



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**ANOTAÇÕES SOBRE LINGUAGEM EM ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO**

MARIA EDUARDA KUHNERT MACHADO

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**ANOTAÇÕES SOBRE LINGUAGEM EM ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

MARIA EDUARDA KUHNERT MACHADO

Orientadora: Profa. Dra. Livia Flores Lopes

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Anotações sobre linguagem em Arthur Bispo do Rosário**, elaborada por Maria Eduarda Kuhnert Machado.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Livia Flores Lopes
Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes - UFRJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação - UFRJ

Profa. Patrícia Cecília Burrowes
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Expressões e Linguagens - UFRJ

Prof. Marcelo Campos
Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes - UFRJ
Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes - UERJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

MACHADO, Maria Eduarda Kuhnert.

Anotações sobre linguagem em Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Livia Flores Lopes

MACHADO, Maria Eduarda Kuhnert. **Anotações sobre linguagem em Arthur Bispo do Rosário.** Orientadora: Livia Flores Lopes. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O presente trabalho tem como ponto de partida a declaração de Arthur Bispo do Rosário sobre a sua missão: representar todas as coisas do mundo para apresentar a Deus no dia do Juízo Final. As obras de Bispo proporcionam uma experiência singular de questionamento da significação, ao mesmo tempo em que envolvem de poesia objetos corriqueiros. Os tênues limites de territorialidade contribuem para que sua produção possa escapar a uma forma fixa de arte. A lógica interna à obra de Bispo é analisada pelo viés da ordenação como forma de catalogar o mundo e da nomeação como potência para recriá-lo. Sua arte de não-artista é associada ao *fora*, conceito proposto por Maurice Blanchot para designar a linguagem que fala mais alto que a mão que a produziu.

*“Na arte interessa o que não é arte (...) Em
Joyce interessa o que não é Joyce”*

(Décio Pignatari)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Livia Flores, por provocar uma pesquisa cheia de descobertas, sempre bem-vindas, e por mostrar que escrita e prazer caminham juntos. Super obrigada pelos encontros agradáveis nas sextas-feiras e pela gentil e dedicada orientação. Agradecimento especial também a Marcelo Campos, sem ele não teria conhecido o Bispo nem a orientadora do trabalho. À Patrícia Burrowes, pela disponibilidade de participar da banca e pelo livro que tanto ajudou nesse trabalho.

À Ieda Tucherman, por despertar em mim o interesse pela pesquisa acadêmica durante a experiência como sua orientanda de iniciação científica. À Helô, pela inspiradora sede de mundo. Aos professores da ECO, fundamentais para a minha formação.

Aos amigos Julia, Débora, Dani, Gabriel, Flora, Jasmin, Suzana, Bianca e Duda, pela presença que se tornou indispensável ao longo dos anos. À amiga Maria, pelas conversas e parcerias sem fim. Ao Lucas, pelo barato total do nosso encontro, e à Thereza, pelo amor de mãe.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. REGISTROS DE MINHA PASSAGEM PELA TERRA

2.1 Processo de vida-obra

2.2 Aprisionar a loucura e libertar a arte

2.3 A invenção do artista

3. NOMEAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO DO MUNDO

3.1 A presentificação do canto das Musas

3.2 A nomeação na obra-catálogo de Bispo do Rosário

3.3 A rememoração e a resistência do objeto-índice

4. ARTHUR BISPO DO ROSARIO E A REPRESENTAÇÃO COMO PURA REPRESENTAÇÃO

4.1 As Meninas

4.2 A significação do signo e a ordenação do mundo segundo Bispo do Rosário

4.3 O Fora na arte

5. CONCLUSÃO

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7. ANEXOS

7.I

7.II

7.III

7.IV

7.V

7.VI

7.VII

7.VIII

7.IX

7.X

7.XI

7.XII

7.XIII

7.XIV

7.XV

7.XVI

7.XVII

7.XVIII

7.XIX
7.XX
7.XXI

1 INTRODUÇÃO

Linha, tecido, bastão. Canecas, talheres, botas, garrafas PET, pentes, tênis, chinelos, toalhas. Cotonetes, garrafa térmica, chuveiro, telefone, abajur, espanador, torneira, espremedor de suco, Iemanjá, trompete, panela. Arquibancada, saco de areia, tabuleiro de xadrez, mesa de pingue-pongue, carrossel, barcos, muitos barcos, curral, caixa d'água, colchão, ponto de ônibus. Estandartes, mantos, *assemblages*, objetos. São múltiplos os materiais utilizados e múltiplas possibilidades de apropriação. A recriação de mundo de Arthur Bispo do Rosário provoca e intriga pela multiplicidade de interpretações, afetos e percepções que produz.

Bispo-criança. Bispo-marinheiro. Bispo-pugilista. Bispo-místico. Bispo-costureiro. Bispo-catalogador. No lugar de um único eu, vários Bispos se apresentam para o mundo através desses objetos. No lugar de uma ideia fixa de sujeito, processos de subjetivação. Ao mesmo tempo em que sozinho no mundo, preso a coletivização da instituição psiquiátrica. Representante do Brasil na Bienal de Veneza de 1995 e muitas vezes considerado à beira da instituição artística. Bispo do Rosário traz consigo muitos contrastes, no melhor sentido da palavra.

Atenta-se nessa monografia aos contrastes que dizem respeito à linguagem. Vida e obra andam juntas em Bispo do Rosário, mas ao mesmo tempo sua obra carrega a potência por simplesmente existir. No processo de produção de uma memória do mundo, Bispo “transvê” o seu cotidiano e vai além das suas lembranças, realizando uma cartografia também sobre o não vivido. Em meio a tantos objetos aparentemente diferentes entre si e dispostos no mesmo espaço existe uma possibilidade de ordenação, uma noção de organização que não é a semelhança que os agrupa e sim as diferenças do coletivo que os une.

No primeiro capítulo de desenvolvimento da monografia, demonstro como os dados objetivos da vida de Arthur Bispo do Rosário se relacionam com a sua produção, sendo esta a principal fonte de pesquisa para a escrita da sua biografia. A vida de boxeador, a Marinha, as tradições da cidade natal Japaratuba e o cotidiano do hospital são temas comuns nos registros iconográficos de Bispo. Dessa forma, como parte da contextualização da sua vida, é necessário apresentar a realidade da internação, principalmente a vida na Colônia Juliano Moreira, polo manicomial localizado em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, onde Bispo viveu interruptos 50 anos de sua vida. O debate sobre arte e loucura também é

indicado nesse primeiro momento e são apresentadas diferentes opiniões que surgiram como repercussão à entrada das obras de Bispo do Rosário em museus mundo afora.

O segundo capítulo concentra-se em questões sobre a nomeação e processos de rememoração que dão forma ao mundo. O poema grego do século VIII a.C., *Teogonia*, escrito por Hesíodo, é analisado como um documento sobre a criação do mundo de acordo com as crenças da Grécia Arcaica. Baseado na característica enumerativa do poema e na nomeação como forma de trazer presença às coisas, foi possível traçar um paralelo com a produção de Arthur Bispo do Rosário. O ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin, analisa o poder de reconhecimento do nome das coisas por Deus, no momento de criação do mundo. A relação com Bispo está centrada na nomeação do que ele cria para recriar o real, constituindo uma narrativa sobre o mundo através de objetos. Também é apresentada nesse capítulo uma análise das obras de Bispo através dos estudos de semiótica de Charles Peirce, na qual defendo que ela pode ser compreendida através do viés do caráter indicial das imagens.

Já no terceiro e último capítulo encontra-se definitivamente o cerne da discussão. A partir da leitura do livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, foi possível notar na obra de Arthur Bispo do Rosário uma busca por estabelecer diálogos entre objetos diferentes que, uma vez juntos em tamanha poesia, constituem uma linguagem própria. Segundo o teórico Maurice Blanchot, quando a escrita é originalmente linguagem se constitui o que denomina *fora*. Nesse sentido, busco relacionar a produção de Bispo como característica do *fora*, que compreende que seus objetos tem uma finalidade em si mesma e são capazes de apresentar o outro de todos os mundos.

2 REGISTROS DE MINHA PASSAGEM PELA TERRA

2.1 Processo de vida-obra

Em seu ofício como (re) apresentador do mundo, Arthur Bispo do Rosário entrelaça constantemente sua vida na obra que produz como expansão da sua existência. A apropriação artística de objetos ao seu redor convoca a poesia existente neles. De repente, a obra que compôs ultrapassou o espaço do cotidiano e o transcendeu. Sua comovente e inquietante produção coloca o espectador frente a frente com determinadas dissonâncias de significação que problematizam o próprio espaço da arte e indagam os limites da percepção.

Bispo do Rosário evitava a sua biografia, num discurso que parecia fugir da sua origem. Quando indagado sobre o passado, respondia “um dia eu simplesmente apareci”. Nesse caso, o momento da sua aparição coincide com o momento da manifestação do Bispo criador. Sua biografia foi escrita inicialmente a partir de dados autobiográficos bordados em seus trabalhos. A escassez de registros sobre a sua trajetória acabou reforçando o mito ao seu redor. A ficha médica que consta no arquivo da Colônia Juliano Moreira descreve o paciente número 01662 com apenas 11 palavras: “Negro, solteiro, naturalidade desconhecida, alfabetizado, sem parentes, antecedentes policiais, esquizofrenia paranóide”. Além do obstáculo inicial com a falta de dados objetivos, a autora da biografia *Arthur Bispo do Rosário – O senhor do labirinto*, Luciana Hidalgo, discute uma possível violação da intimidade do biografado. Sobre isso, ela afirma em nota da reedição do livro:

Ao se dizer um enviado dos céus, ordenado por anjos, Bispo apagou pegadas no mundo dos humanos e transformou a fronteira entre realidade e fantasia numa linha sem importância. A mim, restou o equilíbrio instável entre os mundos. E a ideia, cada vez mais concreta, de que escrevia uma quase biografia, onde a verdade podia ser traiçoeira e o chamado delírio, por vezes tão real. (HIDALGO, 2011, p.5)

Apesar de traçar uma reduzida descrição sobre os internos, o arquivo da Colônia Juliano Moreira “faz aparecer o que não aparece” sobre a vida de Bispo, como observa Michel Foucault acerca dos discursos de arquivos. Um relato de sua biografia que só foi possível a partir do encontro do artista com essa instância de poder. No texto *A vida dos homens infames*, Foucault analisa fichas em arquivos de internamento dos séculos XVII e

XVIII. Em outras palavras, o que restou de algumas vidas que chegaram até nós, reduzidas às descrições dos desvios que os expulsaram do mundo. Sobre o encontro com o poder, Foucault escreve:

Essa pura existência verbal que faz desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios, eles a devem ao seu desaparecimento quase exaustivo e a essa chance ou a esse azar que fez sobreviver, ao acaso dos documentos encontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram. (FOUCAULT, 2003, p.207)

