



**Cecilia Gusmão Wellisch**

**A invenção de Bispo do Rosario**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Pina Maria Arnoldi Coco

Rio de Janeiro  
março de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Cecilia Gusmão Wellisch**

Formou-se em Artes Cênicas pela Escola de Teatro Martins Penna, em 1986. É graduada e licenciada em Letras (Português-Literaturas), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desde 2002. Durante a graduação, participou do programa de Iniciação Científica, em Literatura Comparada, com bolsa para pesquisa da agência de fomentos FAPERJ. É professora de produção textual da Escola de Comunicação Crítica do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro e da ONG Nós do Cinema.

#### Ficha Catalográfica

Wellisch, Cecilia Gusmão

A invenção do Bispo do Rosário / Cecilia Gusmão Wellisch ; orientadora: Pina Coco. – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Letras, 2006.

133 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Arthur Bispo do Rosário. 3. Cultura. 4. Artes. 5. Memória. I. Coco, Pina. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## **Dedicatória.**

Em meio ao ambiente embaçado pela fumaça de misto-quente da cantina do Fundão, um certo professor, às vésperas da aposentadoria, falou-me sobre sua forte sensação de desperdício do papel do mestre. Tentei reparar o sentimento dele dizendo que, para mim, a jornada do conhecimento é cheia de pontos culminantes, e a cada momento um mestre se torna para nós indispensável e inesquecível.

Este trabalho é dedicado, então, a todos os mestres da minha trajetória até aqui, porque me são como “guardados”, espécie de “código genético” do meu pensamento. Deixarei registrados aqui somente alguns nomes, contudo, muitos outros compõem esta lista:

Para Pina Coco, minha orientadora, por me oferecer direção e liberdade dentro de um espaço de normas e limitações. Por isso, terminou também enredada na trama de *Rotação*;

Para Ana Paula Kiffer, por me abrir vias de pensamentos, de sentidos, pela linhagem de Antonin Artaud;

para:

Eduardo de Faria Coutinho,  
Ary Pimentel,  
Heidrun Krieger Olinto,  
Antonio Carlos Secchin,  
Cinda Gonda,  
Ângela Garcia,  
Armando Gens,  
Tânia Brandão.  
Aparecida Mendonça.

Para Daisy Maria Gusmão Wellisch, mestre de primeiras letras.

E, finalmente, ao Roberto Corrêa dos Santos, não só por me ter provocado com aquela conversa esfumaçada na cantina, mas por estar há tanto tempo, de algum modo, cruzando o meu caminho de formação.

## **Agradecimentos**

Às agências de fomento à pesquisa CAPES e CNPq, e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não seria possível.

À Maria Cecília Gusmão Wellisch, a grande amiga.

Aos amigos Maria Assunção, Mariana Maia, Sheila de Almeida Machado, Eduardo Pinto, Leinimar Pires, Gláucia Soares Bastos, Cristiane Mello, Rogério Freitas e Fernando Ferreira.

À Secretaria da PUC-Rio, com um acento especial à incansável Francisca Ferreira de Oliveira, a Chiquinha.

Ao Marcelo da biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Aos gentilíssimos entrevistados: Luiz Camillo Osorio, Frederico Morais e Luciana Hidalgo.

## Resumo

WELLISCH, Cecília Gusmão. *A invenção de Bispo do Rosario*. Rio de Janeiro, 2006. 100 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

*A invenção de Bispo do Rosario*, potencializando as faces possíveis de sentido da palavra “invenção”, evoca o ato criador e a descoberta, como operações do autor e do leitor (receptor), simultaneamente. Trata-se, portanto, de Bispo do Rosario como inventor e objeto de invenção. Na instância do objeto de invenção, projeta-se a aventura da “descoberta” e da “tradução” de seu mundo, engendrado pelo filtro da leitura, não apenas como um outro texto, mas como uma outra realidade, dando ênfase à visão da escritura como superfície de alteração.

Três tomos organizam o trabalho: O Primeiro Tomo cumpre a invenção de um espaço ficcional, no qual se dá o encontro de Arthur Bispo do Rosario, Antonin Artaud – o qual é visitado para o assentamento teórico de algumas importantes questões – e Cecília, a Cega. O encontro destes três personagens, tendo em vista a encenação, colocará em jogo temas como o da representação, da autoridade da linguagem e da potência criativa.

O Segundo Tomo conta a história da invenção de Arthur Bispo do Rosario como artista, introduzido no circuito das artes plásticas, pelo crítico e historiador de arte Frederico Moraes. A trajetória de legitimação de Bispo como artista é considerada por meio da análise de publicações da mídia impressa, encorpadas com entrevistas realizadas, especificamente, para focar os pontos estratégicos despertados pela leitura dos materiais selecionados.

Arthur Bispo do Rosario é, no último e Terceiro Tomo, apreendido como inventor de um universo expressivo, sob a forja de minha análise, marcando, deste modo, o caráter irremediável da escrita como invenção.

## Palavras-chave

Arthur Bispo do Rosario; Cultura; Arte; Memória.

## **Abstract**

WELLISCH, Cecília Gusmão. *The invention of Bispo do Rosario*. Rio de Janeiro, 2006. 100 p. MSc. Dissertation. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

*A invenção de Bispo do Rosario*, by potentializing possible senses of the word “invention”, evokes the creative act and the discovery, as operations of the author and the reader (receiver), simultaneously. By this way, Bispo do Rosario is seen as an inventor and as an object of invention. In the scope of the object of invention, are projected the adventure of the “discovery” and of the “translation” of his world, engendered by the filter of the reading, not only as an other text, but as an other reality, emphasizing the conception of the deed as surface of alteration.

This work is organized in three tomes: the first one relates to the invention of a fictional place, in which occurs the encounter of Arthur Bispo do Rosario, Antonin Artaud – who is visited by the theoretical approach of some important questions – and Cecília, the blind. The encounter of these three characters, considering the theatrical performance, will put into play subjects like representation, authority of language and creative potency.

The second one tells the history of the invention of Arthur Bispo do Rosario as an artist, introduced in the sphere of the Fine Arts by the critic and art historian Frederico Morais. The trajectory to legitimate Bispo as an artist is considered through the analysis of press publications together with some interviews, which were realized specifically to focus the strategic points awoken by the reading of the selected materials.

In the last tome, Arthur Bispo do Rosario is apprehended as an inventor of a expressive universe, in the perspective of my analysis, stressing, in this way, the irrevocable mark of the writing as an invention.

## **Key Words**

Arthur Bispo do Rosário; Culture; Art; Memory.

# SUMÁRIO

## Primeiro Tomo

1. Abertura, em si	2
2. Rotação	3 – 24

## Segundo Tomo

1. Abertura	26 – 28
2. Urdimento	28 – 30
3. A apresentação	30 – 31
4. Pelos olhos do mundo dos vivos	32 – 33
4.1. “...eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que eu inventei o Bispo...”	33 – 35
4.2. Fundação	36 – 48
4.3. Isto [não] é arte	48 – 54
5. Brilho, fama, riqueza terrena	54 – 57
6. Fome dos cupins e outros bichos: tragar – devorar – engolir	58 – 60
6.1. “El vampiro bajo el sol”	61 – 66
6.2. 46ª Bienal de Veneza	66 – 73

## Terceiro Tomo

Roda	75 – 81
“EU VIM”	82 – 86
Urnas secretas	87 – 91
Tecelaria	92 – 97
Desfecho	98 – 100

## Referências Bibliográficas

Bibliografia geral	II-X
Dicionários	VI
Catálogos de exposições	VI-VII
Mídia impressa – arquivo MAM	VII-VIII
Sites na Internet	VIII
Documentos e ilustrações em anexo	IX-X
Entrevistas não publicadas	X



## **Anexos**

Anexo 1: <i>Release</i> exposição Parque Lage	<b>XII</b>
Anexo 2: Carta MAM	<b>XIII</b>
Anexo 3: Capa CD <i>Severino</i> , 1994	<b>XIV</b>
Anexo 4: Contracapa CD <i>Severino</i>	<b>XV</b>
Anexo 5: <i>Roda da Fortuna</i> , de Bispo do Rosario	<b>XVI</b>
Anexo 6a: Ficha de doente	<b>XVII</b>
Anexo 6b: Farda “EU VIM”, de Bispo do Rosario	<b>XVIII</b>
Anexo 7: <i>O.R.F.As</i> , de Bispo do Rosario	<b>XIX</b>
Anexo 8: “VOIS HABITANTES DA TERRA”, de Bispo do Rosario	<b>XX</b>
Anexo 9: <i>Urna D Femi</i> , de Bispo do Rosario	<b>XXI</b>
Anexo 10: <i>Confetes</i> , de Bispo do Rosario	<b>XXII</b>
Anexo 11: Desenho de Antonin Artaud. Cadernos de Rodez	<b>XXIII</b>

“(…) Tudo indica que a criação está muito mais próxima do perigo que do conforto (…)”  
Daniel Lins.

“Talvez você consiga dizer melhor a verdade na ficção.”  
Pina Coco.

**Primeiro Tomo**

## 1. Abertura, em si

Às seis horas e dez minutos, do dia 27 de janeiro de 2006, acordei sobressaltada de um pesadelo sinistro e típico: cheguei à PUC, no dia 14/03/2006, às 14 horas – soma que resulta em 3 –, dia e hora de minha defesa de mestrado, dando-me conta de ter esquecido em casa todas as cópias da dissertação, inclusive, as da banca. Entrei na sala marcada para a defesa, mãos vazias. A banca em espessura de pedra, olhava em tom menor a minha entrada patética, ouvindo-me dizer: “Não sei como pôde acontecer, mas esqueci tudo”, naquela cara deslavada, sorrisinho repuxado; trágico.

Corri para fora do sonho, num pé só, respiração profunda, malsofrida. Dividida entre o pesadelo e a realidade, pensei: “Não posso deixar isso acontecer ‘no dia’!”. Depois, recobrei, afinal, a instituição tem seus mecanismos e regras de defesa contra gente do meu tipo. Tudo é entregue com antecedência, o pesadelo não tinha a menor “condição de possibilidade”.

Pensei, contudo, no tema do pesadelo: o esquecimento: minha questão recorrente, minha *dor do pensamento*. Havia, portanto, um elo de ligação entre mim, Bispo e Artaud: a memória e seus apagamentos. Teto abstrato, o esquecimento tem sido meu algoz. Pelas telhas rachadas da minha memória, deixei fugir um pouco de sonho, contudo inventei um tecido de ação “mais-que-possível”, um tipo de restauração capaz de preencher os brancos com os próprios objetos que me escapam: as palavras.

“EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA”, escreveu Arthur Bispo, o mestre-de-obras, para eu concordar e, virada em servente, dizer, assim, o mesmo. Vou com sua nave e com seu manto, vou representar.

Cecilia Gusmão Wellisch.

Bom divertimento.

## 2. Rotação

Personagens por ordem de entrada:

1. Artista – Arthur Bispo do Rosario: P. 3.
2. Cega – Cecília: P. 3.
3. Homem – Antonin Artaud: P. 6.
4. Madame C.: P. 23.

### Ação – Cenário.

*A ação inicia-se à entrada de uma ambientação esférica, noturna. Céu aberto, letrado. O teatro deve ser uma arena. A esfera cênica possui um balcão superior feito de malha de ferro, constituindo o anel do meridiano celeste, onde estão espalhadas as cadeiras para a platéia.*

*Integrantes da produção do espetáculo, com roupas negras, auxiliam a entrada do público. O piso é pouco denso, coberto por uma lona bordada. Cento e sessenta e cinco (165) letras estelares de prata são novelos de linhas (mistura de linhas e encordoamento), riscando o espaço com múltiplas inserções. Uma grande Roda de Bicicleta presa em um suporte de madeira ocupa o centro do palco. Um homem negro está sob um foco de luz mortiça, vestido com uma farda azul bordada em fios de ouro e restos, com a inscrição: EU VIM / 22 / 12 / 1938 / MEI / NOITE<sup>1</sup>. Desenovela as letras soltas no espaço; com os fios, borda o gigante tecido que é, para o cenário, chão.*

*Uma mulher cega, junto ao público, antes da entrada em cena, usa os pés tateando o bordado em que pisa. Pelo tato, lê silenciosamente o texto bordado:*

**Cega** – (meia voz) MAIOR OBRA SOBRE A HISTÓRIA DE JESUS CONTADA EM FASCÍCULOS RICAMENTE ILUSTRADOS QUE SERÃO ENCADERNADOS E GRAVADOS EM OURO FORMANDO VOLUMES QUE VÃO ENRIQUECER AINDA MAIS A SUA BIBLIOTECA UM LEGADO DE FÉ BELEZA E CULTURA QUE VOCÊ E SUA FAMÍLIA NÃO PODEM DEIXAR DE TER A PALAVRA DOS CIENTISTAS PESQUISADORES CONSULTORES ESPECIALISTAS CATEDRÁTICOS AS MAIORES AUTORIDADES NO ASSUNTO REALIZARAM ESTA OBRA INÉDITA E INIMITÁVEL UM DOCUMENTO QUE TESTEMUNHA A PASSAGEM DE JESUS PELA TERRA DE UMA FORMA DEFINITIVA EM CADA FASCÍCULO UM TEMA COMPLETO CADA FASCÍCULO CONTERÁ UM TEMA SOBRE A VIDA DE JESUS TRATADA SOBRE VÁRIOS ÂNGULOS

---

<sup>1</sup>HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. 1996. Todas as citações dos bordados de Arthur Bispo do Rosario serão apresentadas em caixa alta, ao longo da dissertação.

<sup>2</sup> As falas de Arthur Bispo do Rosario utilizadas na dissertação apresentam-se, em sua maioria, como atribuições feitas por pessoas de sua convivência ou entrevistadores. Trechos da entrevista concedida por Bispo a Hugo Denizart, autor do filme, *O prisioneiro da passagem*, transcrita e publicada por Luciana Hidalgo, no livro *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*, foram igualmente utilizados, não constituindo essas falas, portanto, em atribuições. Logo, as falas atribuídas a Bispo serão citadas, conforme as normas técnicas, pelo nome do autor do livro em que a fala está publicada, ano de publicação e número da página em que as mesmas se encontram, a conferir.

PARA QUE OS FATOS SEJAM COMPREENDIDOS E ANALISADOS NUM CONTEXTO GLOBAL INFORMAÇÕES BÍBLICAS HISTÓRICAS ARQUEOLÓGICAS E ARTÍSTICAS PARA VOCÊ ENTENDER O MUNDO NO QUAL JESUS TRANSMITIU SUA MENSAGEM E QUE NUNCA MAIS DEIXOU DE SER OUVIDA PARA CRENTES EM NOME DE JESUS MULHER O HOMEM EM SEU ÍNTIMO A MAIS RICA APRESENTAÇÃO FARTAMENTE ILUSTRADA E RICAMENTE IMPRESSA EM PAPEL DA MELHOR QUALIDADE ENFIM UMA OBRA É DIGNA DE SE CHAMAR JESUS A CADA GRUPO DE 16 FASCÍCULOS SERÃO FORMADOS VOLUMES DE RARA INSPIRAÇÃO PERPETUANDO O MAIS SAGRADO DOS SENTIMENTOS A FÉ JESUS NA ARTE UM CAPÍTULO A PARTE AS QUATRO PÁGINAS DE CAPAS DE CADA FASCÍCULO TAMBÉM SÃO COLECIONÁVEIS NELA VOCÊ ENCONTRARÁ UMA AUTÊNTICA OBRA DE ARTE AO TÉRMINO DA COLEÇÃO VOCÊ IRÁ ENCADERNÁ-LAS FORMANDO UM VOLUME ESPECIAL JESUS NA ARTE ONDE <sup>2</sup>...

**Cega** – Senhores, devo escrever uma história e estou cega. (*voltando os olhos para a frente e apontando para trás*) Vejam! Tudo a dizer está sob meus pés, entanto, nada posso ver. Vêm atrás de mim (*em um giro só do braço, aponta para o homem bordando, seus olhos permanecem perdidos em direção ao público*) um homem costurando pensamentos? Trilho as linhas de seu bordado e perco-me na cegueira indistinta deste universo infinito. Agora, quanto às imagens... contrariamente, são elas que me espreitam.

A meio caminhar de nossa vida  
Fui me encontrar em uma selva escura:  
Estava a reta minha via perdida.<sup>3</sup>

Dois homens persigo. Vasculho pistas de seus segredos solitários, tateando os vetores de mil palavras tecidas, destecidas, mediadoras de mil sentidos, forças, ações. Devo ligá-los em nove dias a contar daqui.

Ah! Que a tarefa de narrar é dura  
Essa selva selvagem, rude e forte,  
Que volve o medo à mente que a figura.<sup>4</sup>

**Artista** – (*passa a mão pela cabeça*). Ah! Eu vou entrar em transformação. Eu vou entrar em transformação<sup>5</sup>... (*dá um giro na grande Roda*).

---

<sup>2</sup> Inscrição em estandarte de Arthur Bispo do Rosario.

<sup>3</sup> ALIGHIERI, 1998. p. 25.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Cf. BURROWES, 1999. p. 46.

**Cega** – Como será entrar pela cabeça de um homem criativo? Já pensaram sobre isto? Pensaram alguma vez em subir à cabeça de um artista no exato momento de sua criação? Enxergar um pensamento por dentro? Esta experiência é que sugiro a vocês neste instante. Subam à cabeça dos artistas. (*os atores / produção indicam com lanternas as escadas de acesso ao andar de cima*). Hoje, vocês observarão secretamente o ponto, o centro do enigma, a fonte do fluxo poético. Imaginem uma cabeça dividida em dois hemisférios: sul e norte; em que o norte seria como um chapéu erguido, oferecendo-lhes visão profunda daquilo que vai ao sul. Convido-os a esta mirada insólita. As escadas lhes serão devidamente indicadas. Vamos, senhores, valerá o esforço. Agora, sim, todos beirando o precipício do pensamento? Custou muito venerável público? Muito bem, luz para o início do espetáculo.

*As luzes se apagam e o artista que, desde a entrada do público não parou de trabalhar o bordado, agora é iluminado em foco. Estira um fio e entra com o mesmo na lona para bordar, liga-se à corda elástica e começa a subir em direção ao urdimento. É acompanhado pela luz. Com metade do corpo em cena, de cabeça para baixo, fala para a cega:*

**Artista** – Não está vendo nada aqui em cima da minha cabeça?<sup>6</sup>

**Cega** – Não vejo.

**Artista** – Como não? Eu trago um Deus comigo e isso não se vê com os olhos. Deus está peneirando aqui em cima, está querendo falar comigo<sup>7</sup>. Sai daí, Cega! Vou me transformar.

**Cega** – Vai se transformar em quê?

**Artista** – Em Rei. Me deixa que eu vou entrar em guerra<sup>8</sup>.

*Neste momento, ao lançar do urdimento outras 165 letras sobre a Cega, o Artista cria uma cela de cordas a imobilizar a Cega. Ele desce pela corda elástica, lentamente. Com uma lanterna ilumina a Cega e a platéia enquanto fala.*

**Artista** – EU VOU PASSAR REVISTA CORPOS HOMES CAHIDOS CARBONIZADOS E OS MORTOS REVERTER VOSSOS CORPOS JUNTOS VOSSOS ESPÍRITOS (...) ESTE GLOBO ESPLENDO GIRANDO EM TORNO

---

<sup>6</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 24.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibid. p. 25. Fala adaptada.

SEU EIXO GRECIA (...) AS MAIS LINDA HUMANIDADE REIS PRINCIPE  
CHEFES NAÇÕES PALACIOS LUXUOSOS GOVERNADORES ESTADOS E  
GLORIAS (...)<sup>9</sup>

OS ANJOS VÃO ARRIANDO  
A FORMOSA FINA PLUMA  
ESPUMA ESPONJA

*(gira a Roda)*

POR ONDE SAI O VERBO  
ESTRONDO<sup>10</sup> ...

*Explode um buraco no palco. Uma corda cai no buraco de onde sai uma luz intensa. O artista segue pronto para a luz. Do buraco aberto um homem nu emerge, paulatinamente, vindo do porão do teatro, trazendo nas mãos uma espada. Bispo deixa o homem subir e quando ele chega à altura de seus olhos, acerta-lhe um soco. O homem voa com a corda e cai do outro lado. A Cega acompanha os sons. O rosto do homem sangra.*

**Homem** – *(para a platéia)* (...) Uma ação violenta e densa é uma similitude do lirismo: invoca imagens sobrenaturais, um sangue de imagens, e um jorro sangrento de imagens tanto na cabeça do poeta quanto na do espectador. (...) Proponho assim um teatro no qual imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores.<sup>11</sup> (...) “crueldade”, quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo mundo como sendo “sangue”. Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E no plano da representação, não se trata desta crueldade que podemos exercer uns contra os outros ao despedaçarmos mutuamente nossos corpos, ao serramos nossas anatomias pessoais (...) trata-se de uma crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro existe antes de mais nada para nos falar sobre isso.<sup>12</sup> (...)

Existe um risco nisso tudo, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo (...) proponho alguma coisa para sair do marasmo, ao invés de continuar a gemer diante desse marasmo e desse tédio, diante da inércia e da imbecilidade de

---

<sup>9</sup> Cf. BURROWES, 1999. p. 61.

<sup>10</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 131.

<sup>11</sup> ARTAUD, 1975. p. 106.

<sup>12</sup> Ibidem. p. 103.



tudo.<sup>13</sup> (...) No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração.<sup>14</sup> (*suja a mão com sangue do rosto e mostra ao público*) Este vermelho entre brechas no meu rosto não é teatro, senhores, isso é pintura.

**Artista** – (*em frente ao buraco feito pela explosão*). Não toque em nada! Ninguém entra aqui estalando chão!

**Homem** – (*arrastando-se até o buraco e olhando para o fundo do mesmo*) – Venho da Irlanda. Em meio ao culto *Samain*, em que, simbolicamente, nos situamos fora do tempo, encontrei uma passagem e dei aqui. Trouxe a espada de São Patrício pertencente ao mundo mágico de um Rei .

**Artista** – Larga essa espada, rapaz! Esse lugar é meu! (*pega um uniforme de interno desfiando e entrega ao Homem*). Veste a roupa. É desrespeito andar sem roupa aqui, muito feio. Ninguém entra no meu quarto-forte desse jeito, não. É a lei.

*O Homem veste uma calça de uniforme presa no toldo por um fio. Durante toda a ação a roupa se desfia.*

**Artista** - Você enxerga a cor da minha aura?<sup>15</sup>

**Homem** – (*tocando o bordado da lona*) Pele com ampliações celulares de grandes proporções, aspecto elevado, arredondado, consistente e com bordos mal definidos. Lesões traumáticas semelhantes à cimentação....

**Artista** (*imponente*) – Cega! Apaga a luz!

**Cega** – *Black- out!* (*todas as luzes se apagam*).

**Artista** – E agora? Em que cor você me vê?

**Homem** – Vejo a cor dos Reis e uma luz azul riscada nas costas.

**Artista** – É, a luz entrou em mim. (*luz sobre o Artista, vinda do buraco no chão*). Eu sou o Rei dos Reis.

---

<sup>13</sup> Ibid. p. 107.

<sup>14</sup> Idem. p. 108.

<sup>15</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 134.

**Cega** – Acendam as luzes.

**Artista** – Estou construindo um castelo. “Pode entrar para ver a obra. Está em exposição”<sup>16</sup>. Espere!

**Homem** – (*hesita*).

**Artista** – A espada!

*O homem dá dois passos e entrega a espada ao artista. O Artista penetra a espada no eixo da Roda.*

**Homem** – (*indo para a Roda*) – A Roda do Tempo. É isso! Entrei no tempo do Cosmo. A Roda é a cabala. Cheguei ao vácuo, ao ponto da regeneração do tempo.

**Artista** – Não agora. 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 (...) Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da terra. É o significado da minha vida.<sup>17</sup>

**Homem** (*tocando na extensão da lona bordada*) – Este Reino é a parede de seu corpo.

**Artista** – É a cópia de tudo do mundo.

**Homem** – O seu duplo.

**Artista** – Do mundo.

**Homem** – Toda a verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica; e a arte se instala a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso.<sup>18</sup>

**Artista** – Eu sou o salvador, não sou artista de TV<sup>19</sup>. Isso tudo é material existente na terra dos homens<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem. p. 104.

<sup>17</sup> Inscrição para um conjunto de objetos de Bispo, na montagem da exposição *Brasil +500: Mostra do Redescobrimto*. Espaço Cultural dos Correios. 05 de dezembro de 2000 a 14 de janeiro de 2001.

<sup>18</sup> ARTAUD, 1975. p. 20.

<sup>19</sup> Cf. CASTELLO, 1999. p. 300.

<sup>20</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 89.

**Homem** – Perdoe-me. Vejo nessa sua pele estendida, derramada pelo espaço, como espaço, juntamente com a energia da tua fome e o conjunto de todos os corpos celestes, o teu conteúdo, tua demarcação luminosa, como objeto estético, ampliando os fatos de tua vida até o mito. Porque a realidade é terrivelmente superior a toda história, a toda fábula, a toda divindade, a toda surrealidade.<sup>21</sup> É correto dizer que em tua consciência que trabalha há uma força que ultrapassa a arte.

**Artista** – Hum.

**Homem** – De onde você vem?

**Artista** – Um dia eu simplesmente apareci.

**Homem** – Qual é o seu nome?

**Bispo** - Arthur Bispo do Rosario.

**Homem** – O que você faz aqui?

**Bispo** - Em 22 de dezembro desci lá, em São Clemente, Botafogo, no fundo duma casa dessa, quando fui reconhecido pela família. No dia seguinte, depois, me apresentei no Mosteiro de São Bento, dia 24. Dia 24 eu vim aqui pra viver, né? Mandado pelos frades.<sup>22</sup>

**Homem** – Frades?

**Bispo** – É, reconheceram a mim. Eu disse assim: eu vim julgar os vivos e os mortos. Eles perceberam e mandaram eu vir para o hospício. Que antes mesmo, eu lá na Ilha do Governador (...) já dizia que vinha para o hospício a fim de julgar os vivos e os mortos. Isso pra quem enxerga, quem conhece. Um médico, por exemplo, que é psiquiatra, eu quando cheguei na Praia Vermelha, com dois dias fui chamado por uma junta médica. Dr. Odilon Galotti. Tinha uma junta médica a fim de me interrogar e todos eles perceberam que eu tinha vindo representar a sua santidade. Dentro dessa santidade, me permitiam uma casa forte. A casa forte

---

<sup>21</sup> ARTAUD, 2003. p. 50. Texto adaptado.

<sup>22</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 136.

pertence a Cristo e assim eu passei a residir na casa forte, a fim de fazer miniaturas, porque eles perceberam a minha visão.<sup>23</sup>

**Homem** – Quando vai ser a sua representação?

**Bispo** - Eu devo estar pronto daqui a uns seis ou cinco meses (...) com ação, resplendor, dos pés à cabeça, a fim de me apresentar ao mundo. Dentro dessa representação aqui.<sup>24</sup>

**Homem** – Essa paisagem mostra “sua carne hostil, a hostilidade de suas entranhas expostas, que não se sabe qual estranha força por outro lado está prestes a provocar metamorfoses.”<sup>25</sup> E de onde vem esse seu brilho, Arthur?

**Bispo** – Ah, isso eu tenho uma ação brilhosa, de um metro e meio, que eu já tive umas duas ou três vezes transformando. E ficou assim de ouro, prata e brilhante, assim no comprido, na cabeça. Aí eu deixo de ter alimentação, às vezes tomo um café, depois vou deixar de ter alimentação total. E ela vem, com fé, força, sobre mim. Recebi uma ordem, tenho que me purificar. Vou secar pra virar santo.<sup>26</sup>

**Homem** – Uma ordem?

**Bispo** - Jesus Filho é o pai que me guia<sup>27</sup>. É sentado no trono, todo azul, diz só: Jesus Filho, tem que executar no seu canto, aí embaixo, faça isso e isso. Eu nem falo nada, tenho que executar isso tudo<sup>28</sup>. (*vai para a Roda*).

**Homem** – Desobedece!

**Bispo** – (*gira a Roda*). Se eu desobedecer, me pega, me enrola lá em cima, em sonho assim, eu caio no chão, ele me suspende, eu fico descontrolado, eu vou ficando torto, qualquer coisa me pega em sonho e faz de bola, bola, bola<sup>29</sup>. (...)

**Homem** – Senhor Arthur, não sei se o senhor sabe, mas, sua obediência é ataque, “o que o senhor ataca não é um determinado conformismo de costumes, mas o conformismo das próprias instituições”<sup>30</sup>.

---

<sup>23</sup> Ibidem. p. 136 et. seq.

<sup>24</sup> Ibid. p. 137.

<sup>25</sup> ARTAUD, 2003. p. 46.

<sup>26</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 141.

<sup>27</sup> Ibidem. p. 138.

<sup>28</sup> Ibid. p. 140.

<sup>29</sup> Idem.

**Bispo** – Eu vim arrasar o mundo em fogo. (*volta à costura a partir de fios desenovelados da Roda*) (...) tá escrito.<sup>31</sup> (*começa a subir por uma corda. Do alto lança linhas e letras sobre a Cega*).

**Cega** – (*abrindo os fios e apoiada neles*) Conheço a tua fala estrangeira. Tuas palavras parecem ocupar algum espaço em mim. Qual o teu nome?

*O homem caminha em direção à Cega. Toma a mulher em seus braços, levando-a para a Roda. Bispo desce por uma corda acima da cabeça da Cega e permanece assistindo a cena, assim, pendurado.*

**Homem** – Toque o meu rosto.

*A Cega toca o rosto do homem.*

**Cega** – Molhado. A derreter.

*Todos respiram sonoramente. A Cega continua identificando o rosto do homem.*

**Cega** - É um desenho. Noto pelas vértebras.

**Homem** – Esse desenho é uma sensação que passou em mim como se diz em algumas lendas que a morte passa.<sup>32</sup>

**Cega** – Já passei por estes olhos em alguma página. Sinto as linhas quadriculadas de páginas tuas. Na palma de cada uma das minhas mãos o teu modo de ser é tátil, para além da lisura das páginas. Há realidade nessa página molhada pelo pulso do teu sangue. Desmancham-se as veias?

**Homem** – Veia, uma só veia e não duas,  
E em torno da veia a página branca,  
Veia extirpada de uma consciência,  
Trama de um só batimento do cílio...  
É preciso olhar esse desenho ainda uma vez  
depois de já tê-lo visto uma vez.<sup>33</sup>

**Cega** – Deixei de ver. Diga-me.

**Homem** – Creio que ele permanece, então, não no espaço, mas no tempo, nesse

---

<sup>30</sup> ARTAUD, 2003. p. 29.

