMON, Daniela Barcellos; CÂMARA, Marina Gilardi, Pascali e Penone nei giardini dell'Arte Povera. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2023.

ANDRADE, Inês. Ruínas do antigo Engenho Novo no Núcleo Histórico Rodrigues Caldas da Colônia Juliano Moreira: pesquisa histórica e iconográfica. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 13, p. 35–54, 2010.

ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, DF, v. 23, p. 74–81, 2003.

AQUINO, Ricardo. **Museu Bispo do Rosário: criação e resistência**. 2004. 250 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

AQUINO, Ricardo. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, p. 50–59, 1 dez. 2007.

AQUINO, Ricardo; AQUINO, T. F.; AQUINO, R. A Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. **Saúde em Debate: Revista do Centro Brasileiro de Estudos de Saúde**, Rio de Janeiro, p. 72–82, 1 dez. 2008.

AQUINO, Ricardo; FOL, C.; DE REYMAEKER, C.; LAZARO, W. **Arthur Bispo do Rosário**. França: Art & Marges Musée, 2011.

AQUINO, Ricardo; LAZARO, Wilson. **A atualidade da obra de Arthur Bispo do Rosário**. Brasília: Editora do Senado Federal, 2010. (Catálogo de exposição).

AQUINO, Ricardo. From picturesque to points in time: a biographical image. In: LAZARO, Wilson (Ed.). **Arthur Bispo do Rosário: século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012. p. 49–105. (Catálogo de exposição).

AQUINO, Ricardo; LAZARO, Wilson; SEVERO, H.; MACIEL JR., A. **Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. (Catálogo de exposição).

AQUINO, Ricardo; LAZARO, W. **A quarta epistémê ilustrada na obra de Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2011. (Catálogo de exposição).

AQUINO, Ricardo. **Museu e produção de subjetividades**. 2010. 263 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

AQUINO, Ricardo. **L'artiste Arthur Bispo do Rosário**. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2003.

ARTE Naïf. In: [s.n.]. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80191-arte-naif>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ARAÚJO, João Henrique. **Entre preservar e reformar: práticas e saberes psis no museu da Colônia Juliano Moreira**. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ARAÚJO, João Henrique; FERNANDES, Raquel. O Museu Bispo do Rosario e a transformação da Colônia Juliano Moreira: a trajetória de um espaço de arte e saúde mental. In: MELO, W.; ARAÚJO, J. H. Q.; NUNES, A. F. S. (Org.). **Imaginário em exposição, manicômios em desconstrução**. Divinópolis: Mosaico Design Gráfico, 2021. E-book. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/ppgpsi/Imaginario-em-Exposicao.pdf>. Acesso em: 1 out. 2022.

ARAÚJO, João Henrique; JACÓ-VILELA, Ana. A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950. **Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 321–334, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702018000200002>. Acesso em: 6 jan. 2022.

ARAÚJO, João Henrique. **Um sistema brasileiro de assistir doentes mentais: trabalho e ocupações terapêuticas na Colônia Juliano Moreira de 1940 e 1950**.

2020. 167 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ARAÚJO, João Henrique. Qual a cor da sua aura? Cronobiografia de Arthur Bispo do Rosario. In: ITAÚ CULTURAL (Org.). **Bispo do Rosario: Eu vim: aparição, impregnação e impacto**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

ARAÚJO, Emanuel. Saint Bispo do Rosário. In: LÁZARO, Wilson (Ed.). **Arthur Bispo do Rosário: século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012. (Catálogo de exposição).

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MUSEU NISE DA SILVEIRA. **Estatuto Museu Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Associação de Amigos do Museu Nise da Silveira, 1997.

ART Brüt. In: [s.n.] **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80038-art-brut>. Acesso em: 10 de março de 2025. Verbete da Enciclopédia.

ARTISTES Actuels. *Musée d'Art brut, singulier & autres à Montpellier*, Paris, 2023. Disponível em: <https://artistesactuels.fr/musee-art-brut-montpellier>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ARTSUPP. *Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres*. 2023. Disponível em: <https://artsupp.com/fr/montpellier/musees/musee-darts-brut-singulier-autres>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ASSIS, Edna. **A contemporaneidade da obra de Arthur Bispo do Rosário**. [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.edna-assis.art.br/a-contemporaneidade-da-obra-de-arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

AZZI, Christine. **Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux**. 2010. 344 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários Neolatinos) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Síntese dos Padrões Monetários Brasileiros**. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/content/acessoinformacao/museudocs/pub/SintesePadroesMonetariosBrasileiros.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BARBOSA, Wallace. “Como são sempre atravessados por memórias, os museus ensinam a reflexão sobre os saberes”. In: TEIXEIRA, C. A. (Org.). **Roda dos Saberes do Cais do Valongo**. Niterói: Kabula A. & P., 2015.

BARBOSA, Wallace. Museo Janete Costa de Arte Popular y Museo Do Ingá: desafíos y soluciones en procesos de gestión en museos públicos en la ciudad de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. In: CAMPOS VERA, Norma (org.). **Gestión y nuevas narrativas en museos: I Encuentro Internacional de Museos** - Bolivia. La Paz: Secretaría Municipal de Culturas; Fundación Visión Cultural; ICOM - Bolivia, 2020. p. 63–72. Disponível em: <https://muarq.ufms.br/files/2021/03/Libro-Museos-GestiA%CC%83%C2%B3n-y-nuevas-narrativas.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2025.

BARRETO, Lima. **Diário do hospício; o cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993. v. 8. (Biblioteca Carioca). Disponível em:

http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca_carioca_pdf/diario_hospicio_cemiterio_vivos.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

BARROS, Guilherme. O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento. **Revista Belas Artes**, São Paulo, v. 13, n. 3, 2013.

BASE DE DADOS HISTÓRIA E FICÇÃO. **História e loucura**, 2017. Disponível em: <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-juliano-moreira-brasil-brasil-secretaria-municipal-de-saude-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHLEM MUSEUM OF THE MIND. **About**. Disponível em: <https://museumofthemind.org.uk/about>. Acesso em: 4 fev. 2025.

BITTENCOURT, Rita de Cássia Barcellos. Entrevista concedida a Andrea Pires. 15 jul. 2024. Gravação em vídeo, [1h49min40s]. **Acervo pessoal da autora**.

BOPPRÉ, Fernando. Duchamp soube viver: Bispo morrer – Parte 1. **Interartive**. Madri, 2013. Disponível em: <https://interartive.org/2013/11/duchamp-bispo-port>. Acesso em: 26 abr. 2021.

BOPPRÉ, Fernando. **Memória, coleção e visualidade: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2009.

BORGES, Luiz; CAMPOS, Marcio D. Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In: BORGES, M. E. L. *Cultura dos ofícios: patrimônio cultural, história e memória*. **Varia História**, v. 27, n. 46, p. 481–508, jul. 2011.

BORGES, Viviane. **Do esquecimento ao Tombamento: A invenção de Arthur Bispo do Rosário**. 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **Velhos amigos**. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, André. A assistência psiquiátrica da Colônia Juliano Moreira no governo JK. In: VENANCIO, A. T.; POTENGY, G. (org.). **O asilo e a cidade: histórias da Colônia Juliano Moreira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/iciict/54826/O%20asilo%20e%20a%20cidade.pdf?sequence=2>. Acesso em: 10 abr. 2023.

BRAGA, André. **O Serviço Nacional de Doenças Mentais no Governo JK: a Assistência Psiquiátrica Para o Distrito Federal**. 2012. Disponível em: https://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338477418_ARQUIVO_Te xtocompletoparaaANPUH2012.pdf. Acesso em: 25 abr. 2024.

BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/125999-brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 20 jan. 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN 978-85-7979-060-7.

BRASIL. **Decreto nº 8834, de 11 de julho de 1911**. In: BRASIL. *Collecção das Leis da República dos Estados Unidos do Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915. Vol. II.

BRASIL. **Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013**. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm. Acesso em: 27 jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 27 jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Ata da 89ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 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: 6 fev. 2022.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Pandemia de COVID-19 aumenta fatores de risco para suicídio**. Brasília, DF, 2020. Disponível em: <https://bvsmms.saude.gov.br/saude-mental-e-a-pandemia-de-covid-19/>. Acesso em: 1 abr. 2023.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Saúde mental e a pandemia de Covid-19**. Disponível em: <https://bvsmms.saude.gov.br/saude-mental-e-a-pandemia-de-covid-19/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria-Executiva. **Colônia Juliano Moreira: ações conclusivas do processo de municipalização e redefinição de área: relatório final**. 6. reimpr. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/colonia_juliano_moreira_relatorio_final_p1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção Primária à Saúde. Departamento de Ações Programáticas. **Instrutivo Técnico da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS) no Sistema Único de Saúde (SUS)**. Brasília: Ministério da Saúde, 2022. 52 p. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/instrutivo_tecnico_raps_sus.pdf. Acesso em: 22 fev. 2025. ISBN 978-65-5993-281-8.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2009.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 5125, de 1 de fevereiro de 1904**. Dá novo regulamento a assistência aos asilados. *Diário Oficial da União*, 3 fev. 1904. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-5125-1-fevereiro-1904-503179-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

BRASIL. Secretaria de Estado de Cultura. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC. **Sol. Tombamento Provisório do Bem Cultural Denominado Obras de Arthur Bispo do Rosario**. Rio de Janeiro, 1992.

BOURGEOIS, Louise. [Comentário sobre Bispo do Rosário]. In: LÁZARO, Wilson (Ed.). **Arthur Bispo do Rosário: século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012. p. 23. (Catálogo de exposição).

BOWLT, John E. (ed.). **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934**. London: Thames and Hudson, 1988.

BRULON SOARES, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 25, n. 1, p. 403–425, jan. 2017.

BRULON SOARES, Bruno. A experiência museológica: conceitos para uma fenomenologia do Museu. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 5, n. 2, p. 55–71, 2012.

BRULON SOARES, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. e1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e11>.

BRULON SOARES, Bruno; MAGALDI, Monique. Museologia: reflexões sobre o campo disciplinar. In: 2 Seminário Brasileiro de Museologia, 2015, Recife. **Anais do 2 Seminário Brasileiro de Museologia**. Recife: Museu do Homem do Nordeste, 2015. v. 1. p. 382–408.

BRULON SOARES, Bruno. A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. **Mana**, v. 21, n. 2, p. 267–295, ago. 2015. Disponível em: <https://www.bermuseos.org/wp-content/uploads/2020/05/declaracao-de-quebec-1984-por.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2025.

CABAÑAS, Kaira. A contemporaneidade de Bispo. **ARS** (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 47-80, 2018a.

CABAÑAS, Kaira. **Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art**. Chicago: University of Chicago Press, 2018b.

CABANAS, Kaira. **Aprendendo com Bispo: arte, psiquiatria e o moderno**. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021.

CALDAS, R. **Relatório de 1924**. Colônia de Alienados em Jacarepaguá, 30 de março de 1924. Cadernos do NUPSO, [s. l.], ano 1, n. 1, maio de 1988.

CADERNO TRIBUNA BIS. Cenas de um manicômio. **Tribuna da Imprensa: Artes Plásticas**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1997, p. 6.

CALMON, Pedro. **O Palácio da Praia Vermelha: 1852-1952**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1952.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CARR, Catherine E. et al. Effectiveness of group arts therapies (art therapy, dance movement therapy and music therapy) compared to group counselling for diagnostically heterogeneous psychiatric community patients: study protocol for a randomised controlled trial in mental health services (the ERA study). **Trials**, v. 24, n. 1, p. 557, 2023. DOI: 10.1186/s13063-023-07232-0. Disponível em: <https://doi.org/10.1186/s13063-023-07232-0>. Acesso em: 23 maio 2024.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Entre teoria e práticas: três correntes pelos museus e na Museologia. In: SCHEINER, Teresa Cristina; GRANATO, Marcus (Org.). **Museus e museologia na América Latina: compartilhando ações para a pesquisa, a qualificação profissional e a valorização de estratégias inclusivas**. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPG-PMUS/MAST, 2020. E-book. Disponível em: <https://www.unirio.br/ppg-pmus/livrocompletoMUSEOLOGIAAMRICALATINA25fev.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2025.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Ibram; Garamond, 2009.

CHAGAS, Mário. Patrimônio é o caminho das formigas... In: CASTRO, Maurício; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Relações raciais e políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016. p. 141–163. (Coleção Museu Afrodigital Rio).

CHAGAS, Mário. **Cultura, Patrimônio e Memória**. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/05/36culturapatrimonio.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2023.

CHAGAS, Mário; STORINO, Claudia. Museu, patrimônio e cidade: camadas de sentido em Paraty. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 47, n. 3, 2014.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CLAPER, Jeanine. **Colônia agrícola para alienados no Rio de Janeiro (1890-1924): discursos, projetos e práticas na assistência ao alienado**. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Global, 2001. 798 p.

COLLECTION DE L'ART BRUT. Disponível em:

https://www.artbrut.ch/en_GB/authors/the-collection-de-l-art-brut. Acesso em: 07 jun. 2024.

COLÔNIA JULIANO MOREIRA. **Projeto de ampliação do Museu Nise da Silveira.** Rio de Janeiro: Museu Nise da Silveira, 1990. Documento interno do arquivo institucional do IMAS JM, p. 45.

CONDE, Idalina. Mecenato cultural: arte, política e sociedade. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 7, p. 107-131, out. 1989. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/975>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CORRÊA, Denise. Depoimento sobre a exposição Registros de minha passagem pela terra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Entrevistador: Marcia Soarez. Rio de Janeiro, out. 1989. Entrevista concedida durante o programa *Arte é Investimento*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39kQKlv45o>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Corrêa, Denise. Oficinas: uma reflexão. In: Costa, Clarice; Figueiredo, Ana (Org.). **Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. p. 155–160.

CORRÊA, Denise; et al. **Inventário do Universo.** Rio de Janeiro: Ed. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992.

COSTA, Renato; GONÇALVES, Ana Paula. Evolução urbana da Colônia Juliano Moreira. In: VENANCIO, Ana Teresa.; POTENGY, Giselia. **O asilo e a cidade: histórias da Colônia Juliano Moreira.** 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2015. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/icict/54826/O%20asilo%20e%20a%20cidade.pdf?sequence=2>. Acesso em: 10 abr. 2023.

COSTA, Renato et al. A saúde e a cidade: o bairro de Jacarepaguá e o hospital de isolamento para doentes mentais. In: SANGULARD, G. et al. **História urbana: cultura, memória e sociedade.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2013. v. 1.

COSTA, Rodrigo Vieira. Análise jurídica das leis sobre "Tesouros vivos" no Brasil e no mundo: A experiência do Ceará. *PIDCC: Revista em Propriedade Intelectual Direito Contemporâneo*, n. 8, p. 24-39, 2015.

COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata. (Eds.). **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário.** São Paulo: 7Letras, 2007.

CRIPPA, José; HALLAK, Jaime E. C.; DE CARLO, Marysia Mara Rodrigues do Prado. Arthur Bispo do Rosário (1909?-1989): insanity and art. **American Journal of Psychiatry**, v. 166, n. 10, p. 1117–1117, 2009.

CRUZ JR., Eurípedes. Do asilo ao museu: as primeiras exposições das coleções da loucura no Brasil. **Museologia e Patrimônio**, v. 12, n. 2, 2019.

CRUZ JR., Eurípedes. **Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura.** 2015. 350 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2015.

CRUZ JR., Eurípedes. **Do asilo ao museu: Nise da Silveira e as coleções da loucura**. Rio de Janeiro: Hólus Consultoria e Assessoria, 2024. 432 p.

CRUZ JR., Eurípedes. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. 183 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.

CULTURA NITERÓI. Férias no Museu Janete Costa de Arte Popular. Disponível em: <https://culturaniteroi.com.br/blog/janete/6519>. Acesso em: 6 fev. 2025.

CURY, Marília. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

DE ALMEIDA, Rayanne; PONTES, Suely. Psicose e estabilização: caso Arthur Bispo do Rosário. **Revista Subjetividades**, v. 22, n. 1, p. e11759-e11759, 2022.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. **Museus e comunidades: Declaração de Quebec sobre a nova museologia**. Quebec: ICOM Canadá, 1984. Disponível em: <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/declaracao-de-quebec-1984-por.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.

DESVALLÉS, André.; FRANÇOIS, Mairesse. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de: Bruno Soares e Marília Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020

HENRIQUES, Rosali; DODEBEI, Vera. Os museus e os novos patrimônios. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 25., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308051879_ARQUIVO_anpuh_rosali_vera_revisado.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

DURÃO, Fábio. Arthur Bispo do Rosário: a artimanha da arte brasileira. **Revista Versalete**, v. 5, n. 9, p. 1-15, 2017. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-09/18%20Professor%20convidado.%20F%C3%A1bio%20Dur%C3%A7o.%20Arthur%20Bispo%20e%20a%20a%20artimanha.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2024.

EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Antônio Bragança. **Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais**. Última atualização: 23 jul. 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216453/antonio-braganca>. Acesso em: 18 set. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Viva cultura viva do povo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento577426/viva-cultura-viva-do-povo-brasileiro>. Acesso em: 1 ago. 2022.

FABRÍCIO, Paula; AMENDOEIRA, Maria Cristina; CAVALCANTI, Maria. Atelier Gaia: sua história e a arte no campo da atenção psicossocial. **Revista Baiana de Saúde Pública**, [s. l.], v. 40, n. 2, set. 2016. Disponível em: <http://www.rbsp.sesab.ba.gov.br/index.php/rbsp/article/view/1977>. Acesso em: ago. 2020.