Nascido em 1911, em Japarutuba, interior do estado de Sergipe, Arthur Bispo do Rosário mudou-se em 1925 para o Rio de Janeiro para servir à Marinha Brasileira, quando dividia a função de marinheiro com a atividade de pugilista. Após ser expulso por indisciplina, Bispo trabalhou na Viação Excelsior, da Light, entre 1933 a 1937. Na época do surto psicótico, Arthur Bispo trabalhava na casa da família do advogado Humberto Leoni, um casarão na Rua São Clemente, Botafogo, onde prestava serviços de empregado e, em troca, recebia moradia e comida. Bispo se recusava a receber remuneração. Na noite de 22 de dezembro de 1938, antevéspera de Natal, despertou com alucinações e se apresentou no Mosteiro de São Bento, anunciando aos monges que era o enviado de Deus e encarregado de julgar os vivos e os mortos. Foi encaminhado para o Hospital dos Alienados na Praia Vermelha e após um mês, transferido para a Colônia Juliano Moreira. Todo o itinerário que percorreu nessa noite foi descrito por ele em um de seus estandartes¹, distribuindo pistas e fixando o vigor do instante, comum nos seus bordados. Luciana Hidalgo descreve o estandarte:

Bispo inscreveu no panô todo o processo de seu reconhecimento por anjos, com os quais ele se deixou flutuar até o Centro. Seu percurso, desde Botafogo, incluiu Palácio do Catete, Praça XV, Rua Primeiro de Março, Igreja da Candelária e outros pontos da geografia carioca. Os anjos seguiam em nuvens especiais, ele ia de bonde. (HIDALGO, 2011, p.14)

A luta e a Marinha também são temas recorrentes nos registros iconográficos de Bispo. Ingressou na Escola de Aprendizes de Aracaju aos 15 anos, levado pelo pai, e lá foi aprendiz durante um ano. Como grumete, embarcou pela primeira vez em um navio, que o levaria a vários portos do litoral do Brasil, inclusive ao Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde foi promovido a sinaleiro, encarregado pelo direcionamento em alto-mar, emitindo

¹ Ver anexo I

sinais variados com uma bandeirola em cada mão. Bispo, portanto, conhecia bem as bandeiras nacionais de guerra das nações, conhecimento que fica evidente na ilustração das bandeiras de inúmeros países no estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações*². Nos estandartes *Navios de Guerra* e *Galeria Esportiva*, o funcionamento da Marinha com suas divisões, fragatas, cargos da hierarquia naval, dinâmica de combate estão descritos nos seus bordados. Em *Os Pracinhas que Tombaram*³, Bispo faz uma homenagem aos soldados veteranos da Segunda Guerra Mundial numa pequena placa, na qual ele borda: “os pracinhas que tombaram na segunda guerra ao lado das praças destes países aliados – brasil – ingleses – franceses – norte america – russos – italianos”. Muitos objetos produzidos por Bispo se referem ao universo naval, como o *Grande Veleiro*⁴ e *Colete Salva-Vidas*⁵, este último uma representação do emblemático utensílio de segurança do dia-a-dia em alto-mar.

Enquanto durou sua carreira de boxeador, Bispo se tornou conhecido por sua violência e capacidade de resistência aos golpes, apesar de não ganhar muitas lutas. Foram anos de derrotas, mas foi muito popular e admirado principalmente por nunca fugir do adversário. Bispo gabava-se do seu desempenho nos ringues, apesar da ausência de documentos oficiais sobre essa época de sua vida. As competições permeiam os fluxos de criação dos bordados e objetos de Bispo, como no já citado estandarte *Galeria Esportiva*⁶, no qual ele lista: “ring, sacco de arrea, cabo de pular, mesa de puche, gongo para um banco (...)”. Dentre as miniaturizações de elementos do ambiente desportivo, estão: *Podium*⁷ e *Barra para Esportes*⁸, este último consiste na representação dos equipamentos para treinamento de boxe; *Quatro Degraus*⁹, uma arquibancada em quatro níveis.

Apesar de negar sua procedência sergipana, atribuindo sempre a sua origem ao dia em que peregrinou pelo Rio de Janeiro indo ao encontro do clero no Mosteiro de São Bento, a criação de Bispo sugere um encontro com as tradições e alegorias de Japaratuba. A pequena cidade era regida pela doutrina cristã: o calendário de festas da Igreja era seguido à risca pelos japatubenses e a moral rígida dava o tom do dia-a-dia desta vizinhança. A prática do bordado, latente nas obras de Bispo, também faz parte dos

² Ver anexo II

³ Ver anexo III

⁴ Ver anexo IV

⁵ Ver anexo V

⁶ Ver anexo VI

⁷ Ver anexo VII

⁸ Ver anexo VIII

⁹ Ver anexo IX

costumes da cidade, onde grupos folclóricos vestem fantasias para festejar o nascimento de Jesus e a aparição dos reis magos, no Dia de Reis. Sobre a tradição do bordado e a ficção do folclore em Japaratuba, Luciana Hidalgo afirma: “As festas de Folia de Reis começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras a cerzir as roupas dos folguedos. Cada traje impunha seu respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas.” (HIDALGO, 2011, p.33)

Na Colônia Juliano Moreira, Bispo do Rosário executou a maior parte de sua obra, contabilizada em cerca de 1000 obras, diversificada entre mantos, estandartes, *assemblages* e objetos, produzidos de forma simultânea e não sequencial. Segundo Bispo, sua produção é decorrente de uma voz que determina tarefas precisas a serem executadas. Em seus surtos, Bispo ouvia vozes que diziam que chegara a hora de representar todas as coisas existentes na Terra. Uma missão compreendida aqui como um projeto de criar uma enciclopédia visual do mundo. Em depoimento no filme *O prisioneiro da passagem*, ele descreve o imperativo da ordem que recebe:

É sentado no trono, tudo 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. (...) Se eu desobedecer, ele me pega, me enrola lá em cima, em sonho assim, eu caio no chão. Ele me suspende, eu fico descontrolado, eu vou ficando torto. (DENIZART, 1982)

Em um primeiro encontro com o crítico de arte e curador Frederico Morais, Bispo se refere aos seus trabalhos como “registros de minha passagem pela Terra” e posteriormente como representações. Bispo se via como mensageiro de Deus, com o compromisso de subir ao céu levando o seu universo. A vida inteira se preparou para este último dia: costurou uma veste especial para o encontro com a Virgem Maria, o Manto de Apresentação, e bordou no seu avesso os nomes de pessoas que entrariam no céu sob sua recomendação. Em entrevista a Conceição Robaina, em 1988, Bispo diz:

Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo eu representar a existência da Terra que tui, tudo que eu fiz. (...) Vou preparando e encaixotando as coisas. Porque a ordem é encaixotar. (...) Por enquanto eu tenho o material, mas corporalmente não estou pronto ainda. Eu tenho que deixar a serenidade. (ROBAINA *apud* BURROWES, 1999)

Em *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, Patrícia Burrowes traça um paralelo entre a produção de Bispo e os estudos do filósofo francês Gilles Deleuze, em

especial aqui o conceito de rizoma, que consiste numa imagem para fluxos de criação que se espalham em diversas direções, onde o uno dá lugar ao múltiplo. A obra de Bispo do Rosário foge arditosamente das territorialidades, evita amarras, seus limites formais são tênues. Burrowes afirma: “Sem dúvida existe uma lógica interna à obra, mas é uma lógica escorregadia que escapa às malhas lineares do pensamento racional.” (BURROWES, 1999, p.24) A criação de Bispo obedece a uma lógica que Burrowes chama de transdiscursiva, na qual heterogeneidades se tocam no nomadismo da sua produção.

No livro *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, organizado pela psicanalista e pesquisadora Flavia Corpas, Frederico Moraes defende que a obra de Bispo existe independente da sua biografia, mas que conhecer as circunstâncias que envolvem a sua trajetória ajuda a compreender como a sua produção foi instrumento de libertação. (MORAIS, 2013) A vida-obra de Bispo do Rosário convoca a sua singularidade, não uma individualidade dura e rígida e sim um processo. Na tentativa de descentralizar a ideia de sujeito a fim de substituir por processos de subjetivação, esbarramos no conceito de devir nos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Também traduzido por *tornar*, o verbo no francês *devenir* tem um uso conceitual que se aplica a questões sobre as mudanças pelas quais passam as coisas. Nesse sentido, o encontro de Bispo com o mundo estabelece processos de subjetivação que entram no lugar de um sujeito preexistente. Segundo Patrícia Burrowes: “Ao reconstruir o universo, (Bispo) traça uma cartografia de seus devires. Deleuze diz que é próprio da arte constituir-se de devires, traçar mapas.” (BURROWES, 1999, p.58) No movimento de experimentação que acompanha a obra de Bispo, esta sugere também o processo de devires e constitui “uma memória material ativa” (BURROWES, 1999, p.58).

2.2 Aprisionar a loucura e libertar a arte

Como forma de administrar a própria loucura, Bispo do Rosário fez uso da sua expressividade contra forças que poderiam imobilizá-lo. Janice Caiafa, no prefácio do livro *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, expõe como a intensidade criadora da loucura de Bispo funciona como um desejo revolucionário contra o poder psiquiátrico que transforma o louco em entidade hospitalar: “A partir de Deleuze e Guattari, dir-se-ia que em Bispo se preserva a esquizofrenia como processo, em toda sua potência de criar

mundos ou de reconstruir o universo.” (BURROWES, 1999, p.11) A produção de Bispo ampliou seu mundo para além do confinamento da instituição psiquiátrica.

A Colônia Juliano Moreira foi fundada em 1924 na área rural de Jacarepaguá, também conhecida como o “sertão carioca”, em uma área verde de 7 milhões de metros quadrados nos arredores do Maciço da Pedra Branca. No portão de entrada, a placa *Práxis Omnia Vincit*—em português, o trabalho tudo vence—revela o mecanismo do espaço: criada para ser um espaço de reabilitação pelo trabalho agrícola, as colônias reuniam em locais afastados da cidade todos que não conseguissem se adaptar ao padrão normativo da época. Sobre o dia em que Bispo do Rosário atravessou o portão da Colônia, Luciana Hidalgo observa: “A guarda não imaginava, mas a frase tinha muito a dizer sobre o novo paciente. Bispo era um operário padrão, um trabalhador braçal a serviço de forças ocultas.” (HIDALGO, 2011, p.16) Seu olhar atento às sobras e restos da Colônia o caracterizou como um paciente exemplar, construindo outro mundo através do trabalho diário.

O manicômio funcionava como um equipamento higienizador da cidade, onde muitos eram internados por andar pelas ruas em monólogos íntimos—admitidos como indigentes, homens sem passado. Enquanto levamos atualmente cerca de três horas do centro da cidade para alcançar a Colônia, em 1930 eram necessários mais de dois dias. Ou seja, tão isolado do mundo quanto os leprosários na Europa medieval, que logo depois da extinção da hanseníase, foram ocupados pelos considerados alienados. Assim Luciana Hidalgo descreve o projeto da Colônia:

Homens e animais atravessaram mar e terra, chacoalhados de baldeação em baldeação, para fundar um povoado psiquiátrico fora do raio de visão burguês. Antes era uma bela área verde habitada por hordas de urubus. A convidativa paisagem, contudo, não compensaria a insanidade da empreitada. (HIDALGO, 2011, p. 25)

Outro princípio da Colônia na época de sua fundação era a criação de uma vizinhança em que existisse um convívio social entre os pacientes e os funcionários do hospital. A psiquiatria da época defendia que o ambiente familiar do paciente poderia ser adocedor e que as famílias dos funcionários poderiam funcionar como famílias substitutivas, acolhendo os pacientes em suas casas. Por isso, foi construída na Colônia uma infraestrutura mínima para formar um espaço totalmente sustentável e produtivo. Contudo, a promessa de uma realidade de trocas foi quebrada quando muitos pacientes foram destinados a trabalhar como empregados dessas famílias.