<sup>31</sup> Cf. BURROWES, 1999. p. 42.

<sup>32</sup> ARTAUD, 1995. p. 149.

<sup>33</sup> Ibidem.

ponto do espaço do tempo onde um sopro de trás do coração retém a existência e a suspende.<sup>34</sup>

**Cega** – Abstração.

**Homem** – (...) o rosto humano ainda não encontrou a sua face e (..) cabe ao pintor lhe dar. (...) a face humana tal qual ela é se busca ainda com dois olhos, um nariz, uma boca e duas cavidades auriculares que respondem aos buracos das órbitas como as quatro aberturas sepulcrais da próxima morte. O rosto humano porta com efeito uma espécie de morte perpétua sobre seu rosto da qual o pintor deve justamente salvá-lo.<sup>35</sup>

**Homem** – Arthur! Qual é a cor do meu semblante?

**Bispo** – (*irônico*) Sujo de sangue. (*traz uma linha*). Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar, fico transparente de novo. Mas normalmente sou cheio de cores. (*para Artaud*) Qual é o seu nome, homem?

**Homem** (*agarra-se numa corda, Bispo pula para o palco e corre para lançar ao Homem outras cordas, uma por vez, de modo que este percorra todo o espaço como em um vôo, enquanto fala*) –

Quem sou eu?

De onde venho?

Eu sou Antonin Artaud

e basta eu dizê-lo

como só eu o sei dizer

e imediatamente

verão meu corpo atual

voar em pedaços

e se juntar

sob dez mil aspectos

notórios

um novo corpo

no qual nunca mais

poderão

me esquecer.<sup>36</sup>

**Bispo** (*interrompe o movimento*) – O senhor existe? (*volta ao bordado para anotar*).

(*pausa*)

---

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> idem. p. 206 et. seq.

<sup>36</sup> ARTAUD, A. *Artaud e o teatro*. 2000. p. 334.

**Antonin Artaud** – Onde cheira a merda cheira a ser.<sup>37</sup>

**Bispo** – Existe.

**Artaud** – Poderia ter dramatizado através da cor todos esses problemas mas preferi essa provocação de insípidas cores (...) Nada que cheire a cânfora, com efeito, como as caixas de certos túmulos chineses onde a morte passa no azul, e o sangue da pleura rosada das paredes evoca.<sup>38</sup>

**Bispo do Rosario** – ESTRUTURA MEDIANA / DESSE ESQUEMA TEM CARAT- / BUSTO-FISICO / CORPO ALMA E CIRCULATÓRIO / DO SER HUMANO / CABELOS PENDÕES É SEGURANÇA / 7 SETE / OUVIDO ORELHAS TRAQUEIA PELES 7 / FACE QUIXO DENTES / BOCA LABIOS LINGUA VOZ / FALAR CANT / FRONTAL SUPECILIO / CLAVICULA ARTERIA / CORAÇÃO DA PRESSÃO O / SANGUE NAS / VIRILHA- AS AMIGULAS TOSSE VEIAS / CINTURA TORAX DE / ESTRUTURA / HEMATOMAS / ASPECTO MASCULINO / GARGANTA GRITA / NO PEITO TRAZ AGUIA E NOME / NOMES PROPRIO COMO ARACY ARACAJU ARTHUR AGELIA<sup>39</sup>

**Artaud** – (...) Quero dizer que ignorando tanto o desenho quanto a natureza, resolvi dar saída às formas, linhas, traços, sombras, cores, aspectos que, como se faz na pintura moderna, não representam nada e não reclamam mais de serem reunidos segundo as exigências de uma lei visual ou material qualquer, mas sim que criassem acima do papel uma espécie de contra-figura que seria um protesto perpétuo contra a lei do objeto criado.<sup>40</sup>

**Cega** – O senhor Antonin Artaud ocupa-se com a brutal força do pensamento. Esta força, dentro dele, luta com a rudeza da linguagem, essa espécie de camisa-de-força. A linguagem nada mais é do que uma instituição social, veículo das ideologias, instrumento de mediação dos homens entre si, e entre os homens e a natureza. “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva (...)”<sup>41</sup>. Antonin trabalha em seus desenhos-escritos a “força de resistência que vai dirigir sua obra – para além da desconstrução, demolição e combate das formas instituídas – a um lugar de

<sup>37</sup> Cf. <http://www.sabotagem.cjb.net/>

<sup>38</sup> ARTAUD, 1995. p. 149.

<sup>39</sup> Inscrição em um estandarte de Bispo do Rosario.

<sup>40</sup> ARTAUD, 1995. p. 90.

<sup>41</sup> BARTHES, 2001. p. 12.

inquietação permanente, daí mesmo à vertente vital do mal que lhe *[sic]* atinge, assim como àqueles que o lêem.”<sup>42</sup>. E em 1936, antes da Segunda Grande Guerra, em Conferência pronunciada na Universidade do México, Artaud já havia dito:

**Artaud** – Quando o jovem pintor Balthus compõe um retrato de mulher, ele manifesta uma terrível, uma exigente noção do amor e da mulher; e ele sabe que não fala no vazio porque sua pintura possui um segredo de ação.

Ele pinta como alguém que conhece o segredo do raio.

Enquanto não se aplicar o segredo do raio, o mundo pensará que se trata de ciência, e deixará isso para os sábios. Mas um dia alguém aplica esse segredo do raio, e o aplica na destruição do mundo; é então que o mundo começa a levar em conta esse segredo.

(...)

Essa idéia de vida é mágica, supõe a presença de uma chama em todas as manifestações do pensamento humano; e hoje, esta imagem do pensamento se incendeia, parece a todos nós que ela está contida no teatro; e nós acreditamos que só o teatro é feito para manifestá-la. Mas hoje a maior parte das pessoas pensa que o teatro nada tem a ver com a realidade, todo mundo pensa que se trata de teatro; porém somos muitos na França a crer que somente o verdadeiro teatro pode nos mostrar a realidade (...) <sup>43</sup>. Penso em um teatro com a força que salta das palavras e dos objetos em desordem, para o ar, como uma imagem invertida.

**Artaud** (*para a Cega*) – Você, quem é?

**Cega** – Estou presa. Há sempre uma página escrita diante dos meus olhos, por isso estou cega, com a ilusão de que mantenho o controle.

**Artaud** – E porque não está lá ao lado deles (*apontando para a platéia*)?

**Cega** – Sou cega, escrevo.

**Artaud** – Toda a escritura é uma porcaria <sup>44</sup>.

As pessoas que saem do vago para tentar precisar seja o que for do que se passa em seu pensamento são porcos.

Todo o mundo literário é porco, e especialmente o desse tempo. <sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> KIFFER, 2003. p. 173.

<sup>43</sup> ARTAUD, 2000. p. 314.

<sup>44</sup> ARTAUD, 1995. p. 209 et. seq.

<sup>45</sup> Ibidem.



**Bispo** – A Cega espia.

**Cega** – Investigo, senhor Arthur. Escavando tuas escrituras, foi a literatura de Artaud emergindo, lançando-se à minha sondagem em muitas direções, até transbordarem sobre o vazio da minha compreensão. Antonin te resguarda com palavras.

**Artaud** – Palavras, Cega? Ainda pensas em palavras? Modo vulgar, o teu, tendo ao tato dos pés a pele das imagens, os quelóides das lesões carregadas de tempo e da ação de Arthur. Diante dessa força, Cega, de que te serve a linguagem verbal cheia de lógica, e de elaboração, e de raciocínio? De que te serve ordenar o que se manifesta no rasgo da descontinuidade?

**Cega** – Não sei pensar sem palavras. Estou presa em um labirinto, como disse. As cores são meus devaneios, pelo atrito do preto com o branco do papel, no passar das páginas.

**Artaud** – O que você quer? Ser um mestre em sua língua, um mestre em análises e classificações de nossas “obras”? Demonstrar aos leitores, cheios de referências no espírito, os embasamentos de seu cérebro e demonstrar seu conhecimento sobre as correntes de pensamento em sua época? Como é, Cega? Esse é o seu rangido de autômato a ser espalhado pelos quatro ventos? Pretende remoer ideologias que ganham espaço em sua época? Cega, aqueles que crêm ainda numa orientação do espírito, aqueles que seguem caminhos, que agitam nomes, que fazem bradar as páginas dos livros — são os piores porcos.<sup>46</sup>

**Cega** – Que seja! Darei meu grunhido de autômato, agitando o nome de Arthur, com o nome Artaud irá como península. Como você mesmo previu, hoje os seus gêiseres e os seus jogos de alma foram descobertos. Seus escritos, cheios de tanto dizer, foram vasculhados, remexidos, como matéria do pensamento. Você e Arthur são estudados, lembrados por grandes nomes das correntes de pensamentos. Nada poderá impedir a usurpação autorizada, em nome da história e da memória.

---

<sup>46</sup> Ibid. Texto adaptado.

**Bispo** – *(em cima da Cega, tocando seus cabelos e olhando para a platéia)* O que me falta eu vou encontrar lá fora, em casas comerciais subterrâneas, vou encontrar. *(para Artaud)* Que eu tenho uma noite suave das coisas, da existência<sup>47</sup>.

**Artaud** – A sociedade (...) tacha de loucura as visões exorbitadas de seus artistas e sufoca seus gritos no “papel impresso”.<sup>48</sup>

**Cega** – Dói-me a cabeça. É como se sobre ela dezenas de olhos estivessem espreitando. Guardo a cegueira do mundo.

*Silêncio demorado. Artaud caminha na direção de Bispo.*

**Cega** - Antonin Marie-Joseph Artaud nasceu em Marselha a 4 de setembro de 1896 e morreu no dia 4 de março de 1948. Foi ator e escritor, tendo conseguido publicar seus escritos devido a inúmeras cartas enviadas ao editor da *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, nas quais falava de sua dor do pensamento e solicitava a publicação de seus textos. Possui 28 volumes de escritos publicados pela editora *Gallimard* e continuam a surgir textos inéditos seus até hoje. Escrevia e desenhava em cadernos de papel quadriculado. Bispo do Rosario nasceu em Sergipe, em 1911 e morreu em 1989. Não foi um escritor, mas sua obra é coberta de palavras, conduzidas pelo bordado. Com linhas costurou, amarrou e envolveu objetos. Foi marinheiro, pedreiro, jardineiro, pugilista, funcionário da *Light*. Interno da Colônia Juliano Moreira. Produziu, incansavelmente, durante 50 anos, confinado em uma cela do manicômio ou encerrado em quartos de locais de trabalho. Foi reconhecido como artista, contudo sua intenção não era produzir arte, e sim, catalogar as coisas do mundo para apresentar a Deus na hora do derradeiro chamado.

**Artaud** – *(ri da Cega)* O que é isso agora, Cega, uma biografia? Quer uma ordem cronológica, uma origem que nos faça razoáveis para o público? *(Ri)* Isso é patético!

*Apagam-se, bruscamente, as luzes sobre a Cega, com o som dos disjuntores desarmados. A Luz incide sobre Artaud e Bispo.*

**Artaud** – *(sussurrando)* Arthur, essa Cega está nos inventando.

---

<sup>47</sup> Cf. BURROWES, 1999. p. 42.

<sup>48</sup> Cf. ARTAUD, 2003. p. 14.

**Bispo** – Espia.

**Artaud** – Controla nossos atos. Nos faz dizer recortes de tudo o que dissemos durante a vida em contextos desconexos. Inventa falas para nós.

**Bispo** - O louco é um homem vivo guiado por um morto.

**Artaud** – Não, Arthur. Falo de outra ilusão. Essa Cega está jogando com nossas palavras. Ela nos capturou com suas garras de leitora, compõe nossos pensamentos e nossa presença sob sua própria perspectiva. Veja, estamos em um teatro. Ela escreve. Estamos, aqui, servindo de teatro para ela.

**Bispo** – Bobagem. Mulher não manda no mundo dirigido por Deus, não. Se ela vem, eu invento outro mundo. A gente inventa, então, que isso, sim, é coisa de Reis. Vamos para o céu, se quiser eu te levo, Tuninho. Pode vir.

**Artaud** – Vamos embaralhar a linguagem da Cega, destorcer sua razão comedida, seu protocolo científico. Quero vê-la girar na Roda do Tempo, sua *Roda*, apagá-la pela velocidade e, assim, subtrair-lhe o controle. Façamos, então, deste espetáculo, um acontecimento, um mundo tangente ao que ela procura nos encaixar, depois enrolamos essa linha no pescoço dela.

**Bispo** – Hum.

*Luz na Cega.*

**Cega** – Estar aqui entretida na trama dos pensamentos e das formas alinhadas por vocês, me fez lembrar a história de Teseu à entrada de um labirinto, prestes a matar o Minotauro. Para Teseu e seu povo, o Minotauro representava a face do desconhecido, a exceção ao convencional. O Minotauro morre, porque representa um perigo à ordem estabelecida. A exceção poderia ser representada por um de vocês dois ou por qualquer outro homem, que de algum modo fuja à conduta uniforme.

**Artaud** – Perfeito! Vamos encenar! Seja, este, o espaço de representação! A Cega será Ariadne entregando a linha a Teseu, representado por mim. Fique o Senhor Arthur com o Minotauro, pois, de todos nós é o que melhor soube desfazer a clausura.

**Bispo** – Cega, vai pra Roda! O homem te leva.

*Artaud leva a Cega para a Roda, precipita-se para amarrá-la. A Cega encontra a espada, retira-a do eixo e ameaça Artaud.*

**Cega** – Ariadne desfia o tempo, não pode estar amarrada.

**Bispo** – A Roda fia, Cega.

**Artaud** – Aceitamos representar a cena proposta por você. Agora aceite nosso cenário e ação.

**Cega** – Por que eu seria amarrada?

**Bispo** – (*à parte para Artaud*) É muito feio homem machucar mulher. A Cega pode ficar aqui se não tocar em nada. Embaralha o jogo dela, porque jogo não foi feito pra mulher. Mas, não machuca.

**Artaud** – Ela será sacudida e ficará arrepiada com o dinamismo interior do espetáculo e este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda a sua vida.<sup>49</sup>

**Cega** – Conheço essa cena. Esse foi o sacrifício de Béatrice, em sua peça *Les Cenci*. Durante os ensaios, você insinuou girar a roda em que estava presa a atriz, por isso, ela exigiu fazer a cena amarrada à roda, todavia, apoiando os pés sobre um banquinho.

**Artaud** – Cega, experimente o teatro que você mesma veio encontrar. Controlando o meu discurso, nunca poderá demonstrar o teatro que proponho. Você criou uma farsa, um teatro vulgar, uma representação que me põe a falar grandes “bifes”. Fez de Arthur Bispo do Rosario – homem de ação, realizações e silêncio – um tagarela, para construir sua pretensiosa “dramaturgia”. “O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro”. “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva ser algo sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação. (...) É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro onde o homem

---

<sup>49</sup> ARTAUD, 1995. p. 30.

impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro”<sup>50</sup>.

**Cega** – Cuide-se. Essa pesquisa já me desagrada. Mantenha-se longe ou não hesitarei em cortá-lo.

**Artaud** – Ora, Cega, não disfarce. O teu teatro é ilusão, tudo o que terias a cortar em mim são as falas, ou o triste personagem no qual fui transformado, e isto me seria um proveito. (*Ri*).

*A Cega precipita-se contra Artaud com a espada e fere o seu peito.*

**Bispo** – Pára, Cega. Quem manda aqui sou eu.

**Artaud** – (*para a platéia*) Tudo que atua é uma crueldade. É a partir desta idéia levada às últimas conseqüências que o teatro deve ser renovado. (...) Tudo que existe no amor, no crime, na guerra ou na loucura precisa nos ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar seu papel necessário.<sup>51</sup> (*segue para a platéia*) A Cega não quer participar. Queremos valorizar a platéia, ao invés de mantê-los como *voyeurs* a penetrarem em nossa intimidade de fantoches.<sup>52</sup> Vamos levar alguém da platéia à Roda!

**Cega** – Este truque não convence mais a platéia deste século. Quer ultrapassar a palavra? Quer destruir a mensagem? Faça-o com seu próprio corpo. Deixe o público ocupar o lugar que escolheu. Quem quiser que aceite o risco ou sente-se para sempre. Eu o desafio à Roda ou à morte!

**Bispo** – (*para Artaud*) Homem não bate em mulher, não senhor. Respeita a casa de Deus!

**Artaud** – (*em atitude de ataque para a Cega, que se esquiva em movimentos com a espada*).

---

<sup>50</sup> ARTAUD, 1975. p. 22 et. seq.

<sup>51</sup> Ibidem. p. 109.

<sup>52</sup> Ibid. p. 108.

**Cega** – Na curva galeria, Teseu enfrenta o Minotauro. Vê-se a extremidade da linha aos pés do herói sem sua espada.<sup>53</sup>

*Bispo se lança por uma corda sobre Artaud. Artaud cai no chão. Bispo, em outra corda, ajuda a Cega a fugir em traçados diagonais. A movimentação dos atores deve obedecer aos movimentos das peças do jogo de xadrez. A Cega é a dama. Bispo é o Rei e o Bispo. Artaud é o cavalo. O leitor e o encenador precisam esforçar-se nas regras e na arte dos enxadristas. Por ter sido tombado, Artaud volta-se furioso contra a Cega. Bispo cria obstáculos para Artaud, com as linhas do espaço, afinal, é também o Rei. Em sendo o Rei, não pode estar em xeque ao jogar, assim, Artaud não pode aproximar-se da Cega, por estar protegida por Bispo – o Rei. Desenvolve-se uma cena de perseguição aérea em grunhidos. Bispo toma uma corda em que está Artaud e o faz rodar como um peão. Artaud desfalece, escorregando pela corda até o chão. Silêncio.*

**Artaud** – (caído. Disforme)

Ti largar  
Ori tartura  
La tartura  
Ara tula  
Ti largar  
Ori tartura  
Ra lartura

Ti largar  
Ori tartura  
Ta lartula  
Ara tula

Ti largar  
Ori tartura  
Ta ratula  
Ara tula  
Ti largar  
Ori tartura  
Ora tartula  
Ora tula.<sup>54</sup>

*Artaud levanta-se com o corpo desarticulado, porém, pleno de força. Sobe estranhamente em direção ao urdimento. Bispo protege a Cega misturando-a à platéia. Toma da Cega a espada e vai para o palco esperar Artaud que, vestido com um colete, salta por uma corda elástica sobre o público, bem em cima da Cega. Bispo ameaça partir com a espada para atacar Artaud na platéia.*

---

<sup>53</sup> CORTÁZAR, 2001. p. 61.

<sup>54</sup> ARTAUD, 2004. p. 1401.

**Cega** – Não ameace a platéia, Bispo! O público é desertor. Eles fogem das salas de espetáculo. A platéia cansou desse formalismo maniqueísta, que é a explosão do espaço, a relação direta com o espectador, como se fosse ele o “quarto criador”, a platéia não admite ser tocada em qualquer espaço, que não seja o da imaginação. O público desse tempo procura afeto, mas omite o corpo.

**Artaud** – Sinto um germe francês nesse ar. (*captura a Cega*).

**Bispo** – Sempre fui *faxina* dos fortes pra dar nos doentes quando estavam agitados (...) Na Praia Vermelha, bati muito em paciente, mas nos maus que queriam quebrar tudo. Não tenho pena, não. Quer perder a cabeça, homem? Solta a moça.

**Artaud** – Vamos levar a cabo o nosso plano. Representamos uma cena, estão lembrados? Giramos os papéis, assim mesmo o sacrifício terá de ocorrer. Minotauro entrega-se a Teseu e morre. Belo desfecho contra o texto-ídolo figurado pela Cega. Coitada, aos seus olhos embotados o texto preenche um vazio. Ora, Cega, se há vazio, há força e há ação. O teatro requer teatralidade e esta prática é uma realização diferente do texto! O texto será esmagado!

*Artaud leva a Cega para a Roda e amarra-a. Bispo tenta impedir, mas é ameaçado com a espada. Artaud gira a Roda. Quando a Roda pára, a Cega está morta. Bispo solta as amarras das mãos e pés da Cega. Uma projeção computadorizada transforma a Cega em um desenho de milhares de pequenas letras pretas, em fundo branco, girando sem parar. As mãos de Artaud são atingidas pela projeção por ter tocado a Cega.*

**Artaud** – Não seja amadora, Cega, não será com os truques do cinema, mas com os recursos específicos do teatro, que este atingirá o seu sentido verdadeiramente mágico. Ela não morreu, senhor Arthur. A palavra é mesmo uma matéria-prima resistente ao tempo. Ou será o público imaginando? Quem mantém o controle da ação, quem nos faz atuar desse modo?

**Bispo** – (*caminha na direção de Artaud com cordas elásticas nas mãos*) Isso tudo é coisa existente no mundo. (*conecta as cordas nas argolas do colete de Artaud paralisado*) Coisa encontrada lá fora, em casas comerciais. (*conecta cordas elásticas em seu próprio cinto*) É que eu tenho uma noite suave das coisas, da existência.

**Artaud** – Como pude confiar em um Rei?

*Súbita e violentamente, os fios cruzados do espaço arrastam para o ar a tela bordada, levando dali o espaço criativo, com Bispo e Artaud. O deslocamento de ar causado pela elevação do tecido provoca o vôo de uma papelada que se encontrava sob a tela, ao chão.*

**Bispo** – *(enquanto sobe, grita)* Cega! Não permitirei que te desvies. Meus olhos recairão sobre ti !

**Cega** – *(desproporcionada, dirigindo-se ao público)* Senhores, qual data está marcada hoje em nosso calendário? Como os senhores vêem a realidade do mundo em que vivemos? O que faz sentido neste mundo ou qual a sua razão? Nossa civilização pode realmente acreditar que tudo está em seu lugar? As obras e as vozes desmedidas da “loucura” repercutiram em outras vozes e obras de pensadores legitimados da cultura ocidental. O pensamento destes homens circula e nem todos conhecem a sua origem. As obras de artistas aerados, como as destes que aqui estiveram, são utilizadas e representadas pelas mesmas instituições que os excluíram.

Os senhores foram convidados a espiar dentro da cabeça destes artistas, o momento exato em que se faz a criação. E então? O que define a força que emerge das imagens, originadas do nada inicial da tela ou da página em branco, surpreendendo nosso olhar? A instância da inspiração artística não estará para além da moldura “bem organizada” desse nosso mundo? Qual linha de fronteira define a passagem do espaço cotidiano para o espaço de inspiração e criação? A quem é permitida a passagem para este espaço? A quem é vetada? É, neste justo ponto, que se encontram todas as imaginações, independentemente de suas biografias, espaço, tempo, “lucidez”. Tudo mais é distintivo, todavia, complemento. O limite da criação é a interseção, o não-lugar, do qual magicamente surge beleza.

*O espaço é tomado pelo escuro profundo do teatro. Silêncio.*

**A Cega** - *(pausa)* Escuro de meus olhos. Cegueira de não conhecer os caminhos, de ter a razão deitada em sono. Há, entretanto, nos guardados de meus pensamentos uma luz suave sobre um mundo infinito de falas deste mundo.



*Uma luz de canhão ilumina uma mulher de pé, no centro do palco. A mulher tem nas mãos o livro, “Marta, a árvore e o relógio”, e uma caixa preta e esférica, ao chão. Corpo pequeno, frágil, gestos elegantes e pensados.*

**Madame C.** – *(faz para a cabine de iluminação um gesto imperativo e uma luz de canhão ilumina a cega, rodeada pelas folhas de papéis escritos)* Venha!

**Cega** – Madame?! O que faz tão dentro deste sonho?

**Madame C.** – Já está bem até aqui. *(dirige-se ao técnico de luz)* Por favor, acendam as luzes do teatro.

*Acende-se a luz geral do teatro. A cega tem os olhos ofuscados. Pisa nas folhas de papéis, agacha para juntá-las. Enrola as folhas e as amarra com uma linha solta do cenário.*

**Madame C.** – Venha, Cecília. Há algo para você.

*Cecília caminha em direção à Madame C., ainda acomodando a visão à luz geral. A mentora toma o livro nas mãos, abre uma página marcada.*

**Madame C.** – *(olhando para a Cecília)* Preste atenção. Vou ler um trecho da peça *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade. Um desses autores relegados, por estarem na hora errada, no lugar errado, escrevendo para quem não enxerga.

**Madame C.** – Página 461, primeira parte. *(lê)* “Vicente: *(Alheia-se pouco a pouco)* Papai dizia que certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram. E muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente, em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar.”

*Conforme Madame C. lê a rubrica de “Rasto atrás”, o som dos latidos dos cães (da rubrica da peça) é, simultaneamente, reproduzido na sala e entrecortado pelas vozes de Artaud e Bispo do Rosario, em falas transcorridas durante o espetáculo. Madame C. fecha o livro.*

**Madame C.** – *(baixando o som)* Pense e procure-me em nove dias a contar daqui. *(toma a caixa preta do chão e entrega à Cecília)* A senhora K enviou a você este enigma. Mantenha as luzes acesas, mesmo quando houver intenção em empregar a

sombra das idéias. Diminua também o *corpus* do trabalho. Os livros todos juntos são pensamentos infinitos, mas, para agora, o infinito seria longo demais.

**Cecília** – Madame, tenho estes papéis.

**Madame C.** – *(pega o rolo de papéis e sai devagar, sem olhar para trás)*  
Examinarei com cuidado.

*Cecília sorri e observa a saída da Madame C. Abre a caixa cuja tampa possui o formato de um chapéu-coco. Levanta o chapéu e a caixa se acende, revelando em seu interior a maquete cenográfica do espetáculo. Cecília encara a platéia serenamente.*

**Cecília** – *(colocando sobre a cabeça o chapéu)* De estar tanto tempo fixada a minha vista no interior de tantos pensamentos, “rasto atrás”, encontro um olhar diferenciado. É que as leituras e as falas vão se ramificando, alterando definitivamente nossas percepções. Desçam, senhores, da cabeça dos artistas. Sigam para suas casas ou para os restaurantes da cidade. Procure, cada um, o seu rumo. Isto é Teatro. Isto é tudo.

*Os integrantes da produção do espetáculo auxiliam a saída da platéia, concentrados na ação, sem esboçar sorriso.*

FIM

## **Segundo Tomo**

## 1. Abertura

Abrir um texto acerca da biografia de Arthur Bispo do Rosario poderia muito bem se dar por uma *assemblage*, expressão incorporada pelo crítico de arte Frederico de Moraes à época da inserção de Bispo do Rosario na esfera das artes plásticas. Para tanto, seguiria o padrão ordenador do *lead* jornalístico, primeiramente, respondendo ao item “quem”:

“Era solteiro, de naturalidade desconhecida, alfabetizado, sem parentes, com antecedentes policiais (...)”.<sup>1</sup>

“Bispo nasceu em Sergipe, em 1911. Foi timoneiro e sinaleiro da Marinha, lavador de carros e borracheiro da Light e boxeador”.<sup>2</sup>

“Preto, solteiro e de naturalidade desconhecida (...) Além de esquizofrênico paranóico, Arthur Bispo do Rosario foi também boxeador, campeão pela Marinha de Guerra. Trabalhou na Light e para o advogado Humberto de Leone como ‘pau pra toda obra’. Bispo foi ainda segurança do senador Gilberto Marinho e de Gilberto Leone (também advogado) e porteiro do Hotel Suíço, na Glória”.<sup>3</sup>

“Bispo era negro, pobre, louco e pós-moderno”.<sup>4</sup>

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:

“À primeira vista, esse universo é o caos. Painéis, vitrines, objetos envoltos em linha, recortes de papelão, panôs bordados, navios, miniaturas, esculturas em madeira, latas cheias de vidros, vidrinhos, potes (...)”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> MORAIS, 1989.

<sup>2</sup> STYCER, 1992. p. 2.

<sup>3</sup> ABREU, 1993.

<sup>4</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, 1990. p. 3.

“(...) Fez sua obra com tapinhas [*sic*] de garrafas, talheres enferrujados, pedaços de lençóis encardidos, madeira, garrafas e quinquilharias (...)”.<sup>6</sup>

“(...) 359 peças foram exibidas na mostra retrospectiva apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM) em 93. Estas estão divididas [*sic*] em *Estandartes* (12), *Roupas* (5), *Objetos* (9), *Objetos mumificados* (172), *Miss universo* (61), *Vitrines* (7) e *Arquivos* (2). As outras peças nunca exibidas são *Vitrines* e *Outros*. (...)”.<sup>7</sup>

“(...) Para o público que vê os mantos, panôs, fardões, faixas bordadas, navios e objetos de madeira criados por ele, fica no ar a pergunta: trata-se de um louco artista ou de um artista louco?(...)”.<sup>8</sup>

“Os objetos recobertos por fios azuis que Bispo retirava do próprio uniforme, os painéis em que alinhava botões, sapatos, canecas, associando-os por cor, função ou forma, ou os mantos bordados e decorados com fitas coloridas, por sua contemporaneidade, o colocariam lado a lado com nomes como o de Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Tony Cragg ou os artistas pop e do dada”.<sup>9</sup>

“(...) objetos mumificados, bandeiras com textos e desenhos bordados (...), e mais *assemblages*, construções de madeira, e ‘objetos achados’(...)”.<sup>10</sup>

Usando este artifício, sairia da página branca e seguiria direto à problemática fundamental da construção e análise de uma biografia de Arthur Bispo do Rosario: o vazio. Vazio este, que ele preencheu bordando “PALAVRAS . ESCRITA” ou signos, ou reunindo sucata, ou construindo objetos, como cópia do mundo visível, com papelão, madeira e linha. Vazio preenchido pela “apresentação” de seu universo pessoal e mítico ao mundo materialista, por meio dos *media*. Vazio a que me propus enfrentar. Como preencherei o vazio? Sem preenchê-lo. Inversamente, cavarei os brancos, pois, ao penetrar o centro de cada

---

<sup>5</sup> BURROWES, 1999, p. 22.

<sup>6</sup> REIS, 1994.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> REIS, 1984.

<sup>9</sup> HOMERO, 1989.

<sup>10</sup> PEDROSA, 1994.

brecha, como um eixo, é que poderei fazer rodar o tempo capaz de transportar-me a urnas mais secretas.

## 2. Urdimento

A partir do século XIX o testemunho *escrito* tomou alcance de documento fundamental, a legitimar o fato histórico e, segundo Jacques Le Goff, no século XX, o documento, bem como o texto, triunfa. Deste momento em diante, não haveria mais história sem documentos. A definição de documento prendia-se à idéia de texto, mas esta noção ampliou-se ao conceito de que a história está em todas as marcas deixadas pelo homem, seja em registros escritos ou sem eles, com tudo o que pertence ao homem, o que o expresse, havendo, inclusive, um retorno à valorização do *relato*. As histórias pessoais, biografias, seguiriam a mesma metodologia e serviram, de certo modo, à história social como fração da memória histórica, documento. Um documento atinge valor de monumento, uma vez utilizado por uma sociedade histórica como determinante da construção de sua própria imagem.

