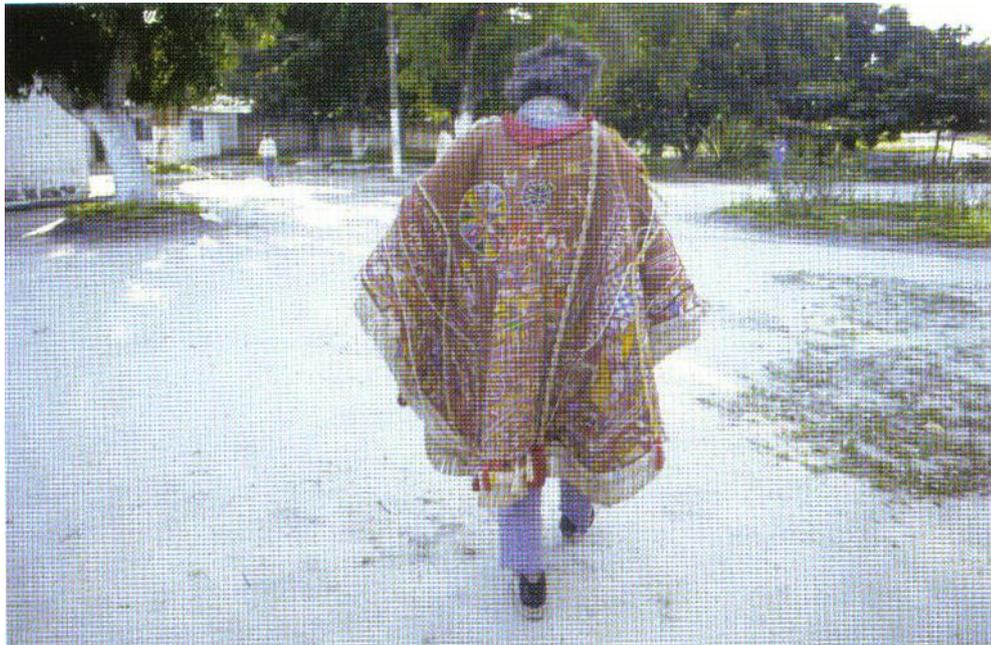


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DO ESQUECIMENTO AO TOMBAMENTO:
A INVENÇÃO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**



**Tese de doutorado em História
Autora: Viviane Trindade Borges**

Porto Alegre, 05 de março de 2010.

VIVIANE TRINDADE BORGES

**DO ESQUECIMENTO AO TOMBAMENTO:
A INVENÇÃO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Dr. Benito Bisso Schmidt.

Porto Alegre, 05 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA**DO ESQUECIMENTO AO TOMBAMENTO:
A INVENÇÃO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr Benito Bisso Schmidt

Profa. Dra. Andréa Delgado (UFSC)

Prof. Dr. Fernando Seffner (UFRGS)

Prof. Dr. José Augusto Avancini (UFRGS)

Profa. Dra. Tânia Maria Galli Fonseca (UFRGS)

Porto Alegre, 05 de março de 2010.

Agradecimentos

A pesquisa que resultou na presente tese teve seu início quando eu ainda estava no mestrado. Durante um Congresso no Rio de Janeiro esbarrei, por acaso, no livro de Patrícia Burrowes, *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário* (1999). Desde então, como Bispo, que acumulava os objetos que davam sentido à sua missão, me dediquei ao lento trabalho de acumular tudo o que eu encontrava a seu respeito. Meu escritório virou o labirinto de Bispo, cercado por cópias de reportagens, imagens, catálogos e livros. Minha família e meus amigos telefonam, mandam torpedos e e-mails para avisar sobre qualquer coisa que sai a seu respeito na imprensa. Bispo tornou-se parte de minha vida. Assim, é a essa criatura, cuja existência me fascina, que agradeço em primeiro lugar; sua trajetória foi (e continua sendo) minha inspiração.

Agradeço ao Rodrigo, meu bem querer, por me amar, me proteger, me acompanhar e apoiar sempre. Por ter atravessado o oceano, mesmo detestando andar de avião, só para me encontrar em Paris. Peço desculpas pelas ausências, pelo longo tempo passado em frente ao computador, pela insistência e por falar sempre do mesmo assunto (“o Bispo”!) e pela bagunça que acabou saindo do escritório e invadindo a mesa da cozinha. Obrigada pela paciência, pelo otimismo e por tornar a nossa casa o meu lugar no mundo. Teu amor me faz uma pessoa melhor.

Obrigada à minha família: a mãe (que aprendeu a usar a Internet só para falar comigo em Paris!), ao Marcos, à Fernanda, ao Matheus, à vó, ao pai. Obrigada por me incentivarem sempre, cada um ao seu modo. Vale aqui um agradecimento especial ao carinho do meu irmão e meu amigo Matheus, que no auge de sua adolescência todos os dias encontrava um tempinho para falar com a irmã mais velha durante sete meses em que estive em Paris, fazendo com que eu me sentisse mais perto de casa.

Agradeço à Lolita, que acrescenta sempre uma dose de bom humor aos meus dias, mesmo nos momentos mais tensos.

Obrigada à turma do “Futebol”: Nina, Igor, Carlos, Michele, Débora e Ricardo.

Cabe aqui um agradecimento especial a Nina e ao Igor, colegas brilhantes que me incentivaram, me inspiraram e me alegraram em vários momentos. Pessoas

leves, iluminadas, inteligentes e íntegras que me fazem ver que nossa profissão, apesar das dificuldades, ainda vale a pena.

Um agradecimento especial também à Débora, pelos sábios conselhos astrológicos que me fazem ter força para seguir adiante.

Aos colegas Álvaro, Aristeu, Luciana, Nóris e Renata.

Um agradecimento muito especial à minha amiga Nóris, presente em todos os momentos, sempre me motivando, me aconselhando e me fazendo acreditar que as coisas acontecem à sua hora e que a vida deve ser vista com otimismo. Por saber estar por perto tanto para comemorar as conquistas quanto para dar ânimo diante das dificuldades. Sem você o caminho seria bem mais difícil.

Ao casal que tornou Paris muito mais especial: Pri e Moisés, amigos queridos que não deixaram eu me sentir sozinha durante o frio inverno europeu.

Um agradecimento especial à amiga Priscila, presente nas alegrias e nas tristezas de Porto Alegre, de Canoas e de Paris. Obrigada pelas conversas sérias, doidas e inspiradoras. Pelos conselhos e também pelos “puxões de orelha”. Recentemente comentamos que quanto mais velhas as pessoas ficam, menos amigo(a)s possuem e mais decepções sofrem. Creio que é verdade, mas porque com a idade ficamos mais seletivos, passamos a querer estar ao lado somente de pessoas que realmente valem à pena. Você é certamente uma delas.

À Ana, que viveu comigo uma semana inesquecível e intensa em Paris. Jamais vou esquecer nosso dia em Versailles!

À Juliane, pelas conversas enlouquecidas regadas a muito vinho, naquela saudosa semana fria do inverso parisiense.

À Michele, que me acolheu em Milão, uma das pessoas mais batalhadoras, vencedoras e corajosas que já conheci. Obrigada pela hospitalidade e pelo carinho. Peço desculpas pela falta de tempo durante sua visita a Porto Alegre, devido à tessitura da tese, e prometo remediar esta falha com um belo churrasco em sua próxima temporada no Brasil.

À Alessandra, minha amiga dos tempos do estágio no HCI, pelo seu bom humor contagiante, que consegue deixar engraçada até a mais trágica das histórias.

A Jose e ao Ivan, por acompanhar tudo de longe, sempre na torcida.

Às meninas da academia (de ginástica!) que sempre querem saber sobre a tese: Bruna, Andréa e especialmente a Marisa, pela conversa descontraída que me faz rir dos problemas.

As novas amigas Silvana e Valéria, pelas longas conversas.

Ao Tobias, meu melhor amigo desde os tempos do colégio, meu irmão de coração, uma das pessoas mais importantes da minha vida. Obrigada por me motivar a seguir em frente, pela amizade verdadeira, pela paciência em me escutar. Por saber ser sincero, mesmo que às vezes pareça rude, querendo sempre me mostrar o melhor caminho a seguir.

Agradeço aos membros da banca, Andréa Delgado, Fernando Seffner, José Augusto Avancini e Tânia Galli Fonseca, por terem aceitado o convite.

À Prof^a. Andréa Delgado, pelas sugestões proferidas na época da qualificação, as quais inspiraram e transformaram a proposta da tese.

À Prof^a. Sabina Loriga, por me receber tão atenciosamente em na EHESS.

À Silvia Capanema e Anaïs Féchet, por terem me recebido tão bem em Paris.

Ao Museu Bispo do Rosário, que me abriu as portas à pesquisa. Agradeço especialmente ao Diretor Ricardo Aquino, pela atenção e delicadeza durante minha pesquisa no Rio de Janeiro. Obrigada pelas fontes disponibilizadas; sua gentileza enriqueceu este trabalho.

A Jorge Silva, que com total desprendimento me concedeu as fontes por ele utilizadas em sua pesquisa.

À Marília, que sempre se mostrou atenciosa e prestativa.

A Capes pelas bolsas tanto no Brasil quanto na França.

Nesta etapa que se encerra, agradeço especialmente ao meu orientador, Benito Schmidt, pelo apoio, pelas discussões e sugestões que tornaram possível este estudo. Tive o privilégio de ter sido sua orientanda no mestrado e no doutorado e posso dizer que a presente tese é fruto de nosso trabalho conjunto. Benito esteve sempre presente, indicando leituras, comemorando artigos publicados, lendo e relendo estas páginas atentamente, sendo orientador sem esquecer-se de ser amigo. Obrigada pela compreensão e pela paciência nestes momentos finais meio enlouquecidos.

RESUMO

Esta tese conta uma história de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), procurando problematizar sua trajetória através de uma análise enunciativa, mostrando a maneira como o personagem se delineia de diferentes formas, conforme o olhar de quem o apreende, de quem o toma e o institui como objeto. Loucura e arte se entrelaçam para compor a capacidade artística e a genialidade de um sujeito tido como único, que engendraria, em suas criações, todas as referências da arte contemporânea. Bispo não é o produtor central dos acontecimentos que perpassam estas páginas, mas sim o resultado da batalha discursiva aqui problematizada. Objetivou-se mostrar que não existe um único Bispo anterior às tramas discursivas que buscam representá-lo, um sujeito fundante, um ponto de partida que inauguraria seus gestos e palavras. O que existe são diferentes Bispos, produzidos pelos discursos que o apreenderam. Para isso, estudos acadêmicos, documentos institucionais, entrevistas, poemas, sambas enredo, fotografias, reportagens, inventários, bem como as peças por ele produzidas, hoje tidas como obras de arte, foram tomadas como monumentos que procuram dizer quem foi Arthur Bispo do Rosário. O olhar que norteou o presente estudo foi direcionado pelas noções foucautianas de “práticas discursivas e não discursivas”, “sujeito”, “enunciado” e “invenção de si”, além de outros conceitos como “enquadramento da memória” e “monumentalização”, e seus resultados apresentam-se em cinco partes, as quais tentam dar conta da intriga proposta: o período anterior à internação, sua vivência da Colônia Juliano Moreira (RJ), sua versão de si, sua incursão pelo mundo das artes plásticas e sua monumentalização.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário. Loucura e Arte. Teoria da história. Memória. Biografia. Michel Foucault.

ABSTRACT

This thesis tells the story of Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), looking to investigate and problematize his history through an analysis of enunciation, showing how the character outlines in different ways, depending on the look of someone who understands him, who takes him and who instituting him as an object. Madness and art intertwine to compose the artistic capacity and geniality of a unique man that would engender in his creations, all references in contemporary art. Bispo is not the producer of the central events that run through these pages, but the result of the discursive struggle herein analyzed. This work aimed to show that there isn't just one Bispo before the discursive intrigues that looking to represent him, a founding subject, a starting point to inaugurate his gestures and words. What exists are different Bispos, produced by the discourses that had apprehended him. To this end, academic studies, institutional documents, interviews, poems, sambas storyline, photographs, reports, inventories, and documents produced by him, now regarded as works of art were taken as monuments that tell who was looking for Arthur Bispo do Rosário. The look that guided the present study was directed by Foucault's notions of "discursive and non-discursive practices," "subject", "utterance" and "self-invention", and other concepts such as "classification of memory" and "monumentalization". Their results are presented in five parts, which try to account for the intriguing proposal: the period prior to his internment, his life experience in Juliano Moreira colony (RJ), his version of himself, his foray into the world of plastic arts and his monumentalization.

Keywords: Arthur Bispo do Rosário. Madness and Art. Theory of history. Memory. Biography. Michel Foucault.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – “Dicionário de Nomes” ¹	38
Imagem 2 - Bispo.....	44
Imagem 3 – “Grande veleiro” ²	51
Imagem 4 – “Boxer”	54
Imagem 5 – “Eu vi Cristo”	62
Imagem 6 – Bispo.....	76
Imagem 7 – Ficha de Doente ³	76
Imagem 8 – “Rosângela Maria Diretora de Tudo que Eu Tenho”	92
Imagem 9 – “Cadeira e Correntes”	97
Imagem 10 – Bispo na cama nave ⁴	99
Imagem 11 – “Vitrine fichário”	115
Imagem 12 – “Caixa dos escolhidos”	116
Imagem 13 – “Manto” - avesso e frente.....	116
Imagem 14 – “Macumba”	118
Imagem 15 – “Capa de Exu”	119
Imagem 16 – “Manto” - Frente.....	120
Imagem 17 – “Manto” - Avesso e Costas.....	120
Imagem 18 – “Botões para Paletó, Sobretudo, Pereline”	122
Imagem 19 – “Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa” ⁵	122
Imagem 20 – Bispo.....	130
Imagem 21 – Bispo.....	130
Imagem 22 – Bispo.....	131
Imagem 23 – Bispo.....	131
Imagem 24 – “Roda de Bicicleta”	142
Imagem 25 – “Roda da Fortuna” ⁶	142
Imagem 26 – “Parangolé” ⁷	146
Imagem 27 – Capa do CD Severino, da banda Paralamas do Sucesso	149
Imagem 28 - Espaço Cultural Arthur Bispo do Rosário.....	201
Imagem 29 – Espaço Cultural Arthur Bispo do Rosário.....	202

¹ As imagens 1, 5, 26 e 27 pertencem ao arquivo pessoal de Jorge Silva.

² Cabe salientar que as criações de Bispo não foram por ele datadas ou nomeadas. Assim, os títulos entre aspas foram atribuídos por críticos de arte, especialmente por Frederico Morais, e parecem se basear nas inscrições das peças e na fala de Bispo. Grande parte das as imagens reproduzidas se encontram no livro “Bispo Século XX”. (LÁZARO, 2006, p. 112, 248, 235, 287, 81, 189, 37, 25, 292, 221, 220, 290, 293, 272 e 199).

³ Imagem: Disponível em: www.images.google.fr. Acesso em 11/12/2008.

⁴ As imagens 10, 20, 21, 22 e 23 pertencem ao livro de Luciana Hidalgo (1996, p. 82, 81, 83 e 85).

⁵ Imagem disponível em: www.proa.org.exhibicion.inconsciente. Acesso em 11/11/2008.

⁶ Peça de Marcel Duchamp (Foto: Disponível em: www.rodamoda.com).

⁷ Peça de Hélio Oiticica (Foto: Disponível em: <http://www.digestivocultural.com>).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – QUANDO AINDA NÃO ERA LOUCO ..	32
1.1 “Um dia eu simplesmente apareci”.....	33
1.2 “Já fui Marinheiro e boxer”	43
1.3 “No dia 24 de dezembro de 1938 eu vim”	61
CAPÍTULO 2 – ESQUIZOFRÊNICO PARANOIDE	66
2.1 Os (des)caminhos de um prontuário.....	66
2.2 O morador do Ulisses Viana.....	83
2.3 “Rosângela Maria. Diretora de tudo. Eu tenho”	89
2.4 A passagem.....	101
CAPÍTULO 3 – “TÁ MAIS DO QUE VISTO”: A VERSÃO DE SI DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO	107
3.1 Bispo e a vida como obra de arte.....	113
CAPÍTULO 4 – A CONSAGRAÇÃO DO “ARTISTA GENIAL”	126
4.1 Surgimento de um artista plástico genial.....	127
4.1.1 A invenção de um artista.....	127
4.1.2 A consagração do artista nacional.....	148
4.2 Do hospício para o mundo: o “fabricante de curiosidades”	161
CAPÍTULO 5 - “BISPO DO ROSÁRIO ESTÁ VOLTANDO”: O TOMBAMENTO, O MUSEU E O MONUMENTO	175
5.1 Tombamento e descaso.....	176
5.2 Um Museu para Bispo.....	188
5.3 “Arthur Bispo do Rosário está voltando”	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
FONTES CONSULTADAS	218

BIBLIOGRAFIA 225

Ao Bispo.

INTRODUÇÃO

Arthur Bispo do Rosário morreu em julho de 1989, na Colônia Juliano Moreira, antigo manicômio carioca, depois de 50 anos de internamento, sem nunca ter recebido uma única visita. Esquecido, ele foi enterrado como indigente numa cova simples, do tipo que era destinado aos inúmeros pacientes que tiveram o mesmo fim, no Cemitério da Pechincha, em Jacarépagua, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro. No seu atestado de óbito consta a seguinte observação: “deixa bens: ignorado”.

Em 1992, treze anos depois, entretanto, um novo discurso afirma que não só Bispo deixou bens, mas que estes, cerca de 802 objetos, eram “manifestações de um artista genial”, e, portanto, patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro⁸:

Arthur Bispo do Rosário, falecido em 1989, foi interno durante cerca de 50 anos na Colônia Juliano Moreira. A partir de 1939 Bispo executou uma série de trabalhos artísticos excepcionais que hoje são reconhecidos como manifestações de um artista genial e apenas circunstancialmente louco que expressam um sentimento profundo de vida. Da sua vasta obra, o tombamento inclui as 802 peças (Ficha de Inventário do INEPAC, 04/12/1992).

Do esquecimento ao tombamento. Os bens antes desconhecidos tornaram-se arte. Mais do que isso, foram instituídos como patrimônio cultural.

Em 2004, os restos mortais de Bispo, que antes jaziam esquecidos no Cemitério da Pechincha, foram transferidos com pompas e cerimônias para sua cidade natal (antes também desconhecida), Japaratura (SE), e ganharam um túmulo suntuoso, acompanhado de um monumento em tamanho natural, digno de um herói nacional.

Após ser reconhecido como artista, Arthur Bispo do Rosário, que viveu por meio século dentro de uma instituição que dele pouco (ou quase nada) sabia, virou objeto de estudo⁹. Seu prontuário, composto por anotações esparsas e informações

⁸ O tombamento provisório de suas criações ocorreu em 04/12/1992 e o definitivo em 29/06/1994, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro (INEPAC).

⁹ Conforme Machado (2006, p. 152), a materialidade constitutiva do enunciado é de ordem institucional, “não se trata de materialidade sensível que envolva tinta, papel, disposição gráfica, etc. [...] Uma frase dita na vida cotidiana, escrita em um romance, fazendo parte do texto de uma constituição ou integrando uma liturgia religiosa não constitui um mesmo enunciado. Sua identidade depende de sua localização em um campo institucional. A instituição constitui a materialidade do que é dito e, por isso, não pode ser ignorada pela análise arqueológica”.

desencontradas, e suas criações, foram reviradas do avesso na tentativa de nelas se descobrir indícios de seu passado. A partir de então se traçou sua trajetória. Bispo foi, entre outras coisas, marinheiro, pugilista, empregado doméstico, louco paranóide e artista plástico reconhecido internacionalmente. Mas a orquestração de tais posições de sujeito não é algo harmônico, pois os discursos que procuram definir quem foi o personagem se aproximam e se repelem, se dizem e se desdizem, numa verdadeira guerra de sentidos para instituir quem foi o louco artista ou o artista louco.

Na intriga aqui proposta percebe-se um trabalho de enquadramento da memória relativa a esse homem através do entrelaçamento de diferentes discursos que, por meio de diversas construções narrativas, inventam Bispo do Rosário¹⁰. Assim, da mesma forma que na pesquisa de Schmidt (2008, p. 156):

Trata-se, pois, de um exercício de história da memória; memória aqui entendida como fenômeno coletivo cuja consolidação e perpetuação não deriva automaticamente da existência e permanência de uma “comunidade afetiva”, mas da participação ativa de atores sociais que – através de estratégias, suportes e construções narrativas variadas – intervêm no processo de constituição e formalização das recordações.