“Vive-se aqui pensando na hora das refeições. Acaba-se o café, logo se anseia pelo almoço; mal se vai deste, cogita-se imediatamente o café com pão; à uma hora, volta-se e, no mesmo instante, se nos apresenta a imagem do jantar às quatro horas. Daí até dormir, são as horas piores de passar”. (BARRETO, 2010) Lima Barreto viveu dois meses no Hospital Nacional dos Alienados, primeiro hospital psiquiátrico do Brasil e onde hoje funciona a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em “Diário do Hospício”, ele descreve a rotina militar do manicômio e afirma: “nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro.” (BARRETO, 2010) A imagem de um barco com sua “carga insensata” que navegava pelos rios da Europa no Renascimento tornou-se um famoso emblema do livro *História da loucura*, de Michel Foucault. A Nau dos Insensatos funciona como uma ilustração do modo como o tratamento da loucura mudou abruptamente: de banidos das cidades e levados pelo caminho incerto dos rios, os loucos passaram a ser confinados em casas de detenção nos séculos XVII e XVIII. Sobre a existência errante dos loucos na Idade Média, Foucault observou:

Era prisioneiro em meio à mais livre, à mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à encruzilhada infinita. É o Passageiro por excelência, o prisioneiro da passagem. E não se sabe em que terra desembarcará, assim como não se sabe, quando ele aporta, de que terra vem. Ele só tem sua verdade e sua pátria nessa extensão infecunda entre duas terras que não lhe podem pertencer. (FOUCAULT, 2014, p.12)

Fim de linha, depósito de gente e reduto dos excluídos são alguns dos inúmeros nomes para instituição psiquiátrica. Ou *cemitério dos vivos*, como chamava Lima Barreto. Muitas vezes, a loucura era produzida nesses corpos. O aumento da quantidade de internos na Colônia Juliano Moreira, depois da transferência de pacientes das colônias agrícolas na Ilha do Governador e do Hospital Nacional dos Alienados, não correspondia à capacidade de médicos e auxiliares, que se utilizavam de muitas medicalizações, eletrochoques e lobotomia para conter as vontades desses corpos. Segundo Luciana Hidalgo, a Colônia abrigava 3.007 doentes para 749 funcionários (sendo 706 deles em funções na administração e não nos núcleos junto aos internos) e somente 20 médicos (HIDALGO, 2011). Como garantia do sossego, os rituais de eletrochoques tornaram-se periódicos na Colônia. O dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud passou muitos anos internado nas décadas 1930 e 1940 e descreve a vida depois das sessões de eletrochoque como uma busca do seu ser, como um morto ao lado de um vivo que não é mais ele. Em carta ao psiquiatra suplicou pelo fim deste tipo de tratamento: “Na última série, fiquei durante os

meses de agosto e setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser.” (ARTAUD *apud* HIDALGO, 2011)

No filme *O prisioneiro da passagem*, Raimundo, um dos internos da Colônia Juliano Moreira, fala sobre o saber psiquiátrico e a exclusão como tratamento médico: “Loucura, ninguém compreende. (...) Você crê nisso? Em psiquiatria? Eu não creio. (...) As minhas atitudes *ferem* a moral, a minha moral não foi ferida. Eles têm que me trazer pro hospício.”. Os estudos de Deleuze sobre a loucura contribuem para conectá-la ao funcionamento de máquinas desejanças, como configuração do desejo. Bispo do Rosário trabalha atentando-se ao seu desejo e como defende Patrícia Burrowes, “colocando para funcionar uma impressionante máquina. Máquina-mundo, máquina-Bispo.”. (BURROWES, 1999, p.20) Em *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, Frederico Morais afirma a importância da produção de Bispo no ambiente hostil da Colônia Juliano Moreira:

Sua obra é um libelo contra a instituição manicomial. Com sua obra ele reafirma de forma clara e contundente a importância do ato criador na dignificação do ser humano. Onde não há arte, o homem vegeta, recua à barbárie, à condição animal. (MORAIS, 2013, p.104)

O portão de entrada da Colônia Juliano Moreira, mesmo em ruínas atualmente, é um caminho sem volta pra quem o cruza. Aquele pedaço da cidade, que já foi um dos maiores polos manicomiais do país é hoje mais um bairro de Jacarepaguá, que segue um ritmo próprio. Na busca por substituir o modelo asilar de atendimento da rede de saúde mental e propor um tratamento individualizado, um programa municipal de moradia foi criado. As Residências Terapêuticas promovem o encontro do paciente com a cidade e constroem lentamente a desinstitucionalização do método terapêutico, projeto defendido pela Reforma Psiquiátrica desde os anos 1980. As casas do programa estão espalhadas pelo Rio de Janeiro, mas a maioria foi implantada no entorno de Jacarepaguá, em bairros como Taquara, Freguesia e Pechincha, devido à proximidade com a Colônia.

2.3 A invenção do artista

Parafrazeando o arquiteto e urbanista Lúcio Costa, que referia-se a Brasília como “a cidade que eu inventei”, Frederico Morais declara o mesmo sobre Arthur Bispo do Rosário: “o artista que eu inventei”. Por muito tempo a produção de Bispo ficou também

aprisionada e isolada do mundo na Colônia Juliano Moreira. Até que uma reportagem em tom de denúncia sobre a realidade da Colônia, realizada pelo jornalista Samuel Wainer Filho e exibida em 18 de maio de 1980 no programa *Fantástico*, da TV Globo, chamasse a atenção do curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra de Bispo veio ao mundo de uma só vez, realizada em sua completude. As fortes imagens da instituição psiquiátrica televisionadas num domingo à noite para todo país despertaram o interesse de Frederico para o homem negro cercado de objetos: “E de repente intuí que estava ali, diante da câmera, alguém que lutava contra o esquecimento, alguém que queria narrar sua história de vida e assim carimbar sua identidade” (MORAIS, 2013, p. 23)

Patrícia Burrowes conta em seu livro que existia um objetivo político em apresentar Bispo do Rosário como um artista. Seria uma forma de proteger fisicamente sua obra e associá-la ao ambiente cultural brasileiro. Sobre a necessidade de demonstrar o universo de Bispo como arte, ela afirma:

Com a morte de Arthur Bispo, seu universo, porque não era ainda reconhecido como obra de arte, corria o risco de desaparecer: fosse pela deterioração dos frágeis materiais que o compõem, fosse pela ação depredatória de pessoas que não enxergavam ali mais do que um amontoado de utilitários (que encontrariam melhor serventia no uso diário) e lixo. (BURROWES, 1999, p. 53)

Em 1982, as obras de Bispo entraram pela primeira vez em um museu, para fazer parte da exposição coletiva *À margem da vida*, organizada por Frederico Moraes no MAM-RJ. A mostra reunia trabalhos produzidos por presidiários, idosos de asilos, crianças do FUNABEM, sigla para Fundação Nacional do Bem Estar do Menor, e pacientes psiquiátricos. Alguns meses depois de sua morte, em 1989, realizou-se a primeira exposição individual de Bispo do Rosário na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também organizada por Frederico Moraes. Intitulada *Registros de minha passagem pela Terra*, a mostra expôs cerca de 500 trabalhos, entre eles estandartes, objetos, fardões e faixas de misses. No ano seguinte, a mesma exposição foi remontada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, Museu de Arte de Belo Horizonte e Centro de Criatividade de Curitiba. Em 1995, as obras de Bispo viajaram até Veneza para participar da importante Bienal de arte sediada naquela cidade. Daí em diante, a obra de Bispo adentrou o universo da arte

contemporânea e começou a desestabilizar os alicerces formais da instituição que agora faz parte.

A produção de Arthur Bispo do Rosário carrega um acúmulo de questionamentos e indagações acerca da arte e incita inquietações sobre o processo de criação artística ser consciente, racional e dependente de um conhecimento prévio da história da arte. O binômio arte-loucura é tema amplo demais para uma monografia completa, mas algumas breves questões podem ser indicadas aqui. O debate público no Brasil acerca do tema teve como ponto de partida as experiências no Ateliê do Engenho de Dentro, criado em 1946 no Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. O ateliê foi dirigido pela médica psiquiátrica Nise da Silveira, que condenou os métodos psiquiátricos violentos e elaborou um método terapêutico através da arte, baseado em observações clínicas e na teoria junguiana. No livro *O mundo das imagens*, Nise esclarece que a tarefa do terapeuta seria estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional vivida pelo indivíduo (SILVEIRA, 1992). Enquanto Nise da Silveira concentrou sua atenção para os problemas científicos e terapêuticos apresentados pela produção dos internos do hospital psiquiátrico, o artista Almir Mavignier, que também esteve presente no processo de fundação do Ateliê, observava o valor artístico dos trabalhos e a sua relevância no cenário artístico nacional. No artigo *A estética da conversão*, Gláucia Villas Bôas defende que o Ateliê foi peça-chave na realização do projeto de arte concreta no Brasil, representando um conjunto de práticas que se opunham ao academicismo da Escola Nacional de Belas Artes e ao projeto modernista da Semana de Arte Moderna de 1922. Em outubro de 1949, Mavignier organizou a exposição *9 Artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Três anos depois da mostra, a produção do Ateliê do Engenho de Dentro deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente. Em artigo publicado no *Correio da Manhã*, o crítico de arte Mário Pedrosa intervém a favor do Ateliê na discussão sobre arte e loucura:

As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosos, sedutores, dramáticos, vivos ou belos, constituindo em si verdadeiras obras de arte. (PEDROSA *apud* HIDALGO, 2011)

No livro *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, Frederico Moraes defende que a arte tem a ver com tudo, inclusive com a loucura, e que tal relação não a impede de ser autônoma do contexto em que foi criada. Segundo ele, a loucura é uma circunstância que pode impregnar o ato criador, mas que não deixa nunca de ser uma circunstância: “A loucura deve ser vista como uma circunstância, assim como a guerra, a fome, a repressão política, a homossexualidade, a cor da pele, o ambiente familiar ou as tradições culturais de um país.” (MORAIS, 2013, p. 100)

Em texto publicado na *Folha de São Paulo*, em 2011, na ocasião da abertura da exposição *Arthur Bispo do Rosário: o artista do fio*, Ferreira Gullar defende que é inapropriada a associação da obra de Bispo com a arte contemporânea. Segundo Gullar:

Bispo não tinha nenhum conhecimento daquelas experiências (manifestações de arte contemporânea) – jamais pretendeu fazer carreira de artista nem muito menos revolucionar as linguagens artísticas consagradas. Sua obra é, na verdade, resultado de dois fatores que se juntaram, um talento artístico excepcional e uma visão mística, alimentada por seu desligamento da realidade objetiva, dita normal. (GULLAR *apud* MORAIS, 2013)

Outro texto que nega a tentativa de atribuir arte à criação de Bispo é *Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar*, escrito por Luiz Camillo Osório para o jornal *O Globo*, em 1999. O artigo comenta a exposição *Eu preciso destas palavras. Escrita*, realizada no Conjunto Cultural da Caixa Econômica e argumenta que Bispo não tem consciência do que produz e, portanto, não pode ser considerado um artista:

Quando vemos uma exposição de Arthur Bispo do Rosário como *Eu preciso destas palavras. Escrita*, fazemos sempre a mesma pergunta: O que é isto? Não dá para dizer apenas que se trata de arte. É ao mesmo tempo mais e menos que arte. É menos porque falta àqueles objetos uma “consciência de arte”, um saber-se pertencendo a uma tradição. O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção de arte. (OSÓRIO *apud* MORAIS, 2013)

Frederico Moraes tem uma defesa para tais questionamentos que busca dar autonomia para a obra, como detentora de própria inteligência. A obra sobrevive ao autor e, por isso, estabelece significados à medida que se relaciona com o mundo. Dessa forma, as conexões devem ser feitas de obra para obra, o que torna indiferente que Bispo desconheça a história da arte. No catálogo da exposição *Registros de minha passagem pela*

Terra, Morais afirma: “Sua obra transita assim com absoluta naturalidade e competência no território da arte mais contemporânea.”