Escritura é um ato de poder e, como tal, desempenha o seu movimento característico de expansão, a difundir-se por espaço e tempo, perpetuando-se em forma de registro, “sem deslocar-se do eixo de suas ações”. Como bem exemplifica Michel de Certeau, em *A escrita da História*:

(...) Combinando o poder de *reter* o passado (...) e o de *superar* indefinidamente a distância (...), a escrita *faz a história*. Por um lado ela acumula, estoca os “segredos” da parte de cá, não perde nada, conserva-os intactos. É arquivo. Por outro lado ela “declara”, avança “até o fim do mundo” para os destinatários e segundo os objetivos que lhe agradam – e isto “sem sair de um lugar”, sem que se desloque o centro de suas ações, sem que ele se altere nos seus progressos. Ela tem na mão a “espada” que prolonga o gesto mas não modifica o sujeito. Sob este ponto de vista repete e difunde seus protótipos.<sup>11</sup>

Os discursos são construções marcadas pelas estruturas ideológicas de grupos de pertencimento em uma sociedade. Testemunhos, invariavelmente, orientam a história na direção de certos interesses de dominação. O contexto

---

<sup>11</sup> CERTEAU, 1982. p. 217.

discursivo, neste caso, está a serviço de uma visão ideológica do dominador, além do que, os documentos (no sentido de monumento) devem ser examinados pelo pesquisador de modo a serem cuidadosamente “desestruturados”, “desmontados” para revelarem os aspectos históricos.

O biógrafo, por seu turno, inserido em um momento histórico, em uma determinada sociedade, ou instituição, movido por interesses pessoais, ou de terceiros, fará a narração de uma vida. Esta inserção em um tempo e esta relação de interesses estarão, inevitavelmente, encerradas no projeto do biógrafo, em suas escolhas, análises, priorizações, julgamentos, e em omissões. O impulso inicial do biógrafo, como o do historiador, reside na busca de uma operação com os fatos e com a verdade. Não podemos, no entanto, perder a consciência de que, independentemente deste espírito, o resultado, em verdade, será sempre uma construção.

O problema da objetividade do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e num abandono da noção de verdade em história; pelo contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito.<sup>12</sup>

Deverá seguir, assim, o biógrafo comprometido estimulado por um método de “retidão biográfica”, de forma a garantir ao leitor um resultado puro e íntegro de procedimentos, para enfrentar as brechas de uma história passada por um filtro de memória, por uma seleção discursiva. Como seria, então, trabalhar sobre uma história de vida toda feita de buracos? Como é o caso do passado de Arthur Bispo do Rosario, feito de apagamentos, seja por falta de documentos escritos ou por falta de relatos. Jacques Le Goff, em *História e Memória* nos oferece a concepção de que o método histórico só pode ser inexato. A história é equívoca, pois, sempre partirá do ponto de vista de um narrador e, uma vez narrada, a história volve a passado, não é mais presencial, é o que se viveu e o que se viu passando pelo filtro da memória, pela seleção discursiva de um narrador. Fatos e ficção são os elementos negociados nos relatos das histórias de vidas e a conjunção destes

---

<sup>12</sup> LE GOFF, 1994, p. 11.

elementos provoca um “efeito de verdade”. Por esta via, a invenção atinge legibilidade, ao passo que a narrativa assume gêneros discursivos variados, contextualizando de novas maneiras as posições do sujeito frente à sua existência real. Descobrir é inventar, urdir.

O gesto barroco de Arthur Bispo trabalhou com os contrários, na medida em que apagou o passado, preenchendo com linguagem bordada uma história particular a reinventá-lo. Não se trata apenas do preenchimento da solidão ou da luta contra a morte, como se caracterizam normalmente as intenções narrativas auto-biográficas, mas da “alteração” radical das referências essenciais de uma identidade.

Por meio da linguagem, Arthur Bispo inscreve-se como mito e este mito sugere e reflete a origem do mundo. Investido na qualidade de “Criador”, Bispo se vale da linguagem para realizar sua obra, pelo registro de uma história. Trata-se, não somente, de uma história de vida ordenada pelo conjunto linear de acontecimentos de uma existência individual, ou seja, sucessão de acontecimentos, mas, inversamente, as linhas de conexão são revolvidas, fazendo alusão ao mito da Torre de Babel, em que Deus confunde a língua dos homens por estarem construindo uma Torre na pretensão de alcançar o céu. Assim, o relato de sua história toma sentido pela ação do olhar do leitor interessado em estabelecer conexões à existência narrada. Neste sentido, Bispo realiza o desejo do artista de anular a arbitrariedade do signo lingüístico, expresso pelo campo hermético, continente da poesia, tendo, ao final, seu trabalho imputado como arte.

### **3. A apresentação**

Ocorreu no dia 22 de dezembro de 1938, à meia noite. Sete anjos em nuvens especiais, no formato de esteiras, foram buscá-lo na rua São Clemente, 301, Botafogo. Empunhando lança, em uma nuvem de espíritos malignos, foi ele assinalado com uma cruz de luz azul nas costas, para apresentar-se na Candelária, onde seria reconhecido como Jesus Cristo. Este evento está registrado em um dos estandartes de sua obra, como marca do eixo lógico condutor da história inscrita em sua “Nova” Escritura, feita de linha fundeada, ancorada em lençol. E as palavras entrançadas um dia se farão verdade.



Apresentando-se, foi logo reconhecido como sujeito “fora do lugar”, imediatamente encaminhado para o manicômio da Praia Vermelha, no dia 24 de dezembro de 1938, nomeado pelos “homens de capa branca” como esquizofrênico-paranóico. Um mês depois levaram-no para a Colônia Juliano Moreira, onde viveu o mais longo tempo de sua vida com algumas saídas para trabalhar na casa da família Leone, de onde partiu no dia do encontro com os anjos para revelar-se o “deus recusado” por aqueles que não sabem ver.

Em 1980, “olhos de saber ver” seguiram em direção à arruinada Colônia Juliano Moreira, a fim de denunciar as condições do hospício e polarizar o momento de euforia nacional dos tempos de abertura política. O jornalista Samuel Wainer Filho, o Samuca, ao lado de seu cinegrafista, capturou pela primeira vez a imagem de Bispo e sua obra, exibida, em cadeia nacional, no dia 18 de maio de 1980, pelo Fantástico, programa de maior audiência, da maior emissora de televisão brasileira, Rede Globo de Televisão. Bispo talvez não tenha percebido que, 38 anos após o evento da aparição dos anjos, naquela noite em Botafogo, outras nuvens estariam, então, trazendo-lhe novos emissários, prontos a levarem-no a uma segunda “apresentação”, menos mítica, do seu universo para o mundano.

As denúncias do jornalista Samuel Wainer Filho repercutiram como um escândalo. A Colônia Juliano Moreira foi submetida a uma devassa cujo resultado revolucionou o hospício de Jacarepaguá, conferindo liberdade aos doentes e melhorias nas condições de infra-estrutura do manicômio. Neste mesmo ano de 1980, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, como funcionário do Ministério da Saúde, atravessou a rotina da Colônia Juliano Moreira, para documentá-la por meio de fotos e filmes. Avisado sobre a existência de Arthur Bispo do Rosario, após algumas tentativas frustradas, conseguiu entrevistá-lo, criando o filme *O prisioneiro da passagem – Arthur Bispo do Rosário*, em 16 mm, editado em 1982. Denizart exibiu o filme protagonizado por Arthur Bispo em congressos, debates, encontros; e em 1982, o exibiu pela rede BBC de Londres. Daí para frente estava dada a partida; Bispo foi apresentado ao mundo antes de apresentar-se a Deus e os olhos do mundo voltaram-se em sua direção.

#### 4. Pelos olhos do mundo dos vivos

Partiu de Frederico Moraes, crítico de artes plásticas, a motivação de organizar uma biografia capaz de erigir o passado de Arthur Bispo do Rosario. O crítico foi despertado para a obra de Bispo, inicialmente, pelo programa de TV *Fantástico*, em 1980, e depois pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, produtor do já citado documentário *O prisioneiro da passagem*.

Em 1982, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) organizou a exposição *À margem da vida*, com trabalhos de presidiários, idosos e doentes mentais. Cada um dos segmentos da Mostra foi organizado por um monitor. Maria Amélia Mattei, artista plástica e diretora do que mais tarde viria a ser o Museu Nise da Silveira, foi a responsável pela organização das obras dos internos da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Maria Amélia contou com o apoio de Hugo Denizart na hora do diálogo com Bispo para tentar a cessão de alguns de seus trabalhos à exposição. Bispo resistiu para liberar seus objetos, entretanto, às vésperas da Mostra deu o seu consentimento.

A coletiva demonstrava uma tendência da época em discutir o conceito de Arte Bruta, criado por Jean Dubuffet, na Europa, em 1945. A mostra do acervo de Bispo do Rosario resultou no sucesso da exposição. Daí em diante iniciaram-se os debates entre grupos da elite estética, sobre a atribuição de valor à obra de um esquizofrênico como Arte.

Frederico Moraes, então, coordenador de artes plásticas do MAM, comovido pelo trabalho de Arthur Bispo, quis conhecê-lo em sua cela, na Colônia Juliano Moreira. Hugo Denizart promoveu o encontro cujo desdobramento transformou o homem de passado apagado em artista legitimado, com a obra tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional.

Arthur Bispo do Rosario, por sua vez, nunca relacionou seu trabalho com a obra de arte. Trabalhava duro para relatar as coisas mundo e, assim, inventou uma técnica personalíssima. Bispo possuía o essencial, de que poucos artistas dispõem, ele tinha o que dizer, e a função mítica de o fazer, esta, foi a motivação de todo o seu esforço de invenção. Criou um duplo do mundo para apresentar a Deus.

Conforme o relato, daquela que mais tarde foi a biógrafa oficial de Bispo, a jornalista Luciana Hidalgo, quando Bispo deixou alguns de seus objetos saírem

dos quartos do pavilhão 10 da Colônia Juliano Moreira – para a exposição *À margem da vida*, em 1982, no MAM – “conversou com as peças, pediu que tomassem cuidado para não se deturparem mundo afora”<sup>13</sup>. E quando foi convidado a visitar o MAM para ver seu trabalho exposto, recusou dizendo: “Meus olhos não estão preparados para ver aquilo”.

Em 1989 Arthur Bispo do Rosario faleceu. Foi sepultado sem sua nave e sem o seu manto sagrado, pois, estes saíam da esfera mítica da apresentação das coisas do mundo a Deus, à esfera identitária da representação da Arte Brasileira, destituída de sacralização, mundo afora. Frederico Moraes organizou, em outubro, quatro meses depois da morte de Bispo, a primeira grande exposição individual de sua obra, a esta altura com a liberação do cobiçado *Manto de Apresentação*, intitulada *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosario*.

#### 4.1 “...eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que eu inventei o Bispo...” (Frederico Moraes)

Retomando os textos do lançamento oficial de Arthur Bispo como artista, na exposição *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*, o penúltimo parágrafo do primeiro texto de Frederico Moraes esclarece um novo ponto relevante por trás das intenções da Mostra :

Preocupada com o **destino** que seria **dado ao acervo de Arthur Bispo**, a atual diretora da Colônia, dr<sup>a</sup> Izabel do Carmo Torres da Silva, promoveu algumas reuniões, das quais participaram a coordenadora de Reabilitação e Integração Social da Colônia, Denise de Almeida Correia, Pedro Gabriel Godinho Delgado, coordenador de ensino e pesquisa, Conceição Robaina e Maria Amélia Mattei, diretora do Museu Nise da Silveira, da Colônia, além de Frederico Moraes, Luis Carlos Wanderlei Soares e Márcio Rollo. A morte de Bispo pegou todos de surpresa. Decidiu-se então, em reunião realizada no dia 19 de julho, criar uma associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que cuidaria prioritariamente da obra de Bispo (...) Os **objetivos** da Associação, definidos nessa reunião, foram os seguintes: levantamento e catalogação das obras, documentação fotográfica, restauração das peças em estado precário de conservação, **divulgações**, e, finalmente,

---

<sup>13</sup> HIDALGO, 1996. p. 154.

encontrar um novo local com condições adequadas para guarda do acervo.<sup>14</sup>

Com a morte de Bispo do Rosario, iniciaram-se os debates políticos envolvendo a apropriação de uma obra admitida como genial, capaz de atrair a atenção da *media*, abrindo espaço editorial, oferecendo visibilidade a seus tutores, bem como instaurando os debates sobre a questão de ordem financeira ligada à preservação da obra. Para além dos interesses específicos relacionados à obra, estão também envolvidos neste ponto, fatores de prestígio pessoal e institucional. Marília Rothier Cardoso elucida um sentimento comum à atividade do biógrafo, semelhante a dos guardiões de acervos. Ela diz o seguinte:

O biógrafo (...) coloca-se, voluntária ou involuntariamente, na posição de herdeiro do biografado; deseja ressuscitá-lo para fundar o poder de seu próprio nome ou confirmar seus pontos de vista pessoais, tendo, como base, a vida e a obra de seu objeto.<sup>15</sup>

Procurei Frederico Morais ao fim do mês de setembro de 2005, inicialmente, manifestando-me, simplesmente, como aluna de pós-graduação da PUC-Rio, a fim de entrevistá-lo sobre Arthur Bispo do Rosario, tema de minha dissertação de mestrado. Um senhor muito educado atendia-me sempre pedindo que eu ligasse mais tarde, “lá pelas oito da noite”, contudo, à noite, atendia-me o sinal do *fax*. Entendi o sinal do *fax* como uma senha. Preparei um texto, apresentando a idéia de meu projeto, e pedi à minha orientadora, Pina Coco, um segundo texto de apresentação com o timbre da PUC, dando à pesquisa um caráter oficial. No texto, tratei de dizer:

(...) Proponho, em minha dissertação, contar a história da construção do discurso de legitimação da obra de Arthur Bispo do Rosario, fundado pelo crítico de artes Frederico Morais – eis o motivo de minha insistência em encontrá-lo – por meio de textos da mídia impressa e de textos de sua autoria, encontrados em catálogos das principais exposições do trabalho de Bispo. Defendo a idéia de que o senhor engendrou a história “da obra” e do próprio Arthur Bispo “como artista”, com o objetivo de inseri-lo na esfera das artes plásticas.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> MARIA, 1989. Grifo meu.

<sup>15</sup> Cf. OLINTO, 2002. p. 116.

<sup>16</sup> Carta de Cecilia Gusmão Wellisch, enviada por *fax* a Frederico Morais, em out. 2005.

No dia 19 de outubro, Frederico Morais respondeu-me com um telefonema. No dia 24 de outubro o portão azul da casa de Frederico Morais, em Santa Teresa, abria-se para mim e minhas pastas se estatelaram no chão. A frase pontual de apresentação foi de Frederico: “você está cinquenta minutos atrasada”, não concordei, porém, conferindo na agenda, certifiquei-me de que ele estava com a razão. Comecei mal, mas a entrevista decorrente fluiu como uma dedicatória. A certo ponto da entrevista, ao falar do momento da morte de Bispo, quando se fundou a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, e se iniciou o projeto de divulgação e guarda do acervo de Arthur Bispo do Rosario, Frederico revela, conscientemente, o seu verdadeiro papel, como leitor da vida e obra de Bispo e como gerente do lançamento do nome, Arthur Bispo do Rosario, e de seu atributo artístico. Frederico diz:

(...) a segunda parte do projeto, era inserir o Bispo no contexto da arte brasileira. Quer dizer, começar uma discussão sobre o Bispo artista, nesse sentido que eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que **eu inventei o Bispo**, no sentido de que o Bispo não existia como artista, ele existia como doente mental, que foi o enfoque, por exemplo, do Hugo Denizart, que ele era fotógrafo e psicanalista, né? Então eu organizei a exposição dele no Museu, na Escola [Parque Lage]. Foi uma exposição de impacto extraordinário, foi muito bem montada, já nessa primeira mostra, com o Gerardo Vilasecca, que trabalhava comigo na Escola.<sup>17</sup>

A afirmação, “eu inventei o Bispo, no sentido de que o Bispo não existia como artista (...)”, era o que eu pretendia encontrar, implicitamente, no discurso de Frederico Morais. Era inclusive o título de minha dissertação, sugerido por Pina Coco: *A invenção de Bispo do Rosario*, para refletir as questões que eu procurava estabelecer, relacionadas com o caráter irremediável da escrita como construção, como revelação de um discurso organizado e articulado, de um autor em relação a um leitor. Morais, embora não conhecesse o título da dissertação, leu o meu *fax*, entendia meus objetivos, assim sendo, decidiu entregar-me o presente voluntariamente, como se me dissesse: “sabemos, ambos, ‘o que é o autor’. Divirta-se”.

---

<sup>17</sup> MORAIS, 2005.

## 4.2. Fundação

No *Manual de redação e estilo*, do jornal O Estado de São Paulo, está a definição do verbete “Repercussão”, esclarecida como sendo a maior ou menor importância de um fato. Proporcionalmente ao grau de importância deste fato, são dedicados o número de linhas e as retrancas para o seu desdobramento. O catálogo da exposição *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*, no Parque Lage, representava um tablóide de jornal, impresso na Tribuna da Imprensa, para o qual Frederico Morais, editor do catálogo, escreveu os textos fundadores ao plano de reconhecimento de Arthur Bispo do Rosário como “artista verdadeiro”. O formato de tablóide para o catálogo, prefigurava a repercussão do discurso fundador de Morais – por meio do mesmo veículo que o tablóide representava –, pronunciado como matéria-prima de vozes decorrentes.

Um exemplo de fala padrão apresentada pela primeira vez no texto de Frederico Morais e adotada posteriormente pela mídia impressa, a exemplo da abertura deste segundo tomo, é a tendência em frisar o vazio da biografia de Bispo, resumindo os dados de sua identidade por seqüências de elementos de mesma função sintática, separados ou não por vírgulas. No texto de Morais aparece assim:

Negro  
Solteiro  
Sem parentes  
Marinheiro e boxeur  
Antecedentes policiais  
Esquizofrênico paranóide  
Meio século internado na Colônia Juliano Moreira  
Artista genial<sup>18</sup>

Na mídia, outras vozes seguiram o mesmo modelo:

(...) artista, esquizofrênico, negro, primitivo e genial:  
Arthur Bispo do Rosário [*sic*] (...) <sup>19</sup>

Preto, pobre, esquizofrênico internado do manicômio  
da Colônia Juliano Moreira durante 50 anos (...) <sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> MORAIS, 1989.

<sup>19</sup> VENTURA, 1996.

<sup>20</sup> KLEIN, 1999.

Ex-marinheiro, ex-pugilista, ex-funcionário da Light, Arthur Bispo do Rosário, nascido em Japaratuba, Sergipe, no ano de 1909 (...) <sup>21</sup>

No rastro da lógica de reconstrução do mundo proposta por Arthur Bispo, Frederico Moraes leu os textos costurados de Bispo como “uma espécie de *summa* do conhecimento, uma enciclopédia ilustrada, uma História Universal”. Além disso, viu em suas narrativas a estrutura épica, como na *Odisséia*, de Homero. Estas associações devem ter causado grande impacto e foram absorvidas em outros artigos e até no texto do curador da mostra de Bispo em Veneza, anos mais tarde, em 1995:

(...) Quando seu mundo desabava, quando as últimas pontas de sentido se esvaneciam, Bispo agiu como um enciclopedista, disposto a reter, para salvar, ao menos o nome das coisas. <sup>22</sup>

(...) O registro do mundo através de longas listas de nomes que, ou se referem à vida privada de Bispo, ou ao mundo público, constituiu [*sic*] claramente um desejo de mapear o mundo traduzindo-o num texto: um outro enciclopedismo.

(...)

(...) É o mito do gênio louco, tomado por um bibliotecário obsessivo, que cataloga seu mundo privado. <sup>23</sup>

(...) O único senão foi o título dado à seção: Arte Incomum.

Incomum para quem? Não para Bispo, que tecia com notável coerência a sua representação particular do universo (...) a ponto de transformá-lo numa *Odisséia* de objetos de dolorida beleza. (...) Para Bispo, o estranho, o estrangeiro somos nós. É nesse sentido que se encaminham, aparentemente, as discussões no MAC, cuja política cultural tem sido mantida na ponta das indagações atuais. <sup>24</sup>

O marujo cria um ponto de referência cosendo a farda. Na análise mítica, Ulisses e Penélope são a mesma pessoa, o direito e o avesso. <sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> CASTELO, 1999. p. 289.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 301.

<sup>23</sup> PEDROSA, 1994.

<sup>24</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. 1990.

<sup>25</sup> AGUILAR, 1995.

Exemplos como estes estão dispersos na teia de textos que se seguiram às análises de Frederico Morais sobre a estética produzida por Bispo, como se Frederico em posse da roca houvesse soltado a linha de análise para outras vozes espalharem seus pensamentos no itinerário do tempo. Aproximações da obra de Bispo com alguns trabalhos de Duchamp “o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje”, como a *Roda de Bicicleta*; as *Urnas*, feminina e masculina; o *Porta-Garrafas*; associações com a *Pop-Art*; com as *assemblages* de Arman, César, Martial Raysse e Daniel Spoerri, do Novo Realismo; com as tendências arqueológicas; com a nova escultura inglesa, como a de Tony Cragg; com o pós-modernismo; com a corrente arqueológica francesa, lembrando nomes como os de Boltanski, Gasirovski, Le Gac, Bertrand ou Bertholin; e até com Hélio Oiticica; partiram desse mesmo texto fundador, misturaram-se a outros textos ou serviram como orientação a estudos ulteriores.

Interroguei Frederico Morais sobre as suas intenções ao relacionar Bispo do Rosario com artistas consagrados e vertentes, por exemplo, da arte européia e norte-americana. Ele respondeu:

(...) Então, o que se percebe é que não era só um registro, não era um registro tumultuado, mas era um registro lógico, coerente, com um sentido, facilitando inclusive uma leitura, uma interpretação. Ele tinha um sentido estético. Ele nunca usou a palavra arte, mas evidentemente que ele tinha uma visão estética das coisas, um sentido de organização, então, esses são mais ou menos os critérios para os quais eu queria chamar atenção.

E ao mostrar que esse mundo do Bispo não era “tumulto”, não era só delírio, mas era um mundo coerente, como o de qualquer artista, principalmente os chamados artistas conceituais, quer dizer que ele tinha o domínio, tinha o controle conceitual. Na verdade, o delírio do Bispo era o conceito. Então, eu procuro aproximar essa criação do Bispo do que estava ocorrendo com a arte, já não mais moderna, mas a arte pós-moderna (...)<sup>26</sup>

Frederico Morais liderou as pesquisas a respeito da biografia de Arthur Bispo do Rosario, até o ano de 1996. Somente 20 linhas retiradas da ficha de doente da Colônia Juliano Moreira foi tudo o que chegou a Frederico sobre Bispo até o início de sua pesquisa<sup>27</sup>, e foi mais uma das frases desgastada nos textos da

<sup>26</sup> MORAIS, 2005.

<sup>27</sup> Anexo 6a, p.XVII.



imprensa. Morais usou principalmente a mídia impressa para detalhar sua análise crítica da obra de Bispo, e, de alguma forma, deixar documentado o registro possível da vida e obra do artista, por um projeto assumido de dar-lhe visibilidade. Note-se a seguir a fala do crítico para uma matéria da Tribuna da Imprensa, em 1989:

Os primeiros trabalhos de Bispo, ainda na Praia Vermelha, mais se aproximam da arte popular, o que nos poderia remeter a uma possível origem rural. Depois de um período de sete anos de voluntário isolamento em seu cubículo, é uma outra visão que lhe determina a reconstrução do mundo e de tudo o que nele havia. É quando começa a desfiar seus uniformes para tecer os longos textos em que – como uma numa *[sic]* enciclopédia – descreve bandeiras, desenha mapas, e cita países, provavelmente os que visitou em seus tempos de Marinha, explica Morais (...) <sup>28</sup>

Todos os textos, inclusive os de Frederico Morais, até esta época, ao descreverem a biografia de Arthur Bispo do Rosario, sublinhavam, com certa ênfase, a circunstância de o artista ter vivido 50 anos na Colônia Juliano Moreira. A afirmação assumiu maneirismos variados: “(...) artista sergipano que viveu 50 anos como interno da Colônia psiquiátrica (...)”<sup>29</sup>, “(...) O sergipano preto e pobre, que chegou ao Rio e ficou por mais de 50 anos internado (...)”<sup>30</sup>, ou, “(...) negro pobre, que passou 50 anos de sua vida num sanatório público, fazendo trabalhos com os materiais que conseguia (...)”<sup>31</sup>.

É de grande relevância o levantamento feito por Frederico Morais dos dados a respeito dos períodos em que Bispo esteve fora da Colônia Juliano Moreira, seja por fuga, seja por regalias obtidas na troca de favores com funcionários, pois nestas fases utilizou em seu trabalho alguns materiais cuja qualidade e aspecto diferem daqueles arrecadados das sobras da Colônia, como é o caso das linhas coloridas vistas no bordado do *Manto de Apresentação*, como se soube depois, doadas pela família Leone (antigos patrões de Bispo, donos da casa de Botafogo onde ele viveu e trabalhou como caseiro durante muito tempo).

Na mesma matéria do Jornal de Brasília, Frederico Morais faz referências consideráveis sobre pistas biográficas iniciais, localizadas por meio de seus

---

<sup>28</sup> HOMERO, 1989. P. 4.

<sup>29</sup> REIS, 1994.

<sup>30</sup> REIS, 1984.

<sup>31</sup> PEDROSA, 1994.

estudos do manto, das fardas e dos panôs, até então não mencionados publicamente:

Quando começamos a abordar sua obra [de Bispo do Rosário] na Colônia Juliano Moreira, não existia nenhum estudo sobre ele, apenas um pequeno texto com uns poucos dados biográficos. Aos poucos, através da leitura da obra, começamos a reconstituir a história de sua vida, localizamos pessoas com quem ele trabalhou, e atingimos uma elucidação razoável. Deu para constatar que ele sempre foi uma personalidade bastante rica de aspectos muito variados e muito habilidoso [*sic*].

(...)

Ele, inclusive, chegou a ter alta, também chegou a fugir ou seja, passou períodos fora da colônia quando trabalhou de porteiro e também numa clínica.<sup>32</sup>

Em 1995, outra declaração importante de Frederico sobre os resultados de seus estudos sobre a vida de Bispo, a partir da leitura dos bordados, foi publicada no jornal O Estado de São Paulo:

Para reconstruir o épico de toda sua vida, dentro e fora da colônia, o antes e o depois da loucura, precisei agir como um detetive disposto a elucidar um crime, ou como um médico-legista dissecando um cadáver.

(...)

Hoje sabemos que Bispo do Rosário nasceu em 16 de março de 1911, em Japarutuba, interior de Sergipe (...)

(...)

O exame de seu prontuário médico indica a existência de dois vazios – 1944 a 1948 e 1954 a 1964. Ainda não pude confirmar se nos dois lapsos de tempo aludidos Bispo do Rosário teve alta médica, se foi transferido para outro hospital ou mesmo se fugiu. É certo, porém, que nestas ausências trabalhou em um escritório de advocacia, como porteiro do hotel, como guarda-costas e cabo-eleitoral de um senador da República. No início de 60, trabalhou como faz-tudo numa clínica pediátrica, onde comprovadamente realizou parte de sua obra. Uma nova crise levou-o de volta à colônia, em 8 de fevereiro de 1964, de onde não mais sairia.<sup>33</sup>

Quando Hugo Denizart conviveu com Bispo do Rosario, era também professor de jornalismo em uma universidade particular. Certamente, fascinado pela descoberta, levou seus alunos para conhecerem Bispo e pediu que fizessem

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> MORAIS, 1995.

um trabalho sobre o tema. Uma das alunas era Luciana Hidalgo, a jovem de 28 anos que lançou em 1996 a primeira e única “biografia” de Arthur Bispo no mercado editorial. Conversei com Luciana e o primeiro assunto abordado foi a sua motivação para escrever sobre a vida de Bispo:

Eu era jornalista e eu vi essa possibilidade de escrever uma biografia. E eu via que as biografias começaram a aparecer, na época, de jornalistas. Eram [biografias] de grandes figuras, de medalhões da história do Brasil. (...) Eu estudei na Faculdade da Cidade, me formei lá em jornalismo em 1983, quer dizer, o Bispo nem tinha ainda aparecido em 89 com a exposição, em 85 na mídia. Eu fui aluna do Hugo Denizart, que foi quem realmente levou o Bispo pro mundo, quer dizer, levou o mundo ao Bispo, né? Então, eu fui aluna do Hugo Denizart, que passou o filme dele sobre o Bispo na aula e a gente foi obrigado a entrevistá-lo e fazer uma matéria. (...)

Muito tempo depois, eu fui trabalhar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e teve a exposição do Bispo lá, a primeira, né?\* (...) No Parque Lage eu vi a obra e fiquei muito impressionada, então, aquilo ia ficando ali arquivado em mim. Quando eu vi a possibilidade jornalística de fazer uma biografia, eu tinha 28 anos, não era muito velha pra fazer biografia ainda, né? Aí eu vi uma matéria no Caderno B, de um colega (...), dizendo que a obra tava totalmente abandonada, e falando dele de novo. Aí eu tive a idéia, “puxa, seria uma ousadia”, né? Escrever sobre uma figura que não é um medalhão. Claro que a obra já era conhecida, mas em 94, quando eu decidi começar a pesquisa, não tinha nada escrito. Algumas pessoas me ajudaram muito, que tinham feito pesquisa pra aquele filme do Miguel Przewodowski (...) E o Miguel Przewodowski e a Helena Martinho da Rocha, eles, nossa! Eles me ajudaram, assim, muito. Principalmente o Miguel, ele, o Miguel, tinha feito a primeira pesquisa, então, a suspeita de que ele [Bispo] tinha vindo de Japaratuba, ele [Miguel] já tinha tido; nunca tinha ido lá pra ver. Tinha feito um contato, não tinha dado em muita coisa, mas tinha várias coisas, assim, que pro início me deu um gás, porque partir do nada, nada, é muito difícil, né? Então, cada vez que eu ia me aprofundando eu ia ficando fascinada pela obra.<sup>34</sup>

Perguntei à Luciana se havia procurado Frederico Morais no período de sua pesquisa e ela respondeu:

Procurei. No início ele foi muito reticente. (...) eu acho que ele chegou a me dizer por telefone que estava afastado

---

\* Luciana Hidalgo queria se referir à segunda exposição: *Registros de minha passagem pela terra*, montada por Frederico Morais.