FACCHINETTI, Cristiana. Da produção artística dos alienados: histórias de teorias e práticas do alienismo brasileiro, 1852-1902. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 29, supl. 1, p. 27-46, 2022.

FACCHINETTI, Cristina et al. Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins: uma fonte com muita história. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 71, supl. 2, p. 527-535, dez. 2010.

FAULHABER, Priscila. Os Tikuna no mundo dos museus. In: BRULON, Bruno (Ed.). **Descolonizando a Museologia 1: Museus, Ação Comunitária e Descolonização / Descolonizando la Museología 1: Museos, Acción Comunitaria y Descolonización / Decolonising Museology 1: Museums, Community Action and Decolonisation**. The Monographs of ICOFOM, 2020. pp. 91-102.

FERNANDES, Maria Raquel. **Do Asilo ao Território de Afetos: Des(a)fações para um devir-museu na antiga Colônia Juliano Moreira**. 2023. 223 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

FERNANDES, Maria Raquel. Qual a Cor da Minha Aura? Encontros entre a Arte e o Cuidado. In: LABRA, Daniela (org.). **Das Virgens em cardumes e da cor das Auras**. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2016. p. 16-19.

FERNANDES, Maria Raquel. Eu vim: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. In: ITAÚ CULTURAL (Org.). **Bispo do Rosário: Eu vim: aparição, impregnação e impacto**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. 320 p.

FERNANDES, Maria Raquel; Fernandes, Juliana. **Plano museológico do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: percursos para a construção da memória e identidade cultural**. 2016. 62 f. Monografia (MBA em Gestão de Museus) – Universidade Candido Mendes, Programa de Estudos Culturais e Sociais, Rio de Janeiro, 2016.

FERNANDEZ, Raffaella. Carolina Maria de Jesus e Arthur Bispo do Rosário: uma poética de sucatas na construção da identidade artística. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 221–236, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/VgVMKq6n8NHCnTsymWwh3wN/?format=html>. Acesso em: 18 set. 2021.

FERRAZ, Maria. **Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

FERREIRA, Carolin. Arthur Bispo do Rosário: Art as Messianic Spiritual Practice. **Third Text**, v. 37, n. 3, p. 347-371, 2023.

FIGUEIREDO, Alda. **Manto da Apresentação**: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

FIGUEIREDO, Talita. Arte acima de tudo. **O Dia**, Rio de Janeiro, 13 jun. 1999. Seção Barra Viva.

FIOCRUZ. **Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)**. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz; Fiocruz, [s. d.]. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>.

FIOCRUZ. Verbetes. [s.d.]. Disponível em: <https://dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/hospedro.htm>.

FIOCRUZ. Pedro Gabriel Godinho Delgado. Disponível em: <https://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/pedro-gabriel-godinho-delgado>. Acesso em: 4 fev. 2025

FIRMO, Walter. **Um olhar sobre Bispo do Rosário**. (Org.) Flávia Corpas. 1. ed. Rio de Janeiro: Nau; Livre Galeria, 2013. 96 p.

FORGHIERI, Yolanda. Resgatando a Memória dos Patronos Francisco Franco da Rocha - Cadeira n.º 01. **Boletim Academia Paulista de Psicologia**, São Paulo, v. XXV, n. 1, p. 22-33, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/946/94625105.pdf>. Acesso em: 30 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: PUC, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica: uma arqueologia do olhar médico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREDERICO DE MORAES. "Arthur Bispo do Rosário: A Arte além dos Muros". In: **Catálogo da Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <https://www.unirio.br/cla/ppgeac/processo-seletivo-2021/bibliografia-2021/freire-paulo-pedagogia-da-autonomia-saberes-necessarios-a-pratica-educativa/view>. Acesso em: 1 abr. 2025.

FROTA, Lélia. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1978.

FROTA, Lélia. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc.XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **9 artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://bienal.org.br/9-artistas-de-engenho-de-dentro-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERSON, Brasil. **História das Ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000.

GIACOMINI, Sônia. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GIVEN, Lisa. **The Sage encyclopedia of qualitative research methods**. Califórnia: SAGE Publications, 2008. v. 1.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. Tradução de D. Moreira Leite. 9ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, Jorge; BARRETO, Valdir. **Museu Nise da Silveira – cultura da saúde**. Museu Nise da Silveira, [s. d.].

GÓMEZ, Jorge. **O ritual como paradigma no processo e na criação plástica: um estudo comparativo entre a produção artística de Armando Reverón** (Venezuela, 1889-1954) e Arthur Bispo do Rosário (Brasil, 1909-1989). 2011. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GONÇALVES, Andrea. **A curadoria de exposição em museus de arte moderna e contemporânea**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth. **Entre cenografias: O Museu e a exposição de Arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP)/FAPESP, 2004, p –114.

GONÇALVES, Monique. Os primórdios da Psiquiatria no Brasil: o Hospício Pedro II, as casas de saúde particulares e seus pressupostos epistemológicos (1850-1880). **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 60-77, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.sbhc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=997. Acesso em: 10 abr. 2023.

GOPPION, Laboratorio Museotecnico. **LaM: Modern and Contemporary Art at Lille Métropole**. Disponível em: <https://www.goppion.com/journal/lam-modern-and-contemporary-art-at-lille-m%C3%A9tropole>. Acesso em: 10 mai. 2025.

GROH, Klaus. Performance Art: What Is It? **Leonardo**, v. 14, n. 1, p. 37, 1981. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/6/article/599608/summary>. Acesso em: 1 mar. 2025.

GUIMARÃES, Michelle; RIBEIRO, Elielton. O Museu de Arte Osório Cesar e a abertura de novos horizontes sobre a produção artística no Juquery. In: MELO, W.; ARAÚJO, J. H. Q.; NUNES, A. F. S. (Org.). **Imaginário em exposição, manicômios em desconstrução**. Divinópolis: Mosaico Design Gráfico, 2021. E-book. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/ppgpsi/Imaginario-em-Exposicao.pdf>. Acesso em: 1 out. 2024.

GULJOR, Ana Paula. **O fechamento do hospital psiquiátrico e o processo de desinstitucionalização no município de Paracambi: um estudo de caso**. 2013. 347 f. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 34.

HARPER'S BAZAAR BRASIL. Psicotrópica apresenta coleção Artsy com Patrícia Ruth. 13 mar. 2024. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/psicotropica-apresenta-colecao-artsy-com-patricia-ruth/>. Acesso em: 3 abr. 2025.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário: século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012a. p. 42–47. Catálogo de exposição.

HERKENHOFF, Paulo. The longing for art and existing material in the world of men. In: LÁZARO, Wilson (Ed.). **Arthur Bispo do Rosário: 20th Century**. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012b. p. 140–183. Exhibition catalogue.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

HISTÓRIA DA LOUCURA. Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Disponível em: <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-juliano-moreira-brasil-brasil>. Acesso em: 27 ago. 2024.

HOCHMAN, Gilberto. **A era do saneamento: as bases da política de Saúde Pública no Brasil**. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1998. http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 10 jan. 2022.

ICOM. Aprova nova definição de museu. [s. l.]: 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 2 abr. 2023.

IGLESIAS LUKIN, Aimé; RESENDE, Ricardo; TÉLLEZ, Javier. **Bispo do Rosario: all existing materials on earth**. [Catálogo de exposição]. 2023. Disponível em: <https://www.as->

coa.org/sites/default/files/imce_files/AMS_exhib_Rosario_Low%20Res.pdf. Acesso em: 3 dez. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro**. Disponível em: <https://visite.museus.gov.br/instituicoes/museu-estadual-oficina-de-criatividade-do-hospital-psiquiatrico-sao-pedro/>. Acesso em: 3 fev. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2025.

IPHAN. **Bens tombados**. [s. d.]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em: 25 set. 2022.

IRELAND, Tracy; LYDON, Jane. *Rethinking Materiality, Memory and Identity*. **Public History Review**, v. 23, p. 1-8, 2016.

JOSÉ, Helena et al. Editorial: *The impact of art therapy on mental health and well-being*. *Front Psychiatry*, v. 14, 1275915, set. 2023. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/37736058/>. Acesso em: 23 maio 2024.

KOLKER, Diana. O despertar do Gaia em nós mesmos. In: MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Ateliê Gaia: catálogo**. Rio de Janeiro: BRASS, 2024. p. 20–38.

KÖPTCKE, Luciana. Museus científicos e sua relação com a saúde. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15475>. Acesso em: 10 abr. 2023.

LABRA, Daniela (Org.). **Das Virgens em cardumes e da cor das Auras**. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2016.

LAKATOS, Eva; MARCONI, Mariana. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, publicações e trabalhos científicos**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário, século XX**. Rio de Janeiro: Museu Arthur Bispo do Rosário, 2007.

LÁZARO, Wilson. “Bispo do Rosário’s Time is Now.” In: LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário: Século XX**. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012. p. 22–23. Catálogo de exposição.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Suzana Ferreira Borges, Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Campinas: Unicamp, 1990.

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana – Seleção de textos**. Apresentação: Heliana Angotti Salgueiro; tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da USP, 2001.

LIMA, Diana. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan./abr. 2012.

LIMA, L. Juliano Moreira encerra mês que vem atividades como hospital psiquiátrico. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 25 set. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/juliano-moreira-encerra-mes-que-vem-atividades-como-hospital-psiquiatrico-25578048.html>. Acesso em: 2 maio 2023.

LO BIANCO, Rodolfo. **Igreja Nossa Senhora dos Remédios / NHRC – Colônia/RJ: valores e significado cultural**. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação em Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz; Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2019.

LOBÃO, Leonardo. Depoimento sobre a exposição Arte Ponto Vital. Entrevistador: Andrea Pires. Rio de Janeiro, 2023. Entrevista concedida durante observação de campo.

LOUGON, Mauricio. Desinstitucionalização da assistência psiquiátrica: uma perspectiva crítica. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, v. 3, n. 2, p. 137-164, 1993.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 16, n. 45, p. 199-206, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9877>. Acesso em: 18 jan. 2022.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Daniela. **A desconstrução do manicômio interno como determinante para a inclusão social da pessoa em sofrimento mental**. 2006. 173 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Saúde) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MACHADO, Roberto et al. **Danação da Norma**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Culto da saudade na casa do Brasil: Gustavo Barroso e o museu Histórico Nacional (1922-1959)**. Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

MAGALHÃES, Denise. **Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: um diálogo educativo e inclusivo**. 2019. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

MALINOWSKI, Bronisław. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARIETTO, Marcio. Observação participante e não participante: contextualização teórica e sugestão de roteiro para aplicação de métodos. **Revista Ibero Americana de**

Estratégia, [online], v. 17, n. 4, p. 5-18, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3312/331259758002/html/>. Acesso em: 1 out. 2021.

MARTELLI, et al. Colônia Juliano Moreira: o resgate de um compromisso com a dignidade humana. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 78-97, abr./jun. 1985. Disponível em: [file:///C:/Users/idvar/Downloads/admin,+10290-23662-1-CE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/idvar/Downloads/admin,+10290-23662-1-CE%20(1).pdf). Acesso em: 15 maio 2023.

MASIERO, André. A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 10, n. 2, p. 549–572, maio 2003.

MAUDSLEY CHARITY. **Bethlem Museum of the Mind**. Disponível em: <https://maudsleycharity.org/case-studies/bethlem-museum-of-the-mind>. Acesso em: 4 fev. 2025.

MEDIUMISTIC ART. **Outsider Art**. Moscou: Museum of Mediumistic Art, 2024. Disponível em: <https://mediumisticart.com/publications/outsider-art/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

MELLO, Luiz. **Nise da Silveira, caminhos de uma psiquiátrica rebelde**. Rio de Janeiro: Automáticas Edições, 2014.

MELO, Diogo; FAULHABER, Priscila. Considerações sobre o conceito de fratrímônio. In: MAGALHÃES, F.; COSTA, L. F.; HERNÁNDEZ, F. H.; CURCINO, A. (Orgs.). **Museologia e Patrimônio**. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2021. v. 8, p. 213–233.

MESSINA, Marcello. Contra o Museu de Antropologia Criminal “Cesare Lombroso”, em Turim, Itália: “corpos-troféus”, “vergonha in vitro”, e “atavismo colonial”. In: **30º Simpósio Nacional de História**, 2019. Anais... Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org>. Acesso em: 07 jun. 2024.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Organização: Paulo Herkenhoff e Guy Brett. Tradução: Denise Grinspun. Rio de Janeiro: Cosac Naify; Tate Modern, 2008.

MESQUITA, Ivo. Bienais bienais bienais bienais bienais bienais. **Revista USP**, n. 52, p. 72-77, 2002.

MIGUEL, Marlon. Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse: a ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário. In: ARTE E LOUCURA — Arte em asilo, arte bruta e história da arte. **Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, n. 11, p. 28–43, dez. 2020. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/116326607/Convocarte_11_Arte_e_Loucura_Final-libre.pdf. Acesso em: 27 mar. 2025.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 7-20.

MINAYO, Maria Cecília. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 31. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MORAES, Julia. **Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos**. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9 (Especial), 2020. p. 144-160. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31995/28212>

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura**. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

MORAIS, Frederico. **Depoimento sobre a exposição Registros de minha passagem pela terra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage**. Entrevistador: Marcia Soarez. Rio de Janeiro, out. 1989. Entrevista concedida durante o programa *Arte é Investimento*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39kQKlv45o>. Acesso em: 11 jan. 2025.

MOREIRA, J. Verbetes. In: FIOCRUZ. **Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)**. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz; Fiocruz, [s. d.]. Disponível em: https://dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/morjul.htm#ficha_tecnica. Acesso em: 17 set. 2022.

MOSCOW MUSEUM OF OUTSIDER ART & THE VISIONARY ART OF ROSA ZHARKIKH. **Mediumistic Art**, 2023. Disponível em: <https://mediumisticart.com/discovering-collections/the-moscow-museum-of-outsider-art-the-visionary-art-of-rosa-zharkikh/>. Acesso em: 1 mai. 2025.

MUÑOZ, P. Ulysses Machado Pereira Vianna Filho. **Médicos que atuaram no Hospital Nacional de Alienados. 2018**. Disponível em: <http://hpcs.bvsalud.org/vhl/temas/historia-saberespsi/medicos/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

Musée d'Arts Brut, Singulier & Autres. **L'Atelier-Musée**. Montpellier, 2025. Disponível em: <https://www.musee-artbrut-montpellier.com>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MUSEO LOMBROSO. **Il Museo di Antropologia criminale**, s.d. Disponível em: <https://www.museolombroso.unito.it/museo/intro/>. Acesso em: 07 jun. 2024.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Ateliê Gaia: catálogo**. Rio de Janeiro: BRASS, 2024. Disponível em: https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2024/12/2024_CATALOGO_ATELIER_GAIA.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024. ISBN 978-85-93506-04-8.

MUSEU BISPO DO ROSARIO ARTE CONTEMPORÂNEA (MBRAC). **A cela**. [s. d.]. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/colonia-juliano-moreira/>. Acesso em: 1 nov. 2024.

MUSEU BISPO DO ROSARIO ARTE CONTEMPORÂNEA (MBRAC). **Antônio Bragança**. [s. d.]. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/antonio-braganca/>. Acesso em: 18 set. 2024.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA (MBRAC). **Arte Ponto Vital: catálogo da exposição**. Disponível em: https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2021/12/Gabarito-illustrator_R1219-Retrato-Grampo-A5-PM_miolo.pdf. Acesso em: 22 jan. 2025.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Arte Ponto Vital**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2021. Disponível em: https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2021/12/Gabarito-illustrator_R1219-Retrato-Grampo-A5-PM_miolo.pdf. Acesso em: 27 jan. 2025.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Casa B – Residência Artística**. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/casa-b-2/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Acervo**. [s. d.]. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo/>. Acesso em: 1 jul. 2024.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Sobre o mBrac – Cronologia**. [s. d.]. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/museu/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Stella do Patrocínio: memórias**. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2023a. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/stella-do-patrocinio-memorias/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Transcrição do áudio 1: Stella do Patrocínio**. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2023b. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2023/06/TRANSCRICAO-AUDIO-1.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MUSEU DA SAÚDE MENTAL EM GOIÁS. **Sobre nós**. Disponível em: <https://museusaudemental.com/sobre/>. Acesso em: 3 fev. 2025.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE – MII. **Museu vivo**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/museu-vivo>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Sobre o museu**. 2025. Disponível em: <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/sobre>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. **Ateliês e artistas**. 2025. Disponível em: <https://museuimagensdoinconsciente.org.br/atelies-e-artistas/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MUSEU DO PONTAL. **O Museu**. 2021. Disponível em: <https://museudopontal.org.br/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MUSEU DO PONTAL. **Prosperidade, Felicidade em Tudo**. 2022. Disponível em: <https://museudopontal.org.br/exposicao/prosperidade-felicidade-em-tudo/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

Museu Nise da Silveira: integração. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1989. Barra, p. 27. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Ffd1yt0k3aayxim.cloudfront.net%2F>. Acesso em: 5 out. 2021.

MUSEUM GUGGING. **History**. 2023. Disponível em: <https://www.museumgugging.at/en/museum-gugging/history>. Acesso em: 08 jun. 2024.

MUSEUM GUGGING. **About us – Museum Gugging**. Klosterneuburg, Áustria, 2023a. Disponível em: <https://www.museumgugging.at/en/museum/aboutus>. Acesso em: 8 jul. 2024.

MUSEUM GUGGING. **Gugging Art – Art Brut Center Gugging**. Klosterneuburg, Áustria, 2023b. Disponível em: <https://www.museumgugging.at/en/gugging-art/ArtBrutCenter>. Acesso em: 8 jul. 2024.