O elemento inesperado na obra de Arthur Bispo do Rosário produz a inquietação sobre o seu lugar na arte. São os caminhos desconhecidos que sua obra percorre que afetam as estruturas da instituição. Patrícia Burrowes observa que essa é a potência de Bispo: para além de estar em sintonia com as preocupações da arte, ele traz a questão das minorias para a discussão, que se torna política. “Como se fazer ouvir, como ocupar espaços. A questão da arte menor, arte que parte da diferença, essa arte que expande os limites e tensiona uma arte maior.” (BURROWES, 1999, p.54) As obras de Bispo de Rosário trazem o choque para a arte e questionam os alicerces do debate sobre o processo criativo e a formação do artista. A experiência do seu trabalho é da ordem da provocação: é difícil separar Bispo de sua obra ao mesmo tempo em que estes objetos se expressam sozinhos, são autônomos enquanto linguagem. Sobre a qualidade de imanência da obra de Bispo do Rosário essa monografia pretende se atentar nos próximos capítulos.

3 A NOMEAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO DO MUNDO

3.1 A presentificação do canto das Musas

Hesíodo, que junto a Homero, é um dos poetas gregos mais antigos que chegaram à contemporaneidade, produziu *Teogonia*, poema do século VIII a.C., considerado um documento do pensamento religioso grego na Época Arcaica. No poema, a linguagem é entendida como objeto de uma experiência numinosa, como manifestação divina, ligada a concepções arcaicas de tempo, ser e verdade. O poema é tributário da tradição oral grega, no momento ainda do surgimento de instituições sociais que mudariam a existência humana: a polis, o alfabeto e a moeda. O texto nasce do fluxo contínuo do canto, compreendido na Grécia Antiga como a única forma para a palavra mostrar-se em sua plenitude. Segundo o tradutor do poema José Antônio Alves Torrano: “De nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à que o canto se configura”. (TORRANO, 1995, p.17)

Antes da adoção da escrita e do registro da prosa, a poesia era oral e centro da vida espiritual. Em *Teogonia*, as palavras são forças divinas, deusas nascidas do casamento entre *Mnemosyne*, deusa da Memória, e Zeus, maior instância do Poder na mitologia grega. Segundo Hesíodo, nome que significa “o que lança cantos”, as Palavras Cantadas se chamam Musas e mundos se tornam audíveis, visíveis e presentes pelo poder delas: “A linguagem é, neste caso, a linguagem do *aedo*, isto é, a canção - uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa”. (TORRANO, 1995, p. 9) Toda consciência da mitologia grega é conservada e transmitida pelo canto do poeta, que pode ser entendido como uma enciclopédia desta cultura, uma manifestação dos diversos aspectos da vida material e social. A palavra falada tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de renovar e restaurar a vida. A *Teogonia* guarda marcas de composição oral: frases pré-fabricadas combinam-se como mosaicos para facilitar a memorização, sequências narrativas se justapõem sem centralizar-se e versos em forma de catálogo aparecem como um jogo mnemônico.

O caráter enumerativo também está presente no texto do escritor argentino Jorge Luis Borges, que abre o livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault. Enquanto em *Teogonia*, a enumeração traz a seres à presença, o texto de Borges agrupa animais que não tem relação evidente entre si em uma suposta enciclopédia chinesa, instaurando uma

ordem entre coisas coexistentes do mundo, possível somente no campo da linguagem. O lugar-comum que os une é a própria lista:

A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo” – onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não lugar da linguagem? (FOUCAULT, 2007, p.XI)

Como um inventariante do seu cotidiano, Bispo do Rosário traça uma narrativa sobre o mundo através de sua produção. Além dos já citados objetos que delineiam o seu compromisso com a catalogação do universo, Bispo bordou inúmeros mantos nos quais é possível notar uma particularidade enumerativa na estrutura formal do texto costurado. Assim como Hesíodo e seus versos que nascem num fluxo contínuo do seu canto, os bordados de Bispo são ágeis e velozes, como se fossem feitos na velocidade da escrita ou até mesmo da fala. Considerados como fundamentos do seu universo, as palavras bordadas esteticamente se transformam em imagens nas quais tempos e espaços diferentes convivem pacificamente ou não. Segundo Patrícia Burrowes, Arthur Bispo do Rosário não é escritor, seu texto faz parte do gráfico: “É palavra e risco. Letra tendendo à linha. Coisas tendendo à voz.” (BURROWES, 1999, p.46)

No total, existem 14 estandartes catalogados no acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. O crítico de arte e curador Frederico Moraes encara os estandartes como uma espécie de jornal mural, que descrevem a descida de Bispo à Terra, a sua internação, os roteiros que o artista fazia de bonde, os órgãos do corpo humano, entre outras temáticas. Em *Dicionário de Nomes A*¹⁰, Bispo ocupa completamente o espaço do tecido com nomes próprios que começam com a letra A e em seguida esclarece a função e local que a pessoa está relacionada, como “amaral pimenta – advogado rua do carmo fimda na rua do ouvidor” ou “armando porto – marujo primeira classe sinaleiro distroey 8 – paraná”. O cadastramento dos nomes parece ainda estar em andamento quando Bispo deixa a pista que nomes iniciados com a letra B serão também bordados. Já em *Merendeira Cor de Rosa*¹¹, Bispo borda nomes de objetos do cotidiano em pequenas placas de tecido,

¹⁰ Ver anexo X

¹¹ Ver anexo XI

dispostas em conjunto, como “balão de papel fino”, “bolas de vidro várias cores” e “*butões* pretos para *barguilha*”, todos previamente numerados. Em uma obra semelhante, *Machina de Fazer Cabelos*¹², Bispo aponta para um verbete seguinte na sua anotação: “8.006 – *butões* camisa – cuecas ver 8.010”. Não somente através de palavras Bispo expôs as coisas do mundo nos seus mantos, mas também com desenhos figurativos, como em *Navios de Guerra*¹³, no qual ele apresenta ao espectador todo o funcionamento da Marinha.

Segundo Jorge Luis Borges, o catálogo e a enciclopédia são os gêneros literários que não sofrem do mal da vaidade, são anônimos como as catedrais e os jardins. No livro *Arthur Bispo do Rosario – Século XX*, o psiquiatra Ricardo Aquino compreende o processo de criação de Arthur Bispo do Rosário, caracterizado pelo engajamento com a representação do mundo, como tarefa que não consiste em confessar somente a sua realidade, mas a realidade do mundo. Um autêntico inventor, um artista que vai além de uma classificação do que seus olhos veem, mas do que ele “transvê” do mundo:

O compromisso de Bispo do Rosário de catalogar o mundo é um compromisso ético, poder-se-ia dizer po-ético, qual seja, o de realizar uma poética de inventário. Esta poética não é uma reminiscência memorialista; ele não é um autor confessional. Enquanto um artista inventor, Bispo do Rosário “transviu” o mundo, artisticamente, criativamente, e não apenas retirando de uma caixa de arquivo os objetos e situações que ele rememoraria. (AQUINO, 2012, p.59)

Em *Teogonia*, a experiência de realidade é a mais viva experiência do sagrado, ou seja, o mundo instaurado pela poesia, que é força divina, é o próprio mundo. Portanto, o que existe de mais real são as Musas, deusas que apresentam o mundo e falam do que instaura ou não a Presença. Quando querem, as Musas retiram seres e fatos do reino noturno do Esquecimento com a força da sua belíssima voz, revelando-os como Presença. A palavra grega *alétheia* é entendida como re-velação, des-ocultação, não-esquecimento, e indica os seres que brilham ao serem nomeados pelas Musas sendo Esquecimento uma força numinosa de ocultação. A nomeação traz consigo a presença do próprio ser e funda-os como manifestação. É nas Palavras que reside o ser, entendidas aqui como forças divinas e não uma constelação de signos abstratos e vazios. Segundo Jaa Torrano: “As relações entre os entes e a própria presença (ou ausência) de cada ente são, em cada

¹² Ver anexo XII

¹³ Ver anexo XIII

momento e em cada situação, determinadas pela linguagem e – de um modo mais sensível – pelo nome e pela nomeação.” (TORRANO, 1995, p. 24)

O poema apresenta a relação entre linguagem e ser, ou seja, entre a aparição do que é cantado pelas Musas, já que o ser é entendido como não-esquecimento e revela a oposição entre a Revelação (*alethéia*) e o Esquecimento (*lesmosyne*). A linguagem é filha da Memória e o ser é dado como presença e aparição, através das Musas. O ser-aparição mostra-se então através da linguagem, por força e intermédio desta. “E a força-de-nomear repousa sempre no ser, isto é, tem sempre força de ser e de dar a ser. Não se trata portanto de uma *relação* mas de uma imanência recíproca: o ser está na linguagem porque a linguagem está no ser (e vice-versa).” (TORRANO, 1995, p.23)

Uma vez pronunciado, o canto instaura a presença da própria coisa. Contudo, o poder do canto é das Musas, o poeta Hesíodo é apenas um servidor dessas forças numinosas:

O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens. (TORRANO, 1995, p.14)

A noção de estar a serviço de Deus também está presente no discurso de Arthur Bispo do Rosário, que acreditava ser um enviado divino, cuja criação daria significado à vida. Em Hesíodo, o mundo é entendido como conjunto único de aparições divinas. Assim como a linguagem de Bispo, o pensamento mítico grego tem uma estrutura lógica própria, que abarca a totalidade da existência.