<sup>34</sup> HIDALGO, 2005.

desse tema. Ele não era mais curador da obra. Na época, a Denise [Correa] já tinha sido afastada da direção, tanto que eu comecei a ir lá e estava na fase de transição. E todo mundo ajudou muito, tanto a obra, como a divulgação. Cada um teve um papel importante, mas ele tinha alguma mágoa (...) aí eu não posso dizer com muita certeza, mas me pareceu um pouco isso. (...) Mas eu trabalhava no JB com o filho do Frederico, e aí eu insisti com ele, com o filho, com o Alexandre. E no final da minha pesquisa, quando eu estava já fechando a pesquisa em si (...) ele me deu a entrevista e me confirmou várias coisas, porque o Frederico tem um papel importante. Na verdade, foi o Hugo que levou o Frederico, que já foi uma maravilha, ter escolhido o Frederico. E depois o Frederico foi lá e fez as primeiras associações importantes com a arte contemporânea, né? Fez a primeira exposição.<sup>35</sup>

Luciana Hidalgo procurou marcar as figuras de Hugo Denizart, Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha – os dois últimos são os realizadores do filme *O Bispo do Rosario*, exibido pela Rede Manchete, em 1993 – como reais apoiadores de seu projeto. Por trás do levantamento de informações e pesquisa de campo realizadas por Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha, para o vídeo *O Bispo do Rosário*, estão estudos importantes de Frederico Moraes a partir dos quais a história de Arthur Bispo foi se revelando. Em entrevista, Frederico menciona duas vezes o nome e o trabalho de Miguel Przewodowski:

Na primeira ocasião responde à minha pergunta:

O Miguel procurou pelo senhor?

É. Houve essa aproximação. Sabe, porque o impacto foi tão grande que as pessoas começaram a fazer as suas leituras e todo mundo queria, de certa maneira, participar desse processo e dar sua versão através do cinema, através do teatro, quer dizer, o Miguel foi o primeiro a tentar essa abordagem, porque ele se comoveu com a história da Rosângela, que é uma história bonita, trágica. Depois, houve uma espécie de *gap* de tempo, depois do filme do Miguel, que é um média metragem, não é um curta, aí depois é que mais tarde à medida que o Bispo começa a ser chamado pra participar de outras exposições: foi pro exterior, foi pra Suécia, foi pra Bienal de Veneza.<sup>36</sup>

Na segunda vez:

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> MORAIS, 2005.

Ele registrava todas as coisas que ele vivenciou, que ele sabia existir, que ele tinha conhecimento que existia. (...) uma das coisas que a gente teve que fazer foi a biografia do Bispo. **Construir ele**. Tudo que existia era um documento roto, estragado, rasgado, com cerca de 20 palavras que era tudo o que se sabia da vida de Bispo, então, a gente teve que construir a biografia do Bispo. E a gente construiu a partir da obra dele. Eu ainda conversei com alguns conterrâneos na colônia: policiais, internos, outros que conviveram com Bispo na época, pessoas como a Mattei, a estagiária, a Rosângela; levantei dados de outras atividades extra-colônia. E comecei a ler a obra dele, o texto que ele escreveu. E aí fui identificando a biografia: o nome do pai, etc e tal. Quer dizer, 95% da biografia do Bispo **eu criei**, você tá entendendo? E passei dicas pra outras pessoas, o próprio Miguel Przewodowski. A questão da *Light*, por exemplo, eu sabia que ele tinha trabalhado na *Light*, mas eu ainda não tinha ido à *Light*, aos arquivos, então ele lá [Miguel Przewodowski] levanta realmente, através da *Light* descobre o nome lá em Aracajú, mas que já estava nos panôs dele, o nome do pai, que aparece; a atividade dele como *boxeur*, os nomes dos *boxeurs* que ele registra.<sup>37</sup>

Não pretendo categorizar Frederico Moraes oficialmente como biógrafo de Bispo do Rosario, embora interprete o seu discurso, sua produção textual, seu trabalho de divulgação e a sua postura assumida diante da obra de Bispo equivalentes ao ofício do biógrafo. Abro, por exemplo, minha atenção, quando Frederico faz uma declaração deste modo: “Quer dizer, 95% da biografia do Bispo eu **criei**, você tá entendendo?”. Importa-me sobretudo quando, em uma fala aparentemente inocente, surge uma revelação desta ordem, por assim ver confirmar-se, no discurso (válido como texto), o papel assumido do biógrafo em pele de herdeiro do biografado, experimentando uma condição íntima de proprietário, porque se assume como “inventor” da biografia, seja com a intenção de “fundar o poder de seu próprio nome”, seja com que intenção de “confirmar seus pontos de vista pessoais”. Cito um trecho da biografia crítica de Janet Malcom, na qual avalia os limites da biografia:

A biografia pode ser comparada a um livro em que um estranho faz seus rabiscos. Depois que morremos, nossa história passa às mãos de desconhecidos. O biógrafo não se vê como alguém que toma essa vida emprestada, mas como seu novo proprietário, com o direito de escrever e sublinhar onde quiser.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Ibidem. Grifo meu.

<sup>38</sup> MALCOM, 1995. p. 190.

Afirmando ter “criado” noventa e cinco por cento da biografia de Bispo, Frederico reitera, além do que, a única condição real, a única ação possível a ser adotada pelo biógrafo, que é a do “rearranjo” a partir dos fatos, pois, a biografia coexiste entre duas forças contidas no íntimo das histórias de vidas: a revelação e o disfarce. Uma história de vida sempre está sob a condição da interferência, mesmo no caso da autobiografia, porque nos dois casos está em jogo a exibição da própria face: face de quem expõe a história pessoal de vida e de quem, pela escrita, anuncia a própria face.

Frederico Morais falou-me das suas estratégias como crítico de artes, curador e membro da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, para contextualizar Bispo na história da arte brasileira:

(...) a primeira coisa era colocar o Bispo no contexto da arte brasileira, contextualizar o Bispo (...) eu estava absolutamente convencido, e continuo, de que é possível ser louco e artista ao mesmo tempo. E o Mário Pedrosa diz num desses textos que o inconsciente é um assunto que deve ser pesquisado pelos psicanalistas e tal, mas que, ao mesmo tempo, as imagens criadas pelo inconsciente do artista são imagens que interessam ao crítico de artes, pela qualidade estética, pela beleza, pela emoção que elas contém, quer dizer, o Mário Pedrosa tinha esse mesmo ponto de vista. O que cabe aos psicanalistas é analisar a questão pelo o seu ângulo, mas à crítica de arte interessa aquilo como obra de arte (...) [eu] achava que era possível analisar a obra do Bispo de acordo com critérios estéticos, artísticos.<sup>39</sup>

O *release* da Assessoria de imprensa, sob a responsabilidade de Vera Alvarez, revela um dos principais objetivos embutido nas intenções da Mostra:

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage inaugura na próxima quarta-feira, dia 18 de outubro às 19 horas, a primeira exposição individual das obras de ARTHUR BISPO [*sic*], o mais famoso interno da Colônia Juliano Moreira.

A exposição intitula-se “Registros de Minha Passagem Pela Terra: Arthur Bispo” [*sic*] e tem a curadoria do crítico de arte Frederico Morais. Reúne tapetes, objetos, assemblages (colagens) do manto e do leito, além de fotografias e documentos. Promove conferências, debates, projeção de filmes e vídeo, **iniciando-se assim uma avaliação de sua obra pelo circuito de arte.**<sup>40</sup>

<sup>39</sup> MORAIS, 2005.

<sup>40</sup> Anexo 1. Grifo meu, p. XII.

Está dito, pretende-se uma “avaliação” da obra do “mais famoso interno da Colônia Juliano Moreira”, pelo “circuito de arte”, traduzindo: Sugerimos ao circuito das artes plásticas a avaliação da obra do esquizofrênico (grupo à margem), Arthur Bispo do Rosario, como o fez Frederico Morais, crítico prestigiado, legitimando-a como obra de arte. E no catálogo da exposição, Frederico escreveu:

Afirmar certa vez que toda obra de arte, se verdadeiramente original, é uma metáfora do mundo. Um mundo paralelo ao real e, apesar de inventado, fundado nele, nas vivências e projeções de seu criador no mundo real (...).

(...)

**A obra criada por Arthur Bispo do Rosário [sic] na Colônia Juliano Moreira no meio século em que esteve ali internado é, de forma mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos**, essa tentativa de reconstrução do universo, e, como tal, **é arte autêntica**, que comove e pede reflexão.<sup>41</sup>

No trecho acima, nota-se a nuance do arbítrio no discurso de Frederico Morais, guiado pela necessidade de estabelecer normas de avaliação crítica como base de legitimação, propícias a convencer o leitor sobre a importância do artista. A “afirmação” do crítico determina ou estabelece, por seu turno, a identidade da obra de arte: “**Afirmar** certa vez que toda **obra de arte, se verdadeiramente original, é uma metáfora do mundo**”. Neste sentido, o universo de Arthur Bispo do Rosario é, não só obra, mas obra **de arte autêntica** “(...) **mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos (...)**”, ou seja, há na criação de Bispo à parte da formação artística, um *plus*, um realce marcante não encontrado em alguns artistas de formação e inclusão profissional a ele contemporâneos. Para além da comparação, Frederico Morais atribui a Bispo propriedade ímpar.

Na matéria da jornalista Cleusa Maria, do Jornal do Brasil, para a divulgação da exposição intitulada *Arte refaz o universo*, Frederico Morais é inclusive mais contundente, arriscando um tom provocativo ao, já mencionado, projeto de inclusão de Bispo do Rosario no âmbito das artes plásticas, estabelecendo-o em posição de paridade com a elite de artistas consagrados, dando, portanto, a seguinte declaração:

---

<sup>41</sup> MORAIS, 1989. Grifo meu.

Para ele [Frederico Moraes], o trabalho de Bispo é tão coerente e lógico quanto qualquer criação conceitual. “Como os novos realistas franceses, como os novos escultores ingleses”, prossegue o crítico”. (...) “A obra de Bispo não é diferente da criação de Tunga (representante da vanguarda carioca em cartaz na Galeria Paulo Klabin). O mundo de Tunga é tão estranho e absurdo quanto o de Bispo. Se Bispo não é artista, nenhum outro dos que mencionei, na arte contemporânea, é artista.”<sup>42</sup>

Em tom categórico, definido no trecho acima citado, Frederico Moraes não oferece espaço à contraposição de argumentos em sua astúcia argumentativa. Ou a esfera da arte admite Bispo como artista, ou se assume desautorizada também ao *status* de que desfruta.

Frederico Moraes em entrevista para a atual pesquisa, comentou o fato de ter sido consultado por alguns jornalistas – como foi o caso de José Castello – para um “aval” sobre o valor do trabalho de Bispo, aos quais, Frederico sempre respondeu positivamente:

Até nessa época um repórter da revista *Isto é*, o José Castello, me telefonou pra dizer assim: “olha, Frederico, eu estou fazendo uma matéria sobre o Bispo e eu queria ter certeza de que ele é uma figura importante, se os trabalhos dele têm alguma significação, e queria que você confirmasse isso”. Eu de fato confirmei.<sup>43</sup>

José Castello, em *O inventário das sombras*, descreve os pensamentos que o perturbavam até o momento de encontrar Arthur Bispo do Rosario, na Colônia Juliano Moreira, e iniciar com ele uma entrevista. Em vários momentos do artigo, Castello oscila diante da afirmação de ser Bispo do Rosario um artista. Observem este trecho:

(...) No dia anterior, eu visitara o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizard [*sic*], autor de um curta-metragem (que não tive a chance de ver) sobre a vida de Bispo. “Vá com respeito, e não se deixe assustar com a primeira imagem, porque ele é um grande artista”, Denizard [*sic*] me sugerira. Considerei que algum exagero era razoável num homem que, como ele, de um lado praticava a psicanálise e se interessava pelas turvações da mente, e por outro era também um artista, um fotógrafo de prestígio, vulnerável portanto às impressões fortes. Artista e louco, Bispo poderia interessar a um homem como Denizard

---

<sup>42</sup> MARIA, 1989.

<sup>43</sup> MORAIS, 2005.



[sic]; quanto a mim, talvez estivesse me propondo uma tarefa acima de minhas forças.<sup>44</sup>

Castello conta que, ao entrar no salão do pavilhão 10, conjunto de celas muito escuras de Bispo, tinha os olhos ainda ofuscados pela claridade da manhã acesa lá fora, no pátio. Aos poucos, conforme aclimatava os olhos para ver “aquilo que um repórter acostumado com a ordem e a claridade, não é capaz de ver”<sup>45</sup>, José Castello encontrava a existência daquilo que não supunha: “(...) o que eu ia encontrar em Arthur Bispo do Rosario: brilho, e não escuridão, e também movimentos tortos, que pareciam insensatos mas, na verdade, construíam uma obra atordoante.”<sup>46</sup>. O repórter, em seu artigo, refere-se a uma “obra atordoante”, a um “percurso místico [de Bispo], em que “loucura, salvação e **arte** estavam dramaticamente associados” e, em contraposição, declara:

(...) ao olhar para aquelas ruínas, para aquele mundo de sobras e dejetos, **não podia, confesso, pensar em arte**. Mesmo que desejasse, Bispo não permitira que eu o fizesse. Se eu estava ali, se ele me deixava entrar, devia respeitar a face sagrada de seu mundo.<sup>47</sup>

Quando estive pessoalmente com Frederico Morais, quis saber se houve alguma dificuldade em legitimar o Bispo como artista no circuito oficial das artes plásticas, ao que ele me respondeu:

Acho que não. Acho que se percebeu muito rapidamente a importância do Bispo, o estatuto do Bispo como artista, talvez porque um pouco a iniciativa tenha sido minha (...) eu já tinha um certo prestígio, um certo nome como crítico de artes, quer dizer, minha palavra tinha alguma autoridade. E depois pela própria obra do Bispo. Não havia dúvida. Depois, sim, houve uma discussão sobre isso, sobre aquilo. A Vera Chaves Barcelos tem uma série de textos em que ela, de alguma maneira, questiona a idéia do Bispo como artista, e diz: “O Bispo é diferente”; mas ao mesmo tempo encantada com o Bispo (...). A minha tese, nesse caso aí, é a seguinte: ele não se fez um artista porque era louco, ele é artista apesar da loucura. Porque se não, se ele se tornasse artista por causa da loucura, a gente poderia, então, desdobrar isso, dizendo que a loucura é um caminho necessário. Em alguns casos até é (...) Nunca estou fazendo o elogio da loucura, mas me interessa a loucura, me interessa muitas outras pessoas, um Rilke, um Klee, a loucura

<sup>44</sup> CASTELO, 1999. p. 287.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 287.

<sup>46</sup> Ibid. p. 287.

<sup>47</sup> Idem. p. 300. Grifo meu.

como uma possível base para o trabalho criador, ou como um estimulador, o Artaud, o Holderlin (...), a loucura não é arte nesse sentido, também não existe uma loucura artística, senão o louco também deveria fazer o seu estágio na Escola de Belas Artes. Então são coisas diferentes, mas é preciso ficar claro que o Bispo não é um artista popular, não é um artista *naïf*, não é fruto de uma terapêutica ocupacional, pelo contrário, ele lutava contra isso. Portanto ele é um artista na totalidade, na natureza do termo.<sup>48</sup>

“Ele era artista apesar da loucura”, diz Frederico Morais. Artista na acepção da palavra. E qual é, leitor, exatamente a acepção da palavra arte e da palavra artista? Não se apresse em responder. Por abrigar conceitos móveis, o domínio dessas palavras pode acolher sentidos inesperados a cada época, prepare-se, leitor, para as suas rotações. Um novo significado para as palavras arte e artista será a base de um discurso dotado de força retórica suficiente, para desarticular a torre em que se apóia o tratado de invenção de Bispo como artista e conservá-lo em seu território específico.

### 4.3. Isto [não] é arte

Um título controvertido foi publicado em uma crítica de Luiz Camillo Osorio, no jornal O Globo, à época da *Mostra do Redescobrimento*, no ano de 2001, sobre um dos módulos da exposição, intitulado: *Imagens do Inconsciente*, em que Camillo reflete as realizações dos internos do Museu do Inconsciente, mais especificamente, os desenhos de Fernando Diniz. A matéria trazia a seguinte chamada: “Isto não é arte”.

O artigo de Camillo Osorio se dá a partir de um diálogo, por ele presenciado, entre um aluno e uma professora em visita à, já citada, exposição: “Imagens do Inconsciente”. A professora pergunta aos alunos o que eles acham dos desenhos de Fernando Diniz e um aluno responde: “acho que são rabiscos de um maluco”. A professora se interpõe à provocação do aluno, dizendo que não, aqueles desenhos não eram rabiscos de um maluco, aqueles desenhos eram obras de arte. O incômodo de Camillo se detém à resposta inábil da professora que, em sua opinião, justificava não serem aqueles desenhos “coisa de maluco”, porque estavam admitidos, por critérios de vozes autorizadas, como obras de arte.

---

<sup>48</sup> MORAIS, 2005.

Camillo quis reforçar a reflexão de seus leitores, para o fato de que o criador daqueles desenhos, Fernando Diniz, ser, sim, um sujeito diagnosticado como louco, interno de um hospício e para esta especificidade não se poderia desviar a atenção. Quer dizer, o garoto, apesar do claro propósito de irreverência contra a professora, não estaria errado em dizer: “são rabiscos de um maluco”. Os desenhos de Fernando Diniz não deixarão de ser desenhos de um louco, por serem obras de arte ou por estarem simplesmente destacados em um museu, em uma mostra de prestígio, muito menos Fernando Diniz deixará de ser um louco diagnosticado, por produzir desenhos e pinturas admitidas como obras de arte.

Em entrevista a mim concedida, Camillo Osorio referiu-se ao caso supracitado e, assim, desenvolveu sua argumentação:

A chamada da crítica geralmente é feita pelo editor. A chamada dizia que aquilo não era arte. Mas o meu argumento, que levou a essa chamada da crítica – e essa chamada, eu acho, era pertinente, só que ela pode ser lida como um desmerecimento dos trabalhos “ah, aquilo não é arte, logo aquilo é ruim”, ou, “logo aquilo é desqualificado” –, mas o teor do meu argumento era o oposto, falar que aquilo não era arte era uma maneira de qualificar aquilo, no sentido de que tomar aquilo como arte, ou, apenas como arte, me parecia reduzir as possibilidades de relação que aquela aura, aquelas obras, aquela pintura, tinha com o público.(...) Eu queria, justamente, com essa observação de que aquilo não era obra de arte, pensar em que medida essa especificidade psíquica do Fernando Diniz, catalogada como loucura, ela tem uma potência expressiva, e como essa potência expressiva da loucura, tangencia a questão artística, mas ela não se reduz à questão artística, na medida em que a questão artística implica num quadro de referência histórico – isso não quer dizer que seja o que interessa nas obras de arte, o quadro de referência histórico, mas há uma consciência histórica, há um pertencimento a uma história, há uma condição de possibilidade, de sentido artístico, que o artista de certa maneira assume, enfrenta, transforma, que aquela produção passa ao largo, o que não quer dizer que aquela produção ao passar ao largo seja menor do que aquelas artísticas que assumem isso como uma questão pros seus trabalhos. Eu acho que há uma diferença e quando você chama aquilo, apenas, de uma obra de arte, você abre mão dessa diferença, que é uma diferença até pra se potencializar a questão da loucura, potencializar no sentido de pensar a especificidade, a singularidade e o canal de expressão que essa consciência artística não dá conta (...).

O artista está cumprindo determinações de um circuito, de uma instituição, de um mercado. A diferença é que o artista produz pra um público e para um conjunto de expectativas que esse público, seja esse público o cara que vai freqüentar o

museu, seja esse público a crítica, seja esse público a História da Arte, mas ele produz com um público, o cara lá dentro não produz com um público, ele produz pra se libertar dele mesmo, dos seus fantasmas (...).<sup>49</sup>

A frase “tomar aquilo como arte, ou, apenas como arte, me parecia reduzir as possibilidades de relação que aquela aura, aquelas obras, aquela pintura, tinha com o público” era, para mim, uma menção óbvia de Camillo à pergunta que Marcel Duchamp um dia se fez: “Como fazer uma obra de arte que não seja Arte?”. Acontece que, transcrevendo a entrevista, pude reparar que a discussão por ele proposta estimulava essa linha de raciocínio, porém desdobrava-se para outro rumo, criava diferenças entre as expressões: arte / artista e potência expressiva. Para ele, arte e artista são entidades intrinsecamente presas à “consciência” – histórica e artística –, bem como às determinações de uma esfera artística, na qual estão em jogo: artistas, público dos museus e de galerias, críticos, curadores, historiadores, consultores, diretores de museus, colecionadores, ou seja, o mercado e seus intermediários. Então, tudo aquilo que produz efeito estético, mas não está incorporado a tal contexto, é alguma coisa periférica ao centro deste corpo (arte), algo “além”, ou fora deste território denominado “arte”, coisa admitida como “potência expressiva”, potência esta, não “reduzida” à questão artística.

O ponto de vista de Camillo Osorio é partilhado por José Castello, aquele de quem o leitor deve se lembrar, o qual confessa, ao olhar para a criação de Bispo articulada com materiais recolhidos de sobras e dejetos, em ruínas, não poder pensar naquilo como arte. José Castello conta uma passagem de seu encontro com Arthur Bispo:

“Você se considera um artista?”, perguntei. Ele me ignorou. Ajeitou seus painéis, remexeu nos objetos empilhados nos baús e por fim, com uma expressão de desagrado, me disse: “Eu sou o salvador, não sou artista de TV”. Só então percebi que o tinha ofendido. A referência à TV, por certo, trazia consigo as idéias de sucesso fácil, brilho, fama, riqueza terrena, tudo o que ele mais desprezava. Fosse ‘só’ artista, eu me arrisquei a pensar, talvez não tivesse realizado a obra que deixou – que depois de sua morte, contrariando seu desejo, foi absorvida pelo circuito de arte e já mereceu exposições em museus de prestígio.

(...)

---

<sup>49</sup> OSORIO, 2005.

A partir dos anos 80, as artes plásticas brasileiras tornaram-se, mais que nunca, peças de investimento e de mercado. A obra de Arthur Bispo do Rosário, porém, não se encaixa nesse circuito de *marchands*, galerias, museus e bienais. Levada, anos depois de sua morte, para uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio, ela foi só um *pastiche* de si mesma. Sua obra poderá ser, e será, exposta muitas outras vezes; mas, por mais que se fale dela, por mais que se teorize a seu respeito, ela estará sempre a nos escapar. Visto como ‘artista’, e aqui não há nenhuma desonra para a arte, Bispo seria traído. Metade da obra, aquela parte que não quer brilhar, mas transcender, ficaria de fora.<sup>50</sup>

Castello desenvolve um pensamento “semelhante” ao de Camillo Osorio. Alguns pontos sobressaem em seu texto, um deles encontra-se no seguinte período: “(...) fosse só artista, eu me arrisquei a pensar, talvez não tivesse realizado a obra que deixou”. Castello, por uma estratégia argumentativa, “se arrisca” a um jogo de palavras, através do qual concede a Bispo um espaço não limitado ao campo do ser “só” artista, associando, indiretamente, o “artista” a valores “desprezados” por Bispo, do tipo: “brilho, fama, riqueza terrena”. A prova desta associação feita por Castello está, ao final do trecho, quando o autor afirma que Bispo, visto como artista, seria traído, pois “metade da obra [de Bispo], aquela parte que não quer **brilhar**, mas transcender, ficaria de fora”.

Outro ponto importante está ali onde Castello faz menção ao fato de a obra de Bispo, montada em uma retrospectiva no Museu de Belas Artes, parecer “um *pastiche* de si mesma”. *Pastiche* é o termo usado para designar a “imitação” de uma obra, o uso do termo suscita um julgamento crítico pejorativo associado à idéia de cópia malfeita – “cópia malfeita de si mesma”. É da competência da curadoria relacionar os trabalhos de um artista (ou de um conjunto de artistas) a um contexto de idéias eleitas, idéias a serem refletidas, inventando, encadeando um discurso para a montagem da exposição. “Montar” uma exposição é um trabalho conceitual e criativo. Ao modo, por exemplo, de uma produção textual, o curador construirá um diálogo com o público, fará um vínculo entre suas idéias e o trabalho do artista. Qualquer montagem de exposição, nesses termos, interferirá em uma idéia inicial. Arthur Bispo do Rosario esperava usar a sua nave e o seu manto para se apresentar a Deus no dia do Juízo Final, no entanto, foi sepultado

---

<sup>50</sup> CASTELO, 1999. p. 300.

sem a obra que, uma vez mantida, tomou outro destino, assumiu novo contexto, muito diverso da representação sagrada.

Se relacionarmos a fala de Luiz Camillo Osorio com a de Frederico Morais, para ressaltar a oposição de seus conteúdos, notamos o uso dos mesmos elementos relacionados: o louco, o artista e o círculo das artes plásticas, remanejados em movimentos de inserção ou exclusão, pelo plano de construírem argumentações distintas. Frederico Morais, balizando a obra de arte autêntica como uma metáfora do mundo e identificando esta qualidade na obra de Arthur Bispo do Rosario, atribui a ele uma condição vantajosa em relação à obra de “outros artistas contemporâneos”, não comprometidos com a mesma proposição poética. Além de, por comparação, erguer Bispo do Rosario a um patamar até “superior” ao de certos artistas contemporâneos, o inclui no mundo das artes plásticas.

Afirmando ser a potência expressiva de um louco tangencial à questão do artista, por não se reduzir a ela e porque o artista cumpre determinações de um circuito, Camillo Osorio reserva a obra de Arthur Bispo do Rosario à parte ao “circuito das artes”, por entender este espaço como sendo aquele em que está implícita a relação do artista com o público (em suas variadas faces), sendo o objeto estético resultado da consciência desta interação e concebido para um mercado: representação calculada.

Camillo evoca a força da situação cultural; provoca uma quebra de consenso no discurso de afirmação de Bispo do Rosario como artista, convocando uma consciência para o sistema produtivo e social em que se insere a realidade artística; desmonta, por isso, os modelos convencionais assentados para o papel da arte e do artista; eleva, em contrapartida, o valor expressivo do trabalho de Bispo, mantendo-o em sua especificidade: o espaço da loucura. Enquanto, Frederico Morais, afirma ser Bispo do Rosario um artista na totalidade, na natureza do termo, Camillo enuncia uma outra natureza para o mesmo termo, em sua totalidade.

Perguntei a Camillo se via algum impedimento em os trabalhos de Bispo ocuparem as salas dos grandes Museus. Transcrevo, a seguir, o trecho da entrevista relativo ao assunto:

Você acha que o espaço dessas obras não é o espaço dos grandes museus?

Eu acho que até pode ser o espaço dos museus, eu não veria nenhum problema em o Ministério da Saúde fazer um comodato com o Ministério da Cultura e esses trabalhos ganharem uma sala especial dentro de um museu, não vejo problema nenhum nisso.

Você acha que deveria ser uma sala especial?

Acho que sim. Eu acho que (...) tudo bem, seria possível se pensar, eventualmente, em curadorias, como num exemplo, assim, de imediato, trazer algumas coisas do Leonilson para dialogarem com o Bispo, e outros artistas que possam dialogar, desenhos do Barrio, enfim, pontualmente. Agora, deveria, sim, ser, eu acho, um espaço “Bispo do Rosario”, ou criar uma força conjunta, pegar o Engenho de Dentro, pegar o Bispo, criar um espaço dentro de uma única instituição, que pode ser “Museu do Inconsciente” ou “Doutora Nise”, desde que se especificasse a diferença entre o Bispo e os **artistas** do Engenho de Dentro e ter um espaço próprio.<sup>51</sup>

Por contrastar o valor da criação de Bispo com o valor do artista, mesmo elevando o primeiro a uma potência expressiva e a uma dignidade alheia ao pragmatismo do mercado, e depois reduzindo o segundo, por mediar a potência expressiva com as solicitações de público e mercado, sinto-me tentada a entrever na fórmula do discurso de Camillo um traço retórico, inclinado a elevar o valor da obra do sujeito contextualizado na loucura, para, assim, alinhá-lo fora da categoria artística propriamente dita.

Enquanto escrevo este item nomeado como “Isto [não] é arte”, devo organizar o discurso, devo adequar-me ao atual contexto e, para tanto, ajusto-me ao campo semântico do tema examinado, mas perturbo-me com o perigo de levemente proferir. Como nomear essa outra coisa “não arte”, empreendida por esse sujeito “não artista”? Vejo-me, momentaneamente, privada de uma palavra, uma unidade que os represente. Concebendo a palavra como um continente, um território, e deslocando-me na superfície de articulação de idéias de Camillo, “arte” é continente para os artistas, não para o louco.

O livro sobre a obra de Abraham Palatnik, escrito por Camillo, conta a experiência transformadora e relevante vivida pelo artista, após ter freqüentado, em 1948, o ateliê dos internos do Museu do Inconsciente, orientado pela doutora

---

<sup>51</sup> OSORIO, 2005.

Nise da Silveira. Nesse livro, Camillo apresenta quatro expressões para representar a coisa “não arte”, as quatro possibilidades consistem em palavras seguidas de um complemento. As expressões são: **força expressiva, potência estética, expressão criativa, realizações assombrosas**<sup>52</sup>. Para o “não artista”, por sua vez, a palavra fica sendo: louco, mesmo. Aonde quero chegar?

Mesmo concordando em haver uma irrefutável diferença entre as contingências de produção estética de um “louco” e de um “artista”, suponho não haver um espaço específico para a ocorrência da arte, porque ela simplesmente acontece sem que se possa controlar, sem que possamos circunscrever-lhe o espaço de ocorrência.

O painel de controvérsias exibido pelas declarações anteriores, evidencia o fato de a obra de Bispo recolocar a questão ontológica: “O que é arte?” no debate crítico, afinal, o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico escapam a um consenso por estarem submetidos a fatores ligados ao juízo crítico. Este juízo, como sabemos, é instável, e resulta de uma espécie de negociação ou “reação” entre o objeto estético e o receptor, conforme um complexo cultural internalizado pelo público (o receptor) e presente no próprio objeto estético, porque os valores, as orientações, a consciência histórica do receptor interferirá em sua leitura. É o que se chama “efeito estético” que, por sua parte, “será plantado na estrutura da obra e será atualizado de acordo com o ‘horizonte de expectativas’ (...) de seu receptor”.<sup>53</sup>

## 5. Brilho, fama, riqueza terrena

Em 1990, após o sucesso da exposição *Registros de minha passagem pela terra*: Arthur Bispo do Rosário, na Escola de Artes Visuais Parque Lage, o círculo das artes plásticas continuou sob o impacto do que vira. O crítico Geraldo Edson de Andrade, do jornal Última Hora, Rio de Janeiro, publicou um texto intitulado *Um ano passado a limpo*, em que a foto legendada é da miniatura de uma embarcação de Arthur Bispo. Geraldo Edson, ao longo da matéria escrita no primeiro mês do ano de 1990, abre a redação assim: “Triste. O que mais caracterizou o ano de 1989 não foram as exposições nem os eventos

---

<sup>52</sup> OSORIO, 2004. p. 52.