Na tentativa de empreender este exercício de história da memória, proponho a problematização de uma batalha discursiva, a qual instituiu o louco, que viveu esquecido por 50 anos na Juliano Moreira, e o artista plástico, cujas criações são tidas como patrimônio cultural. Os diferentes discursos aqui analisados parecem falar do mesmo sujeito, todos se referem a Arthur Bispo do Rosário, mas “em sua heterogeneidade, não formam nem uma obra, nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos”¹¹.

Diferentes e, por vezes, contraditórios discursos envolvem Bispo numa trama de saberes, poderes e memórias, como, por exemplo, o da psiquiatria, que o instituiu como esquizofrênico paranóide, o da Prefeitura de Japaratuba, que o instituiu como monumento, e o discurso disciplinar da Marinha, que ora ressalta seu comportamento exemplar, ora o apresenta como indisciplinado. Certas pessoas que

¹⁰ Este entendimento a respeito da memória foi pensado a partir de Pollack (1989, p. 3-15).

¹¹ A idéia de “batalha de discursos” é proposta por Foucault (2003, p. 12) na introdução de “Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão”.

o conheceram o percebem como louco; outras afirmam que se tratava de um artista genial. Ouviremos ainda que ele foi as duas coisas: louco e artista. Alguns comentam que Bispo foi um homem violento; afirmação que se choca com opiniões que se referem a outro sujeito Bispo, alguém dócil, educado e que gostava de se vestir bem. Provavelmente, se pudéssemos questioná-lo a respeito de sua identidade, ele diria: “sou Jesus Cristo”. Em sua versão de si, Bispo afirmava ser o filho de Deus, enviado para reconstruir o Mundo após o Juízo Final. Sua missão era fazer miniaturas de tudo o que existia sobre a Terra, um trabalho de Noé por meio do qual procurava preservar alguns exemplares daquilo que conhecemos da destruição divina. Sua “arca” foi a cela-forte que habitou na Juliano Moreira, compondo o que hoje é considerado obra de arte, e, mais do que isso, como foi dito, patrimônio cultural.

A idéia aqui é confrontar a tessitura narrativa que busca instituir quem foi Bispo, problematizando a maneira como tais discursos foram constituídos, percebendo as diferentes posições de sujeito por ele ocupadas, mostrando que tanto a loucura como a consagração e monumentalização do artista plástico não eram um destino inevitável, a revelação de uma essência inscrita em sua mente e em seu corpo. Desta forma, não pretendo tomar Bispo como sujeito louco, ou sujeito artista, e sim pensar de que forma ele foi produzido como tal, desnaturalizando os enunciados que assim o inventaram. Por tais razões, um personagem sem rosto ilustra a capa desta tese, permitindo que a própria batalha discursiva problematizada delineie seus contornos, imprima sua imagem em diferentes momentos de sua existência (ou por vezes no mesmo momento).

As vozes que compõem este tecido narrativo são os personagens principais da trama. Mas, diante de tantos “oradores”, qual seria o papel do historiador? Creio que minha função é deixá-los falar, debruçando-me sobre o que foi dito, destituindo a inocência ou o suposto lugar comum de tais discursos, buscando mostrar de que modo operaram e que sujeitos instituíram em sua polissemia.

Bispo é aqui percebido como uma imagem difusa e fugaz, que se delineia de diferentes formas, conforme o olhar de quem vê. Ele não é o produtor central dos acontecimentos, não é o ponto de partida da história aqui contada, mas, sim, resultado da guerra travada entre vários discursos. Sob tal perspectiva teórica, não

há representação de um objeto pré-existente antes da teia discursiva, tampouco a criação de um objeto inexistente através do discurso¹².

Nesta trama, a versão de si, de Bispo, também aparece, perpassando os discursos que o construíram, pululando de forma inquieta ao longo destas páginas, e compondo o capítulo que trata da estetização de sua vida como obra de arte. O que Bispo disse de si foi pouco (ou pouco ficou para a “posteridade”), o que disseram dele foi muito (ou muito ficou para a “posteridade”) e esse “muito” continua ecoando, sendo constantemente retomado, construído e desconstruído por diferentes olhares. Assim, além de dedicar um capítulo à sua versão de si, procuro, sempre que possível, confrontar tal olhar com as versões para ele instituídas, mostrando que sua fala foi muitas vezes ignorada, soando como um sussurro em meio ao burburinho que o inventa por meio de diferentes discursos.

O discurso de Bispo é aqui compreendido como um modo de subjetivação, ou seja, é a produção de um modo de existência ou estilo de vida (DELEUZE, 2006, p. 142). Os modos de subjetivação podem ser entendidos como práticas de constituição do sujeito. Segundo Deleuze, o processo de subjetivação consiste numa relação de força consigo mesmo, numa “dobra da força”. O autor chamou de “dobra” o que Foucault pensou como sendo a capacidade de redirecionamento do exercício do poder numa direção oposta, por exemplo, à existência de um controle, e a percepção de uma resistência a esse poder:

[...] segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida [...]. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. Mas modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos (DELEUZE, 2006, p. 116).

A dobra da força de Bispo foi a constituição de um modo de existência próprio, resistente aos discursos que procuravam instituí-lo. Com uma imagem poética, Deleuze (2006, p. 104) busca expressar o que entende por dobra, apresentando o navio como sendo a “dobra do mar”, um espaço pequeno na imensidão que, diante da força das águas, resiste, insistindo em flutuar. Neste

¹² Trata-se de problematizar “o conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e a constitui como objeto para o pensamento (seja sob forma de reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.)” (RAGO, 1993, p. 22).

sentido, a fala de Bispo aparece aqui como um contraponto, resistindo em meio ao burburinho que o institui, inventando sua própria existência, afirmando sua versão de si.

O caminho seguido coloca em evidência os limites de se pensar o sujeito de forma convencional, como entidade fundadora da qual parte a história a ser contada. Indo contra tal perspectiva, pretendo mostrar ao leitor que Bispo nem sempre foi constituído como louco ou como artista, mas passou a ocupar tais posições de sujeito desenhado por diferentes olhares, como resultado final de práticas discursivas e não-discursivas¹³. Esse é um exercício difícil para nós historiadores. Afinal, “[...] temos muita dificuldade em pensar o sujeito como um exercício, como uma função que se exerce numa ação, num discurso, como algo que não esteja pronto no início da ação, que não venha antes do discurso, mas que seja seu resultado final” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2004, p. 94).

Proponho-me, portanto, a pensar os sujeitos como seres culturais e históricos, os quais não existem anteriormente, “à espera”, para depois entrarem em cena nas relações sociais, mas que são formados a partir de práticas discursivas e não-discursivas¹⁴. Objetivo, assim, problematizar a maneira como Bispo foi enredado, tomado e inventado por diferentes falas, mostrando que o sujeito pode ocupar diferentes posições, que variam de acordo com o discurso que o toma como objeto¹⁵.

¹³ De acordo com Foucault (2004d, p. 153 – 154), as práticas discursivas são conjuntos de “regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram para uma época dada e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (2004d, p. 153 - 154). Conforme a interpretação de Castro (2004, p. 338): “Em resumo, podemos dizer que Foucault entende por práticas a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (sistemas de ação na medida em que estão habitados pelo pensamento), que têm um caráter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma experiência ou um pensamento”.

¹⁴ Conforme Castro (2004, p. 408), “Foucault é conduzido a uma história das práticas nas quais o sujeito aparece não como instância de fundação, mas como efeito de uma constituição”.

¹⁵ A perspectiva historiográfica que dialoga com a presente tese encontra inspiração nos estudos de Foucault e propõe abordar a maneira como determinados fatos ou temas foram construídos através de batalhas discursivas. Refiro-me, por exemplo, às teses “A invenção do nordeste e outras artes” (1994), de Durval Muniz de Albuquerque Júnior; “Lampião senhor do sertão” (1999), de Élise Gruspan-Jasmin, “A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias” (2003), de Andrea Delgado. Com este mesmo enfoque teórico, cito ainda a tese em Literatura Brasileira “Aleijadinho e o aeroplano – o paraíso Barroco e a construção do herói colonial” (2008), de Guiomar de Grammont.

A presente investigação adentra numa história de temas, imagens, enunciados e intrigas que procuram representar o personagem¹⁶. Obviamente Bispo é o centro deste estudo, mas não como ponto de partida e sim como ponto de chegada, constituído pelos enunciados que aspiram a revelá-lo. A reverberação de conceitos ligados à psiquiatria e ao campo das artes-plásticas perpassa a existência de Bispo, suas formas de pensar o mundo e de ver a si mesmo. É possível perceber a ressonância de tais discursos nas atitudes do personagem, mas ele não pode ser reduzido a essas “influências”; a singularidade de sua percepção de si o faz destoar da trama que busca envolvê-lo. Contudo, é em torno de tais conceitos que emerge um conjunto de características de enunciação¹⁷ que chamaremos de *discursividade hegemônica*, baseadas nos campos de saber/ poder da psiquiatria e da crítica de arte. Tais características foram escolhidas propositalmente em meio a tantas outras, em função da força da imagem que tal discursividade desenha. A capilaridade deste efeito de discurso manifesta-se em diferentes falas, tem efeitos significativos no meio social, demarcando os limites dos “ditos e escritos” a respeito de Bispo.

Portanto, *discursividade hegemônica* é esse conjunto de características de enunciação que desenha quem foi determinado indivíduo (ou qualquer outro “objeto histórico”: um tema, um fato, um grupo social...), a partir de diferentes campos de saber que se aproximam, se entrelaçam e se excluem, compondo uma teia discursiva “poderosa”. No caso da presente tese, essa discursividade é assim entendida, pois é ela que sustenta os discursos dominantes a respeito de Bispo, ou seja, é o discurso psiquiátrico e o da crítica de arte que perpassam diferentes falas, instituindo a loucura e a genialidade artística do personagem. Isso não significa que aqui trataremos apenas dessas falas, ou que será conferido a elas um tratamento especial. Sua hegemonia reside em sua capilaridade, na maneira como a intriga tecida por seu discurso se enredou a outras falas, compondo uma série de características de enunciação que passaram a definir quem foi Arthur Bispo do Rosário.

¹⁶ Conforme veremos com mais vagar ao longo desta Introdução, os enunciados constituem não o resultado de uma ação ou operação individual, mas um “jogo de posições possíveis para um sujeito” (CASTRO, 2004, p. 136).

¹⁷ Foucault distingue enunciado de enunciação: “Tem-se uma enunciação toda vez que alguém emite um conjunto de signos. Ela se dá como uma singularidade que, portanto, impede uma repetição. Sempre se tratará de uma outra enunciação. Um enunciado, ao contrário, é passível de repetição. Duas enunciações podem, assim, conter um único enunciado, mesmo que pronunciadas por pessoas diferentes e até mesmo em circunstâncias, tempo e espaços diferentes” (MACHADO, 2006, p. 152).

São falas inseparáveis das instituições às quais estão ligadas, que criam e instituem determinada realidade. Tais campos de saber permitem-se o direito de definir quem foram, o que fizeram ou desejaram fazer determinados personagens. Assim, a invenção seja de um louco, seja de um artista, pode ser pensada como resultado final de práticas discursivas e não discursivas que desenham atos e pensamentos, seguidamente em detrimento daquilo que os próprios sujeitos “representados” dizem ou pensam de si mesmos.

É também em torno de tais conceitos que se travam discussões envolvendo questões polêmicas e mais gerais, tais como a reforma psiquiátrica e a aceitação como arte - e também como patrimônio cultural - da produção estética dos tidos como “loucos”. Procuro analisar alguns enunciados que se enredaram a essas discussões, e que contribuíram para sua visibilidade e legitimidade. No entanto, busco privilegiar, em tais tramas discursivas, aquilo que se refere especificamente ao personagem em questão: como este foi inventado por diferentes discursos? Que posições de sujeito ele ocupou ao longo de sua existência? Trata-se de investigar como alguns discursos produziram dizibilidades e visibilidades, arrolando-se no direito de definir quem foi, o que sentiu e o que pensou Arthur Bispo, à revelia do que ele dizia sobre si mesmo, muitas vezes instituindo imagens estereotipadas e arrogantes, que oscilam entre deixá-lo para sempre no hospício e elevá-lo à condição de artista, num percurso que vai do esquecimento dentro do asilo ao tombamento de suas criações e à invenção de um monumento em sua homenagem.

Nesse percurso, pretendo contribuir para o questionamento da noção de identidade, elemento frágil diante da pluralidade de cada um, que parecemos desejar reunir sob uma máscara, na tentativa inútil de unificá-la. Acredito, com Foucault, que um dos usos da história é justamente dissociar a idéia de identidade, pois tal percepção, “que nós tentamos assegurar e reunir sob uma máscara, é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam; os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros” (FOUCAULT, 2004c, p. 34). Nessas “inumeráveis almas” não se descobrirá uma identidade esquecida, pronta para entrar novamente em ação, mas sistemas complexos submetidos a um emaranhado de regras.

Propus-me ainda a pensar a loucura e a arte como construções sociais e culturais. Um conjunto de enunciados constitui tais conceitos, formando objetos mutáveis. Sob tal perspectiva, o sujeito descrito nos prontuários médicos da Juliano

Moreira não é idêntico ao descrito por diferentes falas anos depois, sob outras condições sociais. Até mesmo as criações de Bispo, pensadas muitas vezes como sintomas de sua “loucura”, passaram a ser entendidas como expressões artísticas; seja porque a percepção e as práticas a respeito da loucura tenham mudado (ou nem tanto), transformando o discurso médico e conseqüentemente sua reverberação no meio social, seja porque a definição do que é arte (e de quem é artista) tenha se tornado imprecisa, ou se ampliado (ou nem tanto).

As posições de sujeito ocupadas por Bispo são resultado de práticas discursivas e não discursivas que instigaram novos enunciados. No caso da psiquiatria, no contexto da abertura política e da reforma psiquiátrica, buscava-se um tratamento considerado mais humano para o louco, o que fez emergirem terapias ligadas à arte e discussões sobre o caráter terapêutico e também artístico dos trabalhos realizados dentro dos hospícios. No caso das artes plásticas, a crítica de arte passou a tentar entender como manifestações artísticas as criações dos tidos como loucos, ou ainda, buscou pensá-las apenas como arte, propondo, ao menos em seu discurso, uma ênfase maior nas obras e não nas biografias dos supostos artistas. Sob a reverberação de tais discursos se configurou o sujeito artista e/ou louco aqui estudado¹⁸.

Objetivo apreender as práticas discursivas e não discursivas que constituíram Bispo em suas variadas formas, sem hierarquizá-las. Tais discursos não estabelecem qualquer determinação entre si, mas se ligam, se entrelaçam, se aproximam e se afastam, formando uma teia de práticas discursivas e não discursivas. O discurso, seja ele inscrito nos gestos e decisões de diferentes sujeitos, escrito, falado, expresso por imagens, objetos, por sussurros, gritos, seja ainda editado comportadamente em um livro acadêmico, será analisado como prática discursiva que institui posições de sujeito ao personagem.

Nesta perspectiva, pretendo esquadrihar não apenas o discurso, mas também aquilo que não é discursivo e que, de alguma forma, reverberou sobre a invenção de Bispo, ou seja, as práticas não discursivas que participaram da composição do sujeito instituído. A idéia é articular as formações discursivas às

¹⁸ Conforme Paul Veyne (2008, p. 46), “os discursos são os óculos através dos quais, em cada época, os homens percebem todas as coisas, pensam e agem; eles se impõem tanto aos dominantes como aos dominados, não são mentiras inventadas por alguém para enganar ou justificar sua dominação”.

práticas cotidianas, pensando nas relações de poder que conduziram Bispo à internação e suas obras aos espaços consagrados da arte¹⁹. O extradiscursivo é algo capilar, que reverbera sem que necessariamente tenha se elaborado qualquer discurso a seu respeito, atuando sobre a vida e a morte dos indivíduos. Para exemplificar a maneira como tais práticas se mesclam em sua tessitura, pode-se referir ao fato de Bispo nunca ter se proclamado como artista, ou seja, todas as reflexões no campo da crítica de arte que se propuseram a assim inscrevê-lo foram pensadas simultaneamente à entrada de suas criações nos espaços dos museus e galerias de arte, ou seja, dois movimentos que se entrelaçaram, práticas discursivas e extradiscursivas que inventaram o artista plástico. Mais do que isso. Os objetos até então ignorados, criados no silêncio de sua cela, atuaram sobre seu corpo, seus horários, sua vida e sua morte²⁰, e também agiram sobre a vida de muitos dos que habitavam na Juliano Moreira naquele período e viam-se obrigados a respeitar ou a enfrentar o espaço por ele delimitado e os objetos por ele desnaturalizados²¹. Tais gestos e percepções extrapolam o nível do discurso, mas se imbricam a ele interferindo no espaço, no tempo e no corpo, instituindo o personagem a que se referem.

A partir deste enfoque, os discursos são aqui problematizados enquanto práticas, pensados nos limites de sua existência, levando-se em conta a articulação de acontecimentos discursivos e não discursivos. Os discursos formam os objetos dos quais falam e “designam um conjunto de enunciados que podem partir de campos diferentes mas que obedecem a regras comuns de funcionamento” (REVEL,

¹⁹ Conforme Roberto Machado (2006, p. 161), na “Arqueologia do saber” Foucault afirma que uma análise discursiva não deve se limitar ao discurso, mas articulá-lo com as formações não-discursivas. E prossegue: “O livro não estabelece, porém, de modo *a priori*, como essa relação deve ser feita, critica qualquer tipo de causalidade ou de determinação entre os dois níveis, indicando que só a pesquisa concreta pode descobrir as formas específicas dessa articulação”.

²⁰ As criações de Bispo atuaram tanto sobre sua vida quanto sobre sua morte. Eram resultado da missão que ele acreditava possuir, a qual determinava suas ações e seus horários, constituindo, portanto, a razão de sua existência. Mas também inspiraram sua morte, visto que o personagem se preparava para o dia do Juízo Final fazendo constantes jejuns, compondo, entre outras peças, o manto que vestiria na ocasião e a “cama nave” que lhe conduziria aos céus.

²¹ Inspiro-me aqui na resposta dada por Foucault (2008, p. 146) numa mesa-redonda realizada no Brasil em 1973. Ao ser questionado a respeito da inacessibilidade das práticas não discursivas como elemento analisável, o autor esclarece sua posição dando um exemplo que mostra a importância e a capilaridade destas: “Não teria sentido dizer que existe apenas o discurso. Um exemplo muito simples é que a exploração capitalista, de certa forma, realizou-se sem que jamais sua teoria tivesse sido na verdade formulada diretamente num discurso. Ela pôde ser revelada posteriormente por um discurso analítico: discurso histórico ou discurso econômico. Mas os processos históricos da exploração exerceram-se, ou não, no interior de um discurso? Exerceram-se sobre a vida das pessoas, sobre seus corpos, sobre seus horários de trabalho, sobre sua vida e morte”.

2002, p. 22). Esta “função enunciativa” opera colocando as unidades discursivas em relação a outros objetos, não lhes conferindo um sujeito, mas sim um conjunto de posições subjetivas possíveis, em coexistência, sem determinar sua identidade, posicionando-as num espaço onde podem ser consideradas, utilizadas e repetidas.

Assim, o que o leitor encontrará nestas páginas é uma análise enunciativa, “uma outra maneira de abordar as performances verbais, de dissociar sua complexidade, de isolar os termos que aí se entrecruzam e de demarcar as diversas regularidades a que obedecem” (FOUCAULT, 2004d, p. 123). Uma análise enunciativa somente pode referir-se a coisas ditas, pronunciadas ou escritas, operando através da repetição, pois, conforme Deleuze (2006, p. 22), “uma frase pode ser recomeçada ou reenvocada, uma proposição pode ser reatualizada, só o enunciado tem a particularidade de poder ser repetido”. Proponho, então, uma análise histórica que se abstém de desvelar motivações ocultas. Afinal, como aconselha Foucault (2004d, p. 124): “às coisas ditas, não se pergunta o que escondem, o que nelas estava dito ou não dito que involuntariamente recobrem, a abundância de pensamentos, imagens ou fantasmas que as habitam”.