3.2 A nomeação na obra-catálogo de Bispo do Rosário

Em 1916, o filósofo alemão Walter Benjamin escreveu o ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, no qual a criação do mundo e a sua relação com a passagem da mudez da natureza para a sonoridade da palavra é analisada pelo viés da concepção de linguagem a partir da leitura do primeiro livro da Bíblia, o Gênesis. A força da palavra das Musas na compreensão grega arcaica de linguagem, que instaura uma relação entre a pronúncia e a manifestação da coisa, é deslocada na sociedade cristã pelo poder de reconhecimento do nome das coisas por Deus, no momento de criação do mundo. Assim é descrita a criação do mundo na Bíblia: “E chamou Deus à porção seca Terra; e ao

ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom.” (Gênesis 1:10) Na história da criação na Bíblia, o único ser que não foi denominado no ato foi o homem, criado a partir da terra. Ou seja, o homem não foi criado através da palavra, mas é reconhecedor da mesma língua em que Deus é criador, além de ser o único capaz de denominar seus semelhantes. Segundo Benjamin, “A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisas”. (BENJAMIN, 1992, p. 180)

A concepção de linguagem segundo Walter Benjamin abarca todas as manifestações da vida intelectual do homem, incluindo também toda e qualquer comunicação de conteúdos, na qual a comunicação através da palavra é apenas um caso particular. Cada linguagem comunica-se a si mesma, ou seja, é o chamado *medium* da comunicação, de acordo com Benjamin. Já a denominada essência linguística das coisas é a sua própria linguagem, como esclarece o autor no ensaio em questão:

A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é comunicável, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão. [...] Aquilo que numa essência espiritual é comunicável é a sua linguagem. (BENJAMIN, 1992, p.179)

A diferença entre a linguagem humana e a linguagem das coisas está na comunicabilidade da essência espiritual do homem, que consiste na própria linguagem e, por isso, ele se comunica *nela* e não *através dela*. Do poder do homem de denominar as coisas emana a pura linguagem, uma vez que a totalidade da linguagem é o nome. A profunda relação entre o ato de criação e a língua faz da linguagem uma potência criadora e confere a transferência do insonoro das coisas para o sonoro do homem, do que não tem nome para o ser que dá nomes.

Nesse sentido, é possível entender uma bifurcação na linguagem que evoca a ideia de falar *sobre as* coisas ou falar *as* coisas. O ser que dá nomes traz as coisas à presença, ato que confere realidade àquele ser. No inventário de mundo de Bispo do Rosário existe um desejo de realidade no processo de execução dos registros de objetos. Como um etnógrafo, Bispo está interessado em provocar agenciamentos na realidade do mundo. Frederico Morais batiza Bispo do Rosário como “cronista do seu tempo”, um artista que busca em qualquer matéria de vida, seja sua ou de outros, uma fonte de matéria para a sua produção. Ao observar o mundo, Bispo encontra inspiração para seu patrimônio poético que cerca a

realidade. Sobre os estandartes de Bispo bordados com imagens corriqueiras, Patrícia Burrowes descreve:

Um deles traz um mapa da Colônia Juliano Moreira, mostrando os seus pavilhões, as ruas, pessoas, veículos, cenas pinçadas do dia-a-dia. Em outro aparecem nomes e bandeiras de vários países; num terceiro, navios de guerra em formação. Há ainda outros, com nomes de homens e suas profissões [...]; aparecem ainda relatos sobre acontecimentos da vida do artista, ao lado de observações sobre a cidade do Rio de Janeiro e sobre fatos do mundo, como os concursos de *misses*. (BURROWES, 1999, p.14)

Arthur Bispo do Rosário fala *as* coisas, nomeia o que cria para recriar o real, constituindo uma narrativa sobre o mundo através de objetos. Uma nomeação que se realiza através da escrita em estandartes, da manufatura de objetos etiquetados com bordados, da miniaturização de grandes objetos, como o *Reservatório d'Água*¹⁴, uma pequena amostra do objeto feita de concreto, ou da disposição de objetos recolhidos pelo mundo em *assemblages*¹⁵, como os que reúnem saleiro, tomada e uma sandália infantil em um mesmo espaço. Tais *assemblages* surgem como listas do “Mesmo”, nos quais o que fica claro não é a semelhança que os agrupa em uma mesma vitrine, mas sim as diferenças que os coletivizam no conjunto de utensílios comuns à vida.

Bispo se referia ao seu trabalho como um registro de fragmentos do mundo. Um catálogo que presentifica na realidade as coisas para que não caiam no esquecimento. No seu inventário, ele acrescenta novos elementos ao mundo, trazendo poesia para os chamados registros e assim agindo sobre o mundo. Sobre tais registros, Patrícia Burrowes aponta: “Ou seja: listar, relacionar, catalogar, marcar, inscrever. A questão não é expressar-se, mas mapear. Como alguém que anota pistas, observa vestígios, seleciona evidências. Para Bispo o mundo é matéria em estado bruto: necessário explorá-la.” (BURROWES, 1999. P.71)

A obra completa de Bispo possui narrativa própria, marcada por duro e paciente trabalho. Assim como qualquer outro artista, Bispo se dedica arduamente na busca por materiais, por inspiração e afetação pelo mundo para produzir. Através de meios de comunicação, Bispo sempre esteve muito atento à realidade fora da Colônia Juliano Moreira. Em entrevista ao jornalista Samuel Wainer Filho para a já citada reportagem exibida pelo programa *Fantástico*, Bispo do Rosário afirma: “Leio jornal todo dia, anoto

¹⁴ Ver anexo XIV

¹⁵ Ver anexo XV

tudo, a ação dos países, separo em papéis e faço a faixa, escrevo os dizeres. Sei que a Rússia invadiu as fronteiras desse país.” De maneira singular e criativa, o artista traz a vida de fora do hospital psiquiátrico para dentro de sua obra. Sua missão com a representação do mundo atravessa a barreira do particular, vai além da produção de um diário confessional, para construir um documento para a posterioridade.

3.3 A rememoração e a resistência do objeto-índice

Patrícia Burrowes conta que Adílson, guarda do Pavilhão Ulisses Viana na Colônia Juliano Moreira, caracterizava Bispo como um homem de memória fotográfica: tinha o costume de subir um morro para melhor observar o terreno do hospital para bordar em seguida o que havia visto. Muitos elementos da vida da Colônia estão presentes na narrativa de sua obra. Mas não só disso pulsa a produção de Bispo, o seu desejo de mundo ultrapassa a dimensão da biografia. No filme *O prisioneiro da passagem*, de Hugo Denizart, uma mulher indaga a Bispo acerca de seus objetos: “É uma recordação pro senhor?”. E ele nega categoricamente: “Não é recordação pra mim, não (...)”. As obras de Bispo vão além de registros da sua memória, a imaginação do não-vivido está presente na poesia do seu trabalho. Devido a sua ampla extensão no que diz respeito à representação, a obra de Bispo de Rosário pode ser compreendida como um documento, uma memória do mundo.

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), conhecido por produzir em diversos meios e técnicas, como escultura, performance, vídeo, instalação, entre outros, utiliza como fio condutor em sua obra o que chama de “duro labor da rememoração”¹⁶. Seu projeto consiste em superar o trauma causado pela Segunda Guerra Mundial através da expressão e identificação dos sintomas da doença cultural que tornou possível a ascensão do nazismo na Alemanha. No artigo “*Eu não trabalho com símbolos.*” *Joseph Beuys, a experiência e a construção da lembrança*, Jean-Philippe Antoine analisa os processos de rememoração que atuam nos trabalhos do artista: “As fabricações beuysianas visam trazer à luz do dia os “símbolos mnésicos” (Freud) que trabalham silenciosamente essa doença social e levar o espectador ao reconhecimento dos afetos que eles comportam.” (ANTOINE, 2009, p.170) Em entrevista, Beuys declara que sua obra não passa de uma

¹⁶ Beuys utiliza a expressão na ocasião da instalação *Arrêt de tramway*, realizada na Bienal de Veneza em 1976.

tentativa de encontrar um remédio de rememoração, suas ações preparam alguma coisa que não pode ser a representação da imagem de horror, pois o horror só pode ser representado durante o seu próprio processo, sendo impossível traduzi-lo posteriormente em uma imagem.¹⁷

Jean-Philippe Antoine evoca o estudo da semiótica de Charles Peirce para retomar a lógica de construção da imagem na obra de Joseph Beuys, afirmando que o índice é o meio primitivo empregado pelo artista para colocar em prática o seu projeto. Na tríade de categorias criada por Peirce: o ícone é o signo que representa o seu objeto correspondente graças à sua similaridade com ele; índice, um signo realmente afetado ou modificado pelo objeto; símbolo, um signo que remete ao objeto em virtude de uma associação de ideias gerais.

Charles Peirce se debruçou durante uma fase dos seus estudos na observação dos fenômenos, compreendidos como tudo que aparece à mente, possível de corresponder a algo real ou não. No livro *O que é semiótica*, a autora Lúcia Santaella afirma que através da acurada e microscópica observação de tudo o que aparece, Peirce extraiu os caracteres elementares e gerais da experiência que tornam a experiência possível. (SANTAELLA, 1990) Para estudar a apreensão dos fenômenos na consciência, Peirce criou uma gradação de três propriedades que se relacionam respectivamente com a tríade de categorias de signos descrita anteriormente, para qual ele utiliza a seguinte terminologia: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade consiste na consciência imediata tal como ela é: uma qualidade de ser e sentir, ou seja, a pura impressão no presente. Quando um signo aparece como simples qualidade, ele é um ícone: “Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação.” (SANTAELLA, 1990, p. 13) No momento em que a qualidade está encarnada na matéria, corporificada em rastros e pegadas da existência humana, aparece então a categoria da secundidade, na qual a consciência reage em relação ao mundo. Os signos que são índices encontram-se nesta categoria, indicando outra coisa a que está ligado, uma marca no mundo. Já a terceiridade fundamenta-se na camada de inteligibilidade de compreensão dos fenômenos, quando o pensamento já está formado por signos. A terceiridade indica a categoria dos símbolos, que

¹⁷ Beuys, Joseph. *Demier espace avec introspecteur*. Entrevista com Gya Goldcimer e Max Reithmann. In *Par la presente*.

são estabelecidos por convenções e não possuem semelhança correlata com os objetos que se relacionam. Luciana Santaella aponta:

Isto porque ele não representa seu objeto em virtude de sua qualidade, nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato, mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. (SANTAELLA, 1990, p.14)

Segundo Antoine, a estratégia indicial da imagem consiste em explorar uma forma mínima de associação entre objetos, compondo uma oposição ou uma reação em relação ao objeto, aspecto presente na obra de Joseph Beuys. A resistência do objeto-índice é a prova da dimensão dessa categoria, significando segundo a interpretação do espectador ou abolindo-se inteiramente. Outra particularidade do índice consiste em se conectar com o objeto de acordo com as circunstâncias que o rodeiam e não se relacionam genericamente, por um acordo, como os símbolos, nem possuem nenhuma semelhança significativa com seus objetos correspondentes.

Quando ele declara renunciar à interpretação e à “síntese de ideias”, quando ele recusa, com algumas exceções, o termo símbolo, muito frequentemente aplicado a suas obras, Beuys explicita de fato uma estratégia que seus trabalhos de modo sistemático colocam em prática: a recusa do *símbolo*, quer dizer de um signo convencional – eficaz em função de leis e de hábitos regrados -, e do ícone enquanto parte integrante dos símbolos em proveito quase exclusivo deste “meio primitivo” que é o índice. (ANTOINE, 2009, p.172)

A obra de Bispo do Rosário também pode ser compreendida através do viés do caráter indicial das imagens. Os índices são como uma imposição: “*aquilo através do que a força advém ao pensamento*. Por seu intermédio, a força penetra a dimensão do pensar, vinda do exterior e como sua alteridade.” (ANTOINE, 2009, p.173) A confrontação com o sistema de significação no qual o mundo é operado é recorrente na produção de Bispo, estabelecendo assim uma possibilidade de agir sobre este mesmo mundo e sobre os afetos dos que se deparam com sua obra. Joseph Beuys declara na ocasião da instalação *Mostre suas feridas*: “Não sou eu que falo nesse concerto de objetos; são antes as coisas que falam sua própria língua. O trabalho de compreensão cabe a cada um fazê-lo.” As obras de Bispo do Rosário também falam a sua própria língua, produzem uma memória do mundo e potencialmente abalam as duras estruturas da representação.