<sup>53</sup> COSTA LIMA, 2002. p. 25.



internacionais ligados às artes plásticas, mas, sim, a perda de alguns dos nossos mais expressivos valores (...)”, referindo-se ao falecimento de Germano Blum, Paulo Garcez, José de Freitas, Nelson Porto, Haroldo Barroso e o crítico Marc Berkowitz. Continua a revisão do ano anterior, ressaltando a crise econômica:

(...) Enfrentamos crises (...) A primeira econômica. Com a inflação galopante após o frustrado Cruzado Novo, o mercado de arte tentou de todas as maneiras driblar a falta de compradores, mas esbarrou numa moeda mais forte, o dólar, que os principais artistas adotaram. Tornou-se impossível para a classe média tentar chegar a [*sic*] obra de arte. Como opção, a feira de Ipanema [*sic*], já que, por desinformação, qualquer quadro acaba servindo para ocupar uma parede. Triste, porém verdadeiro.<sup>54</sup>

E finaliza a matéria com o seguinte parágrafo:

A maior surpresa, e também a melhor exposição do ano, aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage: Arthur Bispo, que durante anos foi interno na Colônia Juliano Moreira, teve toda a sua obra coletada pelo crítico Frederico Morais. Pela primeira vez pude contestar nos olhos do visitante a emoção. Aquela emoção pura que só os verdadeiros artistas são capazes de transmitir. Uma maravilha.<sup>55</sup>

Pontos notáveis sobressaem na crônica de Geraldo: o primeiro ponto está em contextualizar o momento histórico-social em que se encontrava o meio de artes plásticas brasileiro, na época em que Bispo do Rosario é apresentado como artista. O segundo item reflete o fato de Bispo aparecer no cenário das artes, no ano de 1989, trazendo uma “maravilha”, como diz o crítico, exatamente em um momento de crise para o mercado das artes.

Como sabemos, a obra de Bispo foi construída a partir de subprodutos, restos do mundo industrializado, recolhidas do lixo da instituição psiquiátrica. Geraldo confronta, voluntária ou involuntariamente, valores opostos dentro de um mesmo espaço de exibição: um lado é o de quem agencia os valores estéticos da produção artística como empreendimento, com vistas ao mercado de grandes “investidores”, isto porque, arte, em um certo patamar de atuação é também uma forma de enriquecimento, caso contrário, não existiriam colecionadores; o outro

---

<sup>54</sup> ANDRADE, 1990. p. 2.

<sup>55</sup> Ibidem.

lado é o daquele que produz arte sem saber, sem a perspectiva de mercado, transformando os bens de consumo ordinários em efeito estético. Quer dizer, o grande efeito, a “grande emoção” causada pelos trabalhos de Bispo estão associados, na ordem inversa de raciocínio, a valores e referenciais embutidos na noção de sistemas de produção e mercado, isto atribui à obra de Bispo uma vocação crítica que, mesmo em seu caráter espontâneo, não intencional, “realiza-se” mediante o olhar do outro a atualizar, pela leitura, sua própria realidade, porque o leitor anseia por interpretar.

O terceiro ponto recai sobre a seguinte frase: “**Pela primeira vez** pude contestar nos olhos do visitante a emoção. Aquela emoção pura que só os verdadeiros artistas são capazes de transmitir”. Note-se o papel de testemunha ocular assumido por Geraldo, quando afirma ter visto a emoção nos olhos do visitante pela **primeira** vez, caracterizando, portanto, o êxito do projeto de transformação de Bispo do Rosario em artista **verdadeiro**.

No mês de março de 1990, o Museu de Arte contemporânea (MAC) montou a exposição *Registros de minha passagem pela Terra*. O Estado de São Paulo publicou uma nota assim:

Quando Ana Mae Barbosa, diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC) der início hoje, às 9 horas, ao simpósio que acompanha como evento paralelo a *[sic]* mostra de Arthur Bispo do Rosário, algo será acrescentado a um diário que o museu tem mantido com a natureza da arte. Desde 1987, na direção do museu, Ana Mae tem orientado parte desta reflexão pela exposição da arte produzida fora da hierarquia bem-pensante da estética oficial, e, através da produção das minorias, com o que a maioria chama de normalidade.

(...) O único senão foi o título dado à seção: Arte Incomum.

Incomum para quem? Não para Bispo, que tecia com notável coerência a sua representação particular do universo (...) a ponto de transformá-lo numa Odisséia de objetos de dolorida beleza. (...) Para Bispo, o estranho, o estrangeiro somos nós. É nesse sentido que se encaminham, aparentemente, as discussões no MAC, cuja política cultural tem sido mantida na ponta das indagações atuais.<sup>56</sup>

E a Folha de São Paulo divulgou uma matéria na coluna “Acontece”, na qual o repórter Marco Henrique Veloso inicia o a redação, dizendo:

---

<sup>56</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. 1990.

É incrível o esforço que se tem feito para colocar os objetos criados por Arthur Bispo do Rosário, morto em julho de 1989, no interior do universo da arte. Terreno quase místico da sociedade contemporânea, a arte tem a sua definição limitada por valores aristocráticos, que a tornariam reconhecíveis apenas a alguns poucos, enquanto, de outro lado, ela poderia ser tudo – ou melhor, qualquer produto da atividade humana pode ser arte. A exposição de Bispo, que o Museu de Arte Contemporânea está apresentando até o dia 27 de maio, tem tudo para acelerar esse tipo de discussão.<sup>57</sup>

Mesmo considerando certa ambigüidade na escrita do segundo repórter, está marcada na redação de ambos, a preocupação em pronunciarem suas opiniões, ou a opinião das instituições por eles representadas, sobre a característica elitista e hierárquica do espaço dos grandes museus.

Quando a diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo expôs o acervo de Bispo sofreu reação de um grupo de artistas. O argumento do grupo queria caracterizar o MAC como território de elite, porque “lugar de louco é no hospício”, segundo a declaração da diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Míriam Avruch, no dia 12 de junho de 1990, no período de divulgação da mostra *Registros de minha passagem pela Terra*, para a temporada de Porto Alegre<sup>58</sup>.

O tema, é claro, foi utilizado como “gancho” de reportagem, em tom de “denúncia”, para render boas chamadas e despertar o interesse do leitor sobre o evento, mas sugere, simultaneamente, as controvérsias decorridas no entorno da repercussão da obra de Arthur Bispo e sua penetração em um “espaço” fundado em alicerces institucionais de uma produção cultural erudita; espaço reservado à visibilidade nacional e internacional dos artistas reconhecidos como “verdadeiros”; espaço de legitimação, prestígio e hierarquia, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, no contexto nacional. Ocupar os salões de um grande museu não significa, como vimos, somente preencher o espaço físico do mesmo, ou ocupar uma sala, ou uma parede, para além disso está envolvido um gigantesco conjunto de valores simbólicos, com vistas sempre lançadas ao mercado global.

---

<sup>57</sup> VELOSO, 1990.

<sup>58</sup> SILVA, 1990. p. 2.

## 6. Fome dos cupins e outros bichos: tragar – devorar – engolir

O ano de 1992 traz uma nova polêmica em torno da produção de Arthur Bispo, acompanhada de novos ganchos de divulgação. O acervo de Bispo estava ameaçado, entregue aos cupins. Daniel Stycer, pelo O Globo, escreve:

O Brasil está prestes a apagar mais um pedaço de **sua memória**. Enquanto boa parte das 802 obras do artista Arthur Bispo do Rosário apodrece e é consumida pelos cupins no Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, seus restos mortais correm o risco iminente de serem jogados no ossário geral do Cemitério do Pechincha, em Jacarepaguá. Isto porquê, transcorridos exatos três anos de sua morte neste domingo, a associação dos amigos dos artistas da colônia ainda não conseguiu juntar Cr\$ 689 mil, o mínimo necessário para dar um destino digno à ossada do artista.<sup>59</sup>

Vê-se na escrita de Daniel Stycer a associação da obra de Bispo do Rosário com a memória histórica do país e a intenção de denunciar as autoridades públicas, omissas à responsabilidade de proteção de um patrimônio cultural brasileiro. O repórter informa ao leitor desavisado sobre a incorporação do trabalho de Bispo ao ambiente internacional, ao ter sido exibido, em parte (369 peças), no Museu Kulturhuset, em Estocolmo, na exposição *Viva Brasil viva*, ao lado de 29 artistas brasileiros e recebendo destaque no catálogo da exposição.

Mais adiante, a psicóloga e diretora do Museu Nise da Silveira, instalado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, relata o estado precário de conservação do Museu, “sujeito ao vento e à chuva”, sem janelas e com goteiras. As boas notícias estão por conta da conclusão do inventário da obra do artista que, contudo, ainda esperava obter através do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), o tombamento cultural da obra.

Paralelamente à exposição, programou-se a produção de um vídeo, dirigido por Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha, contando a história de amor não correspondida, de Arthur Bispo do Rosário pela estagiária de psicologia Rosângela Maria, única a conseguir uma pálida aproximação de Bispo

---

<sup>59</sup> STYCER, 1992. p. 2. Grifo meu.

com a realidade. Com Rubens Corrêa, no papel de Bispo, e Christiane Torloni, no papel de Rosângela Maria, o vídeo foi exibido pela TV Manchete.

Como se vê, cada exposição aliava estratégias pela sobrevivência da memória de Bispo, transformada em memória e identidade nacionais. Bispo, que pensou apresentar o mundo a Deus, já representava o país aos olhos do mundo. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) iniciou os preparativos para a exposição em 1992. Um *release*, com data do dia 30/11/92, com o timbre do Museu de Arte Moderna e assinado pela Coordenadora de Artes Plásticas, Denise Mattar, solicitava apoio da transportadora Fink, nos seguintes termos:

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro está organizando uma grande exposição de Arthur Bispo do Rosário (ver biografia anexa). A mostra será apresentada de 7 de Janeiro a 7 de Março de 1993, ocupando uma área de 1.800 m<sup>2</sup>.

**Acreditamos que será uma das mais importantes mostras do Museu**, especialmente voltada para o público visitante neste período: turistas internos e estrangeiros.

Apesar de sua importância a mostra não contará com nenhum patrocínio, porisso [*sic*], devido ao nosso longo trabalho em conjunto, vimos solicitar à sua empresa o apoio para a realização desse evento.

As obras do artista estão guardadas no Museu da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá e devido à dificuldade da montagem da exposição gostaríamos de fazer esse transporte ainda no início de Dezembro.<sup>60</sup>

Partindo de uma das mais prestigiadas instituições brasileiras de Artes Plásticas, o texto confere a Bispo do Rosário, sem restrições, a competência de “artista” e credita ao evento o alcance de “uma das mais importantes mostras do Museu”, ainda assim, a carta revela o descaso das competências públicas em relação a seu próprio patrimônio. A despeito das dificuldades, foi aberta a exposição *Arthur Bispo do Rosário, o inventário do mundo*, no salão principal do MAM. Dois dias depois o Jornal do Brasil publicava:

Foi uma loucura! Meio Rio de Janeiro se acotovelou anteontem às portas do Museu de Arte Moderna na abertura da retrospectiva das obras do esquizofrênico Arthur Bispo do Rosário. A multidão – cerca de 800 pessoas – número raramente visto em outras exposições – obrigou os organizares [*sic*] a abrirem as portas antes da hora. (...)

(...) Todos comentavam a ironia da trajetória de Bispo – de interno da Colônia Juliano Moreira ao centro das artes

---

<sup>60</sup> Anexo 2. Grifo meu, p. XIII.

plásticas cariocas da atualidade. Uma trajetória que agora se reveste de cores trágicas. As festejadas obras de Bispo estão ameaçadas: os cupins estão devorando *assemblages*, cenários, (...) e objetos mumificados. “As obras precisam de um cuidadoso trabalho de restauração e a Colônia Juliano Moreira não tem recursos”, diz Luiz Carlos Wanderley, da Colônia, que já apresentou pedidos de ajuda a várias instituições culturais do governo, sem sucesso. “No Brasil o conjunto da obra de um artista não sobrevive em bom estado sequer dez anos após a sua morte, por absoluto descaso das autoridades”, comenta Aluizio Carvão, em meio aos artistas plásticos presentes como Lena Bergstein, Ana Maria Maiolino, Manfredo Souzanetto, Cristina Pape.<sup>61</sup>

Os problemas com o acervo de Arthur Bispo do Rosario se estenderão por algum tempo, mesmo que em maio de 1993, por ocasião de uma individual de Bispo do Rosario, em Brasília, o jornalista Marcos Savini tenha anunciado:

Devido à precariedade dos suportes utilizados por Bispo na confecção de sua obra, muitas de suas peças foram deterioradas pelo tempo, cupins ou umidade, além do abandono institucional a que **foi relegado antes de suscitar interesse do Governo Federal – que patrocinou a restauração e conservação do acervo** – e de particulares. Devido a esta mesma precariedade, algumas das peças expostas no Rio de Janeiro não puderam ser transportadas para Brasília, o que segundo o curador Frederico de Moraes [*sic*], não prejudica a exposição na Athos Bulcão: “Todos os aspectos principais estão representados”.<sup>62</sup>

A afirmação de que o Governo Federal “patrocinou a restauração e conservação do acervo” deve ser lida com reservas, pois não há, até esta época, nenhuma menção direta na imprensa a respeito de ações do Estado em favor da obra. Ao contrário, as indisposições políticas com as autoridades públicas só vieram a se acirrar, conforme a obra alcançava maior visibilidade internacional.

---

<sup>61</sup> JORNAL DO BRASIL, 1993.

<sup>62</sup> SAVINI, 1993. Grifo meu.

## 6. 1. “El vampiro bajo el sol”

*Ya se hizo noche, sé que debo hacer*

*Tengo mis cortes bajo una nueva piel*

*Los que me siguen no me alcanzarán*

*Hasta el amanecer (...).*

(Herbert Vianna. In.: *Severino*)

Com o título “Exaltação a Bispo”, o Jornal do Brasil conta a história de uma negociação entre a gravadora da banda, EMI-Odeon e os responsáveis pelo acervo de Arthur Bispo do Rosario, a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira. Como capa do Caderno B de 1º de abril de 1994, a matéria inicia da seguinte forma:

O novo disco do Paralamas do Sucesso, *Severino*, com lançamento previsto ainda para este mês, pode tirar do esquecimento todo o acervo de obras de arte criadas por Arthur Bispo do Rosário. Abandonados numa sala da Colônia Juliano Moreira, os objetos criados por Bispo fascinaram os integrantes da banda, que resolveram usá-los como ilustração da capa e do encarte do novo álbum – um alerta pela preservação de um dos patrimônios mais originais da arte brasileira.<sup>63</sup>

A obra de Bispo a esta altura já estava tombada pelo patrimônio histórico, mas as imagens, podiam ser negociadas. Conforme conta o repórter Paulo Reis, a inglesa Lucy, esposa de Herbert Viana teria sugerido relacionar a obra de Bispo ao projeto visual do CD, e menciona, em seguida, o entusiasmo do artista gráfico Gringo Cardia, responsável pela programação visual do projeto, ao saber da idéia. Gringo já havia selecionado imagens de panôs bordados de Bispo para integrar a arte do CD, as quais seriam também incluídas nos *singles* promocionais.

A obra, infestada de cupins, sofria devastação e os Paralamas do Sucesso ofereciam-se como uma espécie de incentivadores. Transcrevo consecutivamente as declarações de Herbert Viana, Gringo Cárdua, do jornalista Paulo Reis e de Frederico Moraes, demonstrando, cada um, as idéias alojadas na transação:

Como este disco fala muito de trabalho, de pobreza e do Brasil, a idéia era usar pás e enxadas na capa. Mas depois de ver as criações do Bispo, mudamos de idéia. (...) Obras como essas

---

<sup>63</sup> REIS, 1984.

tenham que estar num grande museu, e não abandonadas e apodrecendo.<sup>64</sup>

(...) a descrição do universo deste homem (...) tem tudo a ver com o disco do Paralamas. Os dois tentam resgatar uma identidade perdida – no caso do disco, a própria identidade brasileira.<sup>65</sup>

Absoluto descaso com a cultura brasileira. Para o crítico Frederico Morais, só isso explica o abandono da obra de Arthur Bispo do Rosário, instalada precariamente na Colônia Juliano Moreira.<sup>66</sup>

Não há ar condicionado e a sala tem goteiras e cupins (...) é preciso fazer um trabalho mais técnico de restauração e conservação, e a Juliano Moreira não tem dinheiro nem para tratar dos internos (...) Nós recebemos convites do Nordeste e da Bienal de Cuba, mas não conseguimos as embalagens, que custariam US\$ 25 mil.<sup>67</sup>

A negociação, ao final, consistiu no pagamento, por parte da gravadora EMI-Odeon, da descupinização do acervo instalado, precariamente, no Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, em troca dos direitos de livre utilização de imagens da obra de Bispo no projeto gráfico do CD dos Paralamas do Sucesso, com o bônus da divulgação adjacente. O leitor deverá se perguntar: “Quem é o proprietário da obra?” E a minha resposta é: o alienado mental, para o Estado, não é dono de nada, assim, tudo o que Bispo criou, mesmo em vida, pertenceu, e pertence ainda, à Colônia Juliano Moreira, quer dizer, ao Ministério da Saúde. Aliás, Bispo chegou a dizer em entrevista a Hugo Denizart, enquanto filmavam *O prisioneiro da passagem*:

HUGO – E como vai ser essa representação?

BISPO – Eu vou estancar e apresentar o resplendor a fim da representação do mundo. E quem deve me apresentar são os interessados aqui da Colônia que, segundo a habitação de Cristo, diz: eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação [*sic*]diretores. Mais nada.

---

<sup>64</sup> Cf. REIS, 1984.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibid. 1984.

<sup>67</sup> Idem. 1984.



HUGO – Aos diretores?

BISPO – É, aos diretores, eles não ficam aqui? Só quem pode me apresentar são eles. Isso tudo aqui foi feito pra eles. Só pra eles. Mais nada.

HUGO – Isso aqui foi feito para os diretores?

BISPO – Não é eles que ditam? Então essa representação é deles. E mais a minha representação do mundo.

(...)

HUGO – Mas os donos da representação são eles?

BISPO – É, que são os diretores do hospício e daqui é que eu devo ser apresentado à humanidade.<sup>68</sup>

Outra pergunta possível do leitor, seria: Qual o valor representativo de uma obra criada sem mensuração de partida, uma obra sem preço? Valor é coisa que se atribui a algo. O valor da obra é estabelecido pelo artista em negociação com o mercado. As obras de Bispo não foram criadas para o mercado, foram criadas como uma representação das coisas do mundo, para Deus conhecer essas “aparências”. O valor incutido por Bispo na obra, era um valor sagrado. Quando Frederico Morais lançou Arthur Bispo no meio de arte brasileiro, assumiu, junto com a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, a responsabilidade de alterar o valor daquela obra, na medida em que tornou permutável o seu espaço de atuação.

Bispo morreu e sua obra foi mantida, como um corpo fica quando perde o espírito, até apodrecer, devorado pelos vermes, e sumir. Frederico incensou de arte o corpo sem dono, deu-lhe outra vida. O problema é que para permanecer, a obra precisou entrar em relação com o mundo dos vivos e passou a depender de seus valores materiais. Para além da dependência, a obra virada em arte conectou-se aos fundamentos da construção da realidade intersubjetiva de nossa vida cotidiana e foi atingida pela cobiça do mercado. “Exumaram” o corpo, sem calcularem os riscos de não poderem contar com o comprometimento do Estado, daí se viram envolvidos em transações onde a sobrevivência “mais valia” e os acordos, não.

---

<sup>68</sup> HIDALGO, 1996. p. 137.

Há uma considerável diferença entre o compromisso oficial do Estado e o comprometimento voluntário da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira. À atitude do primeiro está implicada uma promessa pactual, não cumprida, e à atuação da segunda subentende-se a responsabilidade de proteger, preservar, defender, diretamente, o acervo. A Associação de Amigos da Colônia depende do dinheiro do Estado para agir. O Estado é o dono, a Associação, resgata. Sem dinheiro, quero dizer, sem o comprometimento do Estado, o acervo é terra de ninguém, e terra sem dono é coisa capturável.

A crise financeira por que passava o Museu Nise da Silveira pode ser calculada pela qualidade do pacto ajustado. Frederico Moraes na mesma matéria do *Jornal do Brasil*, anteriormente citada, denuncia o descaso com a cultura brasileira, ao abandonarem a obra de Arthur Bispo:

Bispo é comprovadamente um dos mais importantes nomes da arte brasileira nas últimas décadas e já influencia vários artistas. A sua obra tem reconhecimento internacional, mas ninguém se dispõe a investir na sua preservação.

(...)

Acho ótima esta iniciativa dos Paralamas e espero que com o *auê* em torno do lançamento do disco a gente possa voltar à carga para salvar as criações do Bispo”.<sup>69</sup>

A capa do CD, em sua face, apresenta um detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras . Escrita*<sup>70</sup>. No ângulo direito, ao pé do encarte, o programador visual do projeto, Gringo Cardia, inscreveu o nome da banda, junto com o título do álbum. Como a resolução de divulgar a obra de Bispo, para chamar a atenção de “outras” empresas dispostas a financiar a recuperação e conservação do acervo, estava inserida no negócio da concessão de imagens, uma biografia e um texto sobre Bispo deveriam acompanhar o encarte do CD. O texto está na penúltima página do encarte, assinado por Frederico Moraes. Abaixo estão os agradecimentos<sup>71</sup>.

Enquanto o leitor se pergunta: “Qual teria sido o preço pago pelo projeto gráfico de Gringo Cardia para o CD da banda Paralamas do Sucesso?”, eu ofereço um trecho da reportagem de Luís Antônio Giron, de 1995, um ano após o lançamento do CD *Severino*, onde ele apresenta os dados de vendagem do disco:

---

<sup>69</sup> REIS, 1984.

<sup>70</sup> Anexo 3, p. XIV.

<sup>71</sup> Anexo 4, p. XV.

O CD vendeu quase 100 mil cópias. Mas os Paralamas pagaram só R\$ 1.500,00 para o museu. Uma barbada pelo uso de uma obra de arte no projeto gráfico de um disco.<sup>72</sup>

Ainda em 1994, em meio ao desprezo total das autoridades competentes, no caso, o Ministério Saúde e, por extensão, o Governo do Estado – responsável pelo tombamento e pela recuperação material do acervo – um acontecimento começou a esboçar contornos de uma disputa, agravada um ano depois, em 1995, pelo controle do acervo de Arthur Bispo do Rosario. O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), naquele ano, com o objetivo de dar um melhor destino ao acervo de Bispo, fez um requerimento ao diretor da Colônia, Laerth Tomé, solicitando o empréstimo do mesmo, em regime de comodato, de modo que fizesse parte de um antigo projeto de mapeamento da arte brasileira a ser ocupado na Galeria Mário Pedrosa, galeria esta, recém-inaugurada e batizada com o nome do idealizador do projeto. Conforme cita o repórter Paulo Reis do Jornal do Brasil, de 16/09/1994, o diretor da Colônia responde assim: “Podemos até emprestar. O que não pode é ficar no Museu para sempre. Em hipótese alguma”.

Laerth alegou o fato de estar sendo construído na Colônia um museu para as peças do acervo. Segundo ele, o museu já estava pintado de branco e com janelas novas. No entanto, diante da pergunta do repórter sobre a existência de uma reserva técnica, o diretor da Colônia respondeu: “Nós providenciamos apenas o que a Denise Correa, a diretora do Museu Nise da Silveira, nos pediu. Limpamos o local e colocamos janelas”. Na mesma matéria citada, o repórter Paulo Reis dá uma descrição do estado em que se encontrava o Museu Nise da Silveira:

A obra de Arthur Bispo do Rosário, já difundida internacionalmente, se encontra em estado deplorável. Sua degradação é visível. Encoberta pela poeira e incompleta – objetos foram arrancados por desconhecidos, pisoteados e quebrados –, está exposta em salas sem a mínima condição de preservá-la. Enquanto o museu Nise da Silveira, localizado no terceiro andar do prédio administrativo da Colônia Juliano Moreira, não fica pronto, os trabalhos de Bispo encontram-se espalhados em três salas. Numa delas, há um canteiro de obras onde trabalhadores caminham distraidamente sobre os objetos.

(...) Como o prédio da Colônia Juliano Moreira foi todo pintado e as obras não estavam cobertas, acabaram borradas de

---

<sup>72</sup> GIRON, 1995.

tinta. A descupinização do local, paga pela gravadora EMI-Odeon como retribuição à utilização de obras na capa do último disco do Paralamas do Sucesso, já não é eficiente.<sup>73</sup>

Nesta mesma matéria, o repórter Paulo Reis torna pública, pela primeira vez, a opinião de Frederico Morais a respeito do destino mais acertado para o acervo de Bispo:

Para o crítico Frederico Morais, que vem cuidando da divulgação internacional da obra de Bispo, o local realmente não têm condições de preservar o acervo. “No momento tem muita gente interessada em ver a obra de Bispo. Lá (em Jacarepaguá), ela fica distante. Não há condições materiais e físicas para que a obra permaneça onde está. Se houvesse, eu defenderia a sua manutenção na Colônia. Mas acho que num lugar como o MNBA há melhores condições de exposição e restauração”, defende.<sup>74</sup>

## 6.2. 46ª Bienal de Veneza

O ano de 1995 trouxe o mais alto reconhecimento ao trabalho de Arthur Bispo. Verificou-se também, neste ano, o aferramento das polêmicas em torno de sua conservação e o domínio sobre sua repercussão. No dia 04/02/1995 saem dois extensos textos de Frederico Morais no jornal O Estado de São Paulo. No primeiro deles, com o pretexto de noticiar a participação da obra de Bispo na 46ª edição da Bienal de Veneza, ao lado de Oscar Niemeyer e Nuno Ramos. Morais escreve uma micro-biografia divulgando descobertas inéditas sobre o passado de Bispo, aptas a preencherem os apagamentos propositais do próprio artista. A matéria de página inteira chama a atenção do leitor para o discurso de auto-referencial de Frederico, querendo demonstrar todos os anos de esforço e dedicação por ele dedicados à obra do seu protegido. Note-se esta passagem:

(...) tendo como ponto de apoio, sempre, o que ele, Bispo do Rosário [*sic*] chamava de “registros de minha passagem pela terra” (...) fui levantando nomes, locais, datas, atividades, histórias de amor e de vida, posteriormente confirmadas por depoimentos de contemporâneos seus e novos documentos, que me permitiram elaborar uma biografia mínima, necessária à compreensão do seu universo simbólico. Para reconstruir o

---

<sup>73</sup> REIS, 1994.

<sup>74</sup> Ibidem.

épico de toda sua vida, dentro e fora da colônia, o antes e o depois da loucura, precisei agir como um detetive disposto a elucidar um crime, ou como um médico-legista dissecando um cadáver.

(...)

Hoje sabemos que Bispo do Rosário nasceu em 16 de março de 1911, em Japarutaba, interior de Sergipe (...)

(...)

O exame de seu prontuário médico indica a existência de dois vazios – 1944 a 1948 e 1954 a 1964. Ainda não pude confirmar se nos dois lapsos de tempo aludidos Bispo do Rosário teve alta médica, se foi transferido para outro hospital ou mesmo se fugiu. É certo, porém, que nestas ausências trabalhou em um escritório de advocacia, como porteiro do hotel, como guarda-costas e cabo-eleitoral de um senador da República. No início de 60, trabalhou como faz-tudo numa clínica pediátrica, onde comprovadamente realizou parte de sua obra. Uma nova crise levou-o de volta à colônia, em 8 de fevereiro de 1964, de onde não mais sairia.

(...) O resgate de Bispo do Rosário como artista teve início em 1982, quando incluí alguns estandartes e assemblages na Mostra À margem da Vida, que organizei para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (...) <sup>75</sup>

Frederico Morais escreve em primeira pessoa, em tom de relato pessoal, na intenção evidente de registrar, na memória documental da mídia, seu trabalho biográfico e crítico sobre a obra de Bispo do Rosario. Por sua curadoria, diz ele, inseriu Bispo no cenário mundial das Artes; levou-o a participar da primeira mostra internacional: *Viva Brasil Viva*, em Estocolmo, em 1991; apresentou-o ao público de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba e Brasília e organizou as exposições em cada uma destas localidades. Comenta Frederico já haver, então, uma fortuna crítica sobre Bispo do Rosario – análises, ensaios, teses universitárias, filmes de curta e média metragem. E se refere a publicações em andamento na Suécia, México e França.

Na mesma matéria, um segundo artigo conta a história de como se formou, quatorze (14) dias depois da morte de Arthur Bispo, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, com a prioridade de proteger e divulgar a obra de Bispo. Conta sobre o propósito presente na mostra da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de “inserir a obra do artista no ecúmeno da cultura brasileira, mediante a discussão ampla de seus múltiplos significados”. E expõe os problemas financeiros do acervo:

---

<sup>75</sup> MORAIS, 1995.

O acervo de Bispo do Rosário está legalmente sob a guarda da Colônia Juliano Moreira, órgão do Ministério da Saúde, que não dispõe de verbas específicas destinadas à sua conservação e circulação. A associação de Amigos também não conseguiu captar recursos pela Lei Rouanet, apesar de ter seus projetos aprovados. Não foi possível obter verbas nem de instituições privadas de financiamento, como a Vitae, ou de empresas nacionais e multinacionais. O acervo continua sob constante ameaça, deteriorando-se, e podendo mesmo, em tempo curto, desaparecer de todo.