A noção de enunciado guarda relação com a de sujeito: “o enunciado é uma função vazia onde diferentes sujeitos podem vir a tomar posição e, assim, ocupar esse lugar quando formulam o enunciado; é uma posição determinada, um espaço vazio a ser preenchido por indivíduos diferentes” (MACHADO, 2006, p. 151). Foucault atribui dois sentidos à palavra “sujeito”: “sujeito submetido a alguém, pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento” (DREYFUS e RABINOW, 1995, p. 235). Empregarei, nos capítulos que seguem, predominantemente o primeiro sentido da palavra, pensando em como Bispo foi sujeitado por diferentes falas, produzido e instituído por diferentes discursos. No entanto, apesar de ter dito pouco, ou pouco ter permanecido sobre sua versão de si, a fala de Bispo também perpassa timidamente os capítulos, muitas vezes contrapondo-se ao que dele disseram e à maneira como pensaram suas criações.

Analisarei formações discursivas²² e não dados prontos, visto que meu objeto não existia antes das circunstâncias que permitiram que dele se pudesse falar com uma suposta eficácia e acerto. Portanto, pretendo analisar os enunciados que o

²² Conforme Castro (2004, p. 177), nos estudos de Foucault “as noções de formação discursiva e enunciado reenviam uma à outra”.

constituíram enquanto sujeito, salientando que este estudo constitui, ele também, um novo enunciado a respeito do personagem.

As fontes utilizadas para tramar o tecido narrativo apresentado são variadas e transitam por todos os capítulos. “Obras de arte”, poemas, sambas enredo, livros, teses, dissertações, documentários, filmes, fotografias, reportagens, depoimentos, prontuários, entre outros monumentos, serão aqui tratados como discursos que buscam instituir ou reproduzir determinada realidade. Produzidos em momentos históricos precisos, tais falas foram tomadas em sua dispersão e desordem²³, tiradas de seu suposto lugar comum, de seu ilusório trajeto desprezioso e inocente²⁴.

Nesse emaranhado de falas e imagens, vou apresentar primeiramente os **estudos a respeito de Bispo**, que dividi da seguinte maneira: biografias, análises das “obras”, investigação sobre o Museu Bispo do Rosário.

No que tange às **biografias**, a jornalista Luciana Hidalgo (1996) é considerada a pioneira em traçar uma sistematização da “vida” de Bispo no livro “Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto”. Ela constrói uma narrativa linear e descritiva, sem maiores preocupações analíticas, sobre o personagem, baseada em suas criações e em entrevistas realizadas com pacientes e funcionários da Colônia Juliano Moreira, além de depoimentos da família Leone, para quem Bispo trabalhou por alguns anos, antes de ser internado. O livro apresenta ainda algumas fotos do “artista” e de sua “obra”, bem como a transcrição da entrevista concedida por ele ao documentário de Denizart (1982).

Outro trabalho importante sobre Bispo é “Arthur Bispo do Rosário, arte e loucura” (1998), do Doutor em Comunicação e Semiótica Jorge Anthonio e Silva, que analisa a “emergência do artista como criador original na história da produção plástica brasileira” (SILVA, 1997, p.10). A tese revela o esforço empreendido pelo autor em buscar dados biográficos do personagem, trazendo fontes até então inéditas, como o documento que comprova a passagem de Bispo pela Marinha e seu registro de batismo na Igreja de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba. Silva

²³ Para Foucault, os discursos não possuem um princípio de unidade (MACHADO, 2006, p. 146). Não se deve buscar, por exemplo, unidade no objeto ao qual esses se referem. No caso que nos interessa, Bispo foi inventado pelo que se disse a respeito dele, e esses “ditos” – dispersos e desordenados - não formam um todo, uma imagem simétrica e “reveladora” do referente.

²⁴ A indicação de Albuquerque Júnior (1999, p. 34) é esclarecedora para se entender a maneira como as fontes foram trabalhadas nesta tese: “Tomaremos um quadro, um livro, um filme, para analisá-los, tão amorosamente quanto um canibal prepara para si um bebê. Não nos preocuparemos em usar os documentos como prova, mas como matérias de expressão, como material a ser trabalhado, despedaçado em sua inteireza de sentido”.

procura investigar o processo criativo de Bispo, constituindo e reivindicando para ele o estatuto de artista²⁵. A dissertação de mestrado que originou o referido livro traz ainda uma série de entrevistas com pessoas ligadas a Bispo, bem como depoimentos de alguns responsáveis pela invenção do artista. Tais falas serão aqui entendidas como enunciações responsáveis por configurar quem foi o personagem em questão, daí sua importância para esta pesquisa²⁶.

Outro estudo sobre Bispo é a dissertação de mestrado em História da Arte da psicóloga Denise Corrêa (2002), “Arthur Bispo do Rosário: sua trajetória como artista plástico”. Nela, a autora procura traçar uma biografia, tendo por eixo o percurso de Bispo que vai da reclusão ao reconhecimento internacional (2002, p.1), com foco na análise do personagem como artista plástico.

Dentre as biografias, destaco ainda a tese de doutoramento em Sociologia de Marta Dantas (2002), “Arthur Bispo do Rosário: estética do delírio”. A contribuição mais pontual da autora aparece apenas ao final do trabalho: a noção de “estética do delírio”. Dantas analisa a relação entre arte e loucura no século XX, buscando nos discursos psiquiátricos, psicanalíticos e de artistas como André Breton e Jean Dubuffet, os elementos relevantes para o esclarecimento de sua proposta de análise do processo de criação de Bispo e da “relação entre criador e obra e da relação entre arte e sociedade” (DANTAS, 2002, p. 1).

O segundo grupo diz respeito aos **estudos que objetivam analisar principalmente as obras de Bispo**, contribuindo para consagrá-lo como artista plástico. Um dos primeiros trabalhos com esse prisma foi a dissertação de mestrado em Artes Plásticas de Martins (1992), “Arthur Bispo do Rosário, o artista e seus estandartes”. O autor procura analisar os estandartes²⁷ criados por Bispo na perspectiva de sua inserção na arte contemporânea, concentrando-se nas obras e não na vida do personagem.

²⁵ O livro de Silva traz a transcrição e a reprodução de documentos como uma fotografia 3x4 de Bispo, sua certidão de óbito e sua ficha na Marinha Mercante.

²⁶ Cabe ressaltar que, nesta tese, optei por não realizar novas entrevistas. Afinal, meu interesse é problematizar a batalha discursiva já instituída, analisando as diferentes enunciações que atuaram na construção de Bispo, entendendo assim as entrevistas feitas por outros autores e a maneira como foram citadas em diferentes estudos como parte desta trama.

²⁷ Estandarte é o nome dado pelo crítico de arte Frederico Morais aos lençóis e outros grandes bordados de Bispo, os quais eram pendurados como se fossem bandeiras hasteadas, parecendo realmente grandes estandartes. Morais foi o responsável por catalogar grande parte da obra de Bispo (CORRÊA, 2002, p.124).

Em 1996, Orlando da Rosa Faria realizou o primeiro estudo a respeito de Bispo na área de História, na PUC-RJ. A dissertação de mestrado trás no título o mesmo termo empregado por Hidalgo: “O segredo do labirinto: uma proposta de leitura da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário”²⁸. O historiador procura mostrar que a obra de Bispo constitui um processo de reabilitação da individualidade dentro do hospício. Para sustentar tal hipótese, busca explicações na mitologia grega e em noções derivadas da psicologia junguiana visando a estabelecer uma leitura das criações do personagem e de seu processo de individualização (FARIA, 1996, p. 9).

No campo das artes, tem-se também o estudo de Patrícia Burrowes (1999), “O universo segundo Bispo do Rosário”. A artista plástica e poeta, através da descrição das criações de Bispo, objetiva definir o que é arte nos dias de hoje, analisando o processo de elaboração de suas obras.

Por fim, cito ainda o livro “Bispo século XX”, publicado pelo Museu Bispo do Rosário no final de 2006, o qual reúne 208 das 804 criações catalogadas do personagem, além de textos de pesquisadores de variadas áreas, como artes, psiquiatria e história. O trabalho empenha-se em situar Bispo como um artista plástico contemporâneo, dando visibilidade a obras que estavam guardadas na reserva técnica do Museu e que até então não haviam sido expostas ao público.

A respeito do **Museu Bispo do Rosário**, há a dissertação de mestrado em Memória Social e Documento (UNI-Rio) intitulada “Museu Bispo do Rosário: criação e resistência”, de Ricardo Aquino²⁹ (2004), na qual o autor procura refletir sobre as características necessárias para tornar esse espaço um dispositivo de resistência à psiquiatria tradicional e ao controle psiquiátrico.

A respeito das fontes, cabe mencionar ainda os **três documentários existentes sobre a vida de Arthur Bispo do Rosário**. Refiro-me aos filmes de Hugo Denizart, “O prisioneiro da passagem” (1982), no qual Bispo é entrevistado e fala sobre sua obra e sua vida dentro do hospício; de Fernando Gabeira, “Arthur Bispo do Rosário” (1985), que enfoca principalmente a obra do personagem; e ao vídeo de Helena Rocha e Miguel Przewodoski, “O Bispo do Rosário” (1993),

²⁸ A metáfora do “labirinto”, proposta por Hidalgo e Faria, refere-se à disposição das obras de Bispo no quarto-forte onde ele vivia na Juliano Moreira, que se assemelhava a um labirinto através do qual o “artista” guiava os visitantes.

²⁹ Ricardo Aquino é diretor do Museu Bispo do Rosário desde 2000.

baseado nas fantasias do personagem em relação à estagiária de psicologia Rosângela Maria, que inspirou algumas de suas obras³⁰.

No emaranhado dos discursos que perpassam o presente estudo, há ainda inúmeras reportagens, vários catálogos de exposições, sambas enredo, peças de teatro³¹, além de músicas e uma capa de CD³². Além disso, existem os registros que marcam sua trajetória na Marinha e o tombamento de suas criações pelo Inepac.

As falas apresentadas - apesar de seus variados enfoques, estilos e lugares de enunciação - confluem na instituição de diversas posições de sujeito para Bispo. São enunciados que se repetem e se contradizem na tessitura desta intriga; enunciações distintas que se referem a um mesmo enunciado, ainda que pronunciadas por pessoas diferentes, em espaços e tempos variados. É possível, nesse sentido, identificar a instituição de enunciados que se repetem, se excluem e se confrontam, procurando instituir, por exemplo, as origens do personagem, seu passado de marinheiro e suas vitórias nos ringues de boxe. Tais discursos constroem o “louco recluso” (CORRÊA, 2002, p. 1), que se “consagrou no circuito das artes plásticas” (HIDALGO, 1996); criam o “artista genial” (PASSOS, 1991, p. 1); inventam “um homem que se situa entre o mito e a realidade” (DANTAS, 2002, p. 3).

Os trabalhos apresentados trazem reproduções das criações de Bispo e transcrições de documentos a ele referentes. Um destes casos é o livro publicado pelo Museu Bispo do Rosário, o qual reúne imagens das criações do personagem, mostrando ricos detalhes certamente significativos para a proposta de analisar a sua constituição de si. Cabe citar, também, neste mesmo sentido, o livro de Silva (1997), no qual consta a transcrição ou a cópia de alguns documentos importantes, tais como o histórico de Bispo na Marinha (p.26-30), o estandarte no qual ele descreve o surto que o levou à primeira internação em 1938 (p.39), o Registro de Ocorrência da Polícia Civil do Rio de Janeiro sobre a sua prisão ocorrida em 1948 (p.43), o seu prontuário na Colônia Juliano Moreira (p.45) e sua certidão de óbito (p.50). Além disso, o estudo traz a transcrição das entrevistas realizadas por Silva com pessoas

³⁰ Em 2008 começaram as filmagens de “O Senhor do labirinto”, produção cinematográfica sobre a vida de Arthur Bispo do Rosário, baseado na biografia escrita por Hidalgo. Bispo será interpretado pelo ator Flávio Bauraqui (*Zero Hora*, 02/03/2008).

³¹ Cito aqui as peças teatrais “Bispo Jesus do Rosário – A via sacra dos contrários” (de Clara Góes, 1999), “Senhor dos labirintos” (do Grupo Imbuça, 2000), “Bispo” (de João Miguel, 2004) e “Andanças - Vida e Obra de Arthur Bispo do Rosário” (de Alex Mello, 2007).

³² Refiro-me à capa do CD *Severino*, do grupo Paralamas do Sucesso (1994), à música *Galope Beira-Mar para o Bispo do Rosário*, de Antônio Nóbrega (1999), e à *Missa In-Memorian a Arthur Bispo do Rosário*, composta por Arrigo Barnabé (2003).

ligadas a Bispo, como as psicólogas Conceição Maria Vaz Robaína, Denise Corrêa e Rosângela Maria; e o psicanalista e diretor do primeiro documentário sobre Bispo, Hugo Denizart.

Entre essas fontes, cabe destacar o prontuário de Bispo na Colônia Juliano Moreira, o qual é citado de diferentes formas por todos os estudos elencados. Não apenas o documento em si é um monumento, mas também a história que o cerca dispara enunciados que se entrecruzam e se chocam. A sequência de sumiços e reaparições misteriosas destas folhas amareladas e lacunares, decorrente da fama do paciente capturado em suas inscrições, é também responsável por incitar discursos demarcadores das posições de sujeito ocupadas por Bispo.

Além dos referidos estudos e dos documentos neles transcritos ou citados, as demais fontes, tais como poemas, sambas enredo, fotografias, reportagens, depoimentos, inventários, bem como as próprias peças criadas por Bispo, entre outros monumentos, serão tomados em sua polissemia e dispersão. Buscarei esquadrihá-las pensando-as como monumentos que procuram dizer quem foi Arthur Bispo do Rosário.

O presente estudo também institui posições de sujeito ao personagem; é mais uma fala a se enredar no emaranhado discursivo que o conforma. Levando em conta o muito que já se falou sobre Bispo, esta pesquisa – tenho ciência - inaugura novas posições para esse sujeito.

Em função da perspectiva historiográfica proposta, a utilização das fontes acima referidas ganha algumas especificidades. Elas foram pensadas como monumentos. Nesse sentido, não se tomou os documentos como indícios de uma realidade a eles exterior, como “qualquer coisa que fica por conta do passado”, mas como produtos “da sociedade que o(s) fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2006, p. 535-536). Na perspectiva de uma história que se pretende arqueológica, os discursos aqui problematizados foram considerados em sua trama própria, procurando-se determinar as condições de sua existência, tomando-os como acontecimentos “em relação a outros acontecimentos, discursivos ou não” (MACHADO, 2006, p. 154).

Foucault anunciou esta mutação epistemológica, definindo que em nossos dias a história “é o que transforma documentos em monumentos”³³. Sob essa ótica,

³³ Segundo Foucault (2004, p. 7 e 8), “A história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é

não se busca a decifração dos documentos, não se procura por seus não ditos, pelas possibilidades inscritas em suas entrelinhas; ao contrário, cabe ao historiador debruçar-se sobre aquilo que foi dito. Nesse caminho, o documento não é pensado como indício de um real a ser desvelado, ainda que nas entrelinhas, e reconstituído pelo historiador, mas sim como monumento, ou seja, “uma construção também histórica e discursiva” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 103).

Portanto, não busco transformar os discursos aqui analisados em jogos de signos com significações prévias; não pretendo imaginar que “o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice de nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor” (FOUCAULT, 2004d, p. 53). Neste sentido, a concepção de interpretação também se modifica, passando a significar a narrativa e a imaginação de um passado que se tenta compreender, de uma intriga que se busca constituir através dos objetos estudados³⁴.

Norteadada por esta perspectiva de análise, objetivo examinar o tecido narrativo que procurou caracterizar Bispo, mostrando, quando possível, o que ele disse de si mesmo. Não pretendo compactuar com nenhum dos discursos analisados, não ambiciono instituí-lo como louco, artista ou Jesus Cristo, nem pensar suas peças como sintomas de loucura, arte ou patrimônio cultural. Ao contrário, este estudo busca desconstruir a inteireza de sentido que se pretendeu emprestar à trajetória do personagem. O que proponho aqui, repito, é a problematização da batalha discursiva que instituiu Arthur Bispo do Rosário, desconstruindo a tessitura que o envolveu numa trama de significados.

Orquestrar uma divisão de capítulos que desse conta da pluralidade que compõe esta tessitura foi uma tarefa difícil. Dessa forma, utilizei como critérios a perspectiva cronológica e os enunciados imbricados nas próprias fontes. Assim,

seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”.

³⁴ Conforme Albuquerque Júnior (2007, p. 63), “A interpretação em História é a imaginação de uma intriga, de um enredo para os fragmentos de passado que se têm na mão. Esta intriga para ser narrada requer o uso de recursos literários como as metáforas, as alegorias, os diálogos, etc. Embora a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa e, portanto, guarda uma relação de proximidade com o fazer artístico, quando recorta seus objetos e constrói, em torno deles, uma intriga”.

proponho uma divisão arbitrária (como todas o são...), a partir do que os documentos/monumentos disseram sobre o personagem. Neles encontrei o Bispo quando ainda não era louco, o Bispo louco, o Bispo artista genial e o Bispo patrimônio cultural. No centro deste redemoinho de falas diversas, localizei o Bispo Jesus Cristo. O plural habita estes sujeitos, os discursos instituem diferentes olhares que se aproximam e se afastam, mesmo quando aparentemente falam do mesmo lugar e do mesmo indivíduo.

Como regente desta intriga orquestrada em meio à dispersão e polissemia, dividi o presente estudo em cinco capítulos:

No primeiro, **Quando ainda não era louco**, investigo as práticas discursivas e não-discursivas que apontam outras possibilidades e outras posições de sujeito para Arthur Bispo do Rosário, que não a loucura e a criação artística. Objetivo aqui analisar os discursos que instituem os caminhos seguidos pelo marinheiro pugilista num período anterior ao seu internamento psiquiátrico.

Os discursos que constituem o personagem buscam estabelecer as diferentes posições de sujeito por ele ocupadas em distintos momentos de sua vida e conferir a elas sentido e linearidade. Visando a desnaturalizá-las, esquadrinhei tais falas obedecendo a uma ordem aproximadamente cronológica. A cidade onde nasceu, os lugares pelos quais passou, as atividades que exerceu, as pessoas que conheceu e a primeira internação são enunciados que se repetem e se contradizem na tessitura desta intriga.

No segundo capítulo, **Esquizofrênico paranoide**, analiso o discurso psiquiátrico que instituiu Bispo como louco. Essa discursividade hegemônica reverbera através de diferentes falas, passando a deter uma suposta versão definitiva sobre o personagem. Com esta análise, quero perceber como a instituição psiquiátrica o descreveu, mostrando a maneira como operaram as práticas discursivas e não-discursivas que o definiram como esquizofrênico paranoide.

É o discurso da equipe médica que norteia a tessitura narrativa do capítulo, instituindo o louco Bispo através da fala de psiquiatras, psicólogos e assistentes sociais. Outros discursos certamente se entrelaçam nesta trama, mas é o olhar institucional que articula tais enunciados, determinando o que sentiu e como viveu o paciente Arthur Bispo do Rosário durante os 50 anos em que esteve na Colônia Juliano Moreira.

No terceiro capítulo, **“Tá mais do que visto”**: A versão de si de Arthur Bispo do Rosário, procuro problematizar o que o personagem disse de si mesmo. Na teia discursiva que perpassa a presente tese, a fala de Bispo não compõe um texto, mas sim mais um acontecimento no confronto que procura caracterizar o louco e o artista. A versão de si criada por Bispo desconstrói a unidade de sentido dos discursos que procuram imputar-lhe certas posições de sujeito. É por isso que esse capítulo ocupa a posição central nesta trama, pois a versão de si, do personagem, perpassa a batalha discursiva aqui apresentada, rompendo a densa teia que tenta aprisioná-lo, mas também sustentando a fala psiquiátrica, que “detectava” em sua versão de si os sintomas da loucura, e a da crítica de arte, que nela percebia os sinais de sua genialidade³⁵.

Nesta perspectiva, repeti o gesto da jornalista Luciana Hidalgo (1996, p. 135 a 143), citando na íntegra a única entrevista “pública” realizada com Arthur Bispo do Rosário, presente no documentário “O prisioneiro da passagem”³⁶. O motivo dessa citação integral é mostrar o colorido, as amarras e as costuras da tessitura de si empreendida por Bispo, percebendo a colcha de retalhos por ele costurada para inventar a si próprio. Articulado sua fala às inscrições presentes em suas criações, procuro perscrutar a maneira como Bispo inventou a si mesmo, fazendo de sua vida a sua grande obra.

No quarto capítulo, **A consagração do artista genial**, procuro perceber a capilaridade do discurso da crítica de arte. A batalha discursiva que institui o artista plástico é perpassada por falas dúbias, atravessadas pelo fio condutor que articula genialidade e loucura de forma assertiva e definitiva. Nesta intriga, Bispo é enredado por discursos diversos, numa disputa de poderes e saberes que procuram configurar lugares de sujeito, fundamentando a consagração nacional e internacional do personagem. Buscarei, assim, recortar e esquadrihar as falas presentes em reportagens e catálogos, nacionais e internacionais, que acabaram constituindo Bispo como artista plástico “indiscutível” e renomado.

No quinto capítulo, **“Bispo do Rosário está voltando”**: o tombamento, o museu e o monumento, problematizo de que forma foi possível o tombamento das

³⁵ Inspiro-me aqui no trabalho de Foucault (2003, p. 14) a respeito do caso Rivière. O autor colocou o manuscrito do personagem na posição central do livro, pois é ele que sustenta o conjunto de discursos que apreendem Rivière de diferentes formas.

³⁶ Todos os demais estudos a respeito de Bispo mencionados na presente tese citam apenas trechos da referida entrevista.

peças de Bispo, em 1992, pelo INEPAC, bem como a fundação do Museu Bispo do Rosário e a construção de um monumento em tamanho natural erguido na cidade de Japarutuba em sua homenagem. Investigo as estratégias usadas para enquadrar o passado de Bispo e instituir a sua importância enquanto artista nacional. Busco questionar o inventário de suas peças e as inúmeras reportagens que configuram a batalha de falas que se enfrentaram, permitindo o tombamento de suas criações, a criação de um Museu com seu nome e a definição de onde deveriam repousar seus restos mortais.

Após traçar os caminhos e descaminhos deste emaranhado discursivo, convido o leitor a embrenhar-se na multiplicidade de narrativas que compõem Arthur Bispo do Rosário. Contudo. Alerto que o olhar de quem lê também constitui novas posições de sujeito, fazendo ressurgir o personagem em lugares diversos daqueles onde busquei posicioná-lo.

CAPÍTULO I - QUANDO AINDA NÃO ERA LOUCO

Neste capítulo, procuro investigar as práticas discursivas e não-discursivas que sugerem possibilidades variadas para a trajetória de Arthur Bispo do Rosário, distintas daquela que acabou monumentalizada. Tal perspectiva permite imaginar que outros caminhos poderiam ter sido seguidos pelo menino que saiu de Japaratuba (SE) aos 15 anos para tornar-se marinheiro. Quase todas as falas que procuram instituir essa “fase” de sua vida parecem desejar estabelecer uma trajetória linear e coerente que, de forma inevitável, conduziria o personagem para o que ele seria depois. Buscando um sentido totalizante, tais falas tomam fragmentos de outros discursos e os adaptam a sua linearidade, ainda que estes tentem escapar por caminhos tortuosos, por vezes silenciados, os quais, se amplificados, poderiam macular a frágil unidade construída.

Pretendo, pois, no presente capítulo problematizar tais narrativas, observando as relações de poder e saber que as configuram; propondo um novo olhar a respeito de certos temas, ou seja, de certos “marcos biográficos” recorrentemente associados a Bispo: a cidade onde nasceu, os lugares pelos quais passou, as atividades que exerceu, as pessoas que conheceu e a primeira internação.

Tais temas são colocados em ação através de um conjunto de enunciações, articuladas por diferentes pessoas e instituições, as quais procuram conferir coerência a uma dispersão de falas. De acordo com a perspectiva que alicerça esta tese, os discursos não serão aqui vistos como reveladores da verdade sobre o personagem, e sim como instituintes desta. Não há um sujeito Bispo verdadeiro e originário, mas sujeitos instituídos através de falas, saberes e poderes. Enxergando meu objeto através dessa lente, não procuro tentar fazer aparecer o sujeito e suas intencionalidades nas entrelinhas das malhas discursivas, mas sim perceber o papel destes diferentes discursos na constituição do(s) sujeito(s) Bispo do Rosário.

No primeiro subcapítulo, pretendo analisar a busca pelas origens de Bispo, empreendida por diferentes pesquisadores, os quais pretenderam dar inteligibilidade e linearidade à sua trajetória anterior à internação, em função das identidades para ele delimitadas posteriormente (sobretudo as de louco e de artista). Seguindo uma ordem cronológica, que é também uma ordem lógica³⁷, busco mostrar, em seguida,

³⁷ Conforme Bourdieu (2002, p. 184), a respeito da vida percebida como um conjunto coerente e organizado “Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica

de que modo a idade adulta de Bispo foi configurada por discursos que procuraram constituir o marinheiro, o boxeador, o funcionário da *Ligth* e o empregado doméstico, quase sempre em função de seu “destino” posterior (novamente a loucura e a consagração do artista). Por fim, analiso as falas que pretenderam instituir a origem de sua loucura e o processo que o conduziu à internação.

Saliento mais uma vez que, neste capítulo, objetivo analisar a tessitura discursiva que procurou instituir a verdade sobre Bispo antes que ele fosse apreendido pelo discurso psiquiátrico, da crítica de arte e do patrimônio cultural. Contudo, tais falas foram articuladas após seu internamento, depois de sua aceitação como artista plástico e do tombamento de suas criações. Assim, recorrentemente, os discursos aqui apresentados referem-se ao personagem a partir de tais campos de enunciação. Desta forma, procuro apontar como estes nexos de saber/poder operam através das diferentes falas por mim esquadrihadas, bem como perceber algumas fissuras que sugerem outras possibilidades de articulação do sujeito Bispo do Rosário³⁸.

1.1 “Um dia eu simplesmente apareci”

Arthur Bispo do Rosário é hoje considerado um artista plástico genial. Suas criações representaram o Brasil na Bienal de Veneza em 1992 e ocuparam importantes espaços destinados às obras-primas da arte ocidental, como o *Jeu du Paume* de Paris. Mas nem sempre ele ocupou esta posição de sujeito. Refratando a luz dos holofotes que passaram a perseguir suas criações e seus caminhos, pretendo analisar a busca empreendida por muitos pesquisadores na tentativa de traçar a biografia, a “vida como ela foi”, daquele que se dizia Jesus Cristo.

Arthur Bispo do Rosário, filho de Nossa Senhora e de São José, um dia simplesmente apareceu na Terra. Eis os dados biográficos por ele julgados importantes e suficientes. Esta era a sua versão de si, constituindo-o como um ser especial: Jesus Filho à espera do Juízo Final. Contudo, tais informações não

que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo”.

³⁸ Quero, enfim, examinar “as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona” (FOUCAULT, 2004, p. 253).

parecem ter sido suficientes para aqueles que decidiram decifrar sua vida e sua “obra”.

No documentário realizado por Hugo Denizart³⁹ (1982), Bispo forneceu os dados sobre sua filiação sagrada. Falou de sua missão na Terra e sobre o dia do Juízo Final. Por fim foi questionado: “e você vai se transformar em Jesus Cristo, como é que é?”. Com uma ponta de irritação na voz ofegante, ele respondeu: “não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto. Mas para quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé”.

Ninguém parece ter enxergado assim tão claramente. Na tentativa de buscar as supostas origens de Bispo, diferentes pesquisadores construíram narrativas que ora se aproximam, ora se distanciam, numa dança de palavras e “informações” muitas vezes inverificáveis. Neste caminho, os vazios que os documentos não significam são preenchidos por falas baseadas na autoridade de quem enuncia o discurso.

Nem mesmo a data de seu nascimento é um dado preciso. Segundo os registros da Marinha de Guerra do Brasil, onde Bispo serviu de 1925 a 1933, ele teria nascido em 14 de maio de 1909. Já de acordo com os registros da *Light*, onde trabalhou de 1933 até 1937, consta como a data de seu nascimento 16 de março de 1911. Seu registro de nascimento⁴⁰ nunca foi encontrado; talvez Bispo não tenha nem mesmo sido registrado, mesmo depois da laicização do registro civil realizada

³⁹ Hugo Denizart (Rio de Janeiro RJ 1946) é psicanalista. Atuou como “repórter fotográfico do Jornal do Brasil (1971/73), antes de passar a utilizar a fotografia como meio de expressão pessoal e como recurso auxiliar para seus estudos psicanalíticos, construindo uma obra densa e contundente que procura dar voz aos excluídos e questionar os conceitos aceitos de normalidade. Seu primeiro trabalho nesse campo, *Moradores de rua*, foi realizado no Ceará, em 1971, sendo seguido por ensaios sobre a Cidade de Deus (1978), sobre os internos da colônia psiquiátrica Juliano Moreira (1980), sobre as prostitutas de Vila Mimosa (1988), e sobre os travestis da praça Tiradentes (1997), todos os quatro últimos na cidade do Rio de Janeiro. Publicou os livros: *Região dos desejos* (1983); *Inventando corpos* (1987); *Como eles dizem...* (1991) e *Engenharia erótica* (1998). Também é diretor de cinema, tendo realizado os documentários: *Líderes de quadrilha* (1980); *Prisioneiro da passagem* (1982) e *Região dos desejos* (1983)”.

⁴⁰ Bourdieu (1996, p. 188) afirma sobre as “certidões de estado civil”: “[...] essas certidões (em geral públicas e solenes) de atribuição, produzidas sob o controle e com a garantia do Estado, também são designações rígidas, isto é, válidas para todos os mundos possíveis, que desenvolvem uma verdadeira descrição oficial dessa espécie de essência social, transcendente às flutuações históricas, que a ordem social institui através do nome próprio; de fato, todas repousam sobre o postulado da constância do nominal que pressupõem todos os atestados de nomeação, bem como, mais genericamente, todos os atestado jurídicos que envolvem um futuro a longo prazo, quer se trate de certificados que garantem de forma irreversível uma capacidade (ou uma incapacidade), de contratos que envolvem um futuro longínquo, como os contratos de crédito ou de seguro, quer de sanções penais, toda condenação pressupondo a afirmação da identidade para além do tempo daquele que cometeu o crime e daquele que sofre o castigo”.

pelo Estado brasileiro, um pouco antes da Proclamação da República⁴¹. Localizou-se somente a seguinte inscrição no Livro de Batismo da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, em Japarutuba: “Aos 5 de outubro de 1909 baptisei solemnemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Foram Padrinhos Maximiniano Ribeiro dos Santos e Cândida dos Prazeres”. Além da imprecisão da data de nascimento, o referido registro contrapõe-se às informações sobre a filiação do personagem que constam nos documentos da Marinha e da *Light*, os quais apresentam o pai de Bispo como sendo Adriano, e não Claudino, Bispo do Rosário.

Através destes registros, surge um novo sujeito, não mais Jesus Filho e sim Arthur Bispo do Rosário, filho de Blandina Francisca de Jesus e Adriano (ou será Claudino?) Bispo do Rosário; que não teria simplesmente “aparecido” e sim nascido, no dia 14 de maio de 1909 (ou terá sido em 16 de março de 1911?), na cidade de Japarutuba/SE.

Em seu documentário, Hugo Denizart parece muito interessado em descobrir os dados biográficos “reais” de Bispo, insistindo em questioná-lo sobre suas origens familiares. Ao ser perguntado sobre sua mãe, ele prontamente respondeu: “é Maria Santíssima. Ela escutava a voz: guia teu filho, Maria. Ela também escutava a voz. São José também, meu pai protetor, também escutava a voz para chegar junto a ela, pra me proteger. Era nós três”.

Segundo a psicóloga Conceição Maria Vaz Robaina (*apud* SILVA, 1997, p. 170), ao longo dos quase 50 anos em que habitou a Colônia Juliano Moreira, Bispo nunca recebeu nenhuma visita e jamais falou dos pais “verdadeiros”⁴²:

Para mim não. E não sei de outra pessoa a quem ele tenha falado sobre isso. Nunca vi, ninguém sabia nada sobre a família. Sempre que se perguntava sobre a família ele dizia: “esta aí”. É uma negação mesmo dessa origem. Ele vivia nesse delírio permanente.

A fala da psicóloga constrói um sujeito abandonado que negava suas origens. Ela toma Bispo a partir do olhar da psiquiatria, atuando a serviço desta discursividade, numa relação de força entre o dito e o não-dito, na qual a versão de

⁴¹ O registro civil foi instituído através do Decreto 9.886, de 7 de março de 1888, juntamente com os registros de óbito e casamento (PESSOA, 2006, p. 21).

⁴² Conceição Maria Vaz Robaina trabalhou na Colônia Juliano Moreira de 1986 a 1995, no Núcleo Ulisses Viana, pavilhão 10, onde Bispo vivia.

si de Bispo é apontada como sintoma de sua doença. Nesta perspectiva, a negação das origens indicaria o seu estado de “delírio permanente”, o que contribui para confirmar o discurso psiquiátrico e sua prática de internação.

Um dos relatos sobre a existência de Bispo posiciona sua infância no norte da Bahia, onde ele teria sido “adotado e educado por um casal de fazendeiros de cacau”:

O que eu sabia é que ele seria baiano e que ele teria sido educado por um casal de fazendeiros de cacau. Sempre passavam essa informação. Mas eu conheci contemporâneos dele na Colônia. E segundo esses depoimentos, ele se dizia baiano (MORAIS, apud SILVA, 1997, p. 202).

Esta informação pode ser encontrada no primeiro documento/monumento a tentar sistematizar os dados biográficos de Bispo: o catálogo da exposição “À margem da vida”, organizada por Frederico Morais em 1982 no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Morais atua como a autoridade responsável por enunciar determinadas posições de sujeito a Bispo. A legitimidade de seu discurso está baseada no fato de muitos o considerarem o “descobridor” da arte de Bispo ou, de outra perspectiva, o responsável por inserir suas criações no universo das artes plásticas⁴³.

O “dado” se repete em diferentes estudos, que frequentemente remetem a informação ao citado catálogo. A título de exemplo, cabe citar Faria (1996, p. 12), o qual ressalta que Bispo “teria sido adotado por um casal de fazendeiros de cacau, passando a residir próximo à fronteira com a Bahia”. Também Martins (1992) vale-se desta mesma “informação”, embora lhe confira uma margem de dúvida: “aventa-se em sua infância e adolescência, uma passagem pela região nordeste, mais precisamente entre Sergipe e Bahia, onde teria sido adotado e educado por um casal de fazendeiros de cacau”. O registro ecoa também pela imprensa, agora sem nenhuma indecisão: “nascido em 16 de março de 1911, em Sergipe, ainda criança

⁴³ Frederico Morais, historiador e crítico de arte, é considerado por alguns pesquisadores como o responsável por desvendar “as propriedades constitutivas para legitimação de Bispo do Rosário enquanto artista plástico” (CORRÊA, 2002, p. 124), organizando a primeira exposição de suas criações na mostra “À margem da vida” (1982), a qual reunia também trabalhos de outros pacientes internados na Colônia Juliano Moreira. Sua fala, portanto, passa a instituir o artista plástico, conforme veremos de forma mais detalhada no capítulo IV.

Bispo foi morar no interior da Bahia, adotado por um casal de fazendeiros” (*Jornal do Brasil/RJ*, 14/12/94)⁴⁴.

Tais repetições se fazem presentes na tentativa de instituir uma história coerente para a vida do personagem, confirmada pela autoridade do autor do catálogo-monumento “À margem da vida”. Nesta tese, a veracidade de tal informação não está em questão, mas sim sua presença como elemento estruturante do discurso que constitui Bispo, demarcando suas supostas origens, fixando o início de sua existência.

Outra narrativa delineia um homem sergipano, que, conforme seu registro de batismo, teria nascido em Japarutuba. O nome da cidade talvez nunca tenha sido proferido, ao menos publicamente, por Bispo, mas é possível encontrá-lo inscrito no estandarte “Dicionário dos Nomes”, no qual, entre o emaranhado de palavras bordadas, é possível ler “Augusto dos Santos – Missão Japarutuba município Sergipe”.

⁴⁴ Grande parte dos jornais e revistas pesquisados não possuem referências completas. Tais fontes foram localizadas, em geral na forma de recortes, na Biblioteca Stella do Patrocínio (Colônia Juliano Moreira), no MAM-RJ e no acervo particular de Jorge Silva.



“Dicionário de Nomes”.
(LÁZARO, 2006, p. 112 – Foto de Rodrigo Lopes).

Neste caso, sua infância e início de adolescência foram paulatinamente instituídos através de poucos documentos e muitas suposições. Os rastros de sua existência até os 15 anos de idade, quando ingressou na Escola de Aprendizes Marinheiros de Sergipe, são escassos e lacunares. Vários pesquisadores tentaram constituir os percursos do personagem durante este período. Tais discursos constroem hipóteses, muitas delas impossíveis de serem comprovadas, que ajudam a perceber como Bispo foi instituído enquanto sujeito por diferentes olhares.

A perspectiva que entrelaça Bispo à cidade de Japaratuba é reforçada por dois pesquisadores que visitaram a região à procura de seus rastros; refiro-me à Luciana Hidalgo e Jorge Silva. Segundo uma reportagem do *Estado de São Paulo*

(05/11/1996), Hidalgo “descobriu que o lugarejo é extremamente religioso e tem uma tradição antiga de bordados – dois elementos presentes na obra do artista”. A própria Hidalgo (1996, p. 37-38) destaca a importância da religião católica e dos bordados na cidade e insere a infância de Bispo – sua “origem”, no duplo sentido de “início” e de “razão de ser” (BOURDIEU, 1996, p. 184) – nesta moldura explicativa:

Arthur Bispo do Rosário cresceu cercado por beatas, rituais, rosários, mandamentos, pecados, culpas e confessionários.

O Arthur de calças curtas viveu num tempo de procissões, quadrilhas e desfiles. As festas começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras que cerziam as roupas dos folguedos. Cada traje impunha o devido respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas. Os bordados eram a mais perfeita tradução da cultura de Japaratuba. Agulhas abriam caminho em pontos de cruz e rendedês para compor desenhos e salpicar brilho nas fantasias.

Não existe nenhuma comprovação de que Bispo tenha vivido tempo suficiente em Japaratuba para se envolver com sua cultura. Tomando como base o referido registro de batismo, pode-se afirmar apenas que Bispo foi batizado na cidade. Assim, pensando na construção biográfica apresentada, é possível perceber o interesse de Hidalgo em criar um sentido constante para a vida de Bispo, em dotar sua existência de uma coerência prévia moldada pela “origem”. Desta maneira, a narrativa é estruturada de forma a enfatizar certos aspectos presentes no meio onde ele teria vivido sua infância e adolescência, os quais acabariam por se perpetuar na sua vida e nas suas criações. Na constituição desta imagem, seria complicado apontar outras possibilidades que pudessem ligar Bispo a experiências diversas. Portanto, alguns biógrafos preferem apresentar suas hipóteses como verdades, não revelando as incertezas e contradições que cercam a vida do biografado, elencando as características que julgam ser mais importantes para (re)constituir sua existência como um trajeto linear.

Neste enredo, Bispo, nascido 21 anos após a abolição da escravatura, teria vivido por um período considerável em um povoado marcado pela presença negra, sendo talvez ele próprio descendente de escravos. Reforçando esta imagem, a revista *Aracaju Magazine* (2003, p. 15) afirma que:

[...] sobre a infância, podemos apenas situar um menino negro numa vila católica povoada por Donos de Engenhos, famílias ricas, brancas, cercadas por bolsões de pobreza formados pela população parda que conseguia sobreviver vinte e um anos após a abolição da escravatura.

Na tentativa de “descobrir” – ou, do nosso ponto de vista, instituir - as origens de Bispo, ancorando-as em vestígios “reais”, Silva (2003, p. 15) também se dirigiu à Japaratuba. Conforme uma reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* (23/12/1998), o pesquisador estava em busca “da verdadeira história” do personagem. Com este intuito, ele conversou com Eduardo Cabral, o qual, segundo o *Jornal da Manhã* (22/07/1995) de Aracaju, já vinha realizando “há tempos” uma pesquisa histórica sobre sua cidade natal, Japaratuba, baseada “em documentos existentes no arquivo público, biblioteca do Estado e no próprio arquivo onde trabalha”⁴⁵. Conforme Cabral:

Uma grande parte da população de Japaratuba é descendente de escravos. O atual povoado de Patioba, próximo de onde existia grande concentração de engenhos, já teve o nome de Quilombo e sua população ainda é quase toda de negros. As festas folclóricas, principalmente a de Santos-Reis, a mais popular de Japaratuba, representam danças e coreografias dos costumes antigos africanos.

Japaratuba, local onde supostamente Bispo teria vivido até os 15 anos de idade, é, nestes discursos, tingida pelo negro da cor da pele dos ex-escravos africanos e colorida pelas festas populares realizadas por grupos folclóricos. A mencionada Festa de Santos Reis e São Benedito ganha destaque no *site* da Prefeitura da cidade. O evento, que acontece na primeira semana de janeiro de cada ano, tem por culminância a coroação dos chamados reis negros, o que evidenciaria a forte presença da cultura africana na região:

Há duas versões que explicam o que existe por traz dessa coroação: a primeira é que esses reis negros da festa são originários dos reis que comandavam as irmandades religiosas desde a época da escravidão, geralmente irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito. Esses reis eram realmente respeitados pelos escravos e serviam como seus intermediários para solucionar quaisquer tipos de problemas. A outra versão diz respeito a uma

⁴⁵ Eduardo Cabral é tabelião, escrivão e oficial do Registro de Imóveis e Protestos de Japaratuba.

imitação que os negros fizeram de uma festa trazida para o Brasil pelos portugueses em que o rei oficial, ou seja, o governante era coroado. Então, os escravos e pretos livres inventaram uma coroação para o rei negro e que passou a ser apelidado de "Rei do Congo" (região da África fornecedora de escravos).

Com origens relacionadas não apenas à África, mas também aos grupos indígenas e à Península Ibérica, essas festas revelariam a miscelânea de sentidos formadores da cultura japatubense. É possível encontrar, em tais falas, alusões a danças, cores, rezas e humores que expressariam a “alma” local⁴⁶. Também os bordados fariam parte desta trama de tradições, tais como o rendendê, o ponto cruz e o crivo em linho, além de rendas, tricôs, crochês e tecelagem. Todos esses elementos que compõem a malha discursiva que envolve a cidade de Japarutuba foram utilizados por falas diversas para instituir Arthur Bispo do Rosário como seu morador mais ilustre, cujas criações seriam tributárias destas tradições locais. Sob tal perspectiva, o folclore, as crenças, as danças, as cores e os bordados da pequena cidade costurariam o enunciado que liga, sem escapatória, Bispo a suas origens sergipanas, permitindo que verdades sejam alinhavadas no delineamento do personagem.

Assim, para muitos, foi em Japarutuba que Bispo aprendeu a bordar⁴⁷. Essa é a versão, por exemplo, de Hidalgo (1996, p. 39), que acentua o peso desta origem na elaboração de suas criações:

O folclore era anterior a Arthur Bispo do Rosário. Nascido nessa vila cravada por sentenças seculares, ele gravaria de alguma forma a diversidade de bordados, fardões e tecidos das datas festivas. Um dia, designado “rei dos reis” por seres luminosos, ele teceria o próprio manto, vermelho, salpicado de bordados, se faria coroar e protagonizaria a própria via sacra.

⁴⁶ Grande parte destas tradições teria, conforme a versão oficial veiculada pelo poder municipal, se enraizado no Brasil durante o período colonial. No *site* da Prefeitura de Japarutuba (Disponível em: http://www.japarutuba.se.gov.br/biografia_bispo.htm. Acesso em 10/05/2009)), é possível encontrar um resumo da história atribuída a cada grupo folclórico existente na cidade, são eles: Cacumbi, Chegança, Batalhão, Reisado, Maracatu, Quadrilhas, Guerreiro, Olorum Axé, Maculelê, Taieira, Pastoril e Zabumba.

⁴⁷ Conforme veremos no próximo subcapítulo, José Murilo de Carvalho (1995) faz uma nova enunciação a este respeito, afirmando que, assim como o marinheiro João Candido, líder da Revolta da Chibata de 1910, Bispo também poderia ter aprendido a bordar quando servia na Marinha de Guerra.

Outros textos confirmam tal perspectiva. Conforme Martins (1992), as criações de Bispo carregam traços do “contato que [ele] teve no estado de Sergipe, com bordadeiras, onde poderia ter aprendido os pontos corrente e caseado, de maior complexidade. Há uma tradição na região Nordeste de trabalhos artesanais, entre eles o bordado”.

Portanto, em narrativas como estas, Bispo passa a ocupar o lugar de sujeito “cidadão” de Japaratuba (cidade que investe no potencial turístico de seu folclore), influenciado por sua cultura, marcado por sua origem.

Ao ser interrogado por Silva a respeito de Bispo, o referido pesquisador japatubense Cabral afirmou que: “Arthur Bispo do Rosário é completamente desconhecido em Japaratuba, pois quando saiu daqui era ainda garoto. Mesmo procurando, como procurei, não encontrei pessoas idosas que tivessem lembrança dele ou de seus familiares”.

Se Bispo saiu de sua cidade natal ainda garoto, teria ele ido para a tal fazenda de cacau na Bahia? Cabral não pode confirmar tal afirmação, mas busca indicar sua plausibilidade: “se Bispo viveu em fazenda de cacau, não posso informar. [...] É verdade que muitos japatubenses foram para a zona de Itabuna e Ihéus” (*apud* SILVA, 2003, p. 19).

O crítico de arte Lula Wanderley (*apud* SILVA, p. 191) enuncia outro caminho para a vida de Bispo no nordeste, afirmando que o personagem teria sido garimpeiro. No entanto, ele apenas enuncia tal informação, não apresentando nenhum detalhe ao ser questionado por Silva a este respeito:

Silva – É verdade que Bispo foi garimpeiro?

Wanderley – Sei apenas que ele fez uma porção de coisas nessa vida, não foi apenas doente e artista. Foi boxer, marinheiro, garimpeiro, trabalhador rural, segurança, etc. Mas não tenho um levantamento de dados que tracem o percurso da inquieta vida de Arthur Bispo.

Esses discursos instituem dizibilidades e visibilidades, procurando e criando posições de sujeito para Bispo durante um período bastante obscuro, “silencioso”, de sua existência. Arthur Bispo do Rosário parecia querer escapar das malhas de qualquer discurso que procurasse desenhar contornos lógicos e racionais (de acordo com a racionalidade moderna ocidental) para a sua biografia, esquivando-se dos rótulos de origem e das certezas que povoam certas falas, as quais, muitas vezes,

acabam instituindo supostos “portos seguros” onde se poderia ancorar uma identidade fixa para o personagem.

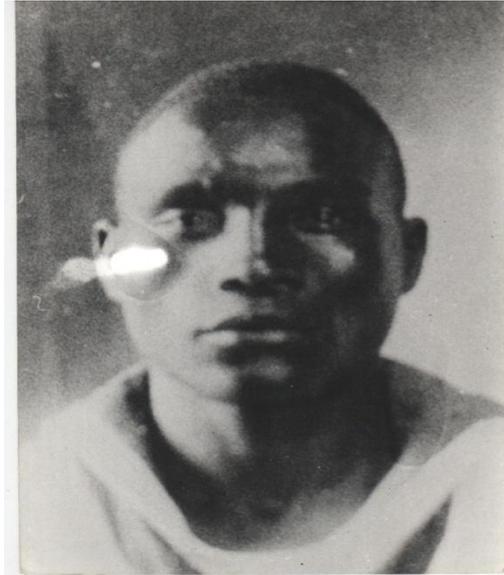
Pretendi mostrar de que modo falas distintas criaram imagens a respeito das origens de Bispo, as quais foram consumidas e tomadas como verdades. Reitero que não cabe aqui discutir a veracidade destas informações e sim perceber a maneira como elas constituíram o sujeito Arthur Bispo do Rosário e sua vida até os 15 anos de idade, com desdobramentos na sua trajetória posterior. A partir de 23 de fevereiro de 1925, Bispo passa a ocupar um novo lugar de sujeito, conforme procuro mostrar no próximo subcapítulo.

1.2 “Já fui Marinheiro e boxer”

“Nascido em Japaratuba, no interior do Sergipe, cedo Bispo abandonou sua terra para tentar a vida como pugilista no Rio. Teve vários ofícios ao mesmo tempo: marinheiro, boxeador, guarda-costas e jardineiro” (*Veja*, 21/07/1995). Estas são as posições de sujeito ocupadas por Arthur Bispo do Rosário no período que vai de sua suposta saída de Japaratuba, em 1925, ano em que ingressa na Marinha, até sua primeira internação, em 1939.

Em 23 de fevereiro de 1925, Arthur Bispo do Rosário foi encaminhado por seu pai para alistar-se na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe. Conforme veremos em breve, sua trajetória nessa instituição foi alinhavada pela imagem de marinheiro de “índole difícil”, cujo mau comportamento sentenciou uma série de punições registradas no seu histórico oficial.

Na documentação da Marinha há uma foto 3x4 sua, onde Bispo posa com o uniforme da instituição:



(Acervo pessoal de Jorge Silva)

A foto destinava-se à confecção de sua carteira de identidade, mais uma “certidão de estado civil” a procurar descrever oficialmente e atemporalmente sua identidade (BOURDIEU, 1996, p. 188). Compondo o conjunto de informações vistas como necessárias para a emissão desse “atestado de nomeação”, o pedido do documento comportava os seguintes dados:

Côr: preta
 Cabellos: pretos pichaim
 Barba: feita
 Bigodes: feitos
 Olhos: cast. esc.
 Supercílios: pretos
 Altura: 1,63

Estas características, tons e cores perseguiriam Bispo em diferentes discursos que procuraram instituí-lo⁴⁸.

O marinheiro de “côr preta”, que foi, seguidamente, instituído como descendente de escravos, trilhou o caminho aberto por muitos negros ainda não

⁴⁸ Sua “Ficha de doente” destaca: “cor: preta” (SILVA, 2003, p. 42). Várias reportagens em jornais e revistas, quando se referem ao Bispo “artista”, repisam as mesmas informações para caracterizá-lo: “negro e pobre” (*O Estado do Paraná*, 25/04/1995); “louco, negro e pobre” (*Veja*, 21/07/1995); “pobre, negro” (*Gazeta do Povo*, Curitiba, 27/07/1999); “preto, pobre, esquizofrênico” (*Jornal do Brasil*, 21/06/1999); “negro, alto [sic], forte” (*O Estado de São Paulo*, 1999).

alforriados do final do século XIX, os quais buscaram no alistamento uma saída para escapar de seus senhores (NASCIMENTO, 2000, p. 91).

Bispo ingressou na Marinha de Guerra do Brasil quinze anos após a Revolta dos Marinheiros, num período de transformações desta instituição. A partir de 1922, após o “retrocesso da Revolta dos Marinheiros”, a Marinha Brasileira procurava “solucionar os problemas do elemento humano [...] de forma global e evolutiva” (NASCIMENTO, 2000, p. 91). Nesse sentido, em 1923, foi implantado um novo regulamento disciplinar proibindo a chibata. Assim, possivelmente, Bispo não sofreu com a disciplina imposta através deste tipo de castigo, o qual aproximava as condições de vida na Marinha daquelas vivenciadas pelos escravos nas senzalas.

O uso da chibata adentrou a primeira década do século XX. Foi a mobilização para dar um basta a esta prática degradante que motivou o levante dos marinheiros ocorrido entre 23 e 26 de novembro de 1910. Neste dias, o pânico tomou conta da cidade do Rio de Janeiro, horrorizada frente aos tiros de canhão lançados pelos encouraçados São Paulo e Minas Gerais⁴⁹. Porém, o movimento dos navios não causava apenas medo, mas também admiração:

A exibição de competência, e, sobretudo, de elegância nas manobras, chocava-se com a imagem que se tinha dos marinheiros nacionais: homens rudes, brutos, recrutados na marginalia das cidades, quando não entre condenados das casas de correção. Na avaliação dos oficiais os marinheiros eram a ralé, a escória da sociedade, eram facínoras que só a chibata podia manter sob controle (CARVALHO, 1995, p. 69-70).

Enviar para a Marinha a “ralé”, os “vadios, mendigos, menores, etc.”, era de interesse das autoridades policiais, na intenção de livrar a cidade dos marginais (NASCIMENTO, 2000, p. 91), dos “desviantes da ordem”. É também nesta perspectiva que, em 1873, foram criadas as Escolas de Aprendizes Marinheiros, as quais tinham como um de seus objetivos receber os filhos de escravos e de libertos, e também as crianças abandonadas (ROMÃO, 2000, p. 32). Bispo não parece ter sido uma criança abandonada, visto que consta no seu registro na Marinha que ele foi encaminhado pelo pai à instituição. Além disso, sua entrada na Marinha deu-se mais de três décadas após a abolição da escravidão. Contudo, provavelmente foi

⁴⁹ Conforme veremos a seguir, o histórico de Bispo na Marinha mostra que ele exerceu atividades no referido encouraçado São Paulo.

com tais indivíduos “recrutados na marginália”, segundo a perspectiva dos oficiais e da sociedade “sadia”, que Bispo conviveu nos anos em que foi marinheiro.

Um “fio” muito interessante para o enredo que estamos tentando tramar é “puxado” por José Murilo de Carvalho (1995, p. 79). O historiador busca aproximar nossa personagem de João Cândido Felisberto, líder da Revolta da Chibata. Carvalho procura humanizar João Cândido, tido como rude e violento, através do que ele caracteriza como o “o único documento revelador do lado humano do marinheiro”: seus dois bordados⁵⁰.

Para a surpresa do historiador, em 1985, ao visitar o Museu de Arte Regional de São João del Rei, ele deparou-se com dois bordados feitos por João Cândido. Eram duas toalhas, bordadas durante o período em que esteve preso na solitária da Ilha das Cobras, entre 24 de dezembro de 1910 e 18 de abril de 1911. Segundo Carvalho, o oficial Antônio Guerra, que após a revolta foi responsável por guardar marinheiros detidos, recordava-se que “o preso passava o dia bordando”. Diz o autor: “Embora toscos, os bordados certamente não são obra de alguém que se aventurava pela primeira vez neste tipo de artesanato. João Cândido sabia bordar e sem dúvida aprendera a arte em sua vida de marinheiro” (CARVALHO, 1995, p. 74).

Carvalho salienta, ainda, que “não seria de estranhar se foi na Marinha que Bispo também aprendeu a bordar”. Tal discurso traz uma nova enunciação que se contrapõe, ou ao menos coloca em dúvida, as narrativas anteriormente esquadrihadas, as quais relacionam as habilidades artesanais de Bispo à sua vida em Japarutuba. Conforme visto na seção anterior, muitos pesquisadores procuraram na pequena cidade, em seu folclore e em seus bordados, as supostas origens e influências que Bispo teria carregado por toda a vida, instituindo uma biografia coerente, procurando uma lógica na incoerência e na fragmentação que marca a existência humana.

O historiador ressalta (1995, p. 74) que algumas atividades realizadas nos barcos implicavam habilidades que talvez facilitassem a aprendizagem da arte de bordar. Além disso, tal prática poderia ser um passatempo para as horas de inatividade dos marinheiros:

⁵⁰ Cabe mencionar que, assim como Bispo, João Cândido esteve internado por alguns dias no Hospital de Alienados, sendo também instituído como “louco” pelo discurso da psiquiatria, ao menos temporariamente (CARVALHO, 1995, p. 73).

[...] saber lidar com todas as cordas e cabos, manipulá-los, trançá-los, dar nós de todos os tipos [...] Daí a bordar era apenas um passo. A busca de um passatempo para as longas horas de inatividade, sobretudo nos momentos de calma, teria sido o incentivo adicional para o desenvolvimento do *hobby*. Os bordados atestam assim a condição de marinheiro antigo, formado antes da chegada das belonaves modernas.

A passagem pela Marinha instituiu um sujeito contraditório que oscilava do comportamento exemplar à indisciplina. Para melhor compreender o sujeito criado pelo discurso que alinhava as experiências de Arthur Bispo do Rosário, na Marinha, é importante citar, apesar de sua extensão, o histórico do personagem na instituição⁵¹:

Meirelles 29

Arthur Bispo do Rosário

Histórico

Alistou-se na Escola de Aprendizes de Marinheiros do Sergipe, sendo apresentado pelo seu pai, Adriano Bispo do Rosário, em 23 de Fevereiro de 1925. Procedente da mesma Escola recolheu-se ao Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionaes em 21 de janeiro de 1926. Alistamento – Em virtude da Ordem do Dia do Comando Geral n. 36, 3. Letra C do Decreto n. 4977, de 16 de Dezembro de 1925, sendo classificado Grumete da Companhia SE, com o n. 15148, contando antiguidade de 21 de Janeiro de db [sic] corrente anno, de acordo com art. 18 do regulamento em vigor. Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionaes Villegagnon, 13 de Fevereiro de 1926. Teve **exemplar comportamento** nos meses de Janeiro Fevereiro e de 1 a 20 de Março de 1926. Destaca na presente data no Enc. Floriano. Quartel Central em 20.3.1926.

Apresentou-se a bordo do E. Floriano no porto do Rio de Janeiro – 20.3.1926. Teve **exemplar comportamento** de 21 a 30 de Março e em Abril Maio Junho Julho – Agosto de 1926 **Punição por faltar leis** em Setembro de 1926, **Exemplar comportamento** em Outubro e de 1 a 20 de Novembro Dezembro gozou as férias de Dezembro de 1926. Janeiro Fevereiro Março Abril 1927 foi **punido por faltar as leis**. No Mez de Maio e Junho de 1927. **Exemplar comportamento** no mez de Julho. 1723. Exame acha-se habilitado no exame pas. PE STE com greno [ilegível]. Transferência e classificação Ordem Dra. n. 233 de 161 a 27 foi classificado na Companhia PESP. Teve **exemplar comportamento** nos mezes de Agosto Setembro Outubro e de 1 a 10 de Novembro 1927 de 10 afim de Novembro 1927 e Dezembro. E de Janeiro a Maio de 1928 foi **punido por faltar leis** no mes de Julho teve **exemplar comportamento**. Nos mez de Agosto Setembro Outubro Novembro Dezembro 1928 Janeiro Fevereiro Março 1929 gozou as férias regulamentares ao ano 1928. Teve **exemplar comportamento** no onze de Abril 1929. Foi infringido [ilegível] por 20

⁵¹ Ressaltei, em negrito, as punições e as atribuições de bom comportamento relacionadas a Bispo, fatores importantes para a constituição do contraditório marinheiro, “futuro” esquizofrênico.

dias no mez de Maio 1930 Teve **exemplar comportamento** no mez de Junho 1929. Foi [ilegível] por 30 dias no mez de Julho 1929. Teve exem [frase incompleta"] Foi **punido** por 15 dia-s de insulamento [ilegível] do 12 aos 18 dias mez de Julho 1929. Foi **punido** com 8 dias de solitária no mez de Agosto de 1929. Resultado de exames. Boletim n. 40 de 3 de Outubro 1929 foi inhabilitado para promoção de 11 de Junho 1929. Identificado neste Gabinete sob registro 15191 de 12 de Novembro 1929. 12-11-1929. **Exemplar comportamento** em Setembro 1929 Outubro Novembro. Foi **punido** por faltas leve nos mezes de Dezembro e Janeiro. **Exemplar comportamento** no mezes Fevereiro Marso Abril Maio 1930 baixou nesta data ao Hospital Central da Marinha. Bordo do CJ [ilegível] Para em 11 de junho de 1930 rematase nesta data caderneta saco de [ilegível] ao Corpo de Marinheiros. Bordo do CJ Para 12 de Junho 1930 Alta do HCM. Alta por curado **Exemplar comportamento** mezes de Setembro Outubro Novembro Dezembro 1930 Embarca na presente data para bordo do Belmonte em 1931. **Exemplar comportamento** no. Marco 1931. Por ordem do Senhor Comandante a partir de 18 de Março vence a gratificação de sinaleiro chefe do B- [ilegível] Setor Belmonte 5-5- de 31. **Exemplar comportamento** nos mezes de Maio Junho Julio Agosto 1931 Promoção 37 de 8-9 1931 letra [ilegível] foi promovido a 1. Classe contando antiguidade de 11 de Julio 1931 teve **exemplar comportamento** nos mezes Outubro Novembro Dezembro 1931. Vai a seguinte

Meirelles 30
Arthur Bispo do Rosário
HISTÓRICO
vem da anterior

Janeiro Fevereiro 1932. Gozou nas férias relativa ao ano 1931 **esemplar [Sic] comportamento** nos mezes Março Abril de 1932. Apresentou-se a bordo enc. São Paulo. Rio de Janeiro 932 Teve **exemplar comportamento** nos mezes de Abril Maio Junho 1932 Julho 1932 **Punido por faltar as leis** Clopio [sic] Aviso n. 1.609 de 20.06.932 Boletim n. 26 de 30.6.93 Letra T Bordo do & São Paulo. Rio de Janeiro 20 de Julho de 1932. **Exemplar comportamento** nos mez de Outubro Novembro Dezembro 1932 Janeiro Fevereiro 1933 Março 193 **Punido por faltar as leis. Exemplar comportamento** nos mezes de Abril Maio 1932. Gozou as férias relativas au [Sic] annos de 1932. Apresentou-se na bordo do C.J. Pir [ilegível] no Porto do Rio de Janeiro em 4 de Maio de 1933. **Exemplar comportamento** nos mezes de Maio 1933. Apresentou-se à bordo do C.J. Rio Grande do Norte no Porto do Rio de Janeiro 1 de Junho 1933. **Exemplar comportamento** nos mezes de Junho e Julho 1933. Desembarca nesta data em comprimento a letra Av. Do Boletim n. 94 de 15..933 devendo se apresentar ao corpo de M.M.M.N. Bordo do C.J. Rio Grande do Norte no porto do Rio de Janeiro em 3 de Julho 1933. Baixou e desligou Apresenta. Ordem do Dia n. 7 do Boletim n. 24 de 15 de Julio 1933. tenha baixa e seja desligado do estado efetivo deste corpo de acordo com o artigo 41 do Regulamento Disciplinar para a Armada Artigo 1962 de 8-6-923 Quartel Central em 19 de Julho de 1933.

Martinho Soares da Costa
2. Tenente Auxiliar

No quadro da hierarquia funcional da Marinha de Guerra Brasileira, que obedecia a uma estrutura elaborada ainda no período colonial, Bispo exerceu primeiramente a função de grumete. Suas tarefas consistiam em cuidar da limpeza do navio e atender aos marinheiros de posição superior, como aprendiz de serviços gerais. Era, portanto, um marinheiro de terceira classe, conforme os critérios estabelecidos para a carreira dentro da instituição a partir de 1923:

Ao ser admitido no Corpo de Marinheiros Nacionais, o jovem sentava praça na Companhia Sem Especialidades, com a graduação de marinheiro de segunda classe, se proveniente da Escola de Grumetes, e de marinheiro de terceira classe, se viesse das escolas de aprendizes-marinheiros ou fosse sorteado ou voluntário (1985, p. 76).

Certos pesquisadores procuram instituir Bispo como um sujeito moldado pela rígida disciplina da Marinha de Guerra, atribuindo tal perfil ao período em que ele serviu como grumete. A partir de tal discurso, forma-se uma nova regularidade discursiva que acaba justificando outros enunciados. Por exemplo: segundo Silva (2003, p. 24) e Passos (1991, p. 48), este primeiro posto de trabalho modelou suas características de serviçal devotado e prestativo, as quais puderam ser percebidas posteriormente, durante o tempo em que trabalhou como empregado doméstico.

De acordo com o histórico acima citado, em 21 de janeiro de 1926, Bispo foi transferido para o “Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon”, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, local responsável por receber os novos marinheiros desde o século XIX (NASCIMENTO, 2000, p.91).

Conforme antes colocado, o referido documento de uma página e meia, escrito à mão com tinta preta, mostra uma sequência de punições seguidas de atribuições de bom comportamento. Tal prática talvez fosse comum na Marinha. Infelizmente, não foi possível consultar outras fichas de marinheiros do mesmo período para verificar se a alternância indisciplina/bom comportamento era frequente nas descrições dos “colegas” de Bispo. O motivo, segundo o Serviço de Documentação da Marinha, é que, conforme a Lei 11.111, tais informações dizem respeito à honra e à imagem dos marinheiros, sendo o acesso restrito apenas aos familiares por um prazo máximo de 100 anos, a contar da data de sua produção.

Conforme o Regulamento Disciplinar da Armada (1923, p. 122), era considerado contravenção disciplinar:

Art. 1º - [...] toda acção ou omissão contraria à disciplina e subordinação militares e aos códigos e regulamentos em vigor na Armada, praticada por todo indivíduo ao serviço da Armada e pelos assemelhados.

Na ficha de Bispo, os motivos para os castigos, bem como sua especificação, não são revelados; menciona-se somente “falta às leis”. Apenas em dois casos, é indicada a prática punitiva utilizada: 15 dias em “insulamento”, no mês de julho de 1929, e 8 dias preso em “solitária”, em agosto do mesmo ano. Duas punições que se seguiram num curto intervalo de tempo, por razões não reveladas neste documento.

Logo após as penas, Bispo foi submetido a exames, sendo considerado “inhabilitado” para promoção, a qual só viria a acontecer em 1931, quando foi promovido por antiguidade. De grumete, passou a sinaleiro chefe-B, responsável por emitir sinais através de bandeirolas que significavam letras ou números. Conforme Silva (2003, p. 25):

O sinaleiro era um comunicador de situações à grande distância (valendo-se do código morse) ou à distância visual (utilizando bandeiras com desenhos geométricos bem-definidos e geralmente bicolores ou lanternas), para viabilizar a entrada e saída de navios nos portos. Ao sinaleiro competia também a conversa entre duas embarcações que se aproximavam em trânsito. Com a melhoria das comunicações, a profissão de sinaleiro, em navios do porte daqueles em que Bispo trabalhava, foi substituída pelas mensagens eletrônicas.

Outro ponto obscuro do histórico é o motivo da passagem de Bispo pelo Hospital da Marinha. A internação ocorreu em maio de 1930 e a “alta por curado” foi recebida no mês seguinte, mas o documento não fornece maiores explicações. É importante salientar que não há no Serviço de Documentação da Marinha, no Rio de Janeiro, nenhum outro registro da passagem de Bispo pelo referido Hospital.

Para instituir o marinheiro Bispo, diferentes falas traçaram um novo lugar de sujeito a ser ocupado. Tais discursos buscam confirmação nas próprias criações do “artista”, nas quais procuram encontrar rastros de seu passado. Conforme Hidalgo (1996, p. 77):

Era de se esperar que bandeiras dos mais variados países colorissem os navios construídos por Bispo ao longo de décadas. Ossos do ofício. O sinaleiro deveria conhecer bem as bandeiras nacionais de guerra e mercante dos estados marítimos. Uma infinidade de cores e emblemas das nações pelo mundo.

Algumas de suas criações parecem comprovar esta afirmação⁵²:



“Grande Veleiro”.
(LÁZARO, 2006, p. 248 – Foto de Rodrigo Lopes).

Em suas criações, de fato, é possível observar bordados de bandeiras e de nomes de diversos Estados nacionais, o que poderia ser facilmente atribuído a sua função de sinaleiro. O documento da Marinha citado anteriormente não menciona viagens para fora do litoral brasileiro. Assim, pode-se dizer que Bispo atuou somente em portos nacionais, entre 1925 e 1933. Contudo, alguns de seus biógrafos, atendendo à necessidade de imprimir uma coerência à vida do personagem, interligando-a fortemente com sua obra, afirmam que Bispo também ocupou o posto de fuzileiro naval, função que permitiria as supostas viagens ao exterior. Assim, para compor a imagem de um sujeito conhecedor de outras terras, foi necessário instituir uma nova função para Bispo na hierarquia da instituição. Frederico Moraes, por

⁵² Imagens retiradas do livro “Bispo século XX” (LÁZARO, 2006, p. 248, 249).

exemplo, em artigo publicado na revista *Arte plural* (s/d), afirma: “como fuzileiro naval (Bispo) teria viajado por diversos países”. Passos (1991, p. 71) confirma tal perspectiva dizendo que, devido a essas supostas viagens, “Bispo conhecia os sinais nacionais e internacionais de navegação”. A atuação de Bispo como fuzileiro naval é também repetida pela imprensa: “Do pouco que se descobriu é que era alfabetizado, foi fuzileiro naval e conheceu diversos países. Trabalhou na *Ligth*, num escritório de advocacia e numa clínica pediátrica” (*O Globo Barra*, 30/08/1990, p. 39)⁵³.

Bispo foi afastado da Marinha após oito anos de serviço; os motivos para tanto são, novamente, obscuros. Conforme o registro antes reproduzido, ele foi “desligado” em função do “artigo 41 do Regulamento Disciplinar para a Armada” (1923, p. 130), que determina:

Art. 41 – Será imposta a pena de exclusão do Serviço da Armada por incapacidade moral à praça de pret que commeter qualquer acto aviltante ou infame, a juízo do Ministro da Marinha, e terá os effeitos de exclusão a bem da disciplina.

Que atos aviltantes ou infames Bispo teria cometido?

Dantas (2002, p. 10) afirma que, “no período em que serviu à Marinha, o caráter de insubordinação de Arthur já se manifestava”. Mais uma vez, os pesquisadores esforçam-se por encontrar nas atitudes anteriores à internação “elementos que possam esclarecer sobre o futuro comportamento de Bispo” (DANTAS, 2002, p. 11).

Foi a partir do histórico lacunar de sua passagem pela Marinha que se constituiu o sujeito cuja “índole difícil” e “incapacidade moral” levaram ao desligamento da instituição:

É razoável pensar, ainda que com base no frágil histórico disponível, que Arthur viveu à margem dos processos reguladores do comportamento ou que era de índole difícil (SILVA, 2003, p. 24).

A Marinha o exclui oficialmente em 20 de dezembro [...], por motivo de indisciplina e “incapacidade moral” (LÁZARO, 2006, p. 295).

⁵³ Tais informações teriam sido obtidas, inicialmente, por Frederico Morais, que entrevistou o filho do advogado Humberto Leone, Gilberto. Bispo teria trabalhado como empregado doméstico para a família Leone de 1937 até sua internação em 1939 (SILVA, 2003, p. 36 e 40).

O marinheiro Bispo foi constituído nas brechas de fatos obscuros, entre indicações “telegráficas”, próprias das “certidões oficiais”, e muitos silêncios. É nesta trama discursiva que se encontram algumas das características que passarão a defini-lo. Sua “índole difícil”, por exemplo, é uma constante nas falas que procuram alinhar os diferentes momentos de sua existência, garantindo uma coerência e legitimidade para as verdades instituídas.

Nas lacunas deixadas pelos percursos do marinheiro, foi demarcada para ele uma nova posição de sujeito. Refiro-me ao pugilista Arthur Bispo do Rosário.

A constituição do boxeador, para alguns, tem início durante a passagem de Bispo pela Marinha de Guerra, sendo esta prática muitas vezes apontada como um dos motivos de seu afastamento da instituição. Conforme Silva (2003, p. 32), “embora falem documentos que comprovem que Bispo tenha sido lutador de boxe, é sabido que a Marinha Brasileira sempre incentivou a prática esportiva em diversas modalidades”.

Nesta mesma direção, procurando reconstituir os passos de Bispo através da cronologia que supostamente dá sentido à sua existência, preenchendo os vazios deixados pelas fontes, o Museu que leva seu nome na Colônia Juliano Moreira reafirma: ele “lutou boxe pela corporação” (LÁZARO, 2006, p. 294). Desta forma, a instituição museológica confirma, através de sua autoridade, a construção de um novo enunciado.

Para outros, conforme ressaltai acima, o boxe foi um dos motivos de seu desligamento da Marinha de Guerra. De acordo com José Santa Lopes⁵⁴ (*apud* SILVA, 1997, p. 178), marinheiro contemporâneo de Bispo, a prática deste esporte era proibida nas Escolas de Aprendizes Marinheiros:

Em 1932 fui aprendiz de marinheiro na Bahia e, em 1933 fui grumete na Escola Almirante Batista das Neves, em Angra dos Reis, hoje Colégio Naval para Oficiais, onde comecei a me interessar pela prática do boxe, apesar de ser proibida a prática deste esporte nas Escolas, porém, junto a outros colegas, fizemos luvas de pano e escondidos do Sargento Pinga Fogo lutávamos numa colina existente. Ali senti que aquele esporte era meu esporte preferido, pois fui campeão.

⁵⁴ Ex-combatente da Marinha de Guerra, treinador de boxe desde 1948. Em 1995, foi presidente da Liga de Boxe Profissional do Estado do Rio de Janeiro, filiada à Confederação Brasileira de Boxe Profissional, com sede em Brasília.

Para Moraes (*Apud* Silva, p. 201), não há dúvidas sobre a passagem de Bispo pelo mundo do boxe. O crítico atribui tal certeza às próprias peças do personagem, como esta, que mostra um saco de areia usado no referido esporte:



“Boxer”.

(LÁZARO, 2006, p. 235 – Foto de Rodrigo Lopes).

Moraes faz alusão, inclusive, a um suposto depoimento no qual Bispo teria dito que, após uma luta de boxe, havia acordado no Hospício:

Que ele foi boxeur não há dúvida nenhuma porque há referências na obra, aquela coisa do “sac”. Mas nos panos há uma relação imensa de campeões brasileiros, argentinos, uruguaios, portugueses. [...] Não há dúvida que ele era lutador porque há um depoimento também do Bispo de que ele surtou, enlouqueceu depois de uma luta. Ele diz que lutou uma vez e acordou no hospício. E há uma outra história, outra versão de que ele gostava muito de fazer uso da própria cabeça. A gente tem vários casos de boxeadores que surtaram, ou o Mal de Alzheimer porque são 300 Kg batendo na cabeça do sujeito.

Apesar de nenhum registro oficial ter sido encontrado a respeito, alguns pesquisadores vão mais longe e afirmam que Bispo sagrou-se campeão sul-americano de boxe. No já citado artigo publicado na revista *Arte Plural*, Frederico Moraes ressalta que o personagem, “ainda na Marinha, foi campeão brasileiro e sul-americano de boxe”. Na mesma linha, Martins (1992, p. 32) diz que Bispo foi “campeão brasileiro e latino-americano de boxe, na categoria peso-leve”. Hidalgo

(1996, p. 76) respalda tais afirmações: “Bispo jogou tudo nos ringues e chegou a se gabar de títulos importantes em campeonatos, embora não se encontrem registros oficiais sobre premiações”. De acordo com Dantas (2002, p. 10), era o próprio Bispo que afirmava ter ganhado tais títulos. A imprensa também se apropriou deste discurso, consolidando-o como verdade. Segundo *O Jornal do Brasil* (1994), Bispo “entrou para a Marinha de Guerra do Brasil, sendo transferido para o Rio de Janeiro, onde se tornou campeão brasileiro de Box, na categoria peso-leve”.

Tais afirmações engrandecem a passagem de Bispo pelos *rings*, instituindo não um simples e infame lutador de boxe, mas um campeão. Nesta perspectiva, o fim da carreira de boxeador é atribuído à própria Marinha, que teria pressionado o personagem para que não lutasse. De acordo com o depoimento de Frederico Morais (*Apud SILVA*, 1997, p. 199):

havia uma pressão da Marinha para que não lutasse. Havia uma perspectiva aparentemente real de que ele pudesse crescer como “boxeur”, inclusive fora da Marinha. Mas tem aquela coisa... preto, e a Marinha é uma arma de brancos, digamos assim, muito elitista.

Morais atribui o afastamento de Bispo do esporte à “forte oposição de seus superiores, que dificultaram ao máximo essa sua atividade”. A psicóloga Denise Corrêa (2002, p. 10) confirma tal perspectiva. Segundo ela, Bispo teria “encontrado empecilhos por parte de seus superiores hierárquicos para participar das lutas”.

José Lopes, o já citado contemporâneo de Bispo durante sua passagem pela Marinha, salienta – em lembranças moldadas, obviamente, pelo “presente” no qual o personagem evocado já tinha sido solidamente instituído como “louco” e como “artista” - que, apesar de não tê-lo conhecido pessoalmente, ouviu falar muito sobre o “maluco”, “violento” e “destemido” lutador:

Não conheci Bispo pessoalmente, porém, ouvia falar muito sobre ele. [...] Segundo o que ouvia falar era **meio maluco**, boxeador valente e guerreiro, com forte pegada de direita e que nunca fugia de combate. [...] Dava decisão em todos, sendo temido pelos seus colegas pelo seu **gênio violento e destemido**. Não tinha medo de ninguém, muito valente mesmo (*apud SILVA*, 1997, p. 178-179 – grifos meus).

Silva procura costurar falas e elementos de plausibilidade para a invenção do Bispo boxeador:

Em entrevista à assistente social que o acompanhou por um curto período na Colônia Juliano Moreira, Bispo afirma que “era pugilista. Lutava dez, doze *rounds* (...) apanhou muito e se ressentia, hoje, dessas lutas”. Esse testemunho está em acordo com o moderno quadro de regras do esporte. Atualmente, a luta amadora pode durar até seis *rounds* (ou assaltos), enquanto a de profissionais varia de quatro a quinze *rounds*, dependendo da importância do confronto. Campeonatos mundiais são disputados obrigatoriamente em quinze *rounds* que podem, no entanto, ser abreviados por nocaute (SILVA, 2003, p. 32).

A propensão de Bispo para o esporte é, por vezes, retomada através do discurso psiquiátrico, confirmando o enunciado que o institui como “louco”. Assim, características como o seu caráter violento e a sua insubordinação aparecem associadas ao boxe, permitindo a identificação de traços de esquizofrenia no período precedente à sua “mudança” para o hospício. Conforme Silva (2003, p. 30), “com base no histórico da esquizofrenia que o acometeria depois, é razoável pensar na possibilidade de Bispo ter sido violento na juventude, o que inclusive poderia justificar a propensão para um esporte de contenda direta com o outro”.

Uma reportagem extensa e não datada, apresentada junto aos anexos da monografia de Passos (1991), resume alguns enunciados a respeito de Bispo:

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

Imbuídos do que Bourdieu (1996) chama de “ilusão biográfica”, tais discursos constituem uma existência organizada por um sentido único, supostamente dotada de uma coerência prévia inscrita já na “origem”. Buscam, assim, elementos que evidenciem um comportamento violento e insubordinado “desde sempre”, os quais atuam enquanto justificativas para a loucura, confirmando a internação como o destino único a ser seguido. Parece, portanto, não ser possível para muitos biógrafos falar de Bispo sem, de alguma forma, retomá-lo e entendê-lo através dos discursos psiquiátrico e da crítica de arte.

Nesta perspectiva, as lacunas no histórico de Bispo na Marinha, no qual punições obscuras são atribuídas à indisciplina, acabaram preenchidas pelo seu suposto caráter violento, “comprovado” pela sua vocação para o boxe. Assim, de acordo com vários daqueles que configuraram a sua vida, a mesma insubordinação e violência que fizeram Bispo ser desligado da Marinha foram responsáveis pelo seu declínio como boxeador, por sua demissão da empresa onde posteriormente trabalhou e por sua condição de “xerife” na Juliano Moreira. Portanto, sua existência ganha corpo “como um relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção”. Tratar a trajetória de uma vida desta forma “talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência” (BOURDIEU, 2002, p. 185).

Conforme o referido artigo de Moraes na revista *Arte Plural*, a carreira de pugilista de Bispo entrou em declínio depois de sua saída da Marinha de Guerra:

Tendo abandonado a Marinha e com a carreira de *boxeur* em declínio, Arthur Bispo trabalhou em diversas atividades, inclusive como lavador de bondes na *Ligth* (empresa de eletricidade vinculada à multinacional *Bond & Share*) do Rio de Janeiro entre 22.12.1933 e 23.12.1937. Demitido, entrou na Justiça Trabalhista, tendo sido defendido por um conhecido advogado carioca, em cuja residência, à rua São Clemente, 301, em Botafogo, passaria a residir, exercendo ali tarefas de empregado doméstico.

Os dias que se seguiram após sua baixa na Marinha até sua contratação na *Ligth* são silenciosos. Nenhuma fala foi encontrada a respeito destes quase quatro meses.

Seu ingresso na *Ligth* ocorreu em 20 de dezembro de 1933. Na empresa, Bispo exerceu inicialmente a função de lavador de carros no Departamento de Trações de Bondes, na garagem do Largo dos Leões. Promovido, passou a “ajudante de vulcanizador”.

Em sua ficha admicional, consta: “pai: falecido”. Como o antes citado documento da Marinha informa que Bispo foi trazido por seu pai para servir à Armada, conclui-se que o falecimento de Adriano/Claudino ocorreu entre os 15 e 24 anos do filho. De acordo com Silva (2003, p. 34), se assim ele informou, “é porque teve algum contato com a família após ter saído da casa paterna para não mais voltar. Soube, salvo lapso de comunicação, que o pai, Adriano Bispo do Rosário, estava morto, ou assim ele o considerava”.

Duas possibilidades são, portanto, apontadas por Silva. A primeira, mais explícita, explica a informação sobre o falecimento do pai a partir de supostos contatos de Bispo com sua família após ter saído de casa. A outra é sutilmente enunciada no final do parágrafo: “estava morto, ou assim ele o considerava”. O autor deixa entrever, pois, uma possível decisão de Bispo de esquecer a família, abrindo espaço para conjecturas e exercícios imaginativos a respeito de suas relações familiares.

Segundo o texto escrito para uma exposição realizada em 1993 no MAM-RJ, Bispo foi demitido em 23 de fevereiro de 1937, “por não cumprir as ordens da chefia” (MORAIS, 1993, s/p). Tal informação consolida a identidade recorrentemente atribuída ao personagem, a de um sujeito indisciplinado que não se adaptava às normas sociais⁵⁵.

Ainda sobre a sua demissão da *Ligth*, é importante citar a versão delineada por Silva (2003, p. 36):

A demissão da *Ligth* pode ter ocorrido após um acidente de trabalho, em 1935, quando Bispo teria fraturado o pé direito, trabalhando na Viação Excelcior, empresa coligada àquela. Consta, ainda, que em 1936 caiu de um ônibus em movimento, vindo a fraturar o pé direito.

Outros nexos de sentido foram agregados a esta versão. Conforme a monografia de Passos (1991, s/p), o acidente teria feito Bispo mancar pelo resto da vida. Segundo o depoimento de Frederico Morais (apud SILVA, 1997, p. 199):

[...] um dos empregos que ele teve foi na *Ligth*. Na época havia os bondes e ele trabalhava numa oficina lavando bondes. Também era borracheiro. Teria sofrido um pequeno acidente que teria feito com que ele mancasse. Eu nunca constatei isso. Mas circulava essa informação de que ele mancava. Ele, então, teria procurado o advogado Humberto Leone. Aparentemente foi resolvida a questão pacificamente. A partir daí ele se vincula à família dos Leone e passa a morar na casa deles na Rua Voluntários da Pátria 301.

Nas falas que procuram instituir o então funcionário da *Ligth*, é possível vislumbrar a criação de duas imagens distintas: a do sujeito indisciplinado, demitido por não se adaptar às normas, e a do sujeito injustiçado, dispensado devido a um

⁵⁵ Tal perspectiva cria “a ilusão de uma identidade específica, estável, coerente e sem contradições, que não é senão um biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos estilizados” (LEVI, 2002, p. 173).

acidente que o teria deixado manco pelo resto da vida. Tais discursos ajudam a compor os supostos dados biográficos que buscam conferir coerência à vida de Bispo, alinhavando seu passado e seu futuro.

Passo agora a analisar outra posição de sujeito ocupada por Bispo, apontada pela fala anteriormente citada de Frederico Morais. Refiro-me à sua relação de verdadeira devoção à família Leone.

Em 1937, Bispo começou a trabalhar na casa do falecido advogado Humberto Magalhães Leone, na Rua São Clemente, 301, bairro Botafogo, no Rio de Janeiro⁵⁶. Segundo Hidalgo (1996, p. 56), o advogado teria defendido Bispo, “conseguindo na Justiça uma indenização, e ainda o acolheu no casarão da família”.

Conforme Morais, o filho de Humberto Leone, Gilberto, descreveu a relação de Bispo com sua família e seus hábitos na casa da seguinte forma:

[...] ele se tornou um empregado doméstico, uma espécie de agregado. Morava no fundo. Havia um quintal grande. Ele lustrava o chão. Tinha uma certa mania de lustrar o chão, essa coisa do brilho. [...] Ele lustrava até o ponto que sua imagem se refletia no brilho. [...] Ele fazia tudo. Ia comprar peixe na Praça XV. [...] Comprava coisas. Era o faz-tudo da casa. Parece que era uma pessoa muito habilidosa, com talento nas mãos e fazia os brinquedinhos com a tampa de garrafa, capachos e tal. Tinha muita habilidade (*apud* SILVA, 1997, p. 199).

Gilberto não dá certeza da informação mas, segundo ele, “parece” que Bispo “era uma pessoa muito habilidosa”. Tal memória, construída obviamente *a posteriori*, atribui a Bispo as características do “futuro artista”, personagem que o crítico de arte desejava instituir.

Conforme alguns pesquisadores, Bispo negava-se a receber dinheiro pelo trabalho realizado junto aos Leone. Passos (1991, s/p) afirma que o personagem dizia não querer receber remuneração por considerar o dinheiro uma forma de “perdição”, necessitando apenas de um lugar para morar e comer: “trabalhava em troca de pousada e comida”.

Alguns pesquisadores participam da construção da tessitura discursiva que constitui Bispo como um empregado devotado. Hidalgo (1996, p. 54 e 56), por exemplo, confirma tal perspectiva e ainda desautoriza a veracidade das afirmações que remetem as origens de Bispo a uma fazenda de cacau na Bahia. A jornalista

⁵⁶ A casa já não existe mais, hoje o local é um posto de gasolina.

escreve que os Leone viveram durante um período de suas vidas naquele estado e guardavam alguns costumes da região, e que era somente por devoção aos patrões que Bispo seguidamente declarava-se baiano, dizendo ser “baiano de coração”.

A jornalista mostra ainda uma narrativa que expressa de maneira contundente esta devoção: certo dia, afirma ela, um dos filhos de Humberto Leone estava fumando e solicitou que Bispo lhe trouxesse um cinzeiro; “o empregado juntou as duas mãos grossas, formando uma concha, e não hesitou: - Pode jogar a cinza”. O rapaz retrucou: “não, Bispo, pega o cinzeiro ali para mim”. O empregado respondeu com humildade: “por favor, minha mão é o seu cinzeiro – [...], permanecendo ali até o fim do cigarro”. Também Dantas (2005, p. 20) ressalta o perfil devoto e humilde do Bispo serviçal, afirmando que o “ex-marinheiro levava uma vida pacata no casarão dos Leone. Sempre pronto a atender aos patrões, seu excesso de humildade chamava a atenção e chegava ao exagero”.

Empregado devoto, pacato e excessivamente humilde, sem queixas, submisso à vontade dos patrões. Assim foi instituído o Arthur Bispo do Rosário serviçal que trabalhou com os Leone. Seria ele o mesmo marinheiro indisciplinado, boxeador violento, funcionário insubmisso da *Light*?

Bispo morou no casarão de Botafogo até o dia 22 de dezembro de 1938⁵⁷, quando teriam ocorrido os fatos místicos por ele relatados, tomados pelo discurso psiquiátrico como “delírios”.

Repetições e contradições, certezas e incertezas, informações e suposições compõem a rede discursiva que procura constituir Arthur Bispo do Rosário antes de sua internação psiquiátrica. Neste subcapítulo, procurei analisar como operam tais discursos e quais as posições de sujeito instituídas a Bispo no período relativo ao início de sua vida adulta, seguindo até o momento em que ele deixa de ser um “louco em potencial” – e um “artista em potencial” - para se tornar um louco – e um artista – plenamente constituído.

Em conformidade com a perspectiva cronológica seguida nesta tese, passo agora a analisar as práticas discursivas e não discursivas que constituíram o “louco” Bispo, a partir dos fatos desencadeadores de sua primeira internação.

⁵⁷ Bispo voltou algumas vezes ao casarão dos Leone durante os períodos em que escapava da Colônia Juliano Moreira, conforme veremos com mais vagar no terceiro capítulo.

1.3 - “No dia 24 de dezembro de 1938 eu vim”

Um dia – conta um dos filhos de Humberto Leone, o também advogado Gilberto Leone – ouvimos um berreiro no portão da casa. Lá estava Bispo dizendo coisas desconexas. Logo em seguida sumiu. No dia seguinte fomos procurá-lo em primeiro lugar na Igreja São José [...]. Quando chegamos, o padre disse que de fato passara por lá um preto maluco que queria expulsá-lo dizendo-se São José. Foi preso e levado para a Praia Vermelha. Quando meu pai o encontrou, estava no chão, desenhando e dizendo coisas sem sentido, não o reconhecendo (MORAIS, 1982, s/p).

Conforme mencionado anteriormente, no período que antecedeu sua primeira internação, Arthur Bispo do Rosário vivia na casa da família Leone, onde trabalhava como empregado doméstico.

Em poucas palavras, podemos afirmar que, após dizer “coisas desconexas”, o “preto maluco” que se anunciava São José foi internado, em 24 de dezembro de 1938, na Praia Vermelha, onde funcionava o antigo Hospital de Alienados. Ele tinha então 27 anos e, segundo sua Guia de Internação, foi diagnosticado como “esquizofrênico paranóide” (SILVA, 2003, p. 38). Conforme o documento, em 25 de janeiro de 1939, ocorreu sua transferência para a Colônia Juliano Moreira, contudo, em sua Ficha de Doente a data de entrada registrada é 06 de janeiro de 1939, permanecendo na instituição por quase 50 anos, salvo alguns breves períodos. Mas tal discurso assertivo não dá conta da enredada trama discursiva que envolve o personagem nesse momento de sua existência. Assim, aquilo que Bispo viu, ouviu e sentiu quando ocorreu este seu primeiro “delírio místico” é (re)criado por diversas falas que procuram instituir dizibilidades a respeito dos motivos que o teriam conduzido ao Hospício. É desta forma que constituem o sujeito louco, sempre retomado através do discurso psiquiátrico.

Conforme Silva (2003, p. 37):

Bispo viu Jesus Cristo descer à Terra rodeado por uma corte de anjos azuis. Vozes lhe teriam dito para reconstituir o mundo. Consta que vagava pelo Rio de Janeiro por dois dias e duas noites, até ser interceptado pela polícia, que o encaminhou para a primeira internação no Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Foi internado em 24 de dezembro desse ano.

Este dia, que, segundo deixam entrever os escritos/bordados de si de Bispo, era considerado por ele o marco biográfico mais importante de sua existência, assinala também o seu primeiro contato/confronto com a psiquiatria: “eu vim – 22 – 1938 – meia noite”, ele escreveu na gola do casaco do uniforme institucional que vestia:



“Eu vi Cristo”.
(LÁZARO, 2006, p. 287 – Foto de Rodrigo Lopes).

O discurso que institui o louco Bispo não mascara nem revela nenhuma verdade sobre o personagem, ele a institui, perpassando a partir daí diversas falas nas quais encontra sua invenção por meio da repetição constante e da (re)criação de fatos mais ou menos verificáveis, mas solidamente alinhavados por um saber/poder hegemônico.

Conforme o jornalista José Castello (1999, p. 298):

Bispo viveu durante muitos anos uma vida medíocre, em que os eventos se repetiam com monotonia e o tempo parecia imóvel. Cuidava do quintal, alimentava os animais, fazia compras no mercado, aparava a grama, vigiava a casa durante a noite, sem poder distinguir os dias uns dos outros. [...] Estava, portanto, pronto para ser o escolhido. Depois de rondar pela cidade por dois dias inteiros, uma patrulha encontrou-o deitado em uma calçada e levou-o para delegacia; mas Bispo só falava de seus anjos, e os policiais acharam melhor encaminhá-lo a um posto psiquiátrico.

Na tentativa de instituir o sujeito louco, que “precisava” ser internado, o jornalista não menciona nem a Igreja São José, apontada por Gilberto Leone, nem a visão mágica, descrita por Silva. De forma mais direta, Castello constrói Bispo envolvido por uma mesmice sem perspectivas, pela “monotonia” de um “tempo que parecia imóvel”, propenso à irrupção da loucura. Tal fala também confirma o discurso psiquiátrico e busca amparar-se em seu saber/poder para justificar a internação. Dessa maneira, Bispo é inscrito no “caminho sem volta” da loucura:

O diagnóstico dos médicos enquadrava-o na categoria dos “esquizofrênicos-paranóicos”. **Não é de todo inútil dar ouvidos a essa classificação**; a esquizofrenia, segundo a definição clássica, aponta para o rebaixamento das formas usuais de associações de idéias, a baixa afetividade e a perda do contato com o mundo real; já a paranóia, pelos mesmos critérios usuais, refere-se ao aparecimento de ambições suspeitas, que evoluem para delírios persecutórios e de grandeza, estruturas sobre bases lógicas impecáveis. Os médicos consideraram que essa combinação de desligamento com megalomania lançara Bispo em um caminho sem volta; o quadro se agravava porque vinha sustentado por uma lógica irrepreensível. Para a psiquiatria, Bispo estava definitivamente condenado a vagar na escuridão (CASTELLO, 1995, p. 299 – grifo meu).

Tal discurso, que “dá ouvidos” à classificação psiquiátrica, portadora de uma “lógica irrepreensível” e “impecável”, contribui para a instituição do louco Bispo, constituindo um personagem “condenado a vagar na escuridão”. Porém, a escuridão descrita pelo jornalista se contrapõe à luminosidade intensa do “delírio” narrado por Bispo. Segundo ele, sete anjos azuis desceram em nuvens com formato de esteira, nos fundos murados da casa onde vivia com a família Leone.

Frederico Morais (1994, s/p) buscou dar a esta narrativa uma explicação mais “lógica” e “concreta”:

De lá se via a imagem do Cristo Redentor. O que ele viu naquele dia foi a imagem do Cristo. Se você vê aquela imagem... Tem dias que é delirante. Está no meio das nuvens, é fantástica. Quem chega ao Rio, senão conhece e tendo alguma predisposição... Vendo aquilo flutuando no espaço...

Frente à imagem “delirante” do Cristo Redentor num dia encoberto por nuvens, Bispo teria, ele também, delirado. Segundo Moraes, o personagem vagou pelas ruas “levitando”, “flutuando” no espaço. Ou seja, o crítico de arte elaborou seu texto mesclando explicações lógicas e imagens oníricas, utilizando figuras de linguagem que se aproximam da narrativa do “delírio” de Bispo.

Algumas falas sobre este episódio são mais breves e parecem não se interessar pelos detalhes e, muito menos, pela versão do próprio Bispo: “em 1939, teve um surto e, depois de perambular dois dias pelas ruas do Rio, foi internado com diagnóstico de esquizofrenia paranóide” (*O Globo*, 2003). Neste e em outros casos é o que basta. A verdade já está instituída: se Bispo foi internado, é porque era louco. Uma lógica irreprensível e incontestável.

Alguns determinam que foi a partir da visão “mágica” de Cristo seguido por anjos em nuvens azuis que Bispo passou a acreditar ser portador de uma missão sagrada: “‘Está na hora de você reconstituir o mundo’, diziam as vozes que o artista **pensava** ouvir” (*O Estado de São Paulo*, 1997 – grifo meu). Afinal, seria incoerente, “irracional”, pensar que antes, quando Bispo vivia entre os “normais”, ele pudesse crer nesta missão conferida por Jesus Cristo. Parece mais plausível, portanto, afirmar que tal crença foi assumida quando o “artista” já estava à beira da loucura, vivendo o “delírio” que o conduziria à internação. Bispo, ao contrário, no documentário de Denizart, ressalta que escutava a voz de Nossa Senhora desde os seis anos de idade, mas, na busca de um sentido “lógico” para sua existência, esta fala foi esvaziada, “esquecida”, destituída de sentido.

Logo, duas imagens importantes são instituídas nas narrativas do “delírio” que conduziu Bispo à primeira internação. Verifica-se, inicialmente, a sua constituição definitiva como louco, posição de sujeito cristalizada pelas internações e reinternações que se seguiram por quase 50 anos. Além disso, observa-se a configuração do enredo segundo o qual, neste momento, ele teria definido de forma mais precisa a sua missão na Terra, ou seja, o seu “delírio”: a reconstrução do mundo.

O diagnóstico psiquiátrico e a consequente internação de Bispo no hospício instituíram definitivamente o sujeito louco. Em raros momentos é possível dele falar sem retomá-lo a partir deste discurso hegemônico e capilar. Como já foi salientado, diferentes enunciações parecem querer imputar uma lógica prévia à sua existência, conferindo-lhe coerência e linearidade, buscando (re)construir traços do passado que explicariam as atitudes do “louco” no futuro.

Até agora, objetivei entender alguns caminhos por meio dos quais se produziu e se consolidou, através de diferentes nexos de conhecimento, a existência de Arthur Bispo do Rosário antes deste ser definitivamente configurado como louco pelo discurso psiquiátrico. Tais enunciados são atravessados pelos efeitos desta fala, pois, conforme já foi apontado, apesar de narrarem os “fatos” de um período anterior, o fazem a partir do “presente”, ou seja, após a incursão manicomial do personagem e sua ascensão como artista plástico. Passo agora a problematizar os enunciados que instituíram o sujeito louco.

CAPÍTULO II - ESQUIZOFRÊNICO PARANOIDE

Neste capítulo, analiso as práticas discursivas e não discursivas que instituíram Arthur Bispo do Rosário como louco. O conjunto de enunciações que assim o representaram reverbera em diferentes falas, construindo a loucura, as vivências e as paixões do protagonista desta batalha discursiva durante o período em que ele esteve internado na Colônia Juliano Moreira, sob o diagnóstico de “esquizofrênico paranoide”.

É o discurso da equipe médica que articula a tessitura narrativa do presente capítulo, trazendo para esta intriga as falas de psiquiatras, psicólogos e assistentes sociais. Claro que outras discursividades fazem parte desta trama, mas é o olhar institucional que articula tais falas, construindo o sujeito louco, determinando o que sentiu e como viveu o paciente Arthur Bispo do Rosário durante os 50 anos, nos quais esteve naquela colônia agrícola.

Examino primeiramente a imagem instituída pelo prontuário médico de Bispo, problematizando a maneira como tal monumento foi edificado, percorrendo ainda o emaranhado de falas que desenham os caminhos trilhados pela própria instituição. Num segundo momento, esquadrinho as falas preocupadas em justificar os supostos privilégios do personagem dentro da Colônia, os quais teriam possibilitado, entre outras coisas, a preservação de suas peças das incursões dos demais pacientes e dos próprios funcionários. Outra intriga presente neste capítulo diz respeito ao relacionamento de Bispo com a então estagiária de psicologia Rosângela Maria, que suscita narrativas ligadas à sua sexualidade e a suas percepções a respeito do feminino. Por fim, pretendo problematizar as diferentes enunciações que procuraram explicar as prováveis causas da morte do personagem, em 1989, as quais tecem uma trama de suposições que transcendem as informações apontadas na certidão de óbito.

2.1 Os (des)caminhos de um prontuário

O prontuário médico Nº 0166, de Arthur Bispo do Rosário, desapareceu da Colônia Juliano Moreira logo após sua morte, em 1989, reaparecendo misteriosamente em 2006, com várias páginas extraviadas. Atualmente, o que restou do referido

documento não passa de poucas folhas amareladas e incompletas. Porém, conforme alguns pesquisadores, o prontuário de Bispo mostrava-se incompleto mesmo antes de seu sumiço:

É impressionante a total carência de informes de qualquer natureza até idos de 1976, no prontuário de Bispo, época em que aparecem as primeiras referências clínicas. Anotações sistematizadas só se dariam entretanto a partir da década de 80, o que parece sinalizar alguma mudança na estrutura da colônia (PASSOS, 1991, p. 31).

A falta de “anotações sistematizadas” no prontuário do personagem pode ser pensada como efeito do rumo tomado pelas colônias agrícolas brasileiras, cujas propostas de reabilitação dos internados acabaram resultando em uma prática asilar marcada pelo descaso e ineficiência. Bispo viveu num desses espaços asilares, foi internado naquele construído para ser o melhor exemplo deste modelo institucional em terras brasileiras: a Colônia Juliano Moreira.

O discurso médico que, em 1923, legitimou a fundação desta colônia determinava que ela deveria “ser a mais perfeita e apropriada do gênero”, um verdadeiro exemplo a ser seguido pelas instituições psiquiátricas similares do país (AMARANTE, 1982, p. 120). A nova instituição tinha como objetivo abrigar os alienados indigentes da Ilha do Governador, os quais habitavam colônias que foram desativadas a partir de sua construção, bem como os internos do Hospital Nacional de Alienados, em um grande espaço julgado de fácil acesso.

A construção da Juliano Moreira fundamentou-se nas boas intenções de uma perspectiva psiquiátrica que se propunha inovadora e libertadora. As políticas públicas que embasavam as colônias agrícolas brasileiras sugeriam “medida(s) eficaz(es) contra a institucionalização”, cujo objetivo era “recuperar rapidamente o paciente para que ele voltasse às suas atividades normais” (PAULIN e TURATO, 2004, p. 249-250). Tais espaços pretendiam, ao menos em seu discurso, recuperar seus internados através de atividades laborativas, devolvendo sujeitos produtivos ao meio social. Além disso, contribuía para diminuir o número de pacientes nos grandes nosocômios e ainda livravam o Estado do ônus relacionado ao sustento dos “doentes”, visto que esses deveriam produzir aquilo de que necessitavam para viver dentro dos limites das instituições.

Assim, verifica-se que a psiquiatria no final do século XIX e início do XX abriu-

se a novas modalidades asilares, não se concentrando apenas no manicômio tradicional, o que possibilitou a fundação dos manicômios judiciários e das colônias agrícolas. Operou-se, pois, uma descontinuidade, com a ruptura de uma prática fundamentada quase que exclusivamente no isolamento para a difusão de um regime que pregava a liberdade do internado, ainda que essa fosse apenas ilusória (BORGES, 2006, p. 39).

De fato, o que ocorria na prática nas colônias agrícolas brasileiras se diferenciava em muito do discurso que justificava a sua existência, cujo foco era a reabilitação. Na maioria dos casos, o tratamento consistia em manter os internados ocupados sem levar em conta suas origens e inclinações pessoais, além de outros aspectos subjetivos. Logo, apesar de pregarem a reabilitação e a reintegração social dos internos, as colônias desse tipo, em grande parte dos casos, foram criadas em lugares de difícil acesso, escondendo os incômodos doentes mentais dos olhos da sociedade dita “normal”, reforçando, dessa forma, ainda mais a segregação⁵⁸.

Na Juliano Moreira não foi diferente. A colônia que Bispo encontrou em 1939 já não era “a mais perfeita do gênero”; aliás, naquele período, instituições deste tipo estavam em franca decadência no Brasil, a exemplo do que ocorria na Europa. A antiga colônia caminhava para a superlotação. Em sua documentação não é possível precisar o número de internados previstos para habitarem o referido espaço, contudo, pode-se afirmar que houve um significativo aumento do número de internações a partir da década de 1940:

[...] foi na década de 1940 que a Colônia Juliano Moreira recebeu o maior número de pacientes. A quantificação das fichas de observações indica o internamento de 2.805 homens durante essa década, comparados aos 122 pacientes masculinos internados na década de 1920 e aos 1.602 pacientes homens na década de 1930. Já na segunda metade da década de 1930 a CJM passa a receber pacientes mulheres, havendo também nos anos 40 um maior afluxo de pacientes do sexo feminino do que na década anterior ou posterior (VENÂNCIO, s/d, p. 7).

⁵⁸ No Brasil, a efetiva criação das primeiras colônias agrícolas ocorreu a partir de 1890. Neste ano, o professor Teixeira Brandão foi nomeado Diretor Geral da Assistência Médica e Legal dos Alienados. Esta englobava o Hospício Nacional de Alienados e as recentemente criadas colônias de Alienados de Conde Mesquita e São Bento. Unificadas pelo nome de “Colônias da Ilha do Governador” e localizadas no Rio de Janeiro, foram as pioneiras não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina (BORGES, 2006, p. 44).

No ano de 1944, já se aproximava de 4.000 o número de internados de ambos os sexos. Estima-se que até a década de 1980 tenham passado pela instituição cerca de 5.000 pacientes aglomerados em todos os Núcleos.

Conforme o Dr. Heimar Saldanha Camarinha (*apud* SILVA, 1997, p. 168), diretor da instituição entre 1980 e 1985⁵⁹:

A internação seria a materialização da exclusão pelo espaço. Essas colônias, como Jacarepaguá, eram longe dos centros. Jacarepaguá, na época, era muito distante. E lá tem colônia de leprosos, tuberculosos e doentes mentais. Curopati para leprosos. Curicica de tuberculosos e Juliano Moreira para doentes mentais. Eram os três grupos excluídos da época. O espaço e a distância física eram elementos de exclusão.

Foi nesta instituição que Bispo criou suas peças, vivendo no anonimato por quase meio século. O personagem foi internado ao final da década de 1930, ainda sob o influxo da política higienista que caracterizava a Liga Brasileira de Higiene Mental (COSTA, 1976)⁶⁰. Conforme Ana Venâncio⁶¹

No que se refere aos recursos terapêuticos utilizados ao longo da década de 1940, a Colônia destinava-se a assistir os enfermos sob “regime de liberdade vigiada”, utilizando como método básico de tratamento, a praxiterapia⁶², completada com os recursos da

⁵⁹ Na entrevista realizada por Denizart, Bispo menciona o nome do Dr. Heimar: “o Dr. Heimar Saldanha. É o diretor, é o responsável, é o que me conhece aqui”. Segundo o personagem, caberia aos psiquiatras apresentar-lhe a humanidade no dia do Juízo Final.

⁶⁰ Fundada em janeiro de 1923, a Liga Brasileira de Higiene Mental surge embasada pelas concepções intervencionistas entrelaçadas aos ideais eugênicos, objetivando interferir não apenas no que diz respeito ao tratamento específico dos indivíduos que apresentassem distúrbios mentais, mas também de forma mais difusa, atuando fortemente, por exemplo, nas campanhas promovidas contra o alcoolismo. A Liga “acrescentava a noção de uma origem social da loucura à idéia já existente de que haveria uma base hereditária para a doença mental. Alcoolismo, miséria, ignorância e religiosidade extremas passaram a ser vistas como possíveis causas de loucura” (ZILBERMAN et al, 2009, p. 31).

⁶¹ Com o objetivo de facilitar a fluência na leitura do texto, todas as referências obtidas por meio eletrônico (*on line*), por serem muito longas, serão citadas no rodapé durante todo o trabalho, a partir daqui. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org>.

⁶² A praxiterapia é uma “técnica psiquiátrica de tratamento usada, geralmente, com pacientes crônicos hospitalizados, e que consiste na utilização terapêutica do trabalho, distribuindo-se tarefas de complexidade crescente; terapia ocupacional”. Disponível em: <http://www.dicionariomédico.com>. Acesso em 01/12/2008.

convulsoterapia (elétrica e química)⁶³, do choque insulínico⁶⁴ e da psicocirurgia⁶⁵.

De acordo com Luciana Hidalgo (1996, p. 45), “nem mesmo o *xerife* Arthur Bispo do Rosário conseguiu fugir, em determinadas épocas, da terapia de choque”, visto que

[...] na Colônia, os rituais de choque eram periódicos, três vezes por semana, em geral, e receitados pelos médicos conforme preceitos psiquiátricos. Internos depressivos, esquizofrênicos, ou seja, todos os pacientes mais cedo ou mais tarde experimentavam a sensação de um eletrodo colado na região das têmporas e ligado na tomada (HIDALGO, 1996, p. 46).

Apesar dessa afirmação, nenhum registro a respeito foi encontrado no que restou do prontuário médico de Bispo e nenhuma menção foi feita por outros pesquisadores que supostamente tiveram contato com o documento completo. A presença de Bispo na Juliano Moreira foi registrada principalmente neste documento, ao qual tive acesso durante pesquisa realizada naquela instituição.

O referido documento institui como motivo da internação de Arthur Bispo do Rosário o seguinte:

A – Motivo da Internação - o paciente será transferido para esta CJM em 1939 procedente do antigo hospital da Praia Vermelha. Refere inicialmente que foi internado porque ouve vozes e, logo em seguida, ao ser perguntado sobre o conteúdo das mesmas diz que não pode falar a respeito disto. Que não pode falar desses conteúdos “só aqueles que me enxergam tem direito a essa representação. Aqueles que não enxergam a minha espiritualidade não podem saber de minha missão”.

Nos registros psiquiátricos, a versão de si de Bispo é descaracterizada, sua fala acaba sendo utilizada para justificar sua própria internação. O prontuário é

⁶³ A convulsoterapia é emprego de medidas terapêuticas que produzem convulsão. Disponível em: <http://www.dicionariomedico.com>. Acesso em 01/12/2008.

⁶⁴ “O choque insulínico foi introduzido como procedimento psiquiátrico por um médico austríaco, na década de 30, para tratar principalmente casos de esquizofrenia. O tratamento consiste em administrar doses controladas de insulina ao paciente, induzindo-o ao coma. O método já não é mais usado, pois a pesquisa médica demonstrou que seus resultados são nulos” Disponível em: http://veja.abril.com.br/110804/p_113.html. Acesso em 01/12/2008.

⁶⁵ A psicocirurgia consiste em técnicas cirúrgicas, como a lobotomia, usadas no tratamento das doenças mentais. Foi desenvolvida por Egas Muniz na primeira metade do século XX Disponível em: <http://www.dicionariomedico.com>. Acesso em 01/12/2008.

dividido em diversos itens, um deles chama-se “Exame Psiquiátrico”. Nele, o médico deveria registrar “atitude, consciência global, consciência do eu e dos objetos, senso-percepção, pensamento, orientação, memória, atenção, pragmatismo, inteligência, afetividade, linguagem, humor”, ou seja, um turbilhão de emoções e capacidades que deveriam ser identificadas, resumidas, classificadas e anotadas em poucas linhas. No caso de Bispo, tem-se o seguinte registro:

O paciente apresenta-se à entrevista em trajes [ilegível]; com precário estado de higiene corporal. O contato é difícil em função da grande estrutura delirante paranóide que o paciente apresenta, afirmando sempre que não pode responder a certas perguntas em função de sua luz e seus poderes divinos. Está parcialmente orientado em todas as esferas e apresenta o pensamento invadido por idéias delirantes de conteúdo místico de grandeza.

O saber psiquiátrico tece, assim, um conjunto preciso de características que definiriam Bispo: “grande estrutura delirante paranóide”, “ideias delirantes de conteúdo místico e grandeza”; características essas confirmadas por “sintomas” como o dizer-se possuidor de “poderes divinos” e que esboçam, em seus contornos, o diferente, o esquizofrênico, o louco. Nesse caminho, a anotação seguinte tem um sentido determinante: “sem condições de reabilitação”, em função do diagnóstico “295.3”, ou seja, “psicose paranóide-alucinatória”, conforme o “Manual de Classificação de Doenças” da Organização Mundial de Saúde. Contudo, de acordo com o referido Manual, este mesmo diagnóstico sugere que “a consciência clara e a capacidade intelectual estão usualmente mantidas, embora certos déficits cognitivos possam surgir no curso do tempo” (OMS, 1993, p. 85), tais características não parecem impossibilitar a reabilitação.

Nesta construção lacunar e estereotipada, as informações pessoais de identificação de Bispo não foram preenchidas, constando apenas “estado civil: solteiro”. Talvez detalhes pessoais não fossem necessários para definir sua “doença”, ou, quem sabe, Bispo tenha simplesmente se calado a este respeito, ou afirmado: “um dia eu simplesmente apareci”, como fez no documentário realizado por Hugo Denizart. Ou talvez ainda a desorganização burocrática da instituição tenha sido a causa de tal desleixo.

No verso de uma das folhas não preenchidas encontra-se um registro de 25/01/1979, quando Bispo teria 60 anos:

Idade aparente: 60 anos
 Não recebe visitas
 Paciente sem condições de ser entrevistado
 Pq?
 Ressocialização

A informação, de tão telegráfica, não permite compreender o questionamento feito. O “Pq?”, ou seja, “por quê?” refere-se à anotação que institui um “paciente sem condições de ser entrevistado”, ou ao registro “Ressocialização”? Impossível precisar.

Os registros no prontuário eram bastante inconstantes. A falta de regularidade nessa prática levou à constituição de um documento com muitas páginas em branco, além de dois questionários objetivos, cujas respostas prontas deveriam enquadrar Bispo nas poucas opções elencadas, com várias questões não preenchidas. Na “Folha Médica”, entretanto, alguns itens assinalados formam determinada imagem a respeito do internado:

Indumentária: vestes hospitalares
 Alinho: sim
 Higiene: razoáveis
 Consciência: lúcido
 Pensamento: paciente não responde nada
 Humor: deprimido
 Linguagem: não fala
 Inteligência: grave
 Sem condições de reabilitação

As anotações trazem palavras e frases soltas, mas carregadas de significados que ajudam a compor o sujeito louco. No documento, consta que o “paciente não responde nada”, “não fala”. No item 2.1.15, que procurava indicar “elementos patológicos ocorridos com frequência”, encontra-se a seguinte observação: “crise de agitação”. No verso de uma das folhas não preenchidas, tem-se o registro de uma frase que supostamente Bispo teria dito: “Eu sou Deus e não falo com doente”. Outras enunciações também ajudam a tecer a imagem do louco, por exemplo, o fato de Bispo afirmar ouvir “vozes” e ter “poderes divinos”, bem como a definição de seu contato com a realidade como “delirante” e “superficial”. Reitera-se, logo após, o conhecido diagnóstico “esquizofrênico”, e o item “5.3.0” é assinalado, determinando categoricamente: “Sem condições de reabilitação”.

No segundo questionário, os seguintes itens são assinalados:

- 6. Higiene pessoal:
Iniciativa própria
- Aparência:
Negligente
- 7. Comunicação
Não consegue manter conversação
- 8. Interação social
Evita o entrevistador
- 9. Comportamento geral:
Agressivo
- 10. Humor:
Irritado
- 11. Terapêutica ocupacional:
Frequência por iniciativa própria
Recusa – sem efeito

A decisão a respeito de quais itens deveriam ser preenchidos, e de como preenchê-los, também ajuda a tecer determinadas imagens do personagem. Neste sentido, Bispo é descrito como alguém “alinhado”, apesar das “vestes hospitalares”, com condições de “higiene razoáveis”, “lúcido”, mas “silencioso”, “deprimido”, de inteligência “grave” e “sem condições de reabilitação”. Características que parecem contrastar, ao menos em alguns pontos, com um sujeito de aparência “negligente”, que “não consegue manter conversação”, evitando “o entrevistador” (ou talvez se sentisse intimidado com seu comportamento “agressivo” e seu humor “irritado”), que se recusava a participar das atividades de terapia ocupacional, no entanto, “por iniciativa própria” executava um “trabalho normal” em sua cela.

Eis o esboço do contraditório Arthur Bispo do Rosário criado pelo discurso psiquiátrico. Trata-se, todavia, apenas de um esboço parcial e lacunar. O desenho completo, se é que ele algum dia existiu, talvez tenha se perdido para sempre, mas muito provavelmente foi apreendido, retomado e resignificado por diferentes falas. O que problematizei até agora faz parte do que restou do prontuário médico de Bispo. Conforme colocado anteriormente, tal documento desapareceu da instituição no final dos anos 1980, reaparecendo somente em 2006, com várias páginas perdidas. Muitos dos estudiosos que buscaram instituir Bispo teriam se debruçado sobre o documento completo e, em seus trabalhos, trazem significativas transcrições das “pedras faltantes do monumento”, possibilitando o trabalho de outros pesquisadores e também a instituição de novas enunciações a respeito do personagem.

Sobre isso, a assistente social Conceição Robaína (apud SILVA, 1997, p. 171), que, como vimos, trabalhou na Colônia Juliano Moreira entre 1985 e 1986, afirma:

Quando eu cheguei, não tinha quase nada no prontuário. Há pouco registro da história dele. Segundo um auxiliar de enfermagem, houve um congresso de psiquiatria aqui no Rio de Janeiro e houve visitas à Colônia para pesquisa. Roubaram parte do prontuário dele. Há pouco registro de prontuário. Eu vim saber depois que, inclusive algumas anotações que eu fiz também sumiram.

Robaína acredita que o desaparecimento do documento tenha ocorrido em função do interesse “científico, de pesquisa”, de diferentes pesquisadores, pela vida de Bispo, depois que este passou a ganhar notoriedade: “Eu acredito que interesse científico, de pesquisa. Como havia fácil acesso e tudo era baseado na confiança, as pessoas levavam [...]. O estagiário me disse que faltava um período muito grande”.

Analisarei agora as informações que supostamente faziam parte do prontuário completo, as quais foram resignificadas por diferentes pesquisadores, ao serem incluídas em outras teias discursivas. De acordo com tais falas, constava no documento extraviado - cujo número atribuído não é 0166, mas sim 11.530 – que, em 27 de outubro de 1976:

Arthur Bispo do Rosário, estado civil solteiro, foi internado na Praia Vermelha em 24 de dezembro de 1938 e admitido na Colônia Juliano Moreira em 25 de janeiro de 1939. Tem períodos em que ajuda muito no serviço, outros em que apenas fica reclusivo. Também tem grande capacidade artística, faz bandeiras, tapeçarias, etc. É difícil de lidar, devido à paranóia extrema (PASSOS, 1991, p. 31).

Conforme seu prontuário a “capacidade artística” do personagem é exemplificada pela execução de “um belo trabalho normal no próprio quarto”. O “belo trabalho” é tido como “normal”, apesar de ter sido executado por um louco. Tal característica é constantemente destacada pelo discurso médico (ao menos segundo os pesquisadores que viram o prontuário completo), bem como a sua “paranoia extrema”. O prontuário assim recortado institui um novo sujeito, não mais o marinheiro, o boxeador ou o empregado doméstico, mas sim o “esquizofrênico paranoide”, cuja “capacidade artística” podia ser comprovada na prática. É a capilaridade desta discursividade hegemônica, fundamentada num saber/poder

confirmado “cientificamente”, que perpassa diferentes falas, instituindo o artista louco reconhecido internacionalmente⁶⁶. Tal discursividade institui o louco através de práticas discursivas e não discursivas, expressas no diagnóstico que aponta a esquizofrenia paranoide, a impossibilidade de reabilitação e a necessidade de internação. Imbricadas, essas práticas, inscritas na apropriação do corpo do “alienado”, confirmaram seu internamento, decidindo onde ele deveria permanecer, passando a perceber em todos os seus atos e palavras sintomas da loucura.

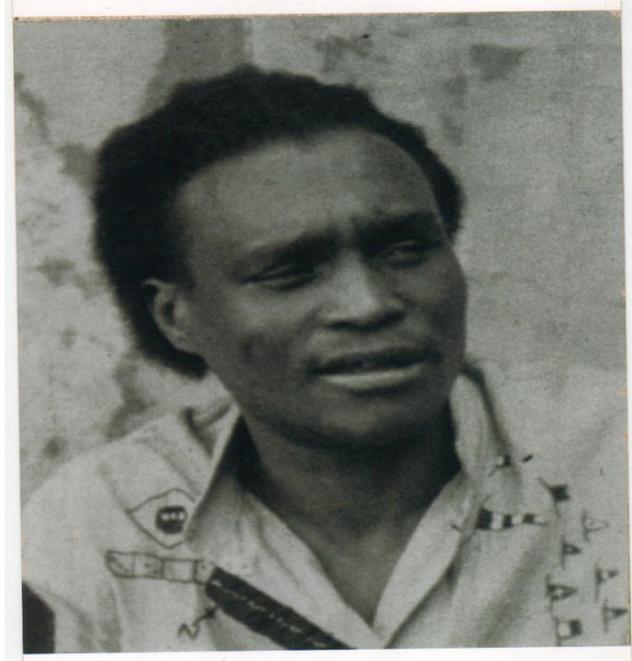
Conforme Silva (2003), havia uma ficha institucional, datada de 23 de agosto de 1944, junto ao referido prontuário