Muitas obras de Bispo expõem o produto do fazer humano e apontam uma conexão com o universo de que fazem parte, estabelecendo uma relação com a estratégia indicial das imagens. Mais uma vez, os *assemblages* produzidos por Bispo servem como exemplo. Uma série destas vitrines é composta exclusivamente pela repetição de um mesmo objeto, em todos os casos objetos retirados do cotidiano da Colônia Juliano Moreira, que chamam atenção pela quantidade numerosa da coleção. São canecas, talheres, botas, pentes, chinelos, tênis, entre outros¹⁸. Nota-se que são peças com rastros, pegadas e remanências de uma vivência que deixou marcas do tempo e do uso, como marcas físicas que apontam para as experiências que construíram a história daqueles objetos. Cada utensílio expressa uma ligação com o todo do conjunto de que é parte, neste caso, com a estrutura massificadora da instituição psiquiátrica. Assim como Joseph Beuys e a sua temática em torno do Holocausto, Bispo do Rosário também opera através de sua obra com a rememoração do sistema totalizante que vivenciou. São obras que trazem consigo inscrições que afetam diretamente as lembranças dos outros, mesmo os que não experimentaram tais memórias.

¹⁸ Ver anexo XVI e XVII

4 ARTHUR BISPO DO ROSARIO E A REPRESENTAÇÃO COMO PURA REPRESENTAÇÃO

4.1 *As Meninas*

Como o próprio autor define no prefácio do livro, em *As palavras e as coisas*, o filósofo francês Michel Foucault percorre uma “História do Mesmo”, ao observar a maneira como uma cultura experimenta a proximidade entre as coisas. A arqueologia proposta no livro é utilizada para analisar a partir de qual espaço de ordem foi possível o surgimento de determinados conhecimentos e teorias, ou seja, de um saber. Baseado num estudo assumido como não progressivo e não-linear sobre a análise histórica, Foucault explora as descontinuidades entre as *epistemes*, ou seja, entre o conjunto de relações que determina a rede de discursos de uma dada época histórica, especificamente no Renascimento, Classicismo e Modernismo neste livro. Ao optar por considerar as descontinuidades entre tais *epistemes*, Foucault também escolhia por se opor às ideias de desenvolvimento contínuo da ciência e da racionalidade.

Atenta-se aqui nesse texto, num primeiro momento, para a relação entre o saber e a semelhança nas seguintes *epistemes* tratadas no livro: no Renascimento, o saber era fundamentado na semelhança e na indistinção entre as palavras e as coisas e caberá então ao Classicismo ser o momento de emancipação da semelhança, quando a representação enfim se dará por completo. Como ponto de partida para delinear o paradigma da representação, Foucault analisa o sistema de visibilidade do representante e do representado através de uma interpretação minuciosa do quadro *As Meninas*, do espanhol Diego Velázquez. Segundo o autor, “Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”. (FOUCAULT, 2007, p. 20) A complexa composição da cena exibida na obra de 1656 traz a imagem do próprio pintor, em ofício, e algumas figuras da corte espanhola, entre elas a jovem infanta Margarida Teresa, escoltada por damas de companhia e acompanhantes, dois anões, um cachorro, o rei Filipe IV e a rainha Maria Ana. Num primeiro plano, situam-se as figuras que olham para fora do quadro, em direção ao observador, enquanto outros interagem entre si. Ao fundo, apresentados através do reflexo de um espelho, estão representados o casal real. Situado na porta da sala, entrando no ambiente, depara-se com a figura de um homem que desce as escadas, o único que observa toda a cena. Diante de

tantos elementos significativos, o emblemático do quadro *As Meninas* se encontra na interrupção da relação dos signos presentes na cena com suas formas sucessivas de representação.

O pintor representado no quadro pinta em uma tela que se encontra fora do alcance do olhar do observador, da qual só é possível ver o seu verso. Ao mesmo tempo, o objeto que está sendo pintado está também num ponto exterior ao quadro de Velázquez, reconstituindo a organização de espaços invisíveis. A figura do pintor contempla o espaço no qual se encontra o espectador, confundindo a sua função de modelo e observador e tornando-o visível somente através desses olhos que assistem a cena a ser retratada no quadro que não é possível ser visto.

A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. (FOUCAULT, 2007, p.6)

O diagrama de invisibilidade do quadro em questão, delineada entre os olhos do pintor, o espaço do modelo/observador e a cena traçada na tela virada, fraqueja quando é percebida a presença de um espelho no fundo do quadro. O espelho é a única representação visível que mostra o que deve mostrar, restituindo a visibilidade sobre o verdadeiro centro da composição. Assim, o ponto exterior se torna espetáculo, revelando que o lugar do observador é também o lugar do casal real. Todos os personagens olham para a cena diante deles, que ordena toda a representação do quadro: “O quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena”. (FOUCAULT, 2007, p.17)

É importante ressaltar que Foucault evita nomear os personagens que aparecem na imagem do espelho, a mesma contemplada pelo pintor, já que, segundo ele, a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita e o reflexo do espelho deve ser questionado ao nível de sua existência. A única certeza que deve ter o observador é que ele é o verso da tela representada à esquerda no quadro. Sobre a relação entre a palavra e a pintura, Foucault assinala que “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz [...]”. (FOUCAULT, 2007, p. 12) A linguagem é entendida aqui como algo mais fundamental que o homem: as experiências do homem são formadas pelo modo como são conceitualizadas na linguagem, que não funciona meramente como um

instrumento para traduzir tais experiências em palavras. Assim, a pintura traz à tona a sua própria manifestação.

A invisibilidade do outro enquanto observador, espectador ou participante de uma obra de arte, no qual seu conteúdo, forma, rosto e identidade são desconhecidos, é fundamental para uma relação urgente de alteridade se desenvolver entre artista e observador/espectador/participante. Na produção artística de Arthur Bispo do Rosário sempre esteve presente a figura disforme de Deus como o outro a ser comunicado, como objetivo de interlocução. Por muito tempo seus trabalhos só foram exibidos para enfermeiros, médicos e outros internos da Colônia Juliano Moreira, ou até mesmo para ninguém. Contudo, Bispo reunia suas obras para sua apresentação divina e nunca imaginou que seus objetos entrariam um dia em museus, galerias, bienais e fariam parte da coleção de um museu que hoje leva o seu nome. Dois públicos, portanto, invisíveis: por um lado, personagens de um espaço negado da cidade e, de outro, plateia inesperada e não-premeditada pelo artista durante o ato de produção.

4.2 A significação do signo e a ordenação do mundo segundo Bispo do Rosário

O rompimento entre a linguagem e o parentesco com as coisas é explicitado por Foucault através do livro de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*. O romance, publicado no século XVII, é considerado pelo filósofo a primeira das obras modernas e pode ser definido como eterna busca por similitudes, embora sempre frustradas. Nesse momento, os signos não são mais semelhantes aos seres que representam e, por isso, Dom Quixote precisa sempre pô-los à prova para transformar a realidade em signo. Até o fim do século XVI, a semelhança e o conhecimento assumiam uma relação de franca dependência, num cenário em que se admitia um sistema global de correspondências. Foucault assinala que enquanto a semelhança agiu como nexos entre o signo e o que ele indica, o saber desta época esteve condenado a conhecer somente as mesmas coisas. (FOUCAULT, 2007, p. 42)

No começo da Idade Clássica, o conhecimento muda de natureza e de forma. A urgência está em discernir as coisas e não mais em aproximá-las. A desordem do mundo precisa da razão humana como instrumento para classificação e o que torna possível a manifestação da *episteme* clássica é a relação com um conhecimento da ordem. O signo deixa de ser uma figura do mundo para transformar-se no seu próprio ser, passa a significar no interior do conhecimento e não consiste mais em uma relação com o divino. O

conhecimento que adivinhava signos absolutos foi substituído por uma rede de signos construída através do conhecimento. A relação do significante com o significado se encontrava até então no interior do conhecimento e os signos revelam semelhanças e afinidades entre si, que não passam de formas de similitudes a serem decifradas. Já a representação, na Idade Clássica, precisa ser representável para que o signo seja a condição de possibilidade da representação.

Assim também é entendida a linguagem: uma rede de palavras, sílabas e letras que faz parte da distribuição de similitudes e assinalações, estudada como parte da natureza. Na linguagem clássica se configura um discurso comum da representação e das coisas, as palavras acabam por formar uma rede no qual os seres se manifestam e a representação se ordena. Quando a linguagem foi dada aos homens pelo próprio Deus, os nomes eram atribuídos de acordo com o que designavam, através de uma relação de similitude: “As línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação, ou, antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem”. (FOUCAULT, 2007, p.51) O fenômeno geral da cultura no século XVII dirige-se para instaurar uma linguagem no qual o signo busca uma relação de transparência e neutralidade com o que representa, se retirando do meio dos seres. É o momento em que o signo deixa de ser uma figura do mundo para se tornar seu próprio ser.

Ainda em *As palavras e as coisas*, Foucault mostra que não poderia haver semelhança entre as coisas sem imaginação: “É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação”. (FOUCAULT, 2007, p.95) Dessa forma, a semelhança se constitui então a partir das experiências da desrazão e da imaginação e, por isso, duas figuras que se encontram no limite aparecem nesse contexto: o louco e o poeta. Enquanto o poeta sustenta um papel alegórico entre as distinções bem delimitadas dos signos, tratando de atribuir similitudes entre eles, o louco é definido por Foucault como o personagem que garante a função do *homossemantismo*:

O louco, entendido não como doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens.[...] Segundo a percepção cultural que se teve do louco até o fim do século XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. (FOUCAULT, 2007, p.67)

Em sua tentativa de recriação do mundo, Arthur Bispo do Rosário ordenava objetos apropriados em potentes *assemblages*, como uma distribuição de coisas diferentes e parecidas num espaço de identidades, similitudes e analogias. A partir do lugar de observador, é possível notar uma busca por colocar lado a lado objetos corriqueiros que, uma vez juntos em tamanha poesia, estabelecem diálogos entre si. Um diálogo que existe devido a uma forma de contato presente no arranjo de uma vitrine, como Bispo do Rosário chamava as *assemblages*. *Piston*¹⁹ ilustra bem o sistema de contágio entre os objetos ali dispostos. Segundo Foucault, a ordem é a lei interior oferecida às coisas, todo discurso obedece a uma ordem e, ao mesmo tempo, só existe através do crivo de um olhar. O olhar de Bispo que instaura uma ordem entre os objetos revela o cotidiano da Colônia Juliano Moreira - ao mesmo tempo que simboliza uma possibilidade de reinvenção daquele espaço. Sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário e o desejo de ordenação, a artista francesa Louise Bourgeois escreve no prefácio do livro organizado por Wilson Lázaro, *Arthur Bispo do Rosario – Século XX*:

Minha costura é uma ação simbólica contra o medo de ser separada e abandonada. Nós percebemos no trabalho de Bispo do Rosário que ele também tinha medo de perder o contato. Como Penélope e a aranha, ele passou a vida inteira fazendo e desfazendo. Ele estava buscando uma ordem no caos, uma estrutura e ritmo do tempo e do pensamento. Pode-se dizer que buscar uma garantia de sanidade é o princípio da organização atrás de todo o seu trabalho. (BOURGEOIS, 2012, p.23)

Em *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, a autora Patrícia Burrowes descreve a coerência com a qual Bispo reúne as diferenças entre os elementos de suas obras, assim como observa Foucault quando afirma que os loucos veem sinais de semelhança entre os signos. Segundo Burrowes, os fragmentos diversos encontrados por Bispo pelo mundo primeiramente remetem ao caos, contudo logo uma organização cuidadosa se sobressai e os fatos se chocam e as narrativas se entrecruzam. (BURROWES, 1999) Uma lógica interna à obra de Bispo do Rosário que de forma escorregadia transita entre heterogeneidades que se tocam:

À primeira vista, esse universo é o caos. Painéis, vitrines, objetos envoltos em linha, recortes de papelão, panos bordados, navios, miniaturas, esculturas em madeira, latas cheias de vidros, vidrinhos,

¹⁹ Ver anexo XIX

potes; verdadeiros vagões atulhados de material: cartuchos de esparadrapo, carretéis de linha, embalagens de margarina, sacos de rede, garrafas plásticas cortadas, flores de plástico, brinquedos, franjas. E ainda coisas órfãs: barquinho, privada, urna, um molho de garrafas, um viaduto com carros e placas de trânsito indicando lugares da cidade. [...] O caos? Não: tudo segue uma absoluta organização. [...] Uma ligação funciona entre esses elementos: alguma coerência a reunir diferenças. Daquele fundo caótico, as coisas afloram e se relacionam. (BURROWES, 1999, p.22)

A produção de Bispo do Rosário também pode ser compreendida como a tarefa de um enciclopedista da vida na Colônia, através da reconstituição de uma ordem pelo emparelhamento de coisas e palavras numa disposição espacial. Quando uma voz encarrega a Bispo a tarefa de representar tudo que existe na Terra, ele começa a representar tudo que viu e viveu, e também o que não foi visto ou vivido, mas que ele sabia existir, atribuindo similitudes aos elementos segundo sua razão e vontade. Assim como fez Aureliano Buendía, personagem de *Cem anos de solidão*, livro de Gabriel García Márquez, ao escrever ao lado de cada objeto o nome e a utilidade correspondente segundo o seu julgamento, após um surto de insônia que deixa como sequela mais grave a perda gradativa de memória entre os moradores da cidade imaginária Macondo. Além dos bordados em mantos e roupas, Bispo do Rosário muitas vezes revestia os objetos que produzia com os fios azuis dos uniformes da Colônia e também com linhas que ganhava de presente de visitantes ou adquiridas com o pouco dinheiro que tinha, e sobre este revestimento ele nomeava o utensílio usando também o bordado, como a chave de parafuso²⁰. Uma nomeação que etiqueta o objeto, mas que também aponta a função da sua existência no seu inventário de mundo. Sobre a ordenação na Idade Clássica, escreve Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*:

Quando se tem de fazer a *história* de um animal, inútil e impossível escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma do saber, tudo o que foi *visto* e *ouvido*, tudo que foi *contado* pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas. Conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem o valor de insígnia. (FOUCAULT, 2007, p.55)

Contudo, o rompimento maior da linguagem ainda está por vir, quando a palavra não se refere mais a um interior prévio e profundo ou a um exterior que ela representaria.

²⁰ Ver anexo XX

A ruptura com o modelo da representação marca a transição da Idade Clássica para Modernidade. No século XIX, o objeto passa a se ver fechado sobre si. O caráter realista do discurso representativo do Classicismo, no qual se admitia que as palavras existiam para representar as coisas e a linguagem era entendida como uma ferramenta neutra para acessar o mundo, é pouco a pouco deslocado para um novo paradigma, no qual evidencia-se o ser bruto da linguagem e o fim do discurso representativo, numa dissociação contínua entre figura e texto. A fragmentação da linguagem na Modernidade, que fundamentalmente se deve ao desaparecimento do Discurso, faz aparecer uma desordem na diversidade de significados, uma busca por decifrar nomes cuja designação não é mais tão definida.

No momento em que as palavras não significam mais diretamente como um reflexo neutro de um espelho, o conhecimento volta-se para o sujeito, inaugurando uma nova rede de discursos na Modernidade. A partir do colapso da *episteme* clássica e da instrumentalização da linguagem que representava fielmente a realidade, a atenção recai então sobre o sujeito, como potente elemento a construir a realidade. Uma realidade entendida agora como singular para cada indivíduo, ou seja, passível de ser descrita de forma diferente segundo a linguagem própria de cada um. A linguagem sai de uma relação de transparência para estabelecer uma forma de associação opaca com os objetos que representa, uma opacidade fruto da penetração do caráter subjetivo na percepção sobre a linguagem.

Contudo, segundo o filósofo, o homem é o problema da *episteme* moderna, já que um modo de pensamento que se centra no ser humano, como fonte de significado e também resultado, permanece ambíguo e circular. Dessa forma, Foucault anuncia o enfraquecimento do homem e da noção de uma essência do eu. Para emergir o chamado ser da linguagem, é preciso então omitir a noção de autoria: “A linguagem pode então expor o seu ser longe da ditadura do eu. Porque o ser da linguagem é pura exterioridade. Distanciando-se da certeza daquele que fala, a literatura volta-se sobre si mesma, colocando em evidência seu próprio ser”. (SALEM LEVY, 2011, p.58)

Arthur Bispo do Rosário transita pelas *epistemes* analisadas por Foucault no livro em questão. Suas obras possuem um desejo latente de ordenação e classificação de elementos do mundo. Além de mantos, roupas, *assemblages* e vitrines que dispõem bens apropriados do abandono, Bispo produziu muitos objetos com as mais variadas formas e materiais. Ponto de ônibus, placas com nomes das ruas, varal, muro de uma casa, reservatório d’água, curral, balão de oxigênio, carrinho de obras, arquibancada, pódio,

balanço, tabuleiro de xadrez e suas peças, barcos, bastões de Misses, palanque, estábulo, carrossel, patinete, mesa de pingue-pongue são alguns objetos que fazem parte da sua catalogação do universo. Um universo ora urbano, ora infantil, ora esportivo, ora doméstico, que documenta a sua realidade, cabendo a cada espectador entrar no jogo de adivinhação e interpretação a partir de sua própria compreensão de mundo.

A obra de Arthur Bispo do Rosário pode ser compreendida como uma invenção de um novo regime de signos, a partir da proposição de relações novas no sistema de significação no qual somos apresentados. Segundo Patrícia Burrowes, os fluxos de criação de Bispo são uma fuga ao esmagamento do significante numa modulação em que sobra pouco espaço para a inventividade. Sobre a perspectiva formal da obra do artista em questão, ela afirma: “Fazer signos de signos de signos e, dessa forma, despistando, questionar toda significação (dominante). Explodir o significante a partir do centro, por excesso. Até que por insistência consegue reinjetar produção no registro. Faz do registro a produção.” (BURROWES, 1999. p.30)

Segundo Manoel de Barros, a obra de Bispo do Rosário é “ardente de restos”. (LÁZARO, 2011) É possível afirmar que ele desordenadamente determina uma ordem visceral aos diferentes elementos que dispunha num mesmo espaço, como pente, espremedor de suco, alicate, seringa, corrente, trompete, lápis, escova de dente, torneira, garrafa térmica, cotonete, frigideira, barbeador, entre inúmeros outros objetos descartados e apropriados por Bispo em *assemblages*²¹. De forma simétrica e ao mesmo tempo assimétrica, rítmica e arrítmica, unindo real e virtual, Bispo re-*apresenta* o mundo em que vive e viveu, para além da representação realista, provocando uma reinstauração e reinvenção da sua realidade.

4.3 O *Fora* na arte

Os estudos do filósofo Michel Foucault sobre a evidência do ser da linguagem estabelecem um diálogo direto com o conceito de *fora*, elaborado pelo escritor e teórico literário francês Maurice Blanchot para discutir a nova relação entre literatura e real, no qual o texto literário deixa de ser entendido como um espelho do mundo. Segundo o autor, o *fora* compreende a palavra literária não mais como capaz de representar o mundo, mas de apresentar “o outro de todos os mundos”. A linguagem literária, diferente da corriqueira,

²¹ Ver anexo XXI

constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade, uma realidade imaginária e neutra, um desdobramento que faz do universo literário um universo imaginário. Assim, as palavras conquistam uma finalidade em si mesmas e perdem sua função designativa.

Outra característica do conceito de *fora* é a negação do real e a afirmação da irrealidade da obra. Agora uma ideia pode ser signo de outra sem estabelecer um liame de representação, já que essa representação pode sempre figurar no interior da ideia. As palavras não são mais signos transparentes. A linguagem fictícia é a própria criação do objeto, num processo de cruzamento da irrealidade da coisa com a realidade da linguagem. Assim a palavra e a coisa fundem-se num elemento só. A arte passa a criar objetos e não mais a representar, a imagem não vem mais depois do objeto, mas é contemporânea a ele. No livro intitulado *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Tatiana Salem Levy afirma sobre a imagem na Modernidade: “Não é um ser, mas uma outra possibilidade do ser.” (SALEM LEVY, 2011,p.28)

Assim como acontece na suposta enciclopédia chinesa produzida por Borges, já citada anteriormente, na qual a relação de vizinhança entre os elementos só é possível no campo da linguagem, a escrita é *fora* quando é originalmente linguagem, mas não compreende objeto presente ou ausente de linguagem, tampouco é escrita de homem ou de Deus. Segundo Blanchot, o absoluto do livro é o isolamento de uma possibilidade que pretende não ter origem em nenhuma outra anterioridade, compreendendo origem, nesse caso, como aquilo a partir do que nada antes poderia começar. A materialidade da linguagem aparece quando desaparece a linguagem primeira e absoluta: a Palavra de Deus, a Verdade e o Modelo. Sobre linguagem, afirma Blanchot, em *A ausência de livro*: “O livro é o trabalho da linguagem sobre si própria: como se fosse necessário o livro para que a linguagem tomasse consciência da linguagem, se apoderasse de si própria e se acabasse por seu inacabamento.” (BLANCHOT, 2010, p.204)

Além da dissociação do objeto com o exterior, ou seja, com a realidade, a arte passa a estar ligada também com a superfície, com a visibilidade. Por muito tempo se creditou valor ao componente interior no que diz respeito às práticas artísticas e, portanto, o bom entendedor era aquele que conseguia desvendar esse interior. Contudo, como afirma o poeta e filósofo francês Paul Valéry, “O mais profundo é a pele”. Assim também é concebida a literatura que promove a experiência do *fora* segundo Maurice Blanchot: aquela que se manifesta para o exterior e deixa vir à tona, à superfície, referindo-se a si mesma sem constituir uma interioridade e sim uma alusão ao fora:

Mas aquele que primeiro escreveu, entalhando sob os céus antigos a pedra e a madeira, longe de responder à exigência de uma vista reclamando uma referência e dando-lhe um sentido, mudou todas as relações entre ver e visível. O que ele deixava para trás não era algo a mais, acrescentando-se às coisas; não era sequer algo de menos – uma subtração de matéria, uma concavidade em relação ao relevo. O que era então? Um vazio de universo: nada que fosse invisível. (BLANCHOT, 2010, p. 201)