Foram estas dificuldades materiais e financeiras que impediram o envio da obra de Bispo do Rosário para a última Bienal de Cuba e para a Collection d'Art Brut [*sic*], de Lausanne, dirigida por Michel Thevoz. O governo federal, apesar do crescente prestígio internacional de Bispo do Rosário, jamais deu qualquer ajuda, seja através do Itamaraty, seja através do Ministério da Cultura. O tombamento do acervo pelo Estado, em tese, obrigaria o governo do Rio a contribuir com recursos humanos, financeiros e logísticos para sua preservação, mas nada fez até hoje.<sup>76</sup>

Não aparece no texto de Frederico outra denúncia senão a do descaso das autoridades públicas em não assumir as responsabilidades de praxe no caso de um tombamento. As intenções do texto, de 1995, primeiro a ser publicado na imprensa sobre a participação de Bispo na Bienal de Veneza, se atêm muito mais a um resgate pessoal do crítico sobre a luta travada pelo projeto, desde 1982, de inscrever Arthur Bispo do Rosario na História das Artes Plásticas, bem como a de lutar pela conservação do seu acervo e dar-lhe visibilidade frente à opinião pública. Além disso, está no artigo a intenção de relatar a história da formação, dos objetivos e da atuação da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, ao longo de 12 anos, para tentar fazer sobreviver a integridade física da obra. Todavia, uma pergunta, me parece, é deixada no ar: porque Frederico Morais retoma o seu histórico de trabalho (de 12 anos!) em relação à obra de Bispo, precisamente, no momento da divulgação de participação do acervo de Bispo na Bienal de Veneza, o evento máximo do meio de artes plásticas?

No dia 25 de abril de 1995, os jornais brasileiros divulgaram nota sobre a participação de Arthur Bispo do Rosario, na 46ª edição da Bienal de Veneza:

SÃO PAULO – O presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edemar Cid Ferreira, assinou ontem um convênio

---

<sup>76</sup> Ibidem.

com o Ministério da Saúde para a cessão de 140 obras do artista plástico sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989).

Bispo e o artista paulistano Nuno Ramos, 35, vão representar o Brasil na próxima Bienal de Veneza (Itália), a começar dia 6 de junho. O acordo foi firmado no prédio da Bienal pelo ministro da Saúde, Adib Jatene, e o presidente da fundação.<sup>77</sup>

No jornal o Estado de São Paulo a notícia traz estes termos:

As obras do artista, ex-interno esquizofrênico da Colônia Juliano Moreira, sofrem problemas de conservação no Rio. A Bienal está gastando R\$ 20 mil com o restauro das obras de Bispo, avaliadas em R\$ 300 mil. (...)

O “meteoro” de Nuno Ramos tem um custo estimado de R\$ 50mil, dos quais R\$ 25 mil são bancados pela Fundação Bienal. Já o restauro das obras de Bispo do Rosário está sendo feito pela especialista Cláudia Nunes, do Museu Imperial de Petrópolis.<sup>78</sup>

Na Folha de São Paulo, o mesmo assunto acima é esclarecido da seguinte forma:

Jatene [Ministro da Saúde] disse que a Bienal tem um papel importante no restauro das obras de Bispo: “Como não [*sic*] são peças preparadas por um artista plástico não-convencional, elas necessitam de cuidados. A Bienal tem tecnologia para restaurá-las”.

Segundo Cid Ferreira, as peças já estão sendo encaminhadas para o trabalho de limpeza e restauração no ateliê de Cláudia Nunes, em Petrópolis (RJ).

O custo da operação, segundo a Bienal, é de R\$ 20.000. O seguro é de US\$ 300.000. Deverão estar prontas para embarcar à Itália, em dez caixas, no fim de maio.

“A dificuldade se deve ao fato de Bispo ter trabalhado com materiais perecíveis”, diz Cid Ferreira.

Bispo bordava em lençóis e panos, usava madeira sem tratamento e colava materiais de todo tipo em painéis. **“Sua produção foi escolhida por questionar o suporte convencional das artes”**, define o presidente da fundação.

A escolha partiu do crítico Nelson Aguilar, curador do pavilhão brasileiro em Veneza, que considera Bispo um **“grande artista do povo”**. O abandono do suporte (sobretudo a tela) o levou a eleger Nuno Ramos. Este vai receber R\$ 25.000 para criar a instalação “Craca”, uma bola de alumínio de 5 por 2,5 metros que pesa 2,5 toneladas e representa um meteoro em tamanho natural.

<sup>77</sup> O ESTADO DE MINAS. 1995.

<sup>78</sup> MEDEIROS, 1995.

Cid Ferreira afirma que a peça custa o dobro: **“Os custos complementares estão sendo cobertos pela iniciativa privada”**. Segundo ele, Nuno Ramos já está na metade da elaboração.

(...)

A Bienal de São Paulo é encarregada de organizar os eventos de arte brasileira no exterior, por acordo firmado em 1994 com o Ministério das Relações Exteriores. Pela combinação, ela custeia a reforma do pavilhão brasileiro de Veneza, orçada em US\$ 36.000.<sup>79</sup>

Todas as negociações empreendidas, até então, foram determinadas por desigualdade de trocas, negociações sempre cedidas ao proveito de quem detinha dinheiro e poder, como foi o caso do acordo com o Governo Estadual, depois com o Paralamas do Sucesso & EMI-Odeon, e, finalmente, com os empresários da Bienal de Veneza. Todos os citados usufruíram vantagens em representar ou serem representados pela obra de Bispo do Rosario e nenhum deles se dignou a cumprir ou travar acordo justo, à altura do valor internacionalmente creditado à obra. O valor é concedido em discursos, entretanto não se converteu em paga à manutenção rigorosa, qualificada e extensiva a toda a obra, em equivalência ao valor cultural do acervo.

No dia 13 de julho de 1995, a Folha de São Paulo publicou a seguinte manchete: *Associação acusa Bienal de ‘calote cultural’*. Luís Antônio Giron era o repórter local e chamava a atenção para o fato de a repercussão internacional de Bispo do Rosario estar causando uma “disputa pelo controle da sua obra”. Na trama política do caso exposto por Giron, a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira acusava a Fundação Bienal de São Paulo de “se apropriar do prestígio da produção do artista, sem preservar a integridade da obra”. Um acordo, feito em abril daquele ano, entre a Associação e o Ministério da Saúde, concedia direitos ao Ministério em expor o trabalho de Bispo no circuito internacional, mediante restauração do acervo como um todo, na época, inventariado em 600 peças.

Realmente, o mais surpreendente de todo esse cruzamento de interesses e imputação de valores à fatura de Bispo, ficou por conta da negociação do crítico Nelson Aguilar, curador da mostra brasileira em Veneza, ao ter estabelecido contato com a Alpargatas S.A., de São Paulo e negociado a cessão da *assemblage*

---

<sup>79</sup> PIZA, 1995. Grifo meu.



de congas (tênis fabricados pela empresa Alpargatas), criada por Arthur Bispo do Rosario, em troca de R\$ 6.000,00. O jornal publicou o tom deselegante dos representantes da Fundação Bienal de São Paulo, representada principalmente pelo crítico Nelson Aguilar, com Gerardo Vilasecca, presidente da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, à época da Bienal.

Gerardo Vilasecca, sobre o problema das restaurações e sobre a participação do acervo de Bispo, na Bienal, pronuncia-se:

Queríamos que um dos nossos 60 membros monitorasse a obra em Veneza, e nem essa hipótese foi considerada.

(...)

A maneira como foi feito o restauro não teve profissionalismo. (...) **Foi restaurada só uma pequena parte da obra e faz uso da imagem de Bispo.** Uma mostra representativa deveria considerar as 600 obras.<sup>80</sup>

Nelson Aguilar, rebate:

Essa associação é provinciana. Está arraigada no cadáver do artista e pretende tirar benefício dele. Desejava transformá-lo no ‘homem elefante’ da arte brasileira, levando a obra para passear no circuito da arte bruta, dos loucos e marginais. Tiramos Bispo da sarjeta e fornecemos à sua obra projeção internacional. Hoje é um artista cosmopolita. A associação não passa de uma atravessadora.<sup>81</sup>

O gerente de eventos da Bienal, Romão Pereira, diz que Vilasecca “quer entrar na história sem ter cacife” e sobre a cessão de imagem à empresa Alpargatas, observe-se o trecho da reportagem:

Segundo Pereira, a Alpargatas vai pagar R\$ 6 mil pelo uso da vitrine de congas: “Isso vai ajudar na recuperação das outras obras. E foi iniciativa da Bienal começar negociações com a empresa.”<sup>82</sup>

Agora é possível entender o motivo da longa matéria escrita por Frederico, em primeira pessoa, no jornal O Estado de São Paulo, do dia 04 de fevereiro de 1995, descrevendo toda a sua trajetória de 12 anos, em nome de uma obra cuja compreensão da opinião pública, seja dos grupos mais populares ou dos mais

---

<sup>80</sup> GIRON, 1995. Grifo meu.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibid.

eruditos, foi por ele encetada. Quando, em entrevista, indaguei Frederico Morais sobre o seu afastamento, em 1995, ele respondeu:

(...) o cansaço era muito grande e então eu me afastei. Aí, a mostra já tinha circulado pelo Brasil, as capitais mais importantes, aí veio a idéia de levar pra Bienal de Veneza, e, então, o Nelson Aguilar era o curador, mas o Nelson Aguilar (...) resolve tudo depressa, ele é ao contrário, ele não se liga inteiramente nas coisas, aí quer resolver as coisas por telefone, quando eu cheguei a mandar pra ele uma lista de coisas que eu achava interessante pra fazer parte do pavilhão brasileiro, que é um espaço relativamente pequeno, e aí ele me pediu um texto, eu fiz um texto. Aí depois ele vem aqui ao Rio de Janeiro, de táxi, fica lá meia hora, como se pudesse em meia hora, com o táxi lá fora esperando, ver a obra do Bispo, resolver. Enfim, eu comecei a divergir dele. Por outro lado, ele entrou pela cúpula lá do Ministério da Saúde, com aquele cirurgião, Jatene, né? Sabe? começou a atropelar as coisas, e eu, então, retirei meu texto que eu tinha feito pro catálogo da Bienal e a partir daí, eu me afastei, me aborreci.<sup>83</sup>

É de Frederico Morais e sua equipe de pesquisa, o mérito de a obra de Bispo chegar a ser escolhida para um evento histórico como é o da Bienal de Veneza. Frederico Morais não inventou o artista, mas engendrou um discurso de afirmação e com ele inscreveu Bispo na História das Artes Plásticas. A biografia da obra de Arthur Bispo foi fundada por Frederico Morais, em versão para o mundo dos vivos e, neste mundo, Morais foi ascendente e descendente. Foi biógrafo e, indiretamente, biografado.

À maneira indissociável de ser um biógrafo, Morais compôs a si mesmo nessa relação de “inter-esse”. Um estudo integral da produção em mídia impressa da obra de Arthur Bispo do Rosario, que desvincule o nome de Frederico Morais do conteúdo das informações incorrerá em omissão. No dia 11 de setembro de 1997, o Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, ganhou uma sala especial, com oficina de restauração, por um acordo travado com o Ministério da Cultura e o Centro de Artes do México.

Outros nomes tomaram a frente do acervo de Bispo nas páginas dos jornais. Frederico Morais desapareceu de cena e seu nome apresenta-se, unicamente, associado à curadoria das duas primeiras exposições: *À margem da vida*, em 1982, no MAM, e *Registros de minha passagem pela terra*, em 1989, no

---

<sup>83</sup> MORAIS, 2005.

Parque Lage. Uma publicação do Jornal do Brasil, do dia 17 de novembro de 1996, não deixa de citá-lo como o pioneiro a investir na tarefa de catalogar a dispersa obra do Bispo. Sabemos ter sido muito mais.

Foi o processo de análise do material jornalístico, comparado a leituras precedentes, o responsável por me fazer entender o próprio trajeto dessa tarefa produtiva, exatamente pelo branco inicial, pelo vazio das brechas às quais me propunha penetrar, como um eixo capaz de fazer mover a roda do tempo, iniciando-me por urnas mais secretas. É certo não serem estas as decisivas urnas de minha procura. Outras ainda estarão por vir, pois fazem parte de um mundo menos tangível.

## **Terceiro Tomo**

## Roda

Afirmar ser o “vazio” a problemática fundamental da construção e análise “acerca” de uma biografia de Arthur Bispo do Rosario. Refiro-me à problemática do vazio, já se sabe, não só como expressão de dificuldades referentes à narrativa da vida de Arthur Bispo – também objeto de sua arte –, mas como o conjunto de questões manifestadas por essa própria idéia de vacuidade no contexto da obra.

Ofereço ao leitor a comodidade da imagem da *Roda*<sup>1</sup>, de Arthur Bispo, em seu sentido figurado de tempo circular. Os aros da *Roda* são linhas e brechas a formar novos vazios ao vaivém da morte para a vida. Linhas estruturais concêntricas, excêntricas, linhas relacionais entre centro e extremidade. Aros apagados sob o impulso e, por assim dizer, multiplicados a ponto de vazio, ludibriando vistas descontínuas por efeito do decurso. No apagamento dos aros, há a ilusão de desaparecimento do próprio ato de impulsão, refletindo o sentido simbólico de libertar-se da confusão de imagens, desejos e emoções, “para escapar das existências efêmeras, para só sentir a sede do absoluto”<sup>2</sup>. Contudo, o eixo da roda, como forma de aparecimento, faz menção ao presente inapreensível.

O eixo da roda é Arthur Bispo do Rosario, presente, em seu próprio nome: “ponto fixo no espaço que se move”.<sup>3</sup> Deste ponto fixo, ele inventa a si, compõe e descreve o universo em forma e conteúdo. E por esta forma e conteúdo referirem-se ao universo simbólico, sempre haverá um ponto de partida como eixo, relacionando cada elemento da obra (forma) ao pensamento (conteúdo) do autor e do leitor. Esta roda guarda o segredo do movimento, da existência da obra pelo pensamento e do próprio universo simbólico cultural humano.

Não afirmo ser a *Roda* uma síntese da obra de Bispo, nem estou certa de ser adequado empregar a idéia de “síntese” à característica circular sugerida pela noção de “obra”. Uma obra se dá, acredito, por múltiplos vazios iniciais – pontos de partida – como aplicações de um pensamento. O artista mantém sob seu controle o segredo da ação, contudo, a ação define o resultado como pensamento. O artista parte do vazio e, invariavelmente, sua visão inicial é desviada pelo próprio ato criativo. Há um todo, isto é inegável, mas o todo que se edificou ao

---

<sup>1</sup> Anexo 5, p. XVI.

<sup>2</sup> CHEVALIER, 1999. p. 932.

<sup>3</sup> Cf. AMADO, 2005. p. 186.

final de inúmeras entradas, ou partidas. Francis Bacon se refere a este aspecto em *A brutalidade dos fatos*:

(...) prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será executada como fora prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis muito grossos, e, por causa da maneira como trabalho, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem minhas ordens. Isso seria obra do acaso? Talvez alguém dissesse que não, porque acaba tornando-se um processo seletivo que começa com algo imprevisto, selecionado para ser preservado. A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto mas preservando também a continuidade. (...)<sup>4</sup>

No que diz respeito à concepção genérica de obra, neste caso, o que examinamos são conjuntos religados sem maior esforço por um leitor, que opera matematicamente em sua compreensão, tangendo linhas imaginárias de ponto a ponto, a ponto de reuni-los em unidade. Contrariando, assim, os próprios critérios do autor, o leitor, com sua operacionalização, cerca os trabalhos de Bispo na emblemática categoria de obra. Calcular que se trata de uma obra é associação de quem o lê, o enquadramento é nosso.

Por sua vez, a idéia de fusão oferecida pela *síntese* concede ao trabalho de Arthur Bispo uma representação de um todo “coerente”, valor perseguido por uma cultura firmada em um espírito ocidental cartesiano, interessada em diferenciar o espaço do artista, do espaço do “louco criativo”. Em sendo assim, associar o trabalho de Bispo à essência de um todo coerente é dizer, subliminarmente: “a obra não é louca”; autorizando-a como arte a despeito da biografia de seu autor.

Em um primeiro momento, quando o trabalho de Bispo era desconhecido e procurou-se legitimá-lo como arte, fixar a maneira de analisá-lo por uma formulação de ordem e coerência funcionou como agenciamento do discurso de reconhecimento. Certamente, hoje, ainda haverá quem questione a criação de Bispo como obra de arte, ou haverá quem queira reservá-la a um espaço “especial”, vizinho, mas, distinto da arte “erudita”.

A categoria dos loucos ainda representa um excesso à estrutura de uma civilização “obrigada a aceitar, respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a

---

<sup>4</sup> BACON, 1995. p.16 et. seq.

ordem”<sup>5</sup>. Todavia, regra geral, o trabalho de Bispo é respeitado como obra de arte genuína, podendo já defrontar a ordem da coerência confirmando-se pela (des)razão, pela via da descontinuidade do real formado de elementos aleatórios, justapostos, fora de propósito, indeterminados como a nova representação da realidade sugerida pela física moderna.

Afirmo haver uma interação entre a *Roda* e o secreto sistema dinâmico da criação de Arthur Bispo, análogo à constituição dos átomos, de que é feito o ser. Átomos possuem o aspecto de esferas rígidas, no entanto, consistem de espaço vazio. O núcleo é a fonte de energia dos átomos, e os elétrons, reagindo ao confinamento no átomo, giram em altíssima velocidade, algo em torno de 960 quilômetros por segundo, de modo aleatório e imprevisível. Prótons e nêutrons, confinados em um espaço ainda menor, o núcleo, giram em um estado de energia de aproximadamente 64.000 quilômetros por segundo. Um ser, então, parece constituir-se de vazios preenchidos por energia e velocidade. Refiro-me, por extensão, à cultura humana edificada por uma voragem dos códigos pré-fabricados, responsáveis pela determinação da consciência, do pensamento. Somos a ressonância de signos. Fazemos parte de um mundo de sinais e símbolos. Em *A construção social da realidade*, Thomas Luckmann e Peter L. Berger, dizem:

Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade ordenada. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em padrões que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha apreensão. A realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena. A linguagem usada na vida cotidiana fornece-me continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado para mim.<sup>6</sup>

Armazenar, apreender para reforçar a competência e aperfeiçoar o desempenho futuro é um princípio racional. Experiências são armazenadas na memória como um acervo histórico-social disponível do conhecimento, nos servem como “receitas” para operarmos em nossos propósitos pragmáticos. Este

---

<sup>5</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>6</sup> BERGER, 1973. p. 38.

acervo nos torna capaz de prever e neutralizar os acontecimentos no tempo, numa tendência a facilitar a vida, economizar tempo, programando o futuro. Conservar padrões para manter um modelo de ordenação e controle são características universais dos seres humanos.

Antonin Artaud, contrariamente, desejava escavar o bem estruturado e impregnado sistema do pensamento Ocidental, para transformar o fracasso das raízes pré-moldadas do mesmo, que “não deixa mais ao pensamento o tempo de retomar raiz nele mesmo”. Artaud propunha uma regressão no tempo, à vida da Idade Média, para metamorfosearmos nossas mentalidades em essência. Sobre o pensamento, Artaud escreve em *O teatro e seu duplo*:

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são a representação dessas coisas.

(...)

É preciso insistir nessa idéia da cultura em ação e que se torna em nós uma espécie de novo órgão, uma espécie de segunda alma: e a civilização é a cultura que se aplica e que rege até mesmo nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é apenas de modo artificial que se separa a civilização da cultura e que há duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação.

(...) para todo mundo, um civilizado culto é um homem bem informado sobre os sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações.

É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo essa faculdade que temos de extrair pensamento de nossos atos ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos.

(...)

Todas nossas idéias sobre a vida têm de ser revistas numa época em que nada mais adere à vida.<sup>7</sup>

Artaud que, como Bispo também viveu em sanatórios, sabemos, sofria de algo, para ele denominado “a grande dor do pensamento”. Desde criança sofreu de problemas neurológicos, suportou convulsões, esteve internado em sanatório aos 19 anos; e aos 24 anos passou a fazer uso de láudamo para aliviar suas intensas dores de cabeça. Durante toda a vida passou pelas mãos de médicos e psiquiatras. Em suas cartas a Jacques Rivière relata de maneira emocional o seu sofrimento:

Eu sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Do fato simples

---

<sup>7</sup> ARTAUD, 1975. p. 16 et. seq.



do pensamento ao fato exterior de sua materialização nas palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, eu estou na busca constante do meu ser intelectual.

Quando então eu consigo alcançar uma forma, imperfeita que seja, eu a fixo, no temor de perder todo o pensamento. Eu estou abaixo de mim mesmo, eu sei, eu sofro, mas aceito com medo de não morrer completamente.

Tudo isto, que é muito mal dito, corre o risco de introduzir um terrível equívoco no vosso julgamento de mim. (...) <sup>8</sup>

A dificuldade de Artaud em materializar palavras, associada à profunda dor do pensamento é também a dor do poeta no trato com as palavras. Artaud enfrentou a dor daquilo que chamou “erosão mental” e, em meio ao desmoronamento, desafiou o bloqueio da linguagem, sujeitou as palavras aos seus pensamentos e os pensamentos à sua força, pois, segundo ele, “o pensamento não é uma massa, um conjunto de conteúdos que já está aí, o pensamento está inserido numa relação de *forças*”<sup>9</sup>.

A física moderna ensina que não se pode observar e medir, ao mesmo tempo, a velocidade de um elétron, pois, ao ser focado por uma luz, sua velocidade se altera. Pode-se medir, ora a exata posição do elétron, ao manifestar-se como partícula, ora a sua velocidade, ao manifestar-se como onda. A incerteza, assim, está prevista para o ser e para as coisas, substituindo o determinismo e a objetividade. A ciência descobriu que as distâncias são ambíguas e os intervalos de tempo entre eventos não são absolutos, dependem do **observador**. Entender o universo de Bispo por uma lógica do pensamento esquemático, imperativo, será fatalmente incidir em fracasso, por trair as forças abertas do pensamento. No interior da força propulsora da arte reside uma configuração de resistência ao controle, empenhando-se no prazer e lutando contra o poder das convenções, tendo em vista a necessidade de reconstrução de um mundo desenraizado do comum, para além das categorias.

Falar de arte é falar de um tempo sem tempo, de saltar os limites da história. Trata-se de um fenômeno capaz de arrancar o ser de suas correlações com a realidade, ou seja, estado estético. Todo o artista, de uma maneira ou de outra, intervém sobre a realidade:

---

<sup>8</sup> ARTAUD, 2004. p. 69.

<sup>9</sup> KIFFER, 8/3/04. PUC-Rio. Xerocópia.

(...) hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejar-nos ver el prado donde relincha el unicornio.<sup>10</sup>

Quando Cortázar fala da “porta que se abre lentamente para deixar-nos ver o prado onde relincha o unicórnio”, guia-nos ao caminho de uma transposição de linhas: do real ao imaginário – “fantástico”. Afinal, o que define a força que emerge das imagens originadas do nada inicial da folha de papel, surpreendendo nosso olhar? Qual operação define esta experiência, esta sensação de eterna novidade? Qual linha de fronteira define a passagem do espaço cotidiano para o de inspiração e criação? A quem é permitida a passagem para este lugar? A quem é vetada? É, justamente, neste ponto, que se encontram todas as imaginações, independentemente de suas biografias, espaço, tempo, “lucidez”. O limite da criação é o ponto indeterminado, o não-lugar, do qual magicamente surge beleza. O filósofo Deleuze disse que “Se a esquizofrenia é o universal, o grande artista é realmente aquele que atravessa a parede esquizofrênica e atinge a pátria desconhecida, lá onde não há mais nenhum tempo, nenhum meio, nenhuma escola”<sup>11</sup>.

Leitor, sua tarefa é a de observador experiente de minhas propostas como leitora. Igualmente, somos, para aqui, as chaves das percepções. Já, as metáforas, servem como transportes de sentidos. Ofereci, desde o primeiro momento, a *Roda*, de Arthur Bispo, em seu sentido figurado. Imagine-se agora impulsionando a *Roda* e perceberá nitidamente como se dá um pensamento transportado por uma relação de *forças*. Metáforas são como a *Roda* posta em giro, aptas ao apagamento. Transportadoras, ultrapassam a ordem do sentido absoluto.

O que fez Bispo do Rosario, se não, preencher o vazio de sua condição original? Foi a práxis, ininterrupta, dia após dia, incansável, ao longo de 50 anos de construção, por um circuito de gestos, a operação dinâmica capaz de imprimir um aspecto consistente à existência do homem e do artista. A função da roda, a sua rotação essencial, abre uma (d)obra do universo simbólico à obra de Bispo, inventor de si mesmo. Bispo, ao girar a roda, desfez as linhas fixas do portão do

<sup>10</sup> CORTÁZAR, 1991. Contracapa.

<sup>11</sup> DELEUSE, 1974. p. 88.

quarto forte, desfez a célula – quarto pequeno, cela –; pelo vazio libertou-se, amalgamando sordidez com beleza.

Rode, leitor, a Roda à Obra. Reordenadas as letras, intervertido o “d” para o “b”, como o efeito do passar da página, abre-se à *Roda* o anagrama *d’Obra*. Agarre-se ao primeiro fio de palavra que se dobre. Deixe-se lançar ao vazio. Preencher será o seu transporte.

## “EU VIM”

Arthur Bispo do Rosario ao longo da vida insistiu em afirmar ter um dia simplesmente aparecido, construíra para si uma nova história transformando o mundo ordinário em extraordinário. Minucioso relator da própria história, tratou de documentar sua passagem pela terra sobrepondo linha em trama de tecido, amarrando multi-signos pelos pontos do bordado, numa sintaxe exclusiva, rigorosa, tendo em vista o firme propósito de registrar as coisas do mundo e de sua existência transformada, conforme o seu critério de seleção. Bispo vivia pela finalidade de “se apresentar”.

Ao interlocutor cuja abordagem pretendesse vasculhar sua origem, dizia: “tudo está aí”, “tudo está escrito, tudo está escrito”, referindo-se à sua obra, edificada ao longo de aproximadamente 50 anos. Ali está seu vazio preenchido, a sua memória fixada, atracada pelos fios do bordado nos tecidos. Frederico Morais, por exemplo, adverte-nos para o fato de Bispo não pretender apenas contar a sua história, nem sequer escrevê-la, ele costurava essa história, numa tentativa de deixar um marco mais sólido.

Como se não bastasse o gesto de costura da própria história, Bispo foi capaz de restaurar para si um corpo, por assim dizer, ao interferir nos códigos da vestidura, subvertendo seus padrões, portanto, confirma a máxima de Nietzsche de que a “consciência de si é uma ficção”. Refiro-me à operação sobre as fardas e sobre o manto de apresentação. Suportes de linguagem, as fardas e o manto, como aparados do corpo, exercem, a um só tempo, a ação de guardar e publicar. São vitrines do parecer e arquivo do ser. Publicado é o ser guardado pela ordem da palavra, em sua força de desígnio, bem como a palavra equivale à carne, ao corpo, do que é nomeado.

Bispo nomeou-se por meio da invenção de trajes, ancorou-se nas palavras ali bordadas de modo a reorganizar seu ser no mundo, sua individualidade. Legendado pela palavra e guardado pela re-significação do traje, recupera-se como eixo. As vestes impressas com a potência da palavra escrita convertem-se, neste caso, simultaneamente, em ação de difusão e abrigo, afinal, a escrita atua em um movimento de expansão, como, contrariamente, a língua marca o lugar de origem, territorializa. Investido no centro da cúpula, da grande tenda, a exemplo

do *Manto de Apresentação*, Bispo é a coluna central do universo, gesto simbólico de atravessar a cabeça pelo corte central da vestimenta, transporta-se para além do mundo material, assume um papel emblemático, pois, como para os celtas, “aquele que veste o manto toma o aspecto, a forma e o rosto que quer pelo tempo em que o leva sobre si”.<sup>12</sup> Bispo entrega-se a si mesmo, manifestando o espaço do jogo de invenções.

Afasto totalmente a proposição de análise do caso *clínico* de Arthur Bispo do Rosario, contudo, considero adequada a reflexão dos psicanalistas José Francisco da Gama e Angela Ceppas Figueiredo, no artigo *Em carne viva: dor*, à argumentação que pretendo desenvolver. Os autores ao investigarem a dor mental do ser, vítima de um vazio essencial, de uma perda possível de ser vivida na fase pré-verbal, quando a criança, por algum motivo é afastada da mãe, notaram que essa dor, vivida como “ameaça de aniquilação” e como “perda de uma parte de seu próprio corpo”, provoca expressões particulares do ser em relação com o espaço físico, no contato interpessoal, de modo a criar códigos de conduta e “hábitos” – no duplo sentido da indumentária e do agir – para a identidade do corpo, como auto-representação, sob a metáfora de uma “segunda pele”. A certa altura do artigo, ao analisarem o caso clínico de um certo paciente, os autores escrevem:

(...) Sistemáticamente vestia a camisa (“t-shirt”) pelo avesso, talvez desvelando e expressando, com este gesto, a sua vulnerabilidade e exposição, como se estivesse em carne-viva e usasse a agitação e o espaço-moldura que se formava em volta dele como uma pele protetora. Esse era um modo autista-contíguo (OGDEN, 1992, p.49 e ss.; 1996, p.341) de Maurício criar uma sensação precária de contenção e coesão do seu *eu* ameaçado de desmoronamento. O espaço, a camisa, o aroma de seu corpo, o emplastro gorduroso que eram os seus cabelos, constituíam uma forma-sensação que envelopava precariamente a sua personalidade (...)

(...) A segunda pele manifesta-se, defensivamente, como um tipo de concha muscular ou como uma musculatura verbal correspondente (...)<sup>13</sup>.

Ao compararmos a camisa usada por Bispo na foto da ficha de doente<sup>14</sup>, por ocasião da entrada no manicômio, com a farda *Eu Vim*<sup>15</sup>, confeccionada anos

<sup>12</sup> CHEVALIER, 1999. p. 589.

<sup>13</sup> GAMA, 2005. p.111 et. seq.

mais tarde, na alta fase de sua criação, notamos que a estampa floral da camisa parece idêntica à da farda, cujas emendas sugerem o aproveitamento daquela camisa como “decoreção”, no duplo sentido da palavra ampliada à noção de adornar e guardar pelo coração, na memória; metaforizando, dessa maneira, ou, quem sabe, confirmando a idéia da reinvenção de si mesmo. O aspecto pífio da camisa do doente mental transforma-se em farda, sob a intervenção de um pensamento a fim de falar de “outro modo”: “EU VIM / 22 / 12 / 1938 / MEIA / NOITE”. Vir é fazer-se presente, apresentar-se. O ser re-configurado atualiza o seu registro com data de ingresso no universo simbólico existencial e proclama um novo sistema de vestuário como intimação à distinção, hierarquia e autoridade da exibição de seus significados.