NARDI, Antônio et al. Um presente humanitário do Imperador D. Pedro II (1825–1891) à nação brasileira: o primeiro asilo para lunáticos da América Latina. **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**, São Paulo, v. 71, n. 2, p. 125–126, fev. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anp/a/JPYkMVkmMV4t4kbpWDDTVXB/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 mar. 2023.

NASCIMENTO, C. **Programa Minha Casa Minha Vida na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro: análise e reflexões quanto à dimensão sócio-espacial (2009 a 2017)**. 2018. 269 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

NASCIMENTO, Fatima.; MAIA, Andrea. O Artista Gilmar Ferreira em sua trajetória de inclusão/exclusão na instituição de tratamento. In: IX Reunião de Antropologia do Mercosul, 2011, Curitiba. **IX Reunião de Antropologia do Mercosul - Culturas, Encontros e Desigualdades**, 2011.

NASCIMENTO, Márcia. **Entrevista concedida a Andrea Pires**. Google Meet, 24 fev. 2025. Gravação em vídeo (1h45min). Acervo pessoal da autora.

OLIVEIRA, João. Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural?. In: BRITO, Joaquim Paes de (Org.). **Os Índios, nós**. 1. ed. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000. p. 210-215.

OLIVEIRA, Solange de. Arthur Bispo do Rosario além dos muros da Colônia. **Psicologia USP**, v. 27, p. 395-403, 2016.

PAULA, Tainá. **Colônia Juliano Moreira: usos, permanências e relações**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (ENANPARQ), 1., 2010, Rio de Janeiro. *Arquitetura e Saúde: história e patrimônio. Experiências em rede*. Anais [...]. Rio de Janeiro: **ANPARQ**, 2010. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/anais-enanparq>. Acesso em: 18 set. 2024.

PAULIN, Luiz; TURATO, Egberto. Antecedentes da reforma psiquiátrica no Brasil: as contradições dos anos 1970. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 11, n. 2, p. 241–258, maio 2004.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 125.

PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 7 fev. 1947, p.2.

PEREIRA, Lygia. Os primeiros sessenta anos da terapêutica psiquiátrica no estado de São Paulo. In: Antunes, Eleonora Haddad; Barbosa, Lúcia Helena B.; Pereira, Lygia Maria de F. (Org.). **Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira**. São Paulo: Edusp. p.33-53. 2002.

PIRES, Andrea; FAULHABER, Priscila. Arte, Museu e Produção Artística. In: MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Ateliê Gaia: catálogo**. Rio de Janeiro: BRASS, 2024. p. 182-193.

PIRES, Andrea; FAULHABER, Priscila. A Colônia Juliano Moreira de Bispo do Rosário revivida na obra de Gilmar Ferreira. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 32, p. e2025019, 2025.

PIMENTA, Vitor. Cidade olímpica em questão: memória, mudança e identidade em Curicica. **Revista Ensaios**, [online], v. 7, jul./dez. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/idvar/Downloads/37160-Texto%20submetido-124117-1-10-20150919.pdf>. Acesso em: 5 maio 2023.

POMIAN, Krzysztof. Verbete coleção In: GIL, Fernando (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

POTENGY, Gisélia Franco; HOPPE, Sigrid. Identidade e apropriações do espaço no bairro Colônia. In: VENANCIO, A. T. A.; POTENGY, G. F. (Org.) **O asilo e a cidade: histórias da Colônia Juliano Moreira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

PREFEITURA DO RIO. Projeto de Lazer muda a rotina do IMAS Juliano Moreira. **Colônia: Informativo do Centro de Estudos do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira**, n. 03, ano 21, mar./abr. 2000.

PRONTUÁRIO. Ficha de doente de Arthur Bispo do Rosário. Códice 01622, f. 1-6. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, jan. 1939.

PRONTUÁRIO MÉDICO. Gilmar Ferreira. Número 3599, fl. 1-20. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 3 mar. 1986.

PRONTUÁRIO MÉDICO. Leonardo Lobão. *Fundo*: INAMPS. *Série*: Recepção de Assistência Médica, n. 706. Documento médico para emissão da C.I.N. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 23 mai. 1983.

PRONTUÁRIO MÉDICO. Ruth de Souza Nunes. n. 1453. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 10 ago. 1971.

PRONTUÁRIO MÉDICO. Arlindo de Oliveira da Silva. n. 03128. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 16 nov. 1967.

PRONTUÁRIO MÉDICO. Luiz Carlos Marquês. n. 15259. Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 30 dez. 1992.

QUEIROZ, Danielle et al. Observação participante na pesquisa qualitativa: conceitos e aplicações na área da saúde. **Revista Enfermagem UERJ**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 276-283, 2007.

RAMBALDI, Denise. Mico-leão-dourado: uma bandeira para a proteção da Mata Atlântica. In: BENSUSAN, Nurit (Org.). **Seria melhor mandar ladrilhar?: Biodiversidade – como, para que e por quê**. 2. ed. São Paulo: Peirópolis; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 93-101.

RAMOS, F.; GEREMIAS, L. **Instituto Philippe Pinel: origens históricas**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Saúde e Defesa Civil. 2014. Disponível em: http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_origens.pdf. Acesso em: 5 mar. 2023.

RANGEL, Márcio. A coleção do Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: Heizer, Alda; Lopes, Maria Margaret (org.). **Colecionismos, práticas de campo e representações**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

REZENDE, Heitor. Política de saúde mental no Brasil: uma visão histórica. In: TUNDIS, S. A.; COSTA, N. R. **Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil**. 4. ed. Petrópolis, RJ/Rio de Janeiro: Vozes/Abrasco, 1994, p. 15-73.

RIBEIRO, Henrique. **Um capítulo na história da Museologia no Brasil: um olhar sobre o surgimento do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1922–1935)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2014.

RICOEUR, Paul. **A crítica e a convicção**. Tradução: António Hall. Lisboa: Edições 70, 1995.

RIVERA, Tania. Arte e loucura se articulam em chave política: entrevista com Tania Rivera. **Psicanálise e Democracia**, [S. l.], 26 set. 2017. Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2017/09/arte-e-loucura-se-articulam-em-chave-politica-entrevista-com-tania-rivera/>. Acesso em: 1 mar. 2025

RIO DE JANEIRO (Município). **Decreto nº 32.072, de 30 de março de 2010**. Dispõe sobre a estrutura organizacional da Secretaria Municipal de Saúde e Defesa Civil – SMSDC. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 31 mar. 2010. Disponível em: https://www2.rio.rj.gov.br/conlegis/legis_consulta/33469Dec%2032072_2010.pdf. Acesso em: 15 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL – INEPAC. **Processo E-18/000.874/92**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1994.

RIO DE JANEIRO. **Instituto Juliano Moreira, último manicômio carioca, encerra suas atividades**. [online], 27 out. 2022. Disponível em: <https://prefeitura.rio/saude/instituto-juliano-moreira-ultimo-manicomio-carioca-encerra-suas-atividades/>. Acesso em: 1 jun. 2023.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria Estadual da Saúde. **Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro**. Disponível em: <https://saude.rs.gov.br>. Acesso em: 3 fev. 2025.

RODRIGUES, Elielton. O processo de legitimação das produções artísticas no Juquary: de Osório Cesar ao Museu de Arte Osório Cesar (MAOC). **Encontro de História da Arte**, n. 15, p. 545-558, 2021.

ROSENBERG, Adriana. O corpo da obra. In: LÁZARO, Wilson (Ed.). **Arthur Bispo do Rosário: século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012. p. 19. Catálogo de exposição.

SÁ, Roberta Mendes. Et al. A estética da obra de Arthur Bispo do Rosário. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 05, Ed. 11, Vol. 17, pp. 27-44. nov. de 2020. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/estetica-da-obra> . Acesso em: 3 fev. 2024.

SAMMLING PRINZHORN. **Mission Statement**. 2024. Disponível em: <https://www.sammlung-prinzhorn.de/en/museum/leitbild>. Acesso em: 28 mai. 2024.

SANI, Noorfatnehah Abdullah; AHMAD, Yahaya. *Shifting from cultural practitioners to Intangible Cultural Heritage (ICH) inheritors: Issues, challenges and approaches in the Malaysian's Living Human Treasure System*. **Safeguarding Cultural Heritage: Challenges and Approaches**, v. 104, 2017.

SANTOS, Lucas; ARAÚJO, Margarete. 'Quem atirou em nós, errou' - Arte e produção de subjetividade no Atelier Gaia. **Academus Revista Científica da Saúde**, v. 2, p. 3-16, 2017.

SANTOS, Marilane. **Costurando memórias**: Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo. 2008. 120 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Ynaê. Juliano Moreira: o médico negro na fundação da psiquiatria brasileira. **Niterói: Eduff, 2020**. (Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 3). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/29822>. Acesso em: 10 abr. 2025.

SANSIL, Fernanda. **Entrevista concedida a Andrea Pires**. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (MBRAC), Rio de Janeiro, 21 jul. 2023. Gravação em áudio. Acervo pessoal da autora.

SCHEINER, Teresa. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **Symposium Museology and Philosophy / Muséologie et Philosophie / Museología y Filosofía / Museologia e Filosofia / Museologie und Philosophie**. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 31. Munich, Germany: Museums-Pädagogisches Zentrum, 1999. p. 103- 173.

SCHEINER, Teresa. **Apolo e Dionísio no templo das musas – Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. 1998. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Tereza. Museu, Museologia e a 'Relação Específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**, v. 42, n. 3, 2013.

SILVA, Edson. O museu imaginário e a difusão da cultura. **Semear**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 187-196, 2002. Disponível em: <https://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/obra/100/o-museu-imaginario-e-a-difusao-da-cultura>. Acesso em: 11 fev. 2023.

SILVA, Maria Cristina. Arthur Bispo do Rosário: a arte bruta e a propagação na cultura pós-moderna. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 20, n. 4, p. 78-85, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/jqkfCXKXZkJskKGg3xvcLKp/> . Acesso em: 11 fev. 2025.

SILVA, Jorge. **Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: Educ, 1998. 120 p.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

SMITH, Terry. *Contemporaneity in the history of art: A Clark Workshop 2009, summaries of papers and notes on discussions*. **Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture**, v. 1, p. 3-34, 2011.

Smith, Terry. **What Is Contemporary Art?** University of Chicago Press. 2009

SOARES, Carmem. **O pensamento médico higienista e a Educação Física no Brasil: (1850-1930)**. 1990. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

SOARES, Rosângela. **Um estudo de caso em terapia ocupacional: lâminas cromáticas de Raimundo, carbonando sua vida no atelier do IMAS- Juliano Moreira**. 2007. 65 f. Monografia (Graduação em Terapia Ocupacional) – Universidade Castelo Branco, 2007.

SOUZA, Edson; TESSLER, Élida. Texto imagens perfuradas. In: COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata (Org.). **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 39-53.

SURTO CRIATIVO. **[Fotografia de divulgação da artista Patrícia Ruth na série “Artista e sua história”]**. Instagram, 28 mar. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C9A-57pvOxG/>. Acesso em: 3 abr. 2025.

TRINO, Alexandre. Apresentação. In: **MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Ateliê Gaia: catálogo**. Rio de Janeiro: BRASS, 2024. p.6-7.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial**. 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por/PDF/132540por.pdf.multi. Acesso em: 1 maio 2023.

UNESCO. **Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”**. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: 27 set. 2013

UNESCO. **Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade**. 2017. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>. Acesso em: 10 abr. 2023.

UNESCO. **United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization**. Disponível em: <https://www.unesco.org/>. Acesso em: 28 ago. 2013.

UNIVERSITÄT HEIDELBERG. **Sammlung Prinzhorn**. Heidelberg: Universität Heidelberg, 2023. Disponível em: <https://www.uni-heidelberg.de/de/einrichtungen/museen-und-sammlungen/sammlung-prinzhorn>. Acesso em: 18 jan. 2025.

VENANCIO, Ana Teresa. 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, dez. 2011, p. 35-52.

VENANCIO, Ana Teresa. Doença mental, raça e sexualidade nas teorias psiquiátricas de Juliano Moreira. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, v. 14, n. 2, p. 283–305, jul. 2004.

VENANCIO, Ana Teresa; CASSILIA, Janis. Política assistencial psiquiátrica e o caso da Colônia Juliano Moreira: exclusão e vida social (1940-1954). In: WADI, Y. M.; SANTOS, N. M. (org.). **História e loucura: saberes, práticas e narrativas**. Uberlândia: Editora da UFU, 2010.

VENANCIO, Ana Teresa; CASSILIA, Janis Alessandra. História da política assistencial à doença mental (1941-1956): o caso da Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. **Proceedings of XXIV Simpósio Nacional de História**, p. 15-20, 2007.

VIANA, Gláucia. **Perspectivas e limites nos programas de regularização fundiária em terras públicas da União no Rio de Janeiro caso do setor 1 da Colônia Juliano Moreira**. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

VICKHOFF, Björn. *Why art? The role of arts in arts and health*. **Frontiers in Psychology**, v. 14, art. 765019, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.765019>. Acesso em: 23 maio 2024.

VIEIRA, Carolina; KRUKOSKI, Roberto. **Arte do inconsciente ao alcance de todos**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º out. 1998. Barra, p. 19.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.

VOLMAT, Robert. **L'art psychopathologique**. Paris: Presses universitaires de France, 1956.

WANDERLEY, Lula. Entrevista concedida à Ana Paula Guljor. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 31, 2022. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itaucultural/revista-observatorio/entrevista-trajetoria-lula-wanderley>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

WELLISCH, Cecília Gusmão. **A invenção de Bispo do Rosario**. 2006. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, (PUC-Rio), 2006.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

ZELAZKO, Alicja. **Frida Kahlo | Biography, Paintings, & Facts**. *Encyclopaedia Britannica*, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Frida-Kahlo>. Acesso em: 20 mar. 2025.

APÊNDICES

Apêndice A: Quadro das etapas da pesquisa documental realizada no arquivo do IMAS JM

Categoria	Descrição do conteúdo analisado	Tipo de documento/ Caixas consultadas (códigos)
História da Colônia Juliano Moreira (CJM) e do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM)	Documentos sobre a criação e o desenvolvimento da CJM. Foram realizadas leituras e separações de documentos relacionados à história da CJM, abrangendo registros datados entre 1964 e 1983, relatórios produzidos entre 1977 e 1979, bem como documentos classificados sob a sigla NUPSO.	Relatórios, ofícios, memorandos, regulamentos, normativas internas, registros administrativos e documentos institucionais. Caixas: 003, 914-A, 914-D, 916-A, 916-F, 914-H, 915-H, 915-G, 919, 921.
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (MBRAC)	Registros sobre a criação, estruturação e transformação do museu, incluindo documentos relacionados a exposições, programas culturais e gestão institucional. Destaca-se a leitura de documentos datados de 1982, ano de fundação do museu.	Relatórios de atividades, registros administrativos e projetos culturais (caixas 915G, 919). Não foram encontrados documentos relativos à fundação do museu, apenas registros de seu funcionamento e das atividades realizadas.
Prontuários dos artistas	Registros médicos e administrativos de cinco artistas vinculados ao Ateliê Gaia, utilizados para reconstruir suas trajetórias institucionais.	Arlindo de Oliveira e Luiz Carlos (caixa 724), Ruth de Souza (caixa 398), Gilmar Ferreira da Silva e Leonardo Lobão (caixa 0641 – Manfredini).
Fotografias e iconografia	Imagens da CJM e do MBRAC ao longo de sua história, utilizadas como fontes documentais para análise visual e iconográfica.	Fotografias, cartazes, imagens digitalizadas 913-D, 916-I.

Fonte: A autora, 2024.