O autor sustenta que a relação entre o *fora* e a palavra literária é designada pela ausência de obra, ou seja, pelo desobramento, um processo que exige que caiam determinadas certezas que constituem a nossa cultura, como autor, verdade e origem, para ser possível uma nova forma de pensar. Escrever não tem o seu fim no livro ou na obra. Toda obra, ao ser escrita, está sob a atração da ausência de obra, que não consiste em desfazer a obra. Desfazer um livro só leva a outro livro ou a outra possibilidade diferente do que um livro. Segundo Blanchot, a ausência de livro extingue toda continuidade de presença e não é a interioridade do livro, nem possui um sentido desviado ao livro, já que a não relação é também uma relação, ainda mais profunda. Ela é antes fora dela, porém fechada nele, como uma referência a um estado de fora que não cabe dentro do livro. Peter Pál Pelbart afirma no livro intitulado *Da clausura do fora ao fora da clausura*: “Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desobramento. O desobramento é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem.” (PELBART, 1989, p.177)

Foucault e Blanchot se aproximam em muitos momentos e um ponto de contato entre eles estão em suas reflexões sobre a despersonalização da obra. A ausência de livro pede por uma escrita que não se compromete e não se deposita, por um anônimo na nomeação ou na assinatura da obra, que “não se contenta em desdizer-se nem tampouco em retornar sobre o traço para apagá-lo”. (BLANCHOT, 2010, p.205) A obra, de acordo com a pesquisa de Blanchot, reivindica uma singularidade, é quase uma pessoa única e insubstituível, cuja perigosa tendência é se promover em obra-prima e se essencializar. A assinatura designa a obra e ainda mais grave que a presença da assinatura do autor, é a possibilidade da obra passar a assinar por si mesma. Conforme Foucault, derrubar o autor e a obra seria um gesto de desmoronamento do Homem enquanto centro do pensamento, através de um anonimato informe que surge e retira o poder do Eu. A função do autor tem uma relação intrínseca com uma vontade de verdade. Uma passagem do Eu para o Ele,

uma relação neutra na qual o sujeito não se encontra mais. O escritor carrega a questão, contudo ela age como se não fosse mais sua.

Digamos brevemente que o livro pode sempre ser assinado, mantém-se indiferente a quem o assina; a obra – a Festa como desastre – exige a resignação, exige que aquele que pretende escrevê-la renuncie a si e cesse de designar-se. Por que então assinamos nossos livros? Por modéstia, para dizer: ainda não passam de livros, indiferentes à assinatura. (BLANCHOT, 2010, p.209)

Outra temática em comum entre os autores está na associação da ausência de obra característica da literatura moderna com a loucura. Em *A conversa infinita*, Blanchot caracteriza a escrita como um *jogo insensato*, apresentando a ausência de obra como um outro nome para loucura: “Escrever é produzir a ausência de obra (o não obrar). [...] Escrever como não obrar (no sentido ativo dessa palavra) é o jogo insensato, o acaso entre razão e desrazão.” (BLANCHOT, 2010, p.203) Assim como Foucault, em *A loucura, a ausência de obra*, mostra como a ausência de obra e a loucura não manifestam o nascimento de uma obra, mas designam a forma vazia de onde ela vêm.

Sobre a flexibilidade e mobilidade do texto de Blanchot, Foucault afirma:

Blanchot encontra-se não somente fora de todos os livros que fala, mas fora de toda literatura. [...] Blanchot desliza constantemente para fora da literatura, a cada vez que fala dela. Finalmente, é alguém que nunca está dentro da literatura, mas que se situa completamente fora. (FOUCAULT, 1999, p.231-232)

A partir das considerações de Foucault, seria possível imaginar um paralelo com o trabalho de Arthur Bispo do Rosário e a arte. Bispo apresenta o outro de todos os mundos com a sua produção, configura um *fora* que compreende que seus objetos tem uma finalidade em si mesma. Sua missão de refazer o mundo torna-se mais forte do que o seu próprio nome e caracteriza uma obra de autoria anônima. Uma produção que figura um mundo negado e excluído da normalidade. Patrícia Burrowes apresenta a produção de Arthur Bispo do Rosário como arte de não-artista, uma arte na qual a singularidade do artista está presente em sua obra sem que esse sujeito preexistente em si mesmo sobressaia em relação à essa mesma obra:

O trabalho é mais forte do que o nome do artista. Nesse sentido, é anônimo. O artista aparece na medida de sua impessoalidade e, se está presente, não é como indivíduo, mas como produção de um singular

ponto de vista. O anonimato da voz acrescenta potência: mais forte o gesto do que a mão. (BURROWES, 1999, p. 55)

Longe de uma estrutura narrativa da representação, Bispo está fora dos modelos tradicionais da arte e, portanto, abala suas estruturas apresentadas como prontas sobre a discussão do que é ou não arte. Com seu trabalho diário de costura, armazenamento, composição e desconposição, Bispo não revela somente a reinvenção do mundo da Colônia Juliano Moreira, mas reinventa a própria arte e subverte seus paradigmas. Uma reconstrução do universo que traça uma cartografia de processos de subjetivação de um homem que quase não existe como história, mas que atinge como um turbilhão a realidade do mundo.

5 CONCLUSÃO

Para confirmar sua existência, afirmar sua identidade, Bispo do Rosário precisou também provar a existência de tudo o mais que existia no mundo: seu passado – de onde veio e como veio – e seu futuro – a missão que lhe foi dado cumprir. Afinal, internado em uma instituição manicomial, ele fora no entanto “escolhido” para executar a tarefa ingente de inventariar o universo. Porém, inventariar o universo é, na verdade, ver o mundo como que pela primeira vez, reaprender cada coisa existente, cada objeto, cada palavra, e assim, re-significar o mundo. (MORAIS, 2013, p. 66)

O depoimento de Frederico Morais sintetiza a intenção desta monografia: pesquisar sobre a possibilidade de reinvenção do mundo através da arte de Bispo do Rosário. A compreensão estética da sua obra vai além da tentativa de alinhá-lo à arte contemporânea, mas busca uma alternativa à dicotomia da discussão “é ou não é arte”. Ao longo da pesquisa surgiram autores que prezam pela marginalidade e nomadismo dos fluxos de criação de Bispo do Rosário, o que fortaleceu a tentativa de mantê-lo à beira.

A obra de Bispo *re-apresenta* o mundo, traz nele novas possibilidades de existência e confirma a sua produção como instrumento de libertação. A fonte de matéria para sua criação não é somente a sua biografia, vai além de um diário. Como bem denominado por Frederico Morais, o “cronista do seu tempo” se engaja com a representação do mundo, como tarefa que não consiste em confessar somente a sua realidade, mas a realidade do mundo por completo. Um projeto que traz para a realidade as coisas para que não caiam no esquecimento.

A monografia pretende defender que a lógica transdiscursiva presente na produção de Bispo implica na autonomia da obra em relação ao autor. É evidente que a sua singularidade é convocada no processo de obra-vida, mas a sua produção existe independente da sua biografia. A experiência da manifestação da linguagem deixa vir à superfície a sua possibilidade de emancipação. Toda obra está sob a atração da ausência de obra, do desobramento, do *fora*. Assim acontece com a obra de Arthur Bispo também: seus objetos tem uma finalidade em si mesma e convocam o ser-linguagem.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOINE, Jean – Philippe. **“Eu não trabalho com símbolos” Joseph Beuys, a experiência e a construção da lembrança.** In: **Arte & Ensaios.** Rio de Janeiro: UFRJ. 2009
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício e Cemitério dos vivos.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Cosac Naify. 2010
- BENJAMIN, Walter. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana.** In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** Lisboa: Relógio D’água, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: A ausência de livro.** São Paulo: Escuta, 2010.
- BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV.1999
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames. In: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura.** 10ª edição. São Paulo: Perspectiva. 2014
- HESÍODO. **Teogonia: ORIGEM DOS DEUSES.** 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário - O Senhor do Labirinto.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LÁZARO, Wilson. **Arthur Bispo do Rosário Século XX.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. 2012
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Nau: Livre Galeria. 2013
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1990
- SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens.** São Paulo: Ática, 1992.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. **A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca.** Rio de Janeiro: 2008

7 ANEXOS

ANEXO I – Estandarte *Eu preciso destas palavras. Escrita*



Fonte: MORAIS, 2013, p. 148

ANEXO II - Estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações*



Fonte: MORAIS, 2013, p. 147

ANEXO III - *Os Pracinhas que Tombaram*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 254

ANEXO IV - *Grande Veleiro*



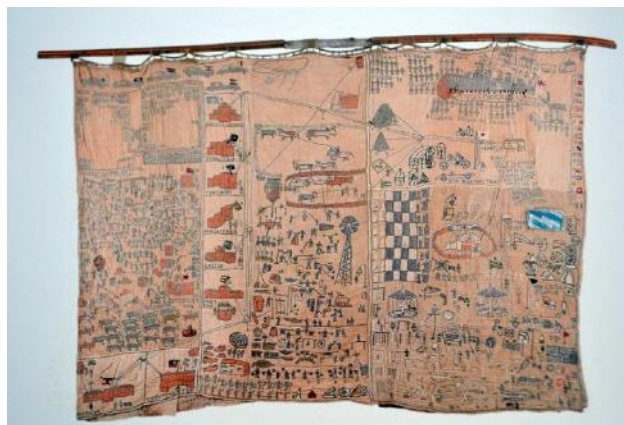
Fonte: LÁZARO, 2012, p. 249

ANEXO V - *Colete Salva-Vidas*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 257

ANEXO VI - Estandarte *Galeria Esportiva*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 110

ANEXO VII – *Podium*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 235

ANEXO VIII - *Barra para Esportes*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 234

ANEXO IX - *Quatro Degraus*



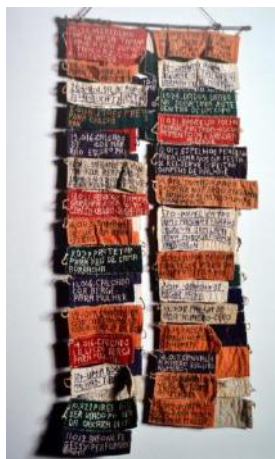
Fonte: LÁZARO, 2012, p. 232

ANEXO X – Detalhe do estandarte *Dicionário de Nomes A*



Fonte: MORAIS, 2013, p. 159

ANEXO XI - *Merendeira Cor de Rosa*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 104

ANEXO XII - *Machina de Fazer Cabelos*



Fonte: LÁZARO, 2012, capa

ANEXO XIII – *Estandarte Navios de Guerra*



Fonte: MORAIS, 2013, p. 141

ANEXO XIV - *Reservatório d'Água*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 121

ANEXO XV – *Dentaduras*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 217

ANEXO XVI – *Canecas*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 200

ANEXO XVII – *Congas e Havaianas*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 210

ANEXO XIX - *Piston*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 223

ANEXO XX – *Chave de parafuso*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 173

ANEXO XXI – *Diálogo com Cristo*



Fonte: LÁZARO, 2012, p. 213