O ser civilizado veste-se, disciplinado por regras de conduta e influenciado por fatores de identidade social, as quais funcionam como inserção no âmbito privado e público. O corpo contemporâneo, na “ordem” civilizada, está em constante mutação, seja pela busca da perfeição (*body building*), seja por um propósito de luta, *performance* ou reconfiguração do eu (*body modification*). Roupas são formas de comunicação do sujeito com o mundo, porque “O ser humano inventa sua identidade cultural a partir de intervenções sobre si mesmo e sobre a natureza, criando o habitat [*sic*] que o grego chamava de *ethos*, ou seja, morada”.<sup>16</sup> Em um mundo que perdeu o centro, em crise com o real, pela arte, Bispo encontra uma passagem a equilibrá-lo ao centro, contra a desordem dinâmica do tempo. Reconfigurar-se foi a retomada da unidade perdida, dentro do edifício barroco em que se encontrava, numa medida defensiva e de proteção.

Tecido bordado é tecido tátil, fibroso, semelhante à pele afetada por lesões cuja recomposição das fibras manifesta ilustrações nodosas – quelóides. Refiro-me a lesões, contudo, retenho meu olhar depois da dor, ultrapassando a causalidade clínica. Leio as camadas ulteriores (tecido, bordado), conformadas em tensão com o vazio, descendentes, por um lado, da esfera profunda povoada por vozes de autoridade a comandarem a ação de trabalhar, e por outro lado, leio-as como camadas resultantes da reação ao mundo exterior. Leio a expressão, que vence a doença e a razão, manifestando-se como objeto de representação.

---

<sup>14</sup> Anexo. 6a, p. VI.

<sup>15</sup> Anexo 6b, p. XVIII.

<sup>16</sup> VILLAÇA, 1998. p. 214.

A matéria da segunda superfície construída por Arthur Bispo, a que me refiro, prolongou-se, estendendo-se pelo espaço da cela em que viveu, em múltiplas formas e dimensões, como matéria celular de uma existência transformada para além do limite circunscrito ao corpo individual. Fez-se, Bispo, repertório de imagens, a criar para si uma cápsula vedada de material pictórico, transfigurado em uma certa *Escritura* capaz de produzir sentido à sua imagem e ser dela conteúdo, situando-se nos limites de suas idealizações. A dinâmica desse território concebido é semelhante a do organismo, propício à regeneração, constituída por um movimento mútuo de transporte da profundidade em direção à superfície e dessa peculiar superfície em reação à exterioridade. Desta forma, as fardas e o manto bordados são uma espécie de “crosta sutil” mediadora entre a sombra mais profunda do corpo e a sombra da exterioridade.

Os pontos cheios dos bordados são regenerações, na medida em que converte os materiais ordinários, como lençóis, uniformes de internos, restos, representativos da miséria e da tendência à generalização do indivíduo, peculiares à instituição psiquiátrica, em uma profusão de objetos simbólicos, carregados de efeito estético. Daí a idéia de “crosta sutil”, cheia de leveza, que as próprias palavras de Bispo figuram como “uma noite suave das coisas, da existência”, pois, em reação ao espaço grotesco, inóspito, em que vivia, o seu processo de trabalho foi a fundação de uma superfície poética.

*EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA*<sup>17</sup>, foi o que escreveu Bispo em um dos estandartes, no qual coexistem, bordados: um corpo masculino – de *CLOVES* – com a descrição em detalhes de tudo o que o caracteriza enquanto corpo – funções, movimentos, excreções – e a narração do itinerário relativo, em suas palavras, a *COMO EU VIM TERRA TAMBARDILHO*. Retorna o tema da apresentação, da prefiguração de uma origem: *COMO EU VIM*, seguindo-se à descrição do trajeto desde a partida até o porto, chegada à superestrutura de bordo, ao castelo da popa, digo, à composição de sua existência transformada. Ao alcance da trajetória está associado o exame minucioso do que *é* e do que *pode um corpo*<sup>18</sup>, sinalizando para um esforço de desmontagem, daquele que precisa desmembrar uma estrutura para compreender o seu sistema, em similaridade com os procedimentos do método científico.

---

<sup>17</sup> Anexo 3, p. XIV.

<sup>18</sup> Referência ao título de Daniel Lins e Sylvio Gadelha *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*.

Frederico Moraes, em entrevista, quis ceder-me a sua leitura em torno da frase *EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA*, ele disse assim:

Tem aí esses jogos de palavras de textos que são... você que é da área, podia estudar. Outra coisa, há um panô dele que tá escrito assim: *Eu preciso destas palavras . Escrita*. “Escrita” sem “S” (...) quer dizer, é uma narrativa. As palavras pra ele, o texto que ele tava fazendo, de alguma maneira ele era autônomo, ele era uma escrita, ele era uma *écriture*, no sentido do Roland Barthes. Quer dizer, pode ser um erro, pode ser que ele não tenha consciência, mas nada me impede que eu faça uma leitura.<sup>19</sup>

Entender Bispo como uma *écriture*, a contrapelo, equivale a afirmar ser ele o próprio bordado, ser o bordado a sua pele, a sua carne, a sua estrutura. A necessidade das palavras escritas ou a necessidade da escrita advém tanto de um processo de defesa, quanto de um procedimento de investigação e reconstituição de si mesmo, afinal, a escrita é ação, é a construção de um *corpus*. A escritura de Bispo é também uma superfície refletora, uma miragem, pois, provoca-nos a falsa certeza de podermos decifrar em seqüência lógica o seu sistema, entretanto, nossas estratégias usuais de abordagem de coesão e coerência textuais fracassam. À distância paralisamos anestesiados pela beleza, em seguida somos atraídos por um sinal de sentido, adiante, de muito perto, somos traídos pelo sonho de estarmos prontos a decodificar o seu específico “sistema de escrita”, através da estrutura lógica do pensamento argumentativo e, então, perdemo-nos no labirinto. Verdadeiramente, o acesso está (en)cerrado em outra ordem, em um sistema intrincado de resistência, que se projeta e se recolhe, simultaneamente, como o calafrio.

Um livro só existe ao ser aberto pelo primeiro leitor. Bispo existiu para o mundo ao ter a imagem de sua cela, em película, projetada. As portas da Colônia Juliano Moreira se abriram e lá estava o continente celular do “artista”, então, o mundo pôde ler em sua pele de farda: “EU VIM”. Estava escrito.

---

<sup>19</sup> MORAIS, 2005.



## Urnas secretas

“O primeiro quadro que eu aprendi foi uma gota d’água, depois uma pêra, uma folha. Eu pensava: um dia eu vou aprender isso por dentro” (Fernando Diniz).

Alinhar significa colocar uma porção de coisas ligadas por um fio. Um rosário é uma fileira de 165 contas alinhadas por um fio de linha, subitamente, solto aos seus olhos, leitor. Desfeito o nó, derramam-se as contas celeradas a ponto da frase não poder articular-se ao tempo do ato, nem as contas de seus olhos dão conta do tilintar desvairado das 165 contas ricocheteando sonoras pelo chão, até retornarem ao silêncio recolhido de suas próprias mãos, leitor, que ao juntá-las na página, sentirão, com quantas contas se desfia o nome de um Rosário.

Espere, leitor! Não desfaça, das contas, o cercado. Mantenha em concha a postura das mãos (pense). Quantos desenhos podem figurar o continente deste gesto? Quantas referências estão nele contidas? Atendemos juntos, leitor, para o “tilintar” das contas, eis uma palavra guardadora de dois gestos: soar e saltar. Conter é guardar, mas guardar para quê? Antonio Cicero, entre a pele do poema e da filosofia, guarda, para olhar, fitar, admirar. Para ele, em cofre nada se guarda, “perde-se a coisa à vista”, por isso Cícero escreve poemas, para pôr a coisa à vista.

Representar é uma forma de “encerrar” algo, porque no ato da representação **revelamos** essa coisa qualquer, esse algo, e o **fechamos** em um só tempo. Como em um ritual, incluímos e sepultamos a imagem do que é por nós representado. Carlo Ginzburg, em um artigo, no qual reflete sobre a representação das efígies dos reis, conta que os romanos, dos anos 133-6, representavam com máscaras de cera seus mortos e as incineravam como representação do “funeral da imagem” (*funus imaginarium*). Sobre o sentido da representação, Ginzburg assim se pronuncia:

(...) a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (...)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> GINZBURG, 2001. p. 85.

A idéia de sucessão sugerida por Ginzburg, expressa o movimento circular, ou a visão em abismo, entre aquilo que é representado e a sua representação. Os objetos revestidos por fios azuis, codinome *O.R.F.As*<sup>21</sup>, criados por Arthur Bispo do Rosario, e nomeados por Frederico Morais, estimulam nossa interpretação ao sentido deste “funeral da imagem”, pelo fato do procedimento técnico assemelhar-se tanto à característica das mumificações. Arthur Bispo, como já dissemos, por falta de materiais, desmanchava os uniformes de internos e usava as linhas destecidas para realizar o seu trabalho. As *O.R.F.As* são o resultado de moldes, ou bases, de papelão, de madeira, ou da própria referência de um objeto danificado, recobertos pelas linhas azuis dos uniformes, constituindo um movimento espiral de revestimento do objeto. Ocultado o modelo pelo fio, a camada de linha azul recebia o nome do objeto representado em bordado branco, por exemplo: o nome ROCA, à representação de tal imagem.

Arthur Bispo duplicava imagens de existência terrena e ocupava, com as unidades por ele fabricadas, a “ausência” de objetos existentes na realidade prática da vida no manicômio. Objetos ausentes, neste caso, são aqueles resgatados por sua memória, todavia não acessíveis em realidade. Bispo fabrica objetos em falta ou objetos inacabados, para tanto, duplica, restaura, modifica. O desígnio do artista, conteúdo que o lançava à obra, era igualmente ritual, por uma motivação mítica de apresentação das coisas da existência terrena a Deus, e ao mundo, pois, como ele mesmo disse em entrevista a Hugo Denizart:

(...) Minha apresentação ao mundo. Eu devo estar pronto daqui a uns seis ou cinco meses (...) com ação, resplendor, dos pés à cabeça, a fim de me apresentar ao mundo. Dentro dessa representação aqui. (...) daqui é que eu **devo ser apresentado à humanidade**. (...) <sup>22</sup>

Não se pode, portanto, analisar a obra de Bispo sem levar em consideração este detalhe preciso, pois, a despeito de sua alienação, foi este o conteúdo sob o qual orientou-se durante a criação: destinar aquela representação a Deus e ao mundo, em que se inclui a existência terrena, a humanidade<sup>23</sup>. Tomando-se como Jesus Cristo e guardado pela representação por ele elaborada, estava pronto para

---

<sup>21</sup> Anexo 7, p. XIX.

<sup>22</sup> Cf. HIDALGO, 1996. p. 137. Grifo meu.

<sup>23</sup> Anexo 8, p. XX.

apresentar-se ao mundo habitado pela humanidade, sob a guarda de Deus. E para este caso cabe acordar a análise de Heidegger sobre o poema de Hölderlin, que diz: “...Poeticamente o homem habita...”. E assim discorre Heidegger:

(...) O homem não habita somente porque instaura e edifica sua morada sobre esta terra, sob o céu, ou porque, enquanto agricultor, tanto cuida do crescimento como edifica construções. O homem só é capaz de construir nessa acepção porque já constrói no sentido de tomar poeticamente uma medida. Construir em sentido próprio acontece enquanto os poetas forem aqueles que tomam a medida para o arquetônico, para a harmonia construtiva do habitar.<sup>24</sup>

Bispo inventou para si um propósito sagrado em sua forma de habitar o espaço que lhe coube, por este propósito sagrado construiu poeticamente o seu habitar e, uma vez apresentado, trouxe aos homens a sensação de estarem sendo despertados para o sentido “inaugural” da própria razão de habitar o mundo. Assim localiza-se a poesia da obra de Bispo: pela dimensão inventiva e representativa da morada.

Arthur Bispo nos revela de modo inaugural o sentido da morada da humanidade sobre a terra, organizando a profusão de coisas do mundo, por um critério lógico e seletivo. Bispo agrupa modelos simétricos ou assimétricos, estabelecendo uma analogia de formas, de materiais ou de significados. Pela via de seus procedimentos, incorporou a desordem do mundo como linguagem e edificou uma babel como leitura do mundo. Nosso constrangimento e asco diante do caos em que foi transformado o quarto-forte de Arthur Bispo, reflete a nossa leitura em tudo desastrosa do mundo como hoje se nos apresenta.

Reconhecemos o nosso caos, embora “mascaremos” as deficiências do sistema em que habitamos. Bispo do Rosario desmascara essa “simulação” pelo arremedo de nossa realidade ordenada. A visão dos elementos de nossa realidade manipulados pela linguagem de Bispo, nos afeta, tanto por vermos refletida nessa linguagem, nossa imagem de morada em desatino, quanto por vermos a representação dessa realidade preenchida por uma poesia exterior à sua essência objetiva; o que resulta em ironia, afinal, nos enchemos de prazer em testemunhar a maneira como Bispo preencheu de poesia a realidade e nos frustramos em admitir a ausência de poesia no nosso modo prosaico de construir a realidade: nossa

---

<sup>24</sup> HEIDEGGER, 2001. p. 178.

morada. Ao ler o mundo, ao revelar o Universo, ao renomear as coisas, Bispo rompeu o controle da intenação, autorizou-se à expressão.

De fato, aí está o mesmo movimento circular sugerido por Ginzburg ao afirmar que a representação evoca ausência e presença simultânea e sucessivamente. A poética de Arthur Bispo ao se valer de uma técnica de guardados, a todo tempo expõe ausência e presença de significantes e significados. O exemplo é toda a obra, afinal, como ele dizia: “tudo está aí”, o todo é o universo de Arthur Bispo do Rosario, as partes são as unidades e os conjuntos manufaturados. Descobrimo a permuta entre [conteúdo – continente] ou [forma – conteúdo], não avistamos somente as formas e essências de todas as coisas, para além está o gesto potencial contido nessas permutas, movimentos provocados pelo conteúdo de cada uma dessas palavras, envolvidas na ação dos guardados.

Bispo costurou um saco do tecido azul dos uniformes da Colônia, todo bordado em pontos largos, ao arranjo do alinhavo; conferiu ao saco a feição do rosto masculino com a barba mal feita. O título dado ao saco é *Urna D Femi*<sup>25</sup>, bem como Bispo o nomeou, com as letras recortadas e costuradas na face da peça. *Urna D Femi* era o receptáculo destinado somente aos nomes femininos. Zuenir Ventura foi um nome metido ali. O conteúdo encontra um continente peculiar, conforme o arbítrio de seu inventor, porque dentre as inúmeras representações da urna em seu valor simbólico, está a expressão da vontade, da passagem do voto individual. O movimento reservado à *Urna* induz à penetração dos papéis conduzidos pelas mãos ali enfiadas. Gesto efetivo, traduz o imaginário simbólico erótico relacionado ao feminino, à segurança da morada e ao escoamento da vida para a morte.

Há uma *assemblage* intitulada: *Confetes*<sup>26</sup>. São quinze garrafas plásticas transparentes contendo confetes coloridos até a boca. Bispo do Rosario, disse em entrevista a José Castello: “Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar fico transparente de novo. Mas normalmente sou cheio de cores”<sup>27</sup>. Assim Bispo do Rosario guarda em si, poeticamente, as cores. Suponhamos lançados ao ar os confetes. Pronto, estão lançados. Transmute, leitor, o

---

<sup>25</sup> Anexo 9, p. XXI.

<sup>26</sup> Anexo 10, p. XXII.

<sup>27</sup> Cf. CASTELO, 1999.

movimento ativo e descendente das mãos que continham as contas do rosário, ao movimento receptivo das mãos espalmadas, para onde irão desmaiar levemente os confetes coloridos de papel. Suas mãos agora, leitor, não contêm mais, propriamente, os confetes, estão contidas no gesto disponível, voltam-se ao continente da fantasia. Agora, as mãos parelhadas contra o disparate das contas, descerram-se em revelação, porquanto, nesse movimento, como transporte, se uma parte de nós “pesa, pondera: / outra parte / delira. (...)” ao “Traduzir uma parte/ na outra parte/ - que é uma questão/ de vida ou morte - / será arte?”<sup>28</sup>

(pense).

Recolha, leitor, as rodelinhas coloridas de papel à transparência das garrafas plásticas. Dê-se tempo a pensar na representação deste gesto entre o protocolar e a poesia. Recupere, enquanto guarda, a sua imaginação. Por minha parte, traduzo as garrafas como a transparência de Bispo em seus dias de descanso, e os confetes, todas as cores para cada dia de trabalho, porque deste modo ele se encheu de cor e inscreveu nesta história o seu nome: Arthur Bispo do Rosario.

---

<sup>28</sup> GULLAR, 2002.

## Tecelaria

Toda a linguagem é uma convenção, um código partilhado por um povo, cujo sistema de funcionamento atende a necessidades internas, com regras próprias, dentro de condições históricas, geográficas e culturais particulares. Toda a língua impõe uma ordem e sobre este fato, Roland Barthes declara:

(...) a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois **o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.**

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço do poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição.<sup>29</sup>

As convenções de uma linguagem, sua sistemática, organizam-se em compêndios a servir como linha de conduta aos usuários de uma língua, são compêndios com estudos das partes constituintes do sistema lingüístico. Gramáticas descrevem os modos de uso de uma língua por seus falantes. Nem sempre os usuários da língua têm consciência deste fato tão simples: a língua é do usuário. O certo é: de algum modo, em uma sociedade, por um secreto projeto natural de equilíbrio consentido de normas, confere-se uma subliminar autoridade ao “ser” simbólico “Gramática”, quase como se ela mesma possuísse faculdades próprias para instituir normas de emprego da linguagem.

Sabemos que os registros feitos em uma gramática são de responsabilidade de um estudioso da língua, o gramático, sujeito que, de antemão, está assegurado pela mesma dinâmica, anteriormente, descrita, de forças internas capazes de fixar, de modo universalizante, as relações de normas dentro do tecido social, assumindo, assim, sem o menor esforço e sem o menor sinal de contestação, o *status* de autoridade uniformizadora de prescrições e regras consideradas “dignas”, no âmbito do uso da língua escrita e falada em um dado território. Há muito que se vêem gramáticos apropriando-se desta ordem para legislar em nome de uma língua “cultura” cuja origem o usuário já nem mais reconhece. Gramática, por esta via, é **lei**: ordena; condena.

Dentro da extensa teia de regras gramaticais, contidas nessa autoridade do discurso, procuramos deter nosso imaginário, vesti-lo em palavras consentidas,

---

<sup>29</sup> BARTHES, p.14. et. seq. Grifo meu.

depois conectar estas palavras, conjuminá-las entre si, conforme técnicas incontestáveis do “bem dizer”, de modo a se obter êxito no falar ou imprimir idéias no papel. Fala e escrita são manifestações, construções concretas alinhando pensamentos. Clarice Lispector traduz a materialização do pensamento, no seguinte plano:

Esta é uma declaração de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável (...) A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la (...)

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. (...) Todos nós que escrevemos estamos fazendo do *túmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida.<sup>30</sup>

O desejo de proferir, de declarar, vai desde a primitiva necessidade de contato, aos ninhos mais suspensos, às vigas mais travejadas de nossa imaginação. Por andaimes, pórticos, fustes, cúpulas, nos deslocamos e nos definimos como verdadeira fundição de reflexões, percepções, sentimentos, combinações de idéias que se reproduzem, se desenvolvem progressivamente, se alastram, incham, superlotam os limites de nosso continente à incontinência e, à beira do transbordamento, não se pode conter o dissoluto.

A manifestação do pensamento daí emerge através da representação. Formas de representação não seriam convenções? Então, nosso universo imaginativo está interdito, circunstancialmente, a relações de ordem e subordinação, ou seja, sob relações de poder. Há poder em todos os mecanismos sociais, em todo e qualquer discurso, assegurava Roland Barthes, em 1977, em sua Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer (...) por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é

---

<sup>30</sup> LISPECTOR, 1984. p. 134.

comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.<sup>31</sup>

O Homem quer *exprimir(-se)*, ele é dotado desta necessidade de comunicação porque sente, reflete. Somos seres expressivos e cada um de nós aplica as atividades do pensamento a uma ou mais formas de linguagem para estabelecer conexão com os pares sociais – nossa realidade. As representações, como bem declarou Clarice, devem ser manejadas, e isto sugere o movimento das mãos, manobra – *manoeuvrer*, para “realizar” pensamentos. Por assim dizer, a nossa expressão pode ser entendida como algo que se dá pela produção, por uma construção em que se supõe o fato de ela vir a materializa-se, concretamente, por meio da fala, da escrita, de objetos, de cores, de idéias, gestos, construções: por meio de significantes e significados. Marilena Chauí afirma que “a linguagem não traduz (...) nem representa idéias feitas por um pensamento silencioso, mas encarna significações”.<sup>32</sup>

Obras de arte são, deste modo, encarnações, materialidades, concretudes, compostas sob verdadeira multiplicidade de formas, sendo, a cada composição, um acontecimento inaugural. O ser expressivo, maneja o espaço hermético – fechado – do sistema da língua de forma a abrir fendas de passagem, frente ao alinhamento labiríntico de muros suspensos que é a ordem da linguagem.

(...)  
 Água da palavra  
 Água calada, pura  
 Água da palavra  
 Água de rosa dura  
 Proa da palavra  
 Duro silêncio, nosso pai.  
 (...)  
 Hora da palavra  
 Quando não se diz nada  
 Fora da palavra  
 Quando o mais dentro aflora  
 Tora da palavra  
 Rio, pau enorme, nosso pai.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> BARTHES, 2001. p. 12 et. seq.

<sup>32</sup> CHAUI, 2001. p. 149.

<sup>33</sup> Cf. FERRAZ, 2003. p. 296 et. seq.



Mais uma vez, tomamos de empréstimo o pensamento de Roland Barthes que afirma, por exemplo, ser a literatura uma “trapaça salutar” dos homens contra a língua, para podermos escutá-la fora do poder. Antonin Artaud, muito antes de Barthes, desafiava o poder da linguagem propondo a dissolução das palavras:

Eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra,  
nada de espírito, nada.  
Nada, exceto um belo Pesa-nervos.  
Uma espécie de estação incompreensível e bem no meio de tudo  
no espírito.  
E não esperem que eu lhes nomeie esse tudo, que eu lhes diga  
em quantas partes ele se  
Divide (...) e, que eu me ponha a discutir sobre esse tudo,  
e que, discutindo, eu me perca e me ponha assim, sem perceber,  
a PENSAR — e que ele se  
ilumine, que ele viva, que ele se enfeite de uma multidão de  
palavras, todas bem cobertas  
de sentido, todas diversas, e capazes de expor muito bem todas  
as atitudes, todas as nuances  
de um pensamento muito sensível e penetrante.  
(...)  
Vamos, eu serei compreendido dentro de dez anos pelas pessoas  
que farão o que vocês  
fazem hoje. Então meus gêiseres serão conhecidos, meus gelos  
serão vistos, o modo de  
desnaturar meus venenos estará aprendido, meus jogos d’alma  
estarão descobertos. (...) Então ver-se-á fumar as juntas das  
pedras, e arborescentes buquês de olhos mentais se cristalizarão  
em glossários,  
então ver-se-ão cair aerólitos de pedra, então ver-se-ão cordas,  
então se compreenderá a geometria sem espaços, e se aprenderá  
o que é a configuração do espírito, e se compreenderá como eu  
perdi o espírito.  
Então se compreenderá por que meu espírito não está aí,  
então ver-se-ão todas as línguas estancar, todos os espíritos  
secar,  
todas as línguas encorrear,  
as figuras humanas se achatarão, se desinflarão, como que  
aspiradas por ventosas secantes,  
e essa lubrificante membrana continuará a flutuar no ar, esta  
membrana lubrificante e cáustica, esta membrana de duas  
espessuras, de múltiplos graus, de um infinito de lagartos, esta  
melancólica e vítrea membrana, mas tão sensível, tão pertinente  
também, tão capaz de se multiplicar, de se desdobrar, de se  
voltar com seu espelhamento de lagartos, de sentidos, de  
estupefacientes, de irrigações penetrantes e virosas, então tudo  
isto será considerado certo,  
e eu não terei mais necessidade de falar.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> ARTAUD, 1995. p. 209 et. seq.

A imagem radical, proposta por Artaud é a de escavar o sistema da linguagem em sua arbitrariedade. A imagem da figura humana transmutada em membrana que se desenraiza, se desmancha, se multiplica e se desdobra é a expressão em deforma, a palavra em delírio e o aniquilamento da própria figura humana como significante. Artaud evoca, ainda, a “necessidade de falar”, quer se fazer entender por aqueles que ainda esperam o “enfeite de uma multidão de palavras todas bem cobertas de sentido”. O projeto de Artaud era fazer da linguagem, ação, em uma relação estreita entre conceito e gesto, resultando em força. Segundo Deleuze: “Artaud é o único a ter sido profundidade absoluta na literatura e a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo (...). Ele explorava o infra-sentido, hoje ainda desconhecido”.<sup>35</sup>

Na verdade, Artaud propunha uma expressão capaz de “perturbar os homens”, capaz de revelar ao homem a sua genuína realidade, jamais suposta por ele mesmo. Determinado pelo projeto de abater as palavras, as metáforas, os sentidos, Artaud escreveu compulsivamente, proferiu, debateu. Manejou a linguagem para afirmar, para evidenciar a justeza da articulação de seu plano. Por este motivo escreveu e desenhou em cadernos franceses de pauta quadriculada. Existem até o momento vinte e oito volumes de textos seus publicados pela editora Gallimard e este número de publicações não dá conta de toda a sua produção.

Arthur Bispo do Rosario, entre idas e vindas, viveu cerca de 50 anos no estado sórdido de um hospício, sob administração institucional brasileira, é uma realidade inimaginável, é uma porta que se abre lentamente para deixar-nos ver o prado onde relincha o anjo do abismo. Ainda assim, o senso estético em Bispo do Rosario o transfere para um registro mágico, alterando o aspecto deplorável de seu espaço de ser no asilo, reinventando sua própria existência. Deste modo, todo o real, o caos – o asco, convertia-se em beleza, ponto de fuga de seu olhar involuntariamente subversor. Nem revoltado, nem intencionalmente político, Bispo trazia à superfície uma contradição, para além dos muros dos asilos de loucos e para o qual nossas vistas embaçam.

(...) Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem

---

<sup>35</sup> DELEUZE, 2003. p. 96.

feito outras coisas [sic] que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras. (...)<sup>36</sup>

Nosso mundo está fechado pela ordem e deformado pela arbitrariedade cega de suas normas universalizantes, capazes de deliberar, legislar, excluir ou eliminar o desconhecido, o que a razão não pode controlar. As questões filosóficas acerca do pensamento não estão, e nem sabemos se algum dia estarão, inteiramente respondidas. Segundo Michel Foucault:

(...) O homem é um ser pensante. A maneira como ele pensa tem relação com a sociedade, com a política, com a economia e com a história; também se relaciona com categorias muito gerais, até universais, e com estruturas formais. Porém o pensamento e as relações sociais são duas coisas bem diferentes. As categorias universais da lógica não estão aptas a dar conta adequadamente da maneira como as pessoas realmente pensam.<sup>37</sup>

Há um mal-estar presente no estado miserável de condições, no qual se funda a obra Arthur Bispo do Rosario. Bispo, diante da insuficiência de materiais, elaborava o seu inventário do universo, desfiando lençóis e o uniforme de interno, de modo que a linha destecida servisse à costura, ao bordado e ao revestimento das *O.R.F.A.s*. Este detalhe, precisamente, o destecer do **uniforme**, transfigurado em representação da existência, é o que magicamente causa um efeito de perplexidade. Toda a tensão de sua narrativa está aí, no escandaloso silêncio deste gesto transformador da miséria da realidade.

Neste ponto, no desfiar do enredado tecido uniforme, fundador de um universo transformado, entrevejo a interseção entre Bispo do Rosario e Antonin Artaud, como se a cada fio da trama puxado por Bispo, se fizesse uma transição de imagens, revelando por detrás a face auto-retratada de Artaud, em seus cadernos quadriculados de Rodez<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> SARAMAGO, 2001. p. 308.

<sup>37</sup> Cf. MOTTA, 2004. p. 294.

<sup>38</sup> Anexo 11, p. XXIII.

## Desfecho

Iniciei a jornada de pesquisa sobre Arthur Bispo do Rosario descobrindo Antonin Artaud. Contudo, o movimento circular imposto pelo processo manifestava-se furtivamente e revelava em alternância um ou outro pelo desentretecer das retículas. Pensei em figurar Antonin Artaud como único teórico a estabelecer os critérios de minhas análises, na tentativa de escapar à armadilha desgastada de arrolar o sempre mesmo elenco canônico presente nas produções científicas dos estudos da literatura. Naquele momento, a fortuna crítica de Antonin Artaud servia como assentamento suficiente e obrigatório à dissertação. Com o tempo, conforme arquitetava entradas pelo universo de Bispo, outras leituras e os próprios autores do bloco canônico tornaram-se indispensáveis, então renunciei à disposição inicial.

Defini como ponto de partida à pesquisa sobre o trabalho de Arthur Bispo, o estudo de sua construção poética. Pretendia analisar a obra pela perspectiva artística. Afastei, inclusive, como proposição de trabalho, os discursos de focagem sobre a análise da criação de Bispo pela via do caso clínico, por três motivos: primeiro por acreditar na possibilidade de ocorrência da obra de arte nas mais diversas condições de existência. O segundo motivo, ao primeiro adjacente, articulava-se pela deliberação de conduzir os estudos por uma vertente menos explorada e menos determinada pelo discurso da psiquiatria, excessivamente aplicado nas investigações sobre a obra do mesmo. Vizinho à segunda justificativa é o motivo final, porque reitera o obstáculo ao discurso da psiquiatria. Poupo, assim, o leitor à frustração de preencher lacunas à proporção que hesito por um campo de conhecimento excêntrico à minha experiência teórica.

A questão da “invenção” perseguiu o meu processo de trabalho. A primeira manifestação do tema surgiu pela escrita de uma peça teatral, engendrando um encontro entre mim, Bispo do Rosario, Antonin Artaud e Qorpo Santo no espaço criativo. Poeta, dramaturgo e professor de língua portuguesa, Qorpo Santo, excelente idéia sugerida por Pina Coco, teria valorizado o trabalho. Chegou a fazer parte de minha pesquisa, entretanto precisou ser afastado, por uma questão, para aqui, administrativa: a urgência do tempo. Precisei mudar

completamente a estrutura da peça em função da saída de Qorpo Santo e como resultado disso ocorreu a dramaturgia de *Rotação*.

O tema da “invenção” tornou-se o traço distintivo da dissertação, quando passei a explorar, nos arquivos do MAM, as matérias jornalísticas sobre a divulgação da obra de Bispo do Rosario. Realizei um primeiro esboço de capítulo, estudando um extenso material de mídia impressa e catálogos de exposições com textos fundadores de Frederico Morais a respeito da obra de Arthur Bispo. Os textos de Morais revelavam a construção da figura de Bispo como artista e a importância do espaço midiático à propagação desta idéia elaborada pelos discursos sucedidos a partir de então.