Apêndice B - Planilha de levantamento bibliográfico sobre Arthur Bispo do Rosário
 obtida na *Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin*
 (UT)

N.º	Autor	Título	Tipo de material	Ano	Dispo nível on-line	Resumos on-line na base de dados	Observações
1	Carolín Overhoff Ferreira	<i>Arthur Bispo do Rosário : Art as Messianic Spiritual Practice</i>	Artigo	2023	Sim	<i>Arthur Bispo do Rosário is one of the best-known and most studied Brazilian artists. His work has been discussed and exhibited as art of the unconscious, popular art, modern and contemporary art and, more recently, as Afro-Brazilian art. In this article I will challenge these labels and the idea that Bispo had a psychotic health condition, namely schizophrenia. I discuss how Bispo, whose alleged mental illness was first acknowledged, then silenced or seen as a riddle, was constructed as a Western artist. In due course I dismiss the history of art labels and argue that he developed his work as a messianic spiritual practice and the result of trances. Finally, I suggest that in order to do Bispo and his work justice it is necessary to decolonise the Western history of art. Only if we take into consideration other cosmo-perceptions can we call him an artist and see his work as art.</i>	https://www-tandfonline-com.ezproxy.lib.utexas.edu/doi/pdf/10.1080/09528822.2023.2287376?needAccess=true
2	Lázaro, Wilson; Araújo, Emanuel, 1940-2022; Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989; Museu Bispo do Rosário	Arthur Bispo do Rosário / [organizador, idealizador e produtor, Wilson Lázaro; textos, Emanuel Araújo ... et al.; tradução	Livro	2006	Não	<i>Publisher: Rio de Janeiro, Brazil: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: IMAS Juliano Moreira: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2006. 303 p.: col. ill.; 31 cm. Subject Artists with mental disabilities -- Brazil. Outsider art -- Brazil</i>	Catálogo de exposição/ Leitura feita na biblioteca. Texto em português e inglês. Cópia do texto do Aquino e do Paulo R.

		o, Michele Markow itz]					
3	De Reymaeker, Coline	<i>The work of Arthur Bispo do Rosário</i>	Artigo	2020	Sim	<i>This Section of Epidemiology and Psychiatric Sciences appears in each issue of the Journal and is dedicated to all forms of creative production born of an intimate and individual urge, often secretive, unbound from the conventional art system rules. Through short descriptions of the Outsider art work of prominent artists and new protagonists often hosted in community mental health services, this Section intends to investigate the latest developments of the contemporary art scene, where the distances between the edge and the center are becoming more and more vague. In 2004, she discussed her dissertation on Bispo do Rosário at the Free University of Brussels, and in 2011, during the International Art Festival Europalia Brazil, she presented and co-curated an exhibition on Bispo do Rosário's work at the Art et marges Museum in Brussels.</i>	<i>Epidemiology and psychiatric sciences, 2020-01, Vol.29, p.e98-e98, Article e98</i>
4	Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989; Museu Nise da Silveira	Arthur Bispo do Rosário .	Livro	1999	Não		<i>Publisher Rio de Janeiro, Brasil: Museu Nise da Silveira, 1999 or 2000. Catalog of an exhibition.</i>
5	Gómez, Edward	<i>Arthur Bispo do Rosário , An Emblematic Art Brut/Outsider Creator</i>	Artigo	2022	Sim	<i>In the annals of the overlapping fields of Art Brut and Outsider Art, the accomplishments of the Brazilian artist Arthur Bispo do Rosário are still being analysed and critically assessed. Nevertheless, since his work began attracting international attention in the 1990s, its place in the collective canon of these related art-genre categories has been secured. The character and quality of his oeuvre, along with the circumstances in which it was produced, have been recognised</i>	<i>Afterall, 2022-09, Vol.54 (1), p.80-89</i>

						<i>as emblematic of the kinds of art forms that can properly be assigned the Art Brut or Outsider Art labels.</i>	
6	Crippa, José Alexandre S.; Hallak, Jaime E.C.; de Carlo, Marysia Mara Rodrigues Do Prado	<i>Arthur Bispo do Rosário (1909?-1989): Insanity and Art</i>	Artigo	2009	Sim	<i>The originality of Bispo's work lies in his transformation of objects from the materialistic society in order to recount the individual's daily life, elaborated with careful esthetic concerns but unrelated to chronological time.</i>	<i>The American journal of psychiatry, 2009-10, Vol.166 (10), p.1117-1117</i>
7	Durão, Fabio Akcelrud	<i>Arthur Bispo do Rosário : The Ruse of Brazilian Art</i>	Artigo	2015	Sim	<i>São Paulo's Biennial is by far the most important art event in Brazil. Its thirtieth edition, titled The Imminence of Poetics [A Iminência das Poéticas], took place from 7 September to 9 December 2012, at the Exhibition Centre in Ibirapuera Park as usual, and was attended by more than 520,000 people. With generous state support, abundant advertising and free admission, the Bienal naturally belongs to the fabric of large-scale events in the city. Every other year it shares the listings with carnival, São Paulo Fashion Week, Book Fair and many other activities.</i>	Wasafiri, 2015-04, Vol.30 (2), p.32-39
8	Márcio Seligman n-Silva	Arthur Bispo do Rosário : a arte de enlouquecer "os signos "	Artigo	2007	Sim	O ensaio analisa a obra de Arthur Bispo do Rosário do ponto de vista de sua relação com a história da arte (e da teoria estética) do século XX. O texto observa que desde a "descoberta" da obra de Bispo até hoje predominou a comemoração de seu "gênio" e a comparação de sua obra com a de artistas como Duchamp, Arman, César ou Andy Warhol. Se esta atitude da crítica é justificável como parte do processo típico de canonização de artistas – sobretudo levando-se em conta a origem quatro vezes marginal de Bispo (negro, "louco" e pobre, além de pertencente ao "terceiro mundo")	O artigo estava com a catalogação errada.

						–, por outro lado, esta atitude tem impedido uma aproximação de suas obras que ficam como que “encobertas” pelas obras dos clássicos da modernidade. O texto propõe um duplo movimento para se entender a importância da obra de Rosário: primeiro é essencial se entender o que ocorreu com o romantismo e sua entronização de uma subjetividade complexa (que inclui uma certa dose de “loucura”) que passou a ser encenada pelo artista ou escritor. Em um segundo momento, ele propõe que devemos aprender a nos distanciar deste clichê romântico para podermos observar as obras de arte de Bispo como genuínas manifestações de novas tendências nas artes plásticas que se desenvolveram sobretudo a partir da metade do século XX.	
9	Almeida, Rayanne Bárbara Santos Carneiro de; Pontes, Suely Aires	Psicose e Estabilização: Caso Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2022	Sim	O presente artigo discorre sobre a forma como o sujeito psicótico produz respostas à invasão do real impossível de suportar, fazendo do contato com a loucura uma produção inventiva. A partir do campo teórico psicanalítico construído por Freud e Lacan, iniciamos a discussão sobre o mecanismo das psicoses, a singularidade e especificidade da fala dos psicóticos, marcando o delírio em sua lógica. E avançamos destacando como a produção de objetos pode ser um dos caminhos de estabilização na clínica das psicoses. Por meio de revisão bibliográfica e documental sobre um caso clínico específico, apresentamos a saída inventiva de Arthur Bispo do Rosário, o qual, obedecendo à injunção delirante “Está na hora de você reconstruir o mundo”, produziu inúmeros objetos, o que permitiu constituir uma condição mínima de agente frente à vivência psicótica.	Revista Subjetividades , 2022-04, Vol.22 (1), p. e11759

10	Poli, Maria Cristina; Mesquita, Dalva Botelho Gandra	Arte & Psicose : A Obra de Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2014	Sim	Este trabalho se propõe a analisar o enlace entre clínica e pesquisa no campo da Psicanálise e suas consequências na leitura do sujeito do inconsciente. Partimos, pois, da constatação de que, além dos casos clínicos, Freud também se valeu do estudo de artistas e de produções culturais. Em especial, no estudo da psicose, a contribuição precursora de Freud se deu a partir da leitura das Memórias publicadas por Schreber. Foi pela leitura e análise desse livro que o psicanalista baseou suas principais teses acerca da paranoia. Neste artigo, destacamos sua proposição de que o delírio é uma tentativa de reconstrução do mundo, abalado pela crise psicótica. A partir dessa leitura de Freud, buscamos analisar como, de modo similar, a obra de um louco genial, Arthur Bispo do Rosário, demonstra a atualidade do método freudiano e a importância de apreender a psicose, especificamente, nesse enlace com a produção cultural.	Psicologia, ciência e profissão, 2014-09, Vol.34 (3), p.612-624 https://www.scielo.br/j/pcp/a/PWRdS7wPgww4PRw5RN4qrdC/?format=pdf&lang=pt
11	Dantas, Marta; Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989	Arthur Bispo do Rosário : a poética do delírio	Livro	2009	Não		Leitura na biblioteca. Adquiri o livro
12	Nascimento, Zaeth Aguiar do; Lima Neto, Avelino Aldo de; Nóbrega, Terezinha Petrúcia da	Corpo, arte e loucura em Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2022	Sim	Este artigo investiga a relação corpo, arte e loucura na obra de Arthur Bispo do Rosário, pelo referencial teórico psicanalítico freud-laciano em diálogo com outros campos do saber, a partir das seguintes interrogações: de que maneira a psicanálise dialoga com a temática da arte? Qual o estatuto da arte na psicose? Como sujeitos psicóticos fazem uso da arte, pela via das invenções, a fim de lidar com o corpo e estabilizar seu sofrimento psíquico? Nesse	https://www.scielo.br/j/pusp/a/MrRScnwgPnnwnyhnFgKjXYK/?lang=pt&format=pdf

						sentido, traçamos considerações sobre o estatuto da arte na psicanálise, levantamos algumas contribuições histórico-filosóficas sobre a relação entre arte e loucura e apreciamos a obra de Bispo à luz das proposições de Jacques Alain-Miller, com vistas a compreender os modos através dos quais a arte produzida por sujeitos em sofrimento psíquico pode servir de anteparo à loucura e favorecer a forma como eles lidam com seu corpo.	
13	Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1988	Arthur Bispo do Rosário : o artista do Fio	Livro	2011	Não		Leitura na biblioteca
14	Hidalgo, Luciana	Arthur Bispo do Rosário : O senhor do labirinto	Livro	1996	Não		Leitura na biblioteca. Adquiri o livro
15	Silva, Jorge Anthonio e.	Arte e loucura : Arthur Bispo do Rosário	Livro	1998	Não		Leitura na biblioteca
16	Bêta, Janaína Laport	Madras : arte e sagrado em Arthur Bispo do Rosário	Livro	2012	Não		Leitura biblioteca. Adquiri o livro
17	Fernandez, Raffaella Andréa	Carolina Maria de Jesus e Arthur Bispo do Rosário : uma poética	Artigo	2017	Sim	Avessos a expressões que conviveram às margens do processo de modernização dos "anos dourados" brasileiro da primeira metade do século XX, Arthur Santo Bispo do Rosário (1910-1984) se desloca de Sergipe para o Rio de Janeiro e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) de Minas Gerais para São	https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5852828

		de sucatas na construção da identidade de artística				Paulo. O artista plástico manteve-se imerso em linhas, trapos e diversos tipos de sucatas, enquanto a escritora debruçava-se sobre jornais, livros e cadernos, materiais miraculosamente selecionados e retirados das latas de lixo, entre outros resíduos que lhes serviam de substância ou suporte por excelência a seus procedimentos criativos. Ambos produziram e cultivaram suas poéticas de sucatas como mecanismo de inserção, reafirmação e eclosão em um mundo excludente. Esses artistas expressam procedimentos artísticos criativos e de potência equivalente a dos movimentos artísticos modernos e pós-modernos, assumindo em suas criações o rompimento e a colisão com os sistemas linguístico e visual ao incorporar a arte ao lixo, ao descartável, à sucata.	
18	Gomes, Daniele; Machado, Fernando Mello	Os confinamentos nossos de cada dia e confinamentos outros: correlações heterotópicas entre Lima Barreto e Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2022	Sim	Este artigo pretende, a partir de diferentes experiências de confinamento, apesar das dessemelhanças conjunturais, explorar as relações criativas que podem ser tecidas entre os sujeitos, de modo a refletir sobre a sua constituição na interação com os espaços. Desde as produções de Lima Barreto e Bispo de Rosário podemos ver que ambos conseguiram se manter (cri)ativos ao longo da trajetória de sequestro institucional e sob o espectro do diagnóstico que os colocava em situação subalternizada e num lugar de impotência. Para tanto, a noção de heterotopia (FOUCAULT, 2013) colabora no entendimento desse tipo de espaço criativo que emerge nas obras em situações de urgência. Essas trajetórias se veem perpassadas pelas ideias de trânsito, passagem, aprisionamento, “prisioneiros da passagem”; a liberdade aparece no horizonte discursivo enquanto	Mnemosine, 2022-04, Vol.18 (1)

						prática e nas fissuras por onde irrompem subjetividades forjadas no embate, na crítica, no diálogo e na resistência.	
19	Borges, Viviane Trindade	A invenção de Arthur Bispo do Rosário : loucura , arte e patrimônio cultural	Livro	2022	Sim	<i>Originally presented as the author's thesis (doctoral-- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010) under title: Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário.</i>	Leitura na biblioteca. Adquiri o livro
20	Maciel, Maria Esther	A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2008	Sim	Este artigo pretende, a partir de diferentes experiências de confinamento, apesar das dessemelhanças conjunturais, explorar as relações criativas que podem ser tecidas entre os sujeitos, de modo a refletir sobre a sua constituição na interação com os espaços. Desde as produções de Lima Barreto e Bispo do Rosário podemos ver que ambos conseguiram se manter (cri)ativos ao longo da trajetória de sequestro institucional e sob o espectro do diagnóstico que os colocava em situação subalternizada e num lugar de impotência. Para tanto, a noção de heterotopia (FOUCAULT, 2013) colabora no entendimento desse tipo de espaço criativo que emerge nas obras em situações de urgência. Essas trajetórias se veem perpassadas pelas ideias de trânsito, passagem, aprisionamento, "prisioneiros da passagem"; a liberdade aparece no horizonte discursivo enquanto prática e nas fissuras por onde irrompem subjetividades forjadas no embate, na crítica, no diálogo e na resistência.	https://www.e-publicacoes.uerj.br/mnemosine/article/view/66386/41721
21	Figueiredo, Alda de Moura Macedo	Manto da apresentação: Arthur Bispo	Livro	2012	Sim		https://www.eduff.com.br/produto/manto-da-apresentacao-arthur-bispo-

		do Rosário em diálogo com Deus					do-rosario-em- dialogo-com- deus-e-book- epub-510
22	Campos, Marcelo (editor); Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989; Museu Bispo do Rosário (<i>host institution</i>)	Um canto dois sertões : Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira	Livro	2016	Sim		https://museubispodorosario.com/wp-content/uploads/2021/12/um_canto_miole_ing_160411.pdf
23	Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989; Ramos, Nuno, 1960-; Fundação o Bienal de São Paulo; Biennale di Venezia	Brasil em Veneza : XLVI Bienal de Veneza 11/6 1995: 15/10	Livro	1995	Não		Encontrei o catálogo na Biblioteca
24	Seminário "As Coisas ao Rés-do-chão: Artes de Arthur Bispo do Rosário" (2007: Fortaleza, <i>Brazil</i>); Coutinho, Fernanda; Carvalho, Marília; Moreira, Renata	A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário	Anais de Congresso	2007	Não		Leitura na biblioteca. O livro é composto de vários artigos.

25	Durão, Fabio Akcelrud	<i>Arthur Bispo do Rosário : The Ruse of Brazilian Art</i>	Artigo	2015	Sim	<i>São Paulo's Biennial is by far the most important art event in Brazil. Its thirtieth edition, titled The Imminence of Poetics [A Iminência das Poéticas], took place from 7 September to 9 December 2012, at the Exhibition Centre in Ibirapuera Park as usual, and was attended by more than 520,000 people. With generous state support, abundant advertising and free admission, the Bienal naturally belongs to the fabric of large-scale events in the city.</i>	
26	Figueiredo, Carlos Senna	<i>Arthur Bispo do Rosário : lunacy, art, and second-order cybernetics</i>	Artigo	2024	Sim	<i>Arthur Bispo do Rosário created separate realities inspired by the objects of his surroundings. He intended to summon up everything and report to God. The objects he found or got from other inmates were waste of the Juliano Moreira Colony where he lived in seclusion because the lords of order categorised him as mentally ill. Bispo began by unravelling the uniforms of his seafaring days and Colony clothing and with the threads he wove maps and banners. He collected old shoes, empty milk bags, gears, tools, toys, cutlery, bottles, mugs to shape into powerful amalgams of odd aesthetic narrative. As pieces of the Colony waste were given to Bispo by other inmates and as he turned the scraps into art, his creative strength was offered to the hospital's population and now to museums and art galleries. The observation of this cycle of stunning wonder between Bispo and his fellow inmates suggests the view of unravelling second-order cybernetic processes. Simple things of the world turned into art got new significance in the eyes of the observers. Their poor world became thrilled in delight. As an inmate of a psychiatric ward in Rio de Janeiro, he never stopped his intense and endless work building an inventory of embroidery, assemblages and</i>	

						<i>objects deemed to present the Lord. His work captured the aesthetic sensibility of the Colony population who started viewing the common things of the world redeemed by Bispo as sacred uncaged tokens with divine destination. A virtuous unending cycle of human sensibility and creativity. As observers, we make the distinction of evolving processes in the realm of second-order cybernetics.</i>	
27	Rivera, Tania Cristina	Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2019	Sim	O artigo visa suspender o véu de romantização da figura de Arthur Bispo do Rosário como gênio louco e marginal, que tende a naturalizar sua condição como patologia e ocultar sua condição de imigrante, pobre e negro, a fim de compreender sua produção como uma situação complexa que mescla arte e vida em proposições conceituais nas quais o delírio se revela como estratégia subversiva de representação.	Arte & ensaios: revista do Mestrado em História da Arte EBA-UFRJ, 2019-04 (37)
28	Cruz, Etevaldo Santos	Gesto e imaginação: potências da visualidade na obra de Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2017	Sim	Este estudo tem por objetivo apresentar algumas considerações sobre a presença do gesto e da imaginação como forças marcantes na visualidade do Manto da apresentação, de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Compreendendo o gesto como condição incontestada da presença, erupção do ser-em-um-meio na cultura, destacam-se aspectos do empenho do corpo e da imaginação na experiência de composição da aparência. Proposições de alguns autores, como Giorgio Agamben, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, entre outros, foram acionadas para evidenciar alguns entrelaçamentos conceituais referentes à temática proposta.	Revista dObra[s], 2017-11, Vol.10 (22), p.62-80
29	Burrowes, Patricia	O universo segundo Arthur Bispo	Livro	1999	Não		Leitura feita na biblioteca. Rio de Janeiro, Brasil: Editora FGV, 1999.

		de Rosário					<i>Edition</i> 1a. ed.
30	Firmo, Walter; Corpas, Flavia (editor); Silveira, Ricardo R. (translato r)	<i>Walter Firma: Bispo do Rosário at a glance</i>	Livro	2013	Não		Tenho livro. Repleto de fotografias de Bispo.
31	Borges, Viviane Trindade	"Arthur Bispo do Rosário está voltand o": patrimo nializaç ão e memóri a na invençã o de um person agem ilustre	Artigo	2012	Sim	O presente artigo objetiva problematizar a invenção de um personagem ilustre, observando as estratégias de patrimonialização traçadas para configurar sua importância como cidadão local, instituindo-o como patrimônio. O personagem em questão é Arthur Bispo do Rosário, que por 50 anos viveu como internado em um manicômio no Rio de Janeiro em total anonimato e que após sua morte foi instituído como artista contemporâneo reconhecido nacional e internacionalmente. Em 2004, sua cidade natal, Japarutuba (SE) ergueu um memorial em sua homenagem, o qual passou a abrigar seus restos mortais. O processo que liga Bispo a Sergipe é marcado pela atribuição de novos valores, sentidos, usos e significados que procuraram conferir reconhecimento a um artista até então desconhecido em sua cidade natal, atuando diretamente na construção de um valor patrimonial que configura o personagem como lugar de memória.	v. 18 n. 26 (2011): Dossiê Patrimônio e Memória https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n26p73/22251
32	Buchenh orst, Ralph (editor)	<i>Von Fremdh eit lernen Zum produkt iven Umgan g mit Erfahru ngen des</i>	Livro	2015	Sim	<i>Globalisierung löst komplexe und transnational wirksame Kommunikationen und Handlungen aus. Gleichzeitig stellt sie im nationalstaatlichen Rahmen etablierte ethische Prinzipien, wissenschaftliche Paradigmen und soziale Aktionsmuster in Frage. Sie produziert neue Fremdheitspotenziale, weil eine globale gesellschaftliche</i>	O livro tem um artigo sobre Arthur Bispo do Rosário. Título do artigo "Die Kunst, die Zeichen zu „ver-rücken" escrito pelo brasileiro" MÁRCIO SELIGMANN-

		<i>Fremde n im Kontext der Globali- sierung</i>				<i>Ordnung noch nicht etabliert ist. Die Beiträge des Bandes untersuchen die Prozesshaftigkeit und Relationalität von Fremdheit, die von ihr ausgehende Destruktivität - und besonders auch ihre konstruktiven Impulse. Sie erkunden Gestaltungs- und Reflexionsmöglichkeiten im Blick auf die Verarbeitung von Fremdheitserfahrung für Wissenschaften, Rechtssysteme und öffentliche Diskurse. Besprochen.</i>	SILVA (CAMPINAS). O artigo está em alemão.
33	Morrill, Rebecca (editor); Murphy, Maia (editor); Fonseca, Raphael (writer of introduction); Phaidon Press (publisher)	<i>Latin American artists: from 1785 to now</i>	Livro	2023	Não	Nunca considerando suas obras como sendo estritamente arte, Arthur Bispo do Rosário só permitiu que uma das muitas centenas de suas criações fosse exibida durante sua vida. No entanto, desde sua morte, seu trabalho tem sido mostrado internacionalmente, deixando um legado que desafia ideias sobre a arte e as relações entre espiritualidade, saúde mental e criatividade. Nascido na região costeira de Sergipe, Bispo serviu no exército brasileiro, praticou boxe e trabalhou em diversos empregos antes de sofrer um episódio psicótico em 1938, após o qual foi internado em uma instituição psiquiátrica no Rio de Janeiro com diagnóstico de esquizofrenia. Passando o resto de sua vida lá, ele criou uma notável variedade de objetos utilizando itens descartados do hospital, como fios de uniformes antigos. De trajes de modelos a vestes cerimoniais, essas criações foram todas guiadas pelo desejo de fazer, como ele é citado dizendo em um artigo da revista Daily Art de 2022, "todas as coisas do mundo" para mostrar diante de Deus no Dia do Julgamento, tecendo a espiritualidade do artista e rituais com aqueles de crenças cristãs e afro-brasileiras. Feitas em preparação para sua entrada no céu, o Manto da apresentação é ricamente bordado e sobreposto com imagens e textos que ele	O livro apresenta uma pesquisa sobre o trabalho de mais de 300 artistas modernos e contemporâneos nascidos ou radicados na América Latina. Entre eles, Bispo do Rosário na página 47. Um breve texto.

						reuniu, e inclui, em seu interior, os nomes de pessoas importantes para o artista.	
34	Fernández, Raffaella Andréa	Carolina Maria de Jesus e Arthur Bispo do Rosário : uma poética de sucatas na construção da identidade de artística	Artigo	2017	Sim	Avesos a expressões que conviveram às margens do processo de modernização dos “anos dourados” brasileiro da primeira metade do século XX, Arthur Santo Bispo do Rosário (1910-1984) se desloca de Sergipe para o Rio de Janeiro e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) de Minas Gerais para São Paulo. O artista plástico manteve-se imerso em linhas, trapos e diversos tipos de sucatas, enquanto a escritora debruçava-se sobre jornais, livros e cadernos, materiais miraculosamente selecionados e retirados das latas de lixo, entre outros resíduos que lhes serviam de substância ou suporte por excelência a seus procedimentos criativos. Ambos produziram e cultivaram suas poéticas de sucatas como mecanismo de inserção, reafirmação e eclosão em um mundo excludente. Esses artistas expressam procedimentos artísticos criativos e de potência equivalente a dos movimentos artísticos modernos e pós-modernos, assumindo em suas criações o rompimento e a colisão com os sistemas linguístico e visual ao incorporar a arte ao lixo, ao descartável, à sucata.	Estudos de literatura brasileira contemporânea, 2017-04 (50), p.221-236
35	Birman, Joel	A voz de Deus e as mãos de Bispo. Arte e loucura na escrita pictórica de Arthur Bispo	Artigo	2017	Sim	A intenção deste ensaio é a de problematizar o percurso existencial, social, psiquiátrico e artístico do artista-louco Arthur Bispo do Rosário, numa perspectiva de interpretação que conjuga ao mesmo tempo, o discurso teórico da psicanálise (Freud e Lacan), o discurso da arqueologia da filosofia de Foucault, e a leitura do conceito de procedimento para a escrita da psicose realizada pelo discurso filosófico de Deleuze. Desta maneira, a condição de	Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental, 2017-10, Vol.20 (4), p.786-805 https://www.scielo.br/j/rlpf/a/D9BRq9CYzW8CkKkCY9G3c8R/?lang=pt#ModalTutors

		do Rosário				precariedade social (desolação) e de vulnerabilidade psíquica (desamparo) de Bispo são destacados para enfatizar a construção das práticas técnicas que realizou na construção do seu percurso pictórico, e que serviu de modelo de composição para a produção artística brasileira contemporânea oriunda da periferia das grandes cidades brasileiras	
36	Melo, Tássio; Laurentino, Auto	Rosário projetivo: as transformações projetivas de casos particulares da homologia nas obras do artista Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2022	Sim	Arthur Bispo do Rosário, e a Geometria Gráfica, em especial no campo da Geometria Projetiva, investigando as construções projetivas presentes na produção de duas das suas principais obras. O nosso objetivo foi o de explicitar as transformações Projetivas com ênfase nos Casos Particulares da Homologia, presentes nas obras selecionadas, instigando a interdisciplinaridade presente nessas duas áreas. No processo metodológico realizamos uma análise artístico-geométrica da obra intitulada Manto de Apresentação, como também, da obra nomeada de Estandarte. Após esta seleção fizemos a leitura das peças na busca de elementos geométricos, proporcionalidade e repetições estéticas, para aplicar-se às transformações projetivas nos Casos Particulares que geram as Afinidades Homotéticas. Dessa maneira, apresentamos no desenvolvimento desse trabalho a leitura projetiva dos elementos e a leitura estético-histórica das obras - Leitura Factual. Como resultado, observamos que as obras selecionadas apresentaram construções homológicas nomeadas de Afinidades Homotéticas tendo aspectos de continuação e repetições paralelas de formas geométricas nas produções artísticas do artista.	Revista Geometria Gráfica, 2022-12, Vol.6 (1), p.87
37	Sá, Roberta	A estética da obra	Artigo	2020	Sim	Este artigo apresenta a obra do artista Arthur Bispo do Rosário, que foi interno do hospital	Revista Científica

	Mendes De	de Arthur Bispo do Rosário				psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. O objetivo é analisar os elementos estéticos da obra de Arthur Bispo do Rosário, compreendendo sua poética e simbologia. Os conceitos de estética são analisados através das narrativas de Bourriaud, Hegel e Suassuna. A obra e a poética de Arthur Bispo do Rosário são analisadas através das narrativas de Dantas, Dionísio, Foucault, Hidalgo, Lázaro e Silva. A metodologia empregada neste artigo nasce da perspectiva desses autores para compreender a estética e simbologia da obra de Arthur Bispo do Rosário.	Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, 2020-12, p.27-44. Tive interesse na revista para artigos - B1
38	Silva, Cláudia Maria Franca da	Objeto memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2020	Sim	O texto analisa alguns aspectos do processo de criação de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), marcado pelo uso de matrizes objetuais insistentemente envolvidas em fios e tecidos coloridos. Tal como esses objetos, a obra de "Bispo" é envolvida por uma aura composta de elementos místicos, lucidez, delírio e loucura, práticas artesanais tradicionais, memórias de viagem, atenção ao cotidiano, presença da palavra escrita, entre outros aspectos. Agregamos esses aspectos a operações de listagem e catalogação e a conceitos como objeto, coleção, memória e narração.	Revista Estado da Arte, 2020-06, Vol.1 (1), p.71-83
39	Laport, Janaína Bêta	Do Claro e do Escuro: O contemporâneo em Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2010	Sim	O que é o Contemporâneo? escrito do filósofo Giorgio Agamben; e O Agoral, ensaio do poeta Antônio Cicero - leituras que se cruzam no apuro do olhar que se dirige ao artista contemporâneo Bispo do Rosário, poética que nos convoca, instigando-nos a pensar, seja pela surpreendente estesia, ou pela desconcertante origem. Estabeleceremos diálogos e reflexões acerca do que entendemos por contemporâneo, para	<i>Poiésis (Niterói, Rio de Janeiro, Brasil)</i> , 2010-07, Vol.11 (15)

						pensarmos as implicações do termo atrelado às obras do artista.	
40	Fausto, Antônio	Arthur Bispo do Rosário O rei!	Artigo	2018	Sim	O monólogo Arthur Bispo do Rosário, o Rei! de Fausto Antônio, grafa, em dois atos e dois quadros, a inscrição do corpo, da arte e da vida do Bispo do Rosário; a história é a reatualização do artista genial. A história densa, sinuosa e fascinante põe em ação um personagem feito por retalhos cindidos pelas memórias, pela arte, pelo delírio-consciência e pelos registros autobiográficos.	Repertório, 2018-01 (29), p.194
41	Silva, Rodrigo Guimarães	Para além do princípio de ordenação: Marques de Sade e Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2008	Sim	Este ensaio busca identificar, na escrita do Marques de Sade e nas peças de Arthur Bispo do Rosário, as diferentes modalidades de uso do princípio de ordenação e da insuficiência dos sistemas de classificação exaustiva do mundo. Para tanto, adotou-se como instância de interlocução teórica algumas das reflexões desenvolvidas por Eliane Robert Moraes Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina, e por Maria Esther Maciel em A memória das coisas.	Revista letras (Curitiba), 2008-12, Vol.75
42	Achutti, Luiz Eduardo Robinson	Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias	Artigo	2012	Sim	O presente artigo é composto de duas partes. Na primeira, articulo algumas ideias sobre a questão das imagens de uma maneira geral, e aspectos do trabalho de Arthur Bispo do Rosário, em particular. Busco algumas aproximações entre o trabalho do Bispo e o fazer fotográfico. Na segunda, apresento uma leitura fotográfica da obra do referido autor.	PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, 2012-04, Vol.8 (14)
43	Miguel, Marlon	Representing the World Weathering its End: Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2022	Sim	<i>I explore a constellation of issues in Arthur Bispo do Rosário's work and posit how this reveals an intriguing relationship between weather/weathering, sea, memory and artistic production. These terms are read within Bispo's eschatological narrative - his 'mission' to represent the world through objects that can weather till the end of times —</i>	Chicago: The University of Chicago Press

		's <i>Ecology of the Ship</i>				<i>and beyond his assumed discourse, as his constructions weather obliteration and oblivion or the 'natural' fate he was destined.</i>	
44	Damasce no, Eduardo Caires; Reinaldo, Amanda Márcia dos Santos	Oficina s terapêu ticas para hábitos de vida saudáv el no Centro de Conviv ência Arthur Bispo do Rosário : relato de experiê ncia	Artigo	2009	Sim	Este trabalho tem como objetivo relatar uma experiência, como acadêmicos de enfermagem nas atividades desenvolvidas em um Centro de Convivência da cidade de Belo Horizonte-MG, vinculadas ao Projeto de Extensão intitulado "Oficinas Terapêuticas para hábitos de vida saudável no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário". Trata-se de um relato de experiência no qual avaliamos a importância deste tipo de atividade, no âmbito da graduação. Como resultado de nossa observação, análise e discussão conjunta, pudemos constatar os benefícios advindos da participação dos usuários nas atividades que são realizadas neste espaço, tais como: a ampliação das relações sociais e desenvolvimento de potencialidades no campo da arte. Acreditamos que a manutenção e ampliação destes espaços sejam de suma importância para a eficaz atenção em saúde mental.	Centro de convivência com o nome de Arthur Bispo do Rosário em MG. Cogitare enfermagem, 2009-05, Vol.14 (1)
45	Soares, Ilka de Araújo	Arthur Bispo do Rosário a arte bruta e a propagação na cultura pós-moderna	Artigo	2000	Sim	O biográfico como representação de alteridades será fonte de explanação neste estudo, cujo interesse advém da considerável repercussão da produção artística de Arthur Bispo do Rosário no circuito cultural contemporâneo e da peculiar execução e expressão de sua obra, produzida mediante diretrizes da atividade delirante, tão proeminentes no decurso de sua psicose. Este estudo abordará a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário na contemporaneidade, com o intuito de enfocar dois pontos básicos: 1). A arte bruta e a cultura: o surgimento de identidades culturais e a criação de novos movimentos no interior	Psicologia, ciência e profissão, 2000-12, Vol.20 (4), p.38-45 https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932000000400005

						do espaço cultural, consensualmente ligados ao direcionamento da cultura pós-moderna. 2). O biográfico, endereçando aqui, o olhar diretamente, para o curso de uma psicose, situando a arte como recurso de direção e recriação do mundo de um sujeito e como possibilidade de revelação e legitimação de uma história.	
46	Ascanio-Barrios, Celinier	<i>Del oído a la textura o la escucha como productividad estética . Caso Arthur Bispo do Rosário</i>	Artigo	2022	Sim	<i>Durante las últimas décadas, el problema de la escucha ha sido tratado desde diversos campos de conocimiento, entre ellos, el psicoanálisis (desde Freud hasta hoy) y la filosofía (con Jean Luc Nancy [2007] y Peter Sloterdijk [2001], por nombrar solo algunos). Dichos estudios han logrado establecer las derivas necesarias que contribuyan a pensar determinados objetos culturales, desde posiciones que admitan otras formas de análisis e interpretación. El presente trabajo aborda el problema de la escucha en dos sentidos. Primero, como procedimiento mediante el cual se plantea una lectura crítica-teórica sobre determinados artefactos culturales que desbordan la exégesis tradicional. Segundo, como origen de la productividad estética del paciente-artista brasileño Arthur Bispo do Rosário (¿? -1989), quien crea su prolífica y singular obra durante su encierro en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira, de Rio de Janeiro, inspirado por la voz de Dios; es decir por su escucha delirante. Tomando en cuenta lo anterior, nos interesa aproximarnos al trabajo de do Rosário con el fin de analizar el lenguaje estético-delirante de su obra, a partir de la relación escucha-productividad que caracteriza su Trabajo.</i>	<i>Arte, individuo y sociedad, 2022-09, Vol.34 (3), p.1175-1190</i>
47	de Oliveira, Solange	Arthur Bispo do Rosário	Artigo	2016	Sim	Este trabalho propõe um olhar sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário, que secundariza a patologia e prioriza o vivido. É	Versão em inglês e português abaixo

		beyond the walls of the asylum				frequente o cotejamento com Marcel Duchamp por conta da similaridade formal sustentada por algumas de suas obras. Mas a heterogeneidade dos percursos desafia a recepção a uma reflexão mais detida sobre suas respectivas experiências. Em Arthur Bispo do Rosario, a condição de recluso notadamente incorre em fortes restrições materiais e contextualiza a obra. Em seu inventivo e inusitado projeto, funda tanto menos uma estética da feiura e tanto mais - por sua força de verdade - o belo artístico, não como lei formal e plástica, mas como resultado ou êxito de uma experiência estética que se torna experiência artística. Espera-se adotar um ponto de vista que, prescindindo dos caminhos usuais - como a reincidente aproximação entre esses dois artistas -, busque ver além dos limites discerníveis do volume das obras, evidenciando uma verdade interposta como "quase-sujeitos", nos termos de Georges Didi-Huberman. Examinar a obra têxtil de Arthur Bispo do Rosario pelos vãos da percepção é assumir sua indeterminação e considerá-la na categoria de instável a que pertencem os objetos de arte mediadores de realidades vividas. Evidenciar sua magnitude é também evidenciar sua importância como um possível instrumento de descontaminação e despreconceitualização do olhar que categoriza e penaliza artistas e obras, diagnosticando-as.	disponibilizada na biblioteca. "Arthur Bispo do Rosario além dos muros da Colônia" https://www.scielo.br/j/pusp/a/jy9MkCfFKDGLCMYnFJRcfqb/
48	Mello, Carlos de Brito e	Que Coisa é essa?: Arte e a transfiguração do mundo em Arthur	Artigo	2014	Sim	Este breve ensaio aborda a psicose a partir da vasta e diversa obra plástica e escrita de Arthur Bispo do Rosário, notório interno da Colônia Juliano Moreira (Rio de Janeiro, RJ, Brasil). Refazendo o mundo em atendimento a um enunciado divino, Bispo mostra exemplarmente como o delírio e	https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5385611 Reverso, 2014, Vol.36 (68), p.21-26

		Bispo do Rosário				a criação servem de tática contra a desmedida invasão da Coisa.	
49	Cabañas, Kaira Marie	A contemporaneidade de Bispo	Artigo	2018	Sim	Arthur Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, talvez seja o artista outsider mais conhecido do país. A análise que proponho de sua obra considera o significado de respeitar os direitos dos loucos, abordando seus trabalhos pela perspectiva da arte contemporânea. Bispo nunca atribuiu estatuto artístico à sua produção. Investigo se classificar seu trabalho como arte contemporânea, como faz Frederico Moraes, não abandona um tipo de controle epistêmico (o psiquiátrico) para adotar outro: um formalismo estético atemporal. Defendo a necessidade de mais estudos para compreender como Bispo, cuja identificação psicopatológica se confunde com a discriminação de raça e de classe, se tornou um dos artistas brasileiros de maior prestígio.	Ars (São Paulo, Brazil), 2018-04, Vol.16 (32), p.87-120 https://www.scielo.br/j/ars/a/bDkfKXR4hvf7VD8BPY3BnC/?lang=pt
50	Silva, Avani Souza	Arthur Bispo do Rosário : narrador benjaminiano de histórias bordadas em diálogo com a literatura infantil e juvenil	Artigo	2007	Sim	Ex-marinheiro, Arthur Bispo do Rosário pode ser visto como uma espécie de narrador benjaminiano. Artesão de narrativas bordadas, sua obra dialoga com o imaginário infantil e com o objeto novo da Literatura Infantil e Juvenil.	Revista Crioula, 2007-05 (1) file:///C:/Users/Pires/Downloads/6276614,+02.pdf
51	Ana Carolina Pedrosa Pontes	A linha, o manto, o cravo, o barco,	Artigo	2022	Sim	Guiado por Arthur Bispo do Rosário e algumas das suas mais icônicas obras de arte, o texto se tece através da linha que costura, assim como a linha que grafa. Outros	Têssera, 2022-01, Vol.4 (1) https://seer.ufu.br/index.php/tessera/articl

		o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça a: a matéria enquanto gesto poético - performático ancestral e				elementos significantes se traçam como grafia-desenho, como presentificação e personificação de um espaço poético-performático ancestral, que modifica o processo de letramento comunitário, o ethos e o devir comuns, rasurando as construções imaginárias e sistemas de pensamento que se querem hegemônicos. Convoca-se manifestações culturais brasileiras como o Maracatu de Baque Solto, o Cavalo Marinho, Caretas de Acupe, Caboclinho, Guardas de Congado, Folia de Reis e Escolas de Samba, deixando que dessas emanem significantes presentes como elementos fundamentados nas culturas afro-ameríndias.	e/view/63532/33187
52	Conduru, Roberto	Rosário, Arthur Bispo do (Book African American Studies Center, 2016)	Artigo	2016	Não	<i>Was born in Japarutuba, a city located in the state of Sergipe in northeastern Brazil on either 16 March or 14 May 1911. His parents Adriano Bispo do Rosario and Blandina Francisca de Jesus were descendants of Africans who had been enslaved in the country. In 1925 he joined the Brazilian navy, which he left in 1932. The following year, he began working as a washer for the Viação Excelsior bus company in Rio de Janeiro. After this company fired him in 1937, he worked as a janitor at the residence of Humberto Magalhães Leone, a lawyer. In 1938 he was taken to the National Hospital for the Insane in Rio de Janeiro where he was diagnosed as a paranoid schizophrenic. The following year he was transferred and admitted to the Colônia Juliano Moreira in the same city an institution that at that time housed people.</i>	O livro está em OXFORD. No online acess. Conduru, Roberto, 'Rosário, Arthur Bispo do', in The Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography, ed. by Franklin W. Knight and Henry Louis Gates, Jr. (Oxford: Oxford University Press, 2016) < https://doi.org/10.1093/acref/9780195301731.013.74989 >
53	Marcos Antônio de Oliveira; Edgar César Nolasco	Arthur Bispo Rosário and Clarisse Linpect	Artigo	2007	Sim	Este trabalho propõe criar uma relação de amizade, mesmo que metafórica, entre as personas e Arthur Bispo do Rosario e Clarice Lispector, considerando que ambos tiveram uma trajetória de vida parecida no tocante à	Travessias, 2007-12, Vol.1 (1)

		or: a hora cultural das estrelas				condição social: depararam-se com o preconceito, a discriminação; ele, enquanto interno de uma clínica de tratamento psiquiátrica; ela, enquanto estrangeira radicada, nordestina e mulher. Por conseguinte, ambos carregaram tal diferença por suas vidas, marcando a mesma suas respectivas obras. Tal diferença, ou traço, é o que vai marcá-los enquanto sujeitos marginais. Para estabelecer tal relação, valer-nos-emos do que propõe a crítica biográfica.	
54	Birman, Joël	<i>La voix de Dieu et les mains de Bispo: L'art et la folie sur le parcours pictural de Arthur Bispo do Rosario</i>	Artigo	2018	Não		Ao entrar no site da revista exige uma assinatura paga. Provavelmente é o artigo em Português 39 ou uma versão similar. Pois é o mesmo título e o mesmo autor porém em Francês. https://www.scielo.br/j/rlpf/a/D9BRq9CYzW8CkKkCY9G3c8R/?lang=pt#ModalTuPsychologieclinique(Paris), 2018 (45), p.136-148tors
55	Almeida, Ana de	A Reminiscência em Arthur Bispo do Rosario	Artigo	2019	Sim	A produção de Arthur Bispo do Rosario é singular em suas complexidades. Este artigo investiga resquícios de uma cultura nordestina-cristã/ibero-brasileira que tenha formado a base espírito visual – a cultura popular sergipana e a religiosidade católica – que parece compor a materialidade dos seus trabalhos. Se fez necessário enaltecer as questões biográficas referentes à vida de Bispo, desvendando a personalidade que ele incute em sua produção, quando extrapola	Revista Farol, 2019-12 (21), p.25-33

						a esquizofrenia diagnosticada e mescla a memória visual da infância com uma missão delegada por vozes dentro de sua mente, para então cumpri-la até o dia de sua passagem.	
56	Lippi, Silvia; Diaz, Patrice; de Neuter, Patrick	<i>Arthur Bispo do Rosário : prendre vie dans une métaphore délirante</i>	Artigo	2018	Sim	<i>Les auteurs analysent l'articulation entre délire et creation chez l'artiste plasticien Arthur Bispo Do Rosario. Interné a l'hôpitalpsychiatrique lorsqu'il était dans la trentaine, c'est a l'asile que Bispo crée son œuvre. Quelle relation existe-t-il entre le discours délirant et la production de l'objet (d'art)? Et quelle place tient l'œuvre pour le sujet? Vient-elle remplacer le délire, ou alors, lui donner consistance?</i>	Artigo em francês. Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental, 2018-06, Vol.21 (2), p.378-39
57	Seligman n-Silva, Márcio; Buchenhorst, Ralph	<i>Arthur Bispo do Rosário : Die Kunst die Zeichen zu „ver-rücken</i>	Capítulo de Livro	2015	Sim	<i>Seit den 1980er Jahren erregen die Kunstwerke von Arthur Bispo do Rosário Aufmerksamkeit in brasilianischen Kenner- und Liebhaberkreisen. Durch Initiative von Einrichtungen wie dem Museu de Imagens do Inconsciente (Museum der Bilder des Unbewussten) und dank der Arbeiten von Kritikern und Kuratoren, deren einhellige Meinung Bispo einen vorrangigen Platz in der brasilianischen Kunstwelt bescheinigt.</i>	Capítulo de livro em Alemão.
58	Cabañas, Kaira M	Bispo's Contemporary	Capítulo de Livro	2018	Não		Leitura na biblioteca. Adquiri o livro <i>Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art</i> .
59	Benezit Dictionary of Artists	Bispo Do Rosário Arthur	Entrada de Referência	2011	Não	<i>Brazilian, 20th century, male. Born 16 March 1911, in Japarutuba (Nordeste); died 1989, in Rio de Janeiro. Sculptor of assemblages. Art Brut. Having worked in turn as a sailor, boxer, hotel porter and lifeguard, Arthur Bispo do Rosário was committed to a psychiatric hospital in Rio suffering from schizophrenia. In 1989 the Juliano Moreira artists'</i>	O livro está online na - New York: Oxford University Press, ©2007.

						colony was founded to preserve his work. In 1982 he appeared in an exhibition on singular art entitled <i>À Margem da vida</i> at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, in 1995 he was Brazil's representative at the Venice Biennale and this introduced his work to a large section of the international artistic community; he was present in 2001 at the exhibition <i>Popular Art</i> at the Cartier Foundation for Contemporary Art in Paris, an exhibition that brought together artists producing objects intended to mirror the lives of ordinary people. Several individual exhibitions of his work were staged in Brazil. During his years of hospitalisation, he produced assemblages using the objects and materials (cardboard, wood, fabric...) that he was able to find in his immediate environment as well as richly decorated clothing. He embroidered various tales and motifs on hangings, vestments or curtains. He incorporated objects such as Wellington boots or bottles filled with scraps of coloured paper in his works. His 'records of his passage through this earth', which was how he regarded his work, collated and classified all the objects that he wanted to present to God on the Day of Judgment. They do not fall within the usual categories of Western art.	
60	Paris: Halle Saint-Pierre.	Arthur Bispo do Rosário	Web Resource e Recurso online	2005	Não		O texto é de uma revista para assinantes não consegui acesso. https://www.artforum.com/events/arthur-bispo-do-rosario-2-251177/. 2005, ISBN: 2913413412

61	<i>Brussels: art & marges musée, 2011, ISBN: 9782960104127, 2011</i>	<i>Arthur Bispo do Rosario : exposition organisée dans le cadre du festival Europolia.brasi</i> <i>/Arthur Bispo do Rosario : exhibition organized within the framework of the Europolia.brasi festival</i>	<i>Web Resource e Recurso online</i>	2011	Sim	BRUXELAS BRUXELLES 21.10.2011 - 15.01.2012. Expo. Bispo do Rosário. Esta exposição apresenta algumas das obras-chave do artista Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), que passou 50 anos de sua vida em uma instituição psiquiátrica. O asilo se tornou seu ateliê, onde ele criou cerca de 800 fascinantes obras. Seu trabalho ainda hoje desempenha um papel crucial no desenvolvimento da arte contemporânea brasileira.	Arthur Bispo do Rosário: exposição organizada no âmbito do festival Europolia.brasi // O catálogo tem um artigo de uma página sobre o Bispo. https://issuu.com/europolia_in_dia/docs/brasil_programma_programme
62	<i>Ledgerwood, Emmeline</i>	Arthur Bispo do Rosario	Artigo de Revista	2013	Não	<i>A review of an exhibition of embroidered jackets and banners and miniature textile works by Brazilian 'outsider' artist Arthur Bispo do Rosario (1909-1989), showing at the Victoria & Albert Museum (V&A), London, U.K, 13 August - 28 October 2012. The artist made his work by winding thread from discarded uniforms and rags at the psychiatric hospital in which he lived for most of his life.</i>	Embroidery, 2013-01, Vol.64, p.52-53
63	Jusidman, Yishai	<i>Arthur Bispo do Rosario : Galerie Nationale Du Jeu De Paume. Artforum</i>	Artigo de Revista	2003	Sim	<i>Jusidman reviews an exhibition of the works of Arthur Bispo do Rosario at Galerie Nationale du Jeu de Paume in Paris, France.</i>	Artforum international, 2003-12, Vol.42 (4), p.152-153 https://www.proquest.com/docview/214343844?parentSessionId=D9Y2w%2Bu18n98Df%2FPpdyoHfC

		<i>International; New York</i>					ns3JSm4xF20 cAXXzCqOg% 3D&pq- origsite=primo &accountid=71 18&sourcetype =Magazines
64	Rio de Janeiro: Museu Nise da Silveira, 2000	Arthur Bispo do Rosario	<i>Web Resourch e Recurso online</i>	2000	Não		Não foi identificado o texto pois não foi possível acessar.
65	Krasinski , Jennifer	<i>Jennife r Krasins ki on Arthur Bispo do Rosario .</i>	Artigo de Revista	2023	Sim	<i>Around midnight on December 22, 1938, Afro-Brazilian artist Arthur Bispo do Rosario (1909–1989) was, he said, visited by seven angels who sent him on a mission. Days later, he appeared at the door of the São Bento Monastery in Rio de Janeiro, introducing himself as Jesus. In January 1939, he was diagnosed as schizophrenic; he would go on to spend time in numerous psychiatric facilities, including Rio's Colônia Juliano Moreira, a notoriously brutal hospital where, starting in 1964, he lived out the rest of his days. Voices in his head commanded him to remake and organize the stuff of the world in preparation for Judgment Day, when he would come face-to-face with God. That chorus never quieted and kept him from sleeping, relentlessly urging him to create what would total, after decades of confinement, more than one thousand works of art that, in his words, "represent the existence of Earth." This exhibition, the first in the US dedicated solely to Bispo's uncommon practice, presents a poignant selection of his garments (roupas), banners (estandartes), index cards (fichários), and what are known as his objetos revestidos por fios azuis (objects covered with blue thread), for which he unraveled the uniforms worn by the colony's residents to re-create everyday things such as a paint roller, a</i>	Artforum international, 2023-05, Vol.61 (9)

						<i>bow, a shoehorn, and a compass.</i>	
66	Lucchesi, Marco	O manto de Arthur Bispo	Artigo	2017	Sim	Este texto é o discurso de posse na presidência da Academia Brasileira de Letras, proferido em 14 de dezembro de 2017, no qual o passado e o presente são revisitados, na voz de autores e textos, e o futuro se projeta em desejos e sonhos. O sonho do Brasil como um livro em construção. Um livro de muitos autores, com muitos ângulos, espelhado, onde cada qual se reconheça em suas páginas, como fizeram Lima Barreto e Machado de Assis. Como se fora o manto de apresentação de Arthur Bispo do Rosário. Uma cartografia total. A memória de tudo, em todos.	O manto de Arthur Bispo Revista da Anpoll Lucchesi, Marco Vol. 1 Issue 43, pp. 13–17, 2017.DOI: http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i43.1078
67	Hemming s, Jessica	Arthur Bispo do Rosario Azul dos Ventos	Artigo de Revista	2012	Sim	<i>Reviews an exhibition of the work of Brazilian outsider artist Arthur Bispo do Rosario, titled ' , held at the Victoria and Albert Museum, London, UK, from 13th August to 28th October 2012.</i>	Selvedge (London), 2012-11 (49), p.89-89
68	Regne, Giulia Ribeiro Schettino ; Reinaldo, Amanda Márcia dos Santos; Tavares, Marcus Luciano de Oliveira ; Pereira, Maria Odet	História e memória da criação de um centro de convivência	Artigo	2019	Sim	Recontar, por meio da história oral, a história da criação do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário. Estudo qualitativo, com coleta de dados por meio da história oral, narrada por pessoas que presenciaram ou participaram dos acontecimentos. As entrevistas foram realizadas com cinco trabalhadores do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário. Inspirada pelo ideal da Reforma Psiquiátrica e pela consolidação de serviços substitutivos de outras cidades, a equipe do Instituto Raul Soares deu início à criação do Centro de Convivência em 1992 dentro do espaço físico do hospital. Oficinas de produção de arte e cultura eram realizadas com os pacientes institucionalizados.	Revista saúde em redes, 2019-04, Vol.4 (3), p.63-73. Centro de convivência com o nome de Arthur Bispo do Rosário em Minas gerais

69	Pedrosa, Adriano	Rosário, Arthur Bispo do	Artigo de Revista	2003	Sim	<i>Brazilian artist Arthur Bispo do Rosário, now known simply as Bispo ("bishop" in Portuguese), was born in 1911 in the northeastern state of Sergipe. He served in the Brazilian navy, and after being discharged in 1933 he worked in a variety of occupations: electric company employee, housekeeper, doorman. Five years later, after two days of delirium in the streets of Rio de Janeiro, he was arrested and committed to a psychiatric hospital. In 1939, Bispo was transferred to the Colônia Juliano Moreira, a poor state-run asylum in Rio, where he was diagnosed as a paranoid schizophrenic. He would spend the next fifty years there making artworks with whatever material he could gather.</i>	Grand street, 2003-10 (72), p.59-69
70	Echols, Beate	Rosário, Arthur Bispo do	Artigo de Revista	2004	Não	O texto discute o artista outsider brasileiro Arthur Bispo do Rosário (1938-89). O autor observa que Bispo do Rosário não se considerava um artista, examina como suas obras desafiam categorizações e traça sua ligação com o visionário através de seus trabalhos. Ele avalia bordados como o "Manto da Apresentação" (ilustração colorida), detalha suas lutas contra a doença mental e considera como seu estilo de vida impactou sua arte.	
71	Gamma, Luís; Rinaldi, Doris	O psicótico e o outro: o fenômeno do duplo deus na psicose	Artigo	2023	Sim	Baseando-se na perspectiva psicanalítica, o objetivo deste artigo consiste em pesquisar o que ocorre na relação entre o sujeito psicótico e o Outro, que retorna no real sob o significante Deus, a partir do que intitulamos Fenômeno do duplo deus. Percebemos esse fenômeno em comum nos discursos de Estamira (documentário homônimo), Arthur Bispo do Rosário e Daniel Paul Schreber, o que nos permite a construção de hipóteses a respeito de uma possível inconsistência do Outro - estabelecido o duplo -, bem como apontar seus efeitos no	Ágora (Rio de Janeiro, Brazil), 2023, Vol.26

						laço social e na clínica com a psicose.	
72	De Souza, Glaucia Nagem	A borda do nó de Bispo do Rosário	Artigo	2018	Sim	Em 1975, Lacan pergunta: "Em que a arte, ou o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, aquilo que se impõe do sintoma?" A partir dessa questão, o artigo aborda a obra criativa do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário. Ele trabalhou de modo constante, implacável e obrigatório para manter-se amarrado. Aos 29 anos, surta e passa por diversas internações. Até que, com sua arte, consegue um lugar diferenciado dentro do hospital psiquiátrico e é descoberto por um crítico de arte, que o inclui no cenário da arte contemporânea brasileira e internacional. Seria o enlace da arte de Bispo do Rosário um trabalho possível, em que a correção do nó incluiu em seu arcabouço o local onde ele trabalhava e o trabalho da saúde mental? O artigo interroga se seriam efeitos do que se aborda como adventos do Real a partir da teorização que Lacan desenvolveu nos anos 1970 sob o olhar de alguns comentadores contemporâneos, como Michel Bousseyroux e Rithée Cevasco.	Revista de Psicanálise Stylus, 2018-12 (37), p.91-102
73	Silveira, Belisa Vieira da; Soares, Amanda Nathale; Reinaldo, Amanda Márcia dos Santos	Worksh ops on mental health: facets of an education propos al in health	Artigo	2010	Sim	Relatar a dinâmica de realização de oficinas terapêuticas (OT) de Enfermagem e Nutrição, bem como, os principais resultados observados pelos acadêmicos desses cursos no decurso do projeto intitulado "Oficinas Terapêuticas para Hábitos de Vida Saudável no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário". Metodologia: trata-se de um relato de experiência. Resultados: as OT apresentam periodicidade semanal, com duração de 90 minutos. Percebe-se uma preocupação reduzida dos portadores de transtorno mental com o próprio corpo e com a saúde; uma carência significativa de informações adequadas, estando presentes as medidas terapêuticas	Centro de convivência com o nome de Arthur Bispo do Rosário MG

						caseiras; a necessidade de espaços de troca de conhecimento e de experiências. Dessa forma, as atividades realizadas contribuem para uma maior socialização dos portadores de transtorno psíquico; despertam o interesse para o autocuidado e para a exteriorização dos sentimentos e vivências.	
74	Gogan, Jessica; Adams, Denise	Cardumes, auras e bainhas : Trêsformance de Arlindo Oliveira	Artigo	2020	Sim	Este ensaio explora as interfaces estéticas e clínicas na performance Trêsformance (2017) de Arlindo Oliveira, colega e ex-companheiro de manicômio de Arthur Bispo do Rosário, e artista do Ateliê Gaia – um estúdio coletivo para artistas e ex-internos do antigo asilo na Colônia Juliano Moreira no subúrbio norte do Rio de Janeiro – administrado pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, e debruça-se sobre um conceito de curadoria ao avesso tateando outras institucionalidades e práticas dobradiças do entre.	Artigo que trata do Bispo, Arlindo e do Ateliê Gaia. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, 2020-12, Vol.25 (44).
75	Azevedo Fernandes, Janice Aparecida	Iminências poéticas na recriação do mundo de bispo: o inventário artístico feito por um “vassalo de deus”	Artigo	2017	Sim	Iminências poéticas é um tema que certamente desperta controvérsias, visto que se opera com o novo em termos artísticos e, justamente por ser novo, ainda divide a crítica literária no que diz respeito às abordagens utilizadas na análise das obras. Nesta pesquisa, busco compreender o fenômeno artístico que se opera em Arthur Bispo do Rosário, destaque nas artes plásticas e como o artista vale-se do descarte da sociedade de consumo para compor seu mundo artístico, via minimalismo e olhar holográfico.	Revista do Sell, 2017-06, Vol.6 (2)file:///C:/Users/Pires/Downloads/alessandramassis,+1271-11176-2-ED%20(1).pdf
76	Teles, Perolina Souza; Santos, Wolney Nascimento; Zoboli, Fabio	Representações fiadas sob o dádalo da obra fílmica "O senhor	Artigo	2014	Sim	O texto tem como objetivo estabelecer reflexões a partir da obra fílmica de Geraldo Motta Filho "O senhor do labirinto" (2014) com a alegoria mítica do "labirinto de Creta". O filme retrata a obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário, que foi considerado louco durante sua internação no manicômio da	Contrapontos: revista de educação da Universidade do Vale do Itajaí, 2023-10, Vol.23 (1), p.125-142

		do labirinto " (2014)				Colônia Juliano Moreira (RJ). Usando fios e madeira, Bispo conseguiu confeccionar e compor inúmeros artefatos de arte com seus bordados e conhecimento de carpintaria. Considerando a analogia do labirinto, o texto fia uma análise do filme a partir de sua poética e estética, bem como da relação do artista com o dispositivo manicomial. Conclui-se que, tanto na sua poética (aspectos da construção e produção) como na sua estética (representação visual e sonora), o filme se apresenta a partir do pressuposto labiríntico na medida em que seu percurso e montagem foram traçados e percorridos por desvios e enganos. A obra e vida de Bispo, retratada na película, é a celebração da loucura enquanto poética de vida.	
77	Apostolatos, Clara Maria	Bispo do Rosário	Artigo de Revista	2023	Sim	<i>Bispo Do Rosário: All Existing Materials on Earth is not the unruly display the exhibition's title would have you believe. Born in Brazil in 1909, Arthur Bispo do Rosário spent much of his life confined to mental institutions after being diagnosed with schizophrenia. At the age of 29, he had a vision that God chose him to create a comprehensive catalogue of the world, including all its inhabitants and their possessions, as a way of preserving the universe and its people for Judgement Day. This vision inspired his life's work and shaped the distinct style and content of his art. More than simply a survey of the artist's extensive output, the Americas Society's exhibition lays out a narrative that elucidates the artist's personal history, hybrid spiritual beliefs, and expansive worldview.</i>	The Brooklyn rail, 2023-04, p.67
78	Mara Evanisa Weinreb; Lurdi Blauth	Arte enquanto desrazão:	Artigo	2018	Sim	Este artigo discute a produção artística de pessoas que viveram em Centros Psiquiátricos brasileiros, constituindo um campo de	https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10147/pdf

		vidas silencio sas e margin ais				estudo conhecido como Arte e Loucura. Dentre os artistas reclusos em instituições, Arthur Bispo do Rosário, um paradigma do cenário artístico contemporâneo, instigou aproximações possíveis com a arte de Luiz Guides, antigo morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre.	
79	Santos, Elke Pereira Coelho	Desejo s Curator iais	Artigo	2017	Sim	O presente texto tem como foco de discussão, a partir da perspectiva de uma produção em arte, as práticas curatoriais. Para isso, são abordados assuntos como a relação objetiva versus a subjetiva que o curador e o artista mantêm com as obras de arte, as particularidades que envolvem a prática do artista-curador e também a relação entre as instâncias organizacionais/burocráticas e o exercício de curadoria. Autores e artistas como Ricardo Basbaum, Arthur Bispo do Rosário, Maria Esther Maciel, Jacques Rancière e Cristiana Tejo, com suas práticas artísticas, reflexivas e/ou curatoriais, auxiliam no entendimento dos ofícios do curador, ao mesmo tempo em que provocam o pensamento na tentativa de tecer outras perspectivas sob a ação deste profissional tão emblemático quanto essencial no campo da arte contemporânea.	Palíndromo (Online), 2017-04, Vol.9 (17), p.25-39. file:///C:/Users/Pires/Downloads/sant_anna,+artigo+02+-+DESEJOS+C URATORIAIS. pdf
80	Mattos, Marina Baltazar; Ribeiro, Gustavo Silveira	"Bordar é um verbo destinatário": o gesto e o avesso do poema	Artigo	2021	Sim	<i>Based on reflections that have emerged in contemporary criticism, elaborating transformations and questioning the meanings and limits of the traditional notion of literature, it is intended to act, mapping, in the Brazilian production of the present, other spaces for the creation and insertion of literature, new textualities emergencies, poetry in particular, and its unfolding as poetry outside itself. Attention to the gesture, and to its reverse, also lead us to think how the circuits of poetry, today, are</i>	REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS file:///C:/Users/Pires/Downloads/adminelyra,+15.+Mattos_+Ribeiro%20(1).pdf

						crossed by other manual forms, as is the case of embroidery and installations, which, in an increasingly latent way, have been incorporating the written word: from the mantle of Arthur Bispo do Rosário, through the voiles of José Leonilson, to the pennants of Julia Panadés. The trajectory, here, is not linear and much less finished: the constellation starts from what they read, from the way they incorporated their readings into their works, and how they are read, in Penelope's endless gesture, when performing, by day, the sewing the shroud, to undo it at night, leaving us with the arduous and continuous task of writing and reading, successively and infinitely.	
81	Peiry, Lucienne	<i>The Finery of ART BRUT</i>	Artigo de Revista	2022	Sim	<i>The intricate, grandiose, ingenious costumes of outsider art have been created for protection, performance, ceremony, and transition to the afterlife. Most major exhibitions, publications and documentary films devoted to art brut focus on paintings, sculptures and drawings, while textile creations such as clothing are less present. The rarity and fragility of these pieces, which are undoubtedly part of art brut, make them all the more fascinating. Be it finery in order to gain entry to the hereafter, ceremonial attire or parade outfits, art brut costumes all have a symbolic, or even sacred, dimension. The Brazilian creator Arthur Bispo do Rosário set about creating a particularly sophisticated piece of finery, in the form of a sumptuous Manto da Apresentacao (presentation coat). Other creators also turn their bodies into supports for their creations, dressing themselves up for public parades and, at times, shouting out directly to passers-by as a means of promoting certain moral values.</i>	Raw vision, 2022-10 (112), p.12. Artistic expression; Bispo do Rosário, Arthur; Creativity
82	Meier, Allison C	Bispo do	Artigo de Revista	2023	Não	<i>Meier reviews "Bispo do Rosário: All Existing Materials on Earth,"</i>	Raw vision, 2023-07 (115),

		Rosario : All Existing Materials on Earth				<i>an exhibition of the works of Arthur Bispo do Rosario at the Americas Society in New York.</i>	p.71
83	Borges, Viviane	“Salve m o Hospita l!”: Sobre patrimô nios dissona ntes da psiquiat ria no Brasil e em Portuga l	Artigo	2020	Sim	Abandonados, devolutos, subutilizados, os hospitais que tratarei aqui são patrimônios dissonantes, marcados por contradições e discordâncias quanto aos significados patrimoniais. O presente artigo parte da tessitura de dois museus: o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, e o Museu Miguel Bombarda, em Lisboa, tendo como fio condutor Arthur Bispo do Rosário e Jaime Fernandes. O objetivo é problematizar o processo de patrimonialização dos antigos hospitais psiquiátricos onde se localizam tais museus e onde viveram os personagens citados: a Colônia Juliano Moreira e o Hospital Miguel Bombarda. Assim, buscaremos perceber os sentidos históricos e patrimoniais a eles atribuídos, bem como o contraste em relação ao processo de apagamento em que se encontram no presente, problematizando o conceito de patrimônio hospitalar.	Mouseion, 2020-01 (34), p.58
84	Celestino , Tayara Barreto de Souza	Recons truções monum entais: rearranj os coloniai s na busca de uma cidade em movime nto	Artigo	2022	Sim	Trata das reconstruções monumentais ocorridas entre os anos de 2020 e 2021 na cidade da Japarutuba, Sergipe, a partir de pesquisa antropológica exploratória para identificação de novas monumentalizações na cidade, comparativamente às investigações realizadas anteriormente até a defesa da tese do ombreamento da memória do artista Arthur Bispo do Rosário com as culturas populares da cidade. Os rearranjos coloniais podem ser captados mediante observação da distribuição de monumentos em praça pública interessados em gravar o conjunto das manifestações culturais que são	Cadernos CERU, 2022-12, Vol.33 (2), p.148-167

						heranças e resistências ao passado colonial brasileiro, recebendo os contornos peculiares da região da zona da mata sergipana, apresentando narrativas que buscam no presente integrar os fazeres de pessoas, mestres e brincantes das culturas populares.	
85	Paglianti, Nanta Novello	<i>Le cas d'Arthur Bispo do Rosario ou l'ekphrasis impossible. Approche sémiotique de l'œuvre d'Art Brut brésilien.</i>	Artigo	2009	Sim	<i>L'article veut interroger la figure rhétorique de l'ekphrasis. L'intérêt est de situer cette procédure du discours à l'intérieur d'une culture «autre» et de comprendre comment cette ré-appropriation a été construite et englobée. Nous allons parcourir les différentes définitions de ce concept pour comprendre comme elle appréhende le monde et comme elle se structure sur une mise en discours du perceptible. Nous prendrons un exemple d'un artiste schizophrène brésilien, Arthur Bispo do Rosario, qui s'est révélé un contre-exemple d'ekphrasis ou une vraie et propre anti-ekphrasis par rapport à une conception «classique» de cette figure rhétorique. Le cas de cet artiste, reconnu dans le Brésil entier, qui a consacré toute sa vie à l'invention d'une oeuvre très variée (objets, «vitrines», sceptres et un manteau de la présentation) pose des problèmes d'interprétation et réclame une approche pluridisciplinaire (artistique, psychanalytique et anthropologique et sémiotique) pour être entièrement comprise. Clé de mots: Ekphrasis; Arthur Bispo do Rosário; schizophrène; artiste</i>	Revista Psicologia e Saúde, 1970-01
86	Soares, Amanda Nathale; Da Silveira, Belisa Vieira; Reinaldo, Amanda Márcia	Oficinas de sexualidade em saúde mental: relato de	Artigo	2010	Sim	Os aspectos relacionados à sexualidade, historicamente, são negligenciados na atenção psiquiátrica. Trata-se de um relato de experiência acerca de oficinas terapêuticas sobre sexualidade, que pertencem ao projeto de extensão "Oficinas terapêuticas para hábitos de vida saudável no Centro de	

	dos Santos	experiência				Convivência Arthur Bispo do Rosário” e tem por objetivo descrever a experiência de discentes na discussão da temática sexualidade e ratificar a relevância de integrar esse tema ao eixo de atenção aos portadores de transtorno psíquico. Evidenciou-se que o tema “sexualidade” configurava-se como uma demanda recorrente entre os usuários, observaram-se mitos referentes às formas de contágio e um forte aspecto cultural relacionado à fatalidade da aids. Essa experiência corrobora com a literatura consultada, uma vez que se percebeu que essa temática constitui-se em demanda reprimida na assistência ao paciente com transtorno psíquico.	
87	Estrella, Renata; Mollica, Mariana	O CAPS e a desinstitucionalização: uma direção ética de trabalho	Artigo	2015	Sim	A saída do louco dos hospícios, orientada pela atenção psicossocial, produz desinstitucionalização, ou seja, mudança na exclusão subjetiva característica ao estranhamento que a loucura produz no espaço público? Esta questão nos guia, trazendo para primeiro plano a ética como direção do trabalho na Reforma Psiquiátrica e na reinserção psicossocial, pelo exemplo do CAPS III Arthur Bispo do Rosário; serviço vinculado ao maior Programa Residencial Terapêutico do Rio de Janeiro. Por meio de fragmentos de um caso clínico, trabalhado na supervisão de equipe, trazemos para o debate a direção clínica que subverte os discursos sanitário e assistencial, princípios diretores da reforma psiquiátrica. Propomos, assim, o manejo da transferência orientado pela psicanálise como chave para uma possível implicação do sujeito em sua saída do manicômio, no abalo do lugar de objeto de práticas médicas e assistenciais e, sobretudo, no tratamento do sintoma que leva a severos impasses no laço social.	Ayvú: Revista de Psicologia, 2015-08, Vol.1 (2), p.122 https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22183/13082

88	Johnson, Phil	<i>Carnival from Rio</i>	Artigo	2001	Não	<i>Review of the touring exhibition Mostra do Redescobrimento on show at Parque Ibirapuera in São Paulo, Brazil, which consisted of Brazilian modern, contemporary, and Baroque art by artists including Carmelo Gross, Antonio Manuel, and Arthur Bispo do Rosário.</i>	<i>Art review (London, England), 2001-07, Vol.53, p.66-66</i>
89	Labro, Camille	<i>Brazil: Body and Soul - de siècle en siècle [Brazil: Body and Soul - from century to century]</i>	Artigo de Revista	2002	Não	<i>Review of the exhibition Brazil: Body and Soul on show at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York (19 Oct. 2001-29 May 2002), featuring works by Brazilian artists through the centuries including the contemporary figures Hélio Oiticica, Arthur Bispo do Rosário, Vik Muniz, and Ernesto Neto.</i>	<i>Beaux arts magazine (Levallois-Perret), 2002-01 (212), p.31-</i>
90	Carvalho, Junia Miranda	<i>Outside Art and Dominant Taste</i>	Resenha	2018	Sim	<i>The 2013 retrospective exhibition of east London artist Madge Gill reveals not only peculiar facts about the artist and her work, but also the way in which her artworks gained value long after her death. My review is drawn from a 2014 exhibition at Orleans House in Twickenham, a suburb in south-west London, and the accompanying catalogue of images and essay</i>	<i>Performance Research A Journal of the Performing Arts Research, 2018, Vol.22 (7), p.162-164</i>
91	Carneiro, Amanda	<i>Outside Art and Dominant Taste</i>	Artigo	2020	Sim	<i>Adrian Piper, Belkis Ayón, Dalton Paula, Arthur Bispo do Rosário, Rosana Paulino, Black Quantum Futurism, Lorna Simpson with a poem by Fred Moten.</i>	<i>Chicago: The University of Chicago Press. Afterall, 2020-09, Vol.50 (1), p.32-49</i>
92	Jones-Hughes, Steffan	<i>I, Bispo Do Rosario : Works from the Collection of the Bispo</i>	Artigo de Revista	2007	Não	<i>Review of an exhibition of embroidered textile pieces and assemblages by Brazilian "outsider artist" Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) showing at Oriel Mostyn Gallery, Llandudno, U.K, from 18 November 2006 - 27 January 2006</i>	<i>Embroidery, 2007-07, Vol.58, p.54-55</i>

		do Rosario Museu m, Rio De Janeiro					
93	Boxer, Sarah	<i>Out is the new in</i>	Artigo de Revista	2013	Sim	James Castle (1899-1977), a deaf and mute artist known for his cardboard-and-string constructions and the pictures he drew with a concoction of saliva and soot; Eugene Von Bruenchenhein (1910-83), a baker who photographed his wife as the pinup star of his own fantasies and built chicken-bone thrones; Arthur Bispo do Rosário (c. 1909-89), a Brazilian famous for what the critic Holland Cotter calls "embroidery-encrusted vestments"; Morton Bartlett (1909-92), a photographer who made lifelike plaster dolls in his spare time; and Achilles Gildo Rizzoli (1896-1981), who slept on a cot at the foot of his mother's bed and made elaborate architectural renderings of temples dedicated to the people in his life (his mom included), which he labeled with letter codes such as Y.T.T.E., short for "Yield to Total Elation." In Washington, D.C., the National Gallery of Art last year acquired a large collection of Castle's works, including a string-bound matchbox crammed with tiny handmade books, drawings on bits of ice-cream cartons, and many rip-outs of a comic-strip figure, always in the same pose. A curator of art brut and self-taught art (at the American Folk Art Museum)?	<i>The Atlantic</i> monthly (1993), 2013- 09, Vol.312 (2), p.33
94	Méndez Sánchez, José Emmanu el	<i>África y art brut en el siglo XXI: una reflexió n desde los márgen es</i>	Artigo	2022	Sim	Este artículo explora los aspectos particulares del llamado art brut con respecto de las expresiones artísticas de raíces africanas. En principio, las artes plásticas del continente negro sirvieron como influencia para el proyecto del pintor francés Jean Dubuffet, quien reconocía sus valores "primitivos" o "salvajes",	MODOS: Revista de História da Arte, 2022-01, Vol.6 (1), p.495-513 https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/articl

						equiparándolos con creaciones realizadas por pacientes de hospitales mentales. La crítica a esta categorización heredera del colonialismo europeo se complementa con un repaso breve por las más recientes variaciones teóricas conocidas como outsider art y folk art, que retoman trabajos de afrodescendientes surgidos de contextos tan dispares como Cuba, Ghana o Benín, y les imponen su signo de globalización. Ya en el siglo XXI, Brasil resulta un caso peculiar, pues aunque está inscrito en el circuito mercantil del art brut, cuenta además con una propia tradición de arte psicoterapéutico. Al centrarnos en el análisis estético y cultural de los trabajos de dos creadores marginales afrobrasileños (Antônio Roseno de Lima y Arthur Bispo do Rosário), quienes realizaron importantes proyectos en condiciones adversas y motivados por razones distintas, se concluye que la expresión creativa es también un acto de resistencia que no debe circunscribirse a las fórmulas dadas por la historia del arte ni la red institucionalizada.	e/view/8664898/31672
95	Blanc, Dominique	<i>Entre art brut et Folk Art [Betwe en Art Brut and folk art]</i>	Artigo de Revista	2001	Não	<i>On the occasion of the exhibition Un Art Populaire at the Fondation Cartier in Paris (21 June-4 Nov. 2001), considers the different influences of popular culture on contemporary art. The author comments on the guiding idea behind this show embracing approximately 40 artists from five continents; and examines the selection of handcrafted objects by Castro Maya, Casa do Pontal, Antonio de Oliveira, Zé Caboclo, Maria de Caruaru, Ana do Bau, and Arthur Bispo do Rosário which the curators Hervé Chandès and Hélène Kelmachter borrowed from Brazilian museums, and displayed alongside works inspired from the local traditions of New Mexico, China, Japan, Zaire, and</i>	Oeil (France), 2001-07 (528), p.38-43

						<i>Ghana by Louco, Kane Kwei, Virgil Ortiz, Roxanne Swentzell, the Luo Brothers, Bome, Marcos Cardoso, Takashi Murakami, and Diego Romero. In conclusion, she highlights the Fondation's determination to avoid the difficulties encountered in previous attempts to exhibit popular crafts and contemporary art together. Also participating were Wim Delvoye, Jeff Koons, Claude Closky, Chris Burden, John Penor, Liza Lou, Alberto Mendini, and Riccardo Dalisi.</i>	
96	Weinreb, Mara Evanisa	<i>Trajetórias de desrazão: vidas silenciosas e marginais</i>	Artigo	2010	Sim	Esta pesquisa discute as obras de artistas oriundos de um campo mais conhecido como: Arte e Loucura, relacionando-as a um contexto cultural e artístico atual. Iniciaremos pela trajetória desse tema no Brasil, com as atividades de Osório César no Hospital do Juqueri, em São Paulo, em 1929, e, no Rio de Janeiro, com Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional. Para tanto o conceito desenvolvido por Mário Pedrosa sobre a Arte Virgem, valorizando o artista esquizofrênico, e o conceito de diferença e repetição de Gilles Deleuze, que reforça as idéias sobre a desrazão trazidas por Michel Foucault. Arthur Bispo do Rosário dialogará com a trajetória de Luiz Guides. Morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro, há 50 anos em Porto Alegre, frequenta a Oficina de Criatividade há 19 anos. A obra de Luiz Guides, foi estudada com mais ênfase, revelando-se com qualidades artísticas.	<i>Cultura visual, 2010-05, Vol.13, p.101-117. https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3781/3440</i>
97	Balston, Catherine	<i>Relational Aesthetics</i>	Artigo de Revista	2021	Não	<i>The sound of trumpet toots and the bass of a surdo drum echo through this small corner of the world's largest urban forest, on the outskirts of Rio de Janeiro, the city that grew around it. The music is coming from a carnival rehearsal session at the Polo Experimental, a squat concrete block that hosts people with various issues relating to mental health who visit daily to engage</i>	<i>Art review (London, England), 2021-11, Vol.73 (7), p.32</i>

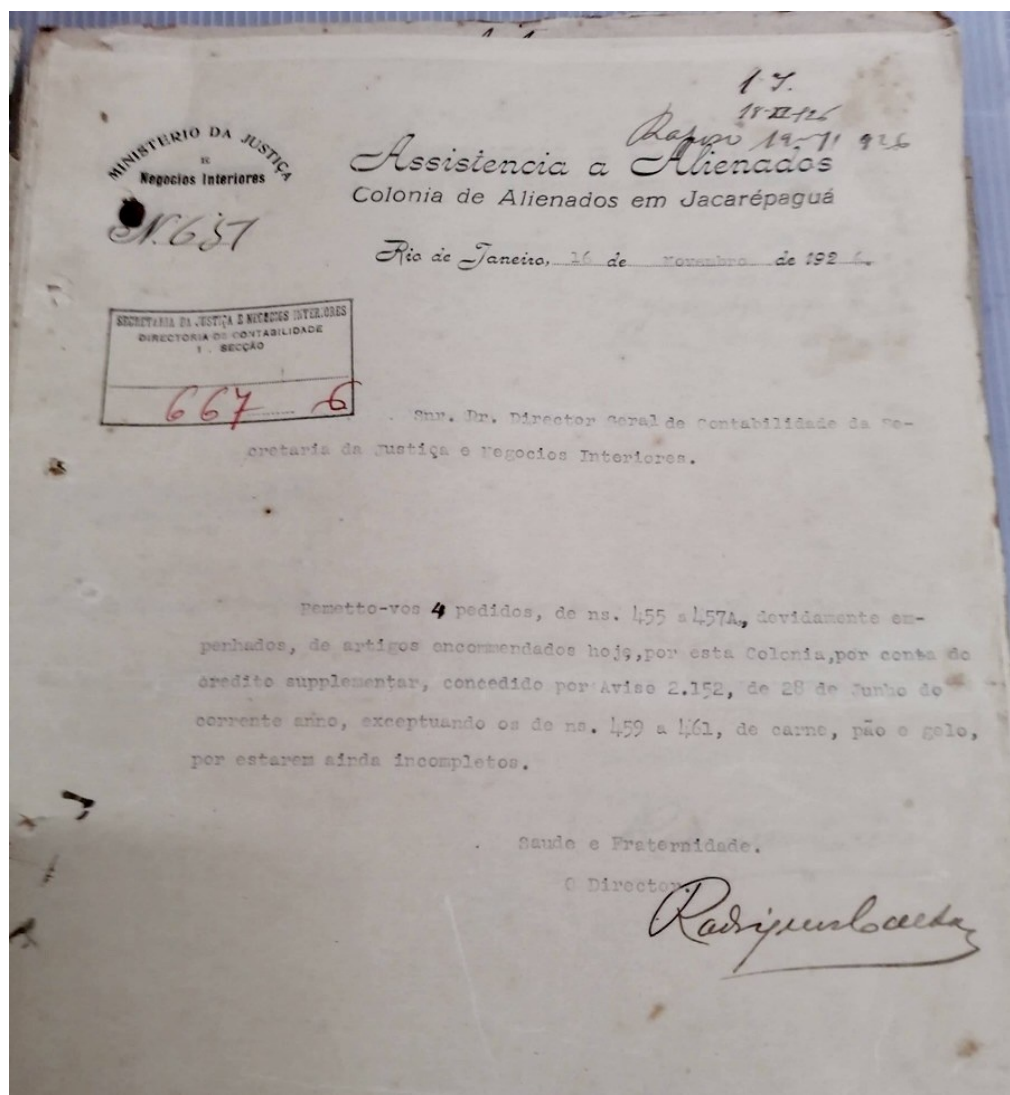
						<i>in all manner of creative pursuits. Polo is run by the Bispo do Rosario Contemporary Art Museum, five minutes' walk away. The museum houses the archive of Arthur Bispo do Rosario, a Brazilian so-called outsider artist who died in 1989. Diagnosed with paranoid schizophrenia, Bispo do Rosario spent 49 years, on and off, living in Rio's psychiatric institutions. During that time he trawled local streets and asylum buildings, collecting pieces of scrap-metal and wood, cardboard, buttons, wheels, cassette tapes, combs, boots, flip flops thousands of objects that he then organised and classified with the aim of constructing a new world without misery, illness or suffering.</i>	
98	French, Anneka	<i>Freedom of Stitch</i>	Artigo de Revista	2024	Não	<i>French examines a new zine revealing the embroidery of those incarcerated through history. Shining new light on stories of heartbreak, defiance and hope through 12 chronological case studies, Dr Isabella Rosners new zine, published by Common Threads Press, features a selection of remarkable embroideries all made in prisons, workhouses and mental health hospitals. Embroidery as a tool for communication and for creative and therapeutic benefit connects these diverse stories, from the Suffragettes and coded quilts by prisoners of war in the 1940s, to Brazilian embroiderer Arthur Bispo do Rosario, who made more than 1,000 pieces in the mental health hospital where he lived, a whole wing of which was given over to his practice. Rosner, an art historian, curator of the Royal School of Needlework and research associate at Witney Antiques, was keen that the stories presented are as inclusive and accessible as possible</i>	Embroidery, 2024-05, p.43

99	Cajueiro, Marcelo	<i>Rio's Window</i>	Artigo de Revista	2010	Sim	<i>Flavio Frederico's "Boca do Lixo" is based on the life story of Hiroito de Moraes Joanides, a gangster who acted in Sao Paulo's crime-filled district Boca do Lixo. [...] Geraldo Motta's "O Senhor do labirinto" is the bio of Arthur Bispo do Rosario, an artist who lived in mental health facilities for 50 years.</i>	Variety, 2010-09, Vol.420 (6), p. A19
100	Downing, Sarah Jane	<i>The Fabric of Myth</i>	Artigo de Revista	2008	Não		Selvedge (London), 2008-07 (24), p.88-88
101	Franco, Luiza	<i>Visual Art: Art</i>	Resenha	2023		Record cannot be displayed	Americas Quarterly, 2023, Vol.17 (1), p.96
102	Pecorari, Marie	<i>Perform, repeat, record: live art in history/live art in the present: performance in southern California</i>	Resenha	2014	Sim	<i>Several authors incorporate lesser-known, geographically marginal figures to offer a glimpse into an alternative history while exposing the relativity of historiographical choices: critic and live artist Monica Mayer focuses on Mexican performance art, arguing for the development of critical tools to document and define it from a Latin American perspective; Eleonora Fabiaõ employs a phenomenological approach to reflect on the notion of precariousness, illustrated by an analysis of the work of Brazilian artist Arthur Bispo do Rosario; Meiling Cheng presents Chinese live art that defies conventional definition; Angela Harutyunyan thematizes the "attempt at producing a timeline of performance practices in Eastern Europe since WWII" (219), choosing to "embrace the inevitable failure of such histories to be comprehensive" (220). The book's main contribution lies in its combative introduction to an overlooked body of work and in the destabilization of canon-building that this entails, reinforced by the presence of authoritative voices in the field-a purpose rendered more evident than in Perform, Repeat, Record because of its more topical focus.</i>	Theatre Journal, 2014, Vol.66 (4), p.649-651

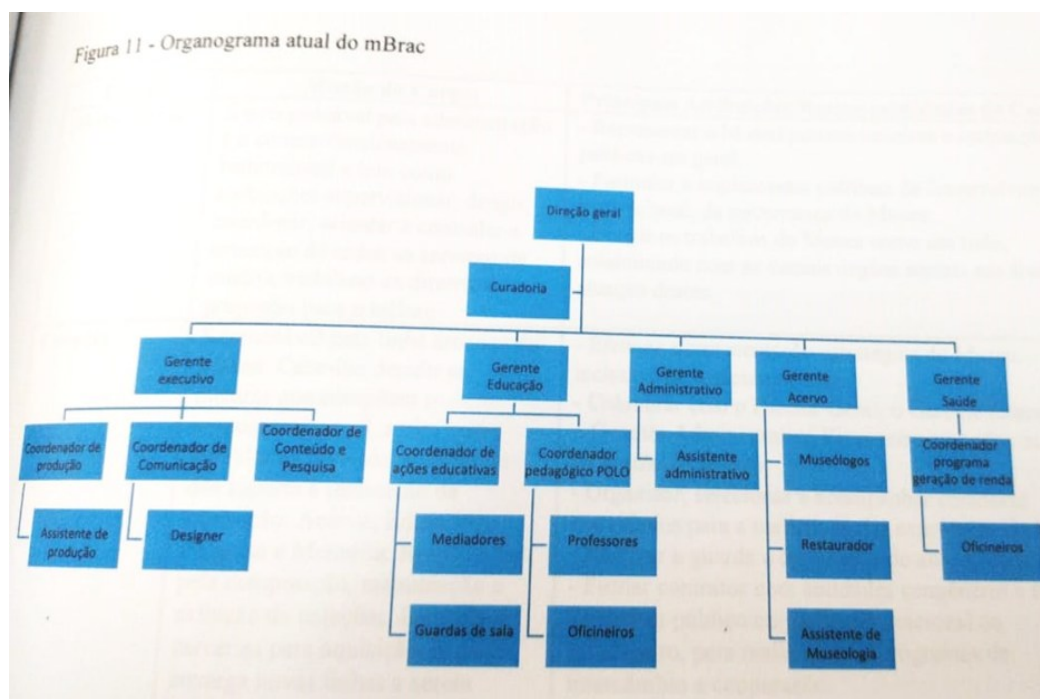
						<i>After evaluating the state of the field, she tries to account for the neglect of West Coast art: as the birthplace of feminist art, it has suffered from the routine misogyny of "high art"; its location has proven a handicap, due to the "outsized role of Hollywood" (4) and the presence of journalistic and media outlets on the East Coast.</i>	
103	Barlow, Martin	Art institution	Artigo de Revista	2014	Não	<i>Discusses the work of Brazilian outsider artist Arthur Bispo Do Rosario, (1909-1989), who believed he had been instructed by Christ to make a list of everybody and everything to be redeemed on Judgement Day. The feature tells how, after his 1938 vision of Christ, the artist presented himself to a monastery, but from there was transferred to a psychiatric hospital, where he spent the last 50 years of his life, making embroidered lists. The article appears in an issue of 'Selvedge' magazine which explores intersections between design and crime.</i>	<i>Selvedge (London), 2011-09 (42), p.30-35</i>

ANEXOS

Anexo A – Documento emitido pela Colônia de Alienados em Jacarepaguá, assinado pelo diretor Rodrigues Caldas e datado de 16 de novembro de 1926. Fonte: Arquivo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS JM)



Anexo B - Organograma do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (MBRAC)



Fonte: (Fernandes; Fernandes, 2016, p. 33)