A dissertação foi complementada por entrevistas, a fim de investigar, ou confirmar, as proposições evidenciadas pela soma de narrativas da mídia impressa. Trazendo uma experiência e um interesse de formação, estimulavam-me as descobertas de implícitos confinados nos discursos e os contrastes perceptíveis entre as ações dos sujeitos, ocorrências dos fatos, os fatos e a mão do tempo. Sem dúvida, o Segundo Tomo adquiriu grande importância por seu caráter documental e por estarem ali implicadas as entrevistas concedidas por Frederico Morais, Luiz Camillo Osorio e Luciana Hidalgo. A entrevista com Camillo Osorio destacou-se inesperadamente a ponto de desorientar em parte o meu processo de análise, já a dois dedos de prosa para o fim.

Segui novas leituras, escapei, enfrentei, até acordar para o fato de ali estar a maior contribuição ao trabalho, a oportunidade de permitir o contraste de forças discursivas. Na contraposição do pensamento crítico de Camillo estava a oportunidade do debate sobre as noções contemporâneas do que é arte e seus valores contíguos, sobre os limites do julgamento crítico e sobre o papel do intelectual.

A produção intelectual consiste na apresentação de uma leitura. O papel do intelectual é igualmente comprometido com a sugestão de alternativas desviadas do pensamento prefixado, condicionado, obsoleto, e aberto a um ambiente de coexistência da multiplicidade de vozes. Cada qual, dentro de seu campo específico de desempenho, deve esforçar-se por eliminar as fronteiras, investindo em uma participação ampliada. Trabalhei nesta resolução. Permiti visibilidade às divergências de princípios, acreditando ser do combate inventivo, no sentido do rearranjo de idéias, que nascem em força e variedade as novas hipóteses.

Determinei neste projeto a urgência de minhas inquietações a respeito dos limites da linguagem, da construção poética, do escritor e do leitor como inventores, do texto como revelador inconfundível e da escrita de si. Assim sendo, a utilização da fala em primeira pessoa, critério formal, quer desencobrir a furtiva presença do autor na tecitura do texto. É uma espécie de chamado ao aspecto de não podermos jamais escamotear nossos papéis indissociáveis na relação circular entre leitor, texto e escritor. Foi um prazer exercer os três “papéis”, ser leitora, ser o texto, e por ambos escrever. Cheguei ao fim. Quanto à sensação de incompletude, desta não escapo, é a minha destinação, a telha partida. Veja, leitor, quantas voltas uma *Roda* pode dar. Verifique ali no alto o número desta última página. O número é cem: 100. Ei-lo, o eterno retorno.

## **Referências Bibliográficas**

## Bibliografia Geral

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Eugenio Mauro. 3v. São Paulo: Editora 34, 1998. Vol.1.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomes. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ANDRADE, Jorge. Rasto atrás. In: ANDRADE, Jorge (org.). *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984. Porto Alegre: A Nação e Instituto Nacional do Livro, 1975.
- \_\_\_\_\_. Sobre o suicídio. In.: J. Guinsburg *et alli* (orgs). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. A morte e o Homem. Tradução Ana Kiffer. In: *Oeuvres sur papier*. Marseille: Musée Cantini, Réunion dês Musées Nationaux, 1995.
- \_\_\_\_\_. Correspondance avec Jacques Rivière. Trad. Mariana Maia. Le 5 juin 1923. In: *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. O rosto humano. Tradução Ana Kiffer. In: *Oeuvres sur papier*. Marseille: Musée Cantini, Réunion dês Musées Nationaux, 1995.
- \_\_\_\_\_. O teatro da crueldade - Post scriptum. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Para acabar com o julgamento de Deus. In: <http://www.sabotagem.cjb.net/>
- \_\_\_\_\_. O teatro e os deuses. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. O pesa-nervos. In.: J. Guinsburg *et al.* (orgs). *Linguagem e vida Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- \_\_\_\_\_. O umbigo dos limbos. In: GUINZBURG, J. (orgs). *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1995.



- \_\_\_\_\_. *Suppôts et supplications*. In: *Artaud Ouvres*. Paris: Gallimard, 2004.VI.4.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. Os fundamentos da vida cotidiana. In: \_\_\_\_\_. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.
- BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. 1ª reimpressão. Vários Tradutores. 4vls. São Paulo: Globo, 1999. Vls.1-3.
- BRANDÃO, Tânia (org.). *O teatro através da história*. 2 vl. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos*. 2ª ed. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 2ª ed. Rio de Janeiro, 1998.
- BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/EDUERJ, 1996.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vl. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1997.
- CASTELO, José. Arthur Bispo do Rosário: o mordomo do apocalipse. In.: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Trad. Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Historias de Cronopios y de Famas*. 24ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1991.
- \_\_\_\_\_. Ciclismo em Grignan. In.: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. e coordenação de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica do sentido*. 4ª ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª reimpressão. São Paulo: Ed.34, 2004.
- DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Enlouquecer o subjétil*. Ilustrações: Lena Bergstein. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora da Unesp, 1998.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France*. 6ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História da loucura*. 6ª ed. e reimpr. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Verdade, poder e si mesmo. In: MOTTA, Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GAMA, José Francisco da; FIGUEIREDO, Angela Ceppas. Em carne viva: dor. In.: Cadernos de Psicanálise, v. 21, nº 24. Rio de Janeiro: SPCRJ, 2005.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Trad. Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: novas reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUINSBURG, J. (org.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GROSSMAN, Évelyne. Prólogo. In: *Antonin Artaud: o suicidado da sociedade*. Tradução: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. Apresentação Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. Traduzir-se. *Folder do Fórum de Poesia*. UFRJ. 19 jun. 2002.
- HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. *Uma nova história do tempo*. Trad. Vera Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marica Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KIFFER, Ana Paula. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Universidade de Coruña e Departamento de Galego-Português, Francês e Lingüística, 2003.
- KLEE, Paul. *Diários*. Trad. João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª edição. São Paulo: Editora da UNICAMP. 1994.
- LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. Declaração de amor. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MALCOM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad.: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Abralic, 2002.
- MORAES, Dênis de (org.). *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Trad. Eliana Aguiar e Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1995.
- VELOSO, Caetano. A terceira margem do rio. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Letra só: Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

## Dicionários

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13º ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. 2º ed. 9º impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

## Catálogos de Exposições

- BRASIL em Veneza: Arthur Bispo do Rosário, Nuno Ramos. Apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995. [26] p., il. color.
- LAGNADO, Lisette. Arthur Bispo do Rosário e a instituição. In: *POR que Duchamp?* Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Apresentação Ricardo Ribenboim, Marcos Mendonça; tradução Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. 194 p., il. p&b.

color.

MORAIS, Frederico. In: Catálogo da exposição *Registros de minha passagem pela terra*: Arthur Bispo do Rosário. 1989.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP, SASSOUN, Suzanna (coord.). *Imagens do inconsciente*. Apresentação Edemar Cid Ferreira; tradução John Norman. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ROSARIO, Arthur Bispo do. *Arthur Bispo do Rosario: registros de minha passagem pela terra*. Apresentação Ana Mae Barbosa. Belo Horizonte: Museu de Arte, 1990.

ROSARIO, Arthur Bispo do. *Arthur Bispo do Rosario: registros de minha passagem pela terra*. Apresentação Geraldo Magalhães. São Paulo: MAC/USP, 1990.

ROSARIO, Arthur Bispo do. *O Inventário do universo*. Apresentação Frederico Morais. Rio de Janeiro: MAM, 1993.

\_\_\_\_\_. In: Catálogo da exposição: *Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo*. Rio de Janeiro: MAM, 1993.

### **Mídia Impressa – Arquivo MAM**

ABREU, Gilberto de. O maluco beleza da Juliano Moreira. **Tribuna da Imprensa** – Tribuna Bis. Rio de Janeiro. 11 jan.1993.

ANDRADE, Geraldo Edson de. Um ano passado a limpo. Revista. Artes Plásticas. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 02 jan.1990. P.2.

GIRON, Luís Antônio. Paranóico é atração do Brasil na Bienal de Veneza. **Folha de São Paulo**. 22 mai.1995.

\_\_\_\_\_. Associação acusa Bienal de ‘calote cultural’. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 13 jul.1995.

HOMERO, Vilma. Visão especial da arte. **Tribuna da Imprensa** - Tribuna Bis. Rio de Janeiro. 11 out. 1989.

JORNAL DO BRASIL – Caderno B. Arte de Bispo atrai multidão ao MAM. Rio

- de Janeiro. 14 jan. 1993.
- MARIA, Cleusa. Arte refaz o universo. **Jornal do Brasil**. 18 out. 1989.
- MEDEIROS, Jotabê. Janete libera obras de Bispo para Veneza. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. São Paulo. 25 abr. 1995.
- MORAIS, Frederico. Bispo do Rosário conjuga arte e loucura. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 04 fev. 1995.
- O ESTADO DE MINAS. Obras de Bispo serão expostas em Veneza. Belo Horizonte. Minas Gerais. 25 abr. 1995.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. Arte e loucura entram na política cultural do MAC. São Paulo. 09 mar. 1990. P.3.
- PEDROSA, João. Um outsider das artes. **Jornal da Tarde**. Modo de vida. São Paulo. 4 ago. 1994.
- PIZA, Daniel. Janete libera obras de Bispo a Veneza. **Folha de São Paulo**. Artes Plásticas. São Paulo. 25 abr.1995.
- REIS, Paulo. Exaltação a Bispo. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Capa. Rio de Janeiro. 01 abr. 1984.
- \_\_\_\_\_. O Bispo esquecido. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 16 set. 1994.
- SAVINI, Marcos. Demiurgo do inconsciente. **Jornal de Brasília** – Caderno 2. Brasília, Distrito Federal. 27 mai.1993.
- STYCER, Daniel. A arte da sucata entregue aos cupins. **O Globo** - Segundo Caderno. Rio de Janeiro. 04 jul. 1992. P.2.
- VELOSO, Marco Henrique. Exposição de Bispo silencia a história da arte. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. Acontece. São Paulo. 22 abr.1990.

### Sites na Internet

- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In:  
<<http://www.sabotagem.cjb.net/>>
- DENIZART, Hugo. Depoimentos/entrevista. Enciclopédia: artes visuais 2003.  
Verbete 505. In: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>
- PROA. Imagens do trabalho de Arthur Bispo. In:  
<<http://www.proa.org/index.html>>

## Documentos e ilustrações em anexo

- ARTAUD, Antonin. Imagem de um dos cadernos quadriculados de Rodez, nos quais Artaud trabalhava. Acessível no site  
<<http://expositions.bnf.fr/brouillons/images/3/112.jpg>>
- FICHA DE DOENTE. Colônia Juliano Moreira. Ficha de Arthur Bispo do Rosario. Pasta: RUF 09043 – 01826. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).
- MAM. Carta com pedido de apoio à transportadora FINK. Rio de Janeiro, 30 nov. 1992.
- PARALAMAS DO SUCESSO. *Severino*. Encarte. Designer: Gringo Cardia. EMI-Odeon, 1994. 1 CD (2:18h).
- PARQUE LAGE. Escola de Artes Visuais. *Release* da Exposição “Registros de minha passagem pela terra”. Rio de Janeiro, out. – nov. 1989.
- PROA. Fundación Proa Arte Contemporáneo argentino. Apresenta imagens dos trabalhos de Bispo do Rosario. *Roda da Fortuna*. Disponível em :  
<<http://www.proa.org/index.html>>
- ROSARIO, Arthur Bispo. *Confetes*. Vitrine catalogada como *Assamblage*. Suporte com quinze garrafas plásticas do tipo *pet* azuis e verdes, cheias de confetes coloridos. s/d.
- \_\_\_\_\_. *EU VIM*. Farda tipo militar, azul marinho com 4 tiras amarelas (plásticas), nos punhos; bordada com floral e nomes próprios, em linha branca. s/d.
- \_\_\_\_\_. *O.R.F.As*. Objetos Revestidos com Fios Azuis dos uniformes de internos do Hospital Psiquiátrico: Colônia Juliano Moreira. Suportes de madeira, papelão ou metal. Nomeados e numerados (algarismos romanos) em bordado branco. Foto aproximada In.: HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.  
<<http://www.proa.org/index.html>>
- \_\_\_\_\_. *Urna D Femi*. In: KLEIN, Cristian. A arte que Deus já julgou. **Jornal do Brasil**. Capa do B. Rio de Janeiro 21 jun. 1999. Objeto confeccionado com tecido de lençóis azuis do hospital psiquiátrico. Bordados em ponto largo e aplicação do nome do objeto em letras de tecido recortado e costuradas na

face do suporte.

### **Entrevistas não publicadas**

HIDALGO, Luciana. Entrevistadora: Cecilia Gusmão Wellisch. Gravação de voz digital (55:10 min). Entrevista concedida para o projeto de mestrado *A invenção de Bispo do Rosario*, pela PUC-Rio. Rio de Janeiro, 9 nov. 2005. Arquivo pessoal.

MORAIS, Frederico. Entrevistadora: Cecilia Gusmão Wellisch. 3 fitas cassete (120 min). Entrevista concedida para o projeto de mestrado *A invenção de Bispo do Rosario*, pela PUC-Rio. Rio de Janeiro, 24 out. 2005. Arquivo pessoal.

OSORIO, Luiz Camillo. Entrevistadora: Cecilia Gusmão Wellisch. Gravação de voz digital 128 kbps (48:38 min). Rio de Janeiro, 27 dez. 2005. Arquivo pessoal.



## Anexos



ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE  
PROMOVE PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL  
DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage inaugura na próxima quarta-feira, dia 18 de outubro às 19 horas, a primeira exposição individual das obras de ARTHUR BISPO, o mais famoso interno da Colônia Juliano Moreira.

A exposição intitula-se "Registros de Minha Passagem Pela Terra: Arthur Bispo" e tem a curadoria do crítico de arte Frederico Morais. Reúne tapetes, objetos, assemblages (colagens) do manto e do leito, além de fotografias e documentos. Promove conferências, debates, projeção de filmes e vídeo, iniciando-se assim uma avaliação de sua obra pelo circuito de arte.

O artista

Arthur Bispo morreu no último dia 5 de julho na Colônia Juliano Moreira onde viveu durante quase meio século. Internado ali desde os anos 50 vivia trancado em seu quarto, que ele transformara em fortaleza para dar início à "missão" que recebera de "reconstruir o mundo". Durante sete anos ininterruptos, só dormindo aos sábados. desfez trapos e velhas roupas da Colônia delas arrancando os fios com o que iria costurar seus "tapetes", nos quais descrevia roteiros e caminhos, nomeando países, cidades, portos, bairros, ruas, pessoas. Transformou seu próprio leito em obra de arte, e de uma surrada jaqueta militar fez um imponente "manto sagrado" que ele, como um sacerdote, vestia em ocasiões especiais.

Arthur Bispo, esquizofrênico-paranóide, é para Frederico Morais, "um dos artistas mais geniais do país. Transita com absoluta naturalidade e competência no âmbito da arte de vanguarda."

Programação Paralela

A programação paralela consta de filmes de Hugo Denizart, conferências e debates ("Arte nas instituições psiquiátricas", Arte e Loucura" e "O Bispo e a arte contemporânea" esta última com Frederico Morais) e ainda um vídeo de autoria de Victor Lopez

A exposição pode ser visitada até o dia 5 de novembro, de segunda à sexta-feira das 10 às 21 horas. Sábado e domingo das 10 às 18 hs.

A EAV fica na Rua Jardim Botânico, 414 e a entrada é franca.

Frederico Morais- 285.0274

Assessoria de Imprensa: Vera Alvarez - 274.0240/226.1879 e 226.9624

Sr.  
Silas T. Wenceslau  
FINK

Rio, 30.11.92 - 100/92

museu de arte moderna do rio de janeiro

---

Prezado Senhor,

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro está organizando uma grande exposição de Arthur Bispo do Rosário (ver biografia anexa). A mostra será apresentada de 7 de Janeiro a 7 de Março de 1993, ocupando uma área de 1.800 m<sup>2</sup>.

Acreditamos que será uma das mais importantes mostras do Museu, especialmente voltada para o público visitante neste período: turistas internos e estrangeiros.

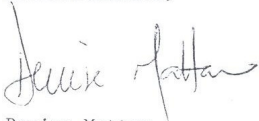
Apesar de sua importância a mostra não contará com nenhum patrocínio, por isso, devido ao nosso longo trabalho em conjunto, vimos solicitar à sua empresa o apoio para a realização desse evento.

As obras do artista estão guardadas no Museu da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá e devido à dificuldade da montagem da exposição gostaríamos de fazer esse transporte ainda no início de Dezembro.

Como retorno, o Museu colocará o logotipo da empresa nos convites, folder e painel de abertura da mostra.

Certos de podermos contar com a sua valiosa colaboração, reiteramos nossos votos de estima e consideração,

Atenciosamente,

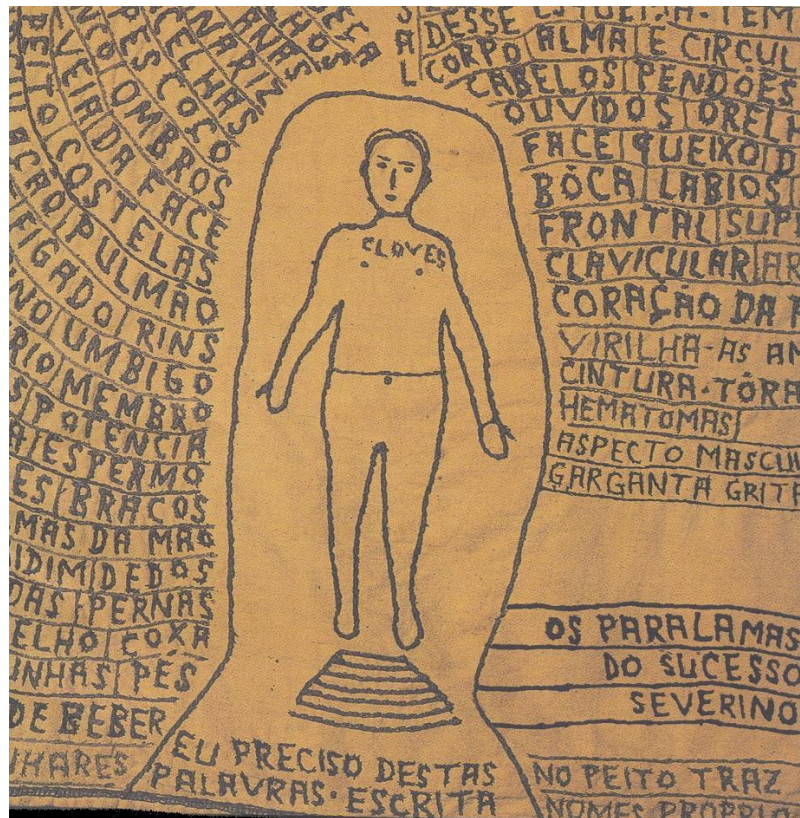


Denise Mattar  
Coordenadora de Artes Plásticas



---

av. infante dom henrique, 85 . tel.: 210 2188 . fax: 240 6351  
caixa postal 44 . cep 20021 . rio de janeiro . rj . brasil



**Anexo 3** - Capa CD "Severino" - Paralamas do Sucesso.

“CADA LOUCO É GUIADO POR UM CADÁVER. O LOUCO SÓ FICA BOM QUANDO SE LIVRA DESSE MORTO”, AFIRMOU CERTA VEZ ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, QUE DURANTE QUASE MEIO SÉCULO ESTEVE INTERNADO NA COLÔNIA JULIANO MOREIRA, DO RIO DE JANEIRO. ■ PARA LIVRAR-SE DESSE CADÁVER, QUE É A LOUCURA, SÓ HAVIA PARA BISPO DOIS CAMINHOS: A MORTE (QUE ALI, VERDADEIRO “CEMITÉRIO DOS VIVOS”, COMO DIRIA LIMA BARRETO, É LENTA E DEPRIMENTE) OU A CRIAÇÃO. OPTOU POR ESTA ÚLTIMA, E DE MODO TÃO INTENSO, QUE CRIAR TORNOU-SE PARA ELE SINÔNIMO DE VIDA, RAZÃO DE VIVER. COMO ESCREVEU NUM DOS SEUS ESTANDARTES, LEGENDANDO A IMAGEM COSTURADA DE UM CORPO CUJAS PARTES DESCRERIA: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS ESCRITAS”. ASSIM, PELA VIDA DA ARTE, DEU UM SENTIDO CRIADOR AOS SEUS DELÍRIOS, ADMINISTRANDO SUA LOUCURA. ■ AO MORRER, EM 1989, COM 77 ANOS, DEIXOU PARA A CULTURA BRASILEIRA E UNIVERSAL, UM DOS MAIS IMPRESSIONANTES E PUNGENTES TESTEMUNHOS SOBRE A IMPORTÂNCIA DO ATO CRIADOR COMO VEÍCULO DE AFIRMAÇÃO DA DIGNIDADE HUMANA.

FREDERICO DE MORAES

**AGRADECIMENTOS:**

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA COLÔNIA JULIANO MOREIRA, BRIAN MAY, CAROLINE BECKET, CYNTHIA LEJBOWICZ, FATIMA RODRIGUES, FERNANDO MOYA, FITO PAEZ, JERONYMO MACHADO, JILL BETTS, JIM BEACH, JO GOVAERTS, JO SHINNER, JOÃO AUGUSTO, LAURINDA ALENCAR, LINTON KWESI JOHNSON, LUCY VIANNA, MARIO RUIZ, PATRÍCIA FERREIRA, PHIL MANZANERA, PITO CUBILLAS, RENATO COSTA, RICARDO FEGHALI, ROGER FURRER (SOUND & MANAGEMENT), SERICO LOUZADA, SILVIO FELIX, SIMON FULLER, TOM ZÉ.

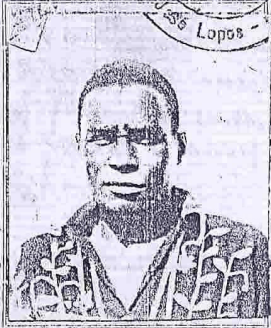
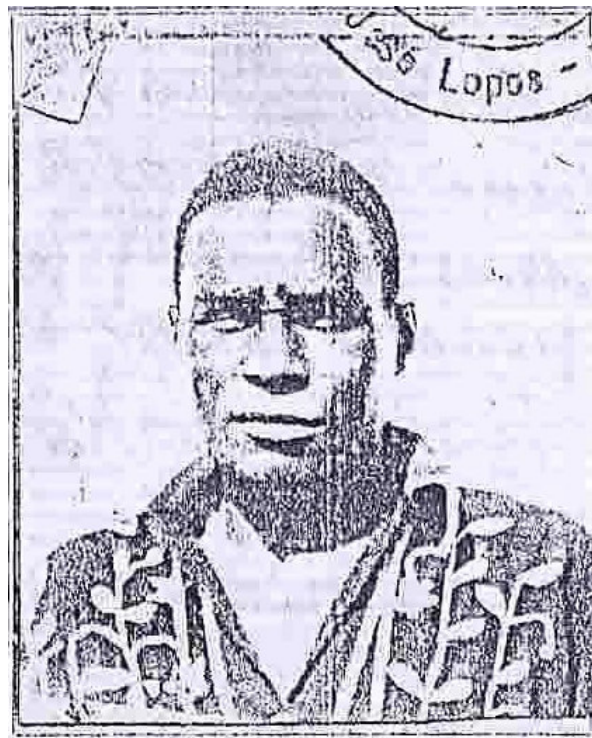
BONUS TRACK - “GO BACK” (SÉRGIO BRITTO/TORQUATO NETO/VERSÃO: MARTIN CARDOSO) (65.178.173/ CICLOPE/LUZ DA CIDADE), “CASI UN SEGUNDO”/QUASE UM SEGUNDO (HERBERT VIANNA/VERSÃO: MARTIN CARDOSO) (65.178.181/TAPAJÓS, PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: EGBERTO GISMONTI - PIANO E SINTETIZADOR.

JOÃO BARONE USA BATERIAS MAPEX.  
HERBERT VIANNA USA GUITARRAS ARIA PRO II.

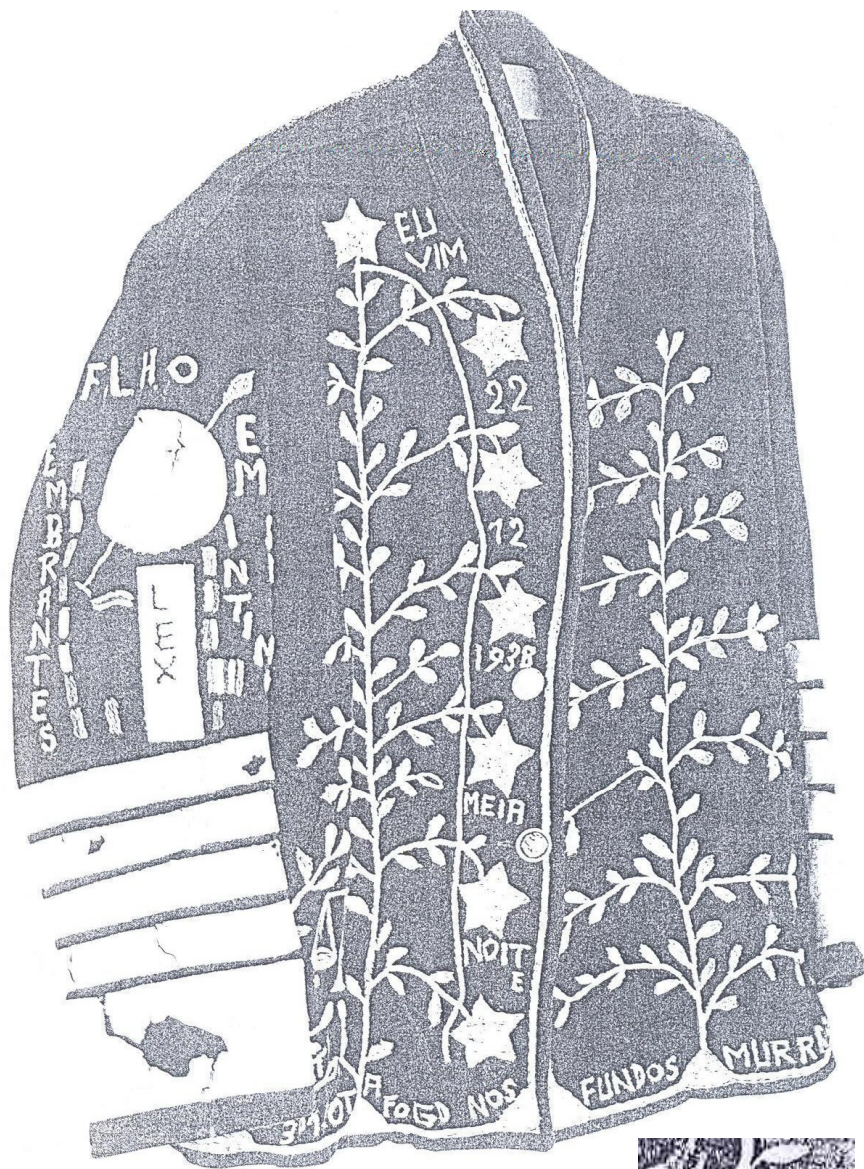


**Anexo 5** – “Roda da Fortuna”, de Bispo do Rosario. Museu Nise da Silveira, Colônia  
Juliano Moreira, Jacarepaguá.

COLÔNIA JULIANO MOREIRA  
 EM 05-07-89 FICHA DE DOENTE Nº de ordem 01662  
 NOME Artur Bispo do Rosario  
 Filiação: .....  
 Idade 27 anos Cor ..... Classe Indigente  
 Nacionalidade brasileira  
 Naturalidade .....  
 Estado civil solteiro Entrada 25-1-939  
 Profissão ..... Saída .....  
 Causa da saída .....  
 Matrícula L. .... IIs. ....  
 Observações L. .... IIs. ....  
 Diagnóstico (Hospital) Esquizofrenia Paranoide  
 Diagnóstico (Colônia) .....  
 NOTAS  
 Transf. para o N. Ulisses Viana em 17-4-1939. Removido para o H. P. em 9-6-1939. 2ª entrada a 23-8-944 procedente do Hosp. Psiquiátrico N. Ulisses Viana. Removido para o Hospital Psiquiátrico a 24-8-944 da entrada a 24-8-944 no Núcleo Rodrigues de Aguiar, residente do Hosp. P. de S. T. Transferido para o núcleo Ulisses Viana.

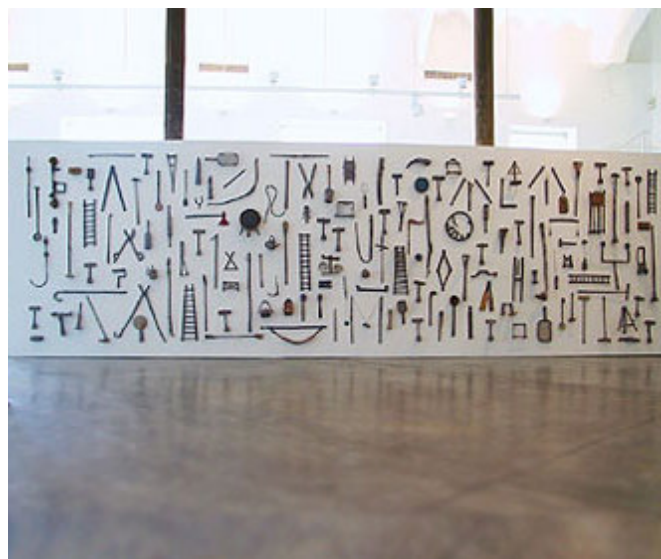
**Anexo 6a** - Ficha de doente da Colônia Juliano Moreira – detalhe do padrão floral na camisa semelhante ao das fardas.



Detalhe do Anexo 6a

**Anexo 6b** - Farda “EU VIM” - Bispo do Rosario – Museu Nise da Silveira, Jacarepaguá;  
com detalhe do padrão folhal da camisa, recortado da foto 3X4 da ficha de  
entrada na Colônia Juliano Moreira (Anexo 6a).





**Anexo 7 – “O.R.F.As”, de Bispo do Rosario. Museu Nise da Silveira, Jacarepaguá.**



**Anexo 8** – “VOIS HABITANTES /Planeta/ DA TERRA”, de Bispo do Rosario. In: CD “Severino”, Paralamas do Sucesso.



**Anexo 9** – “Urna D Femi”, de Bispo do Rosario. Museu Nise da Silveira.



**Anexo 10** – “Confetes”, de Bispo do Rosario – Museu Nise da Silveira, Jacarepaguá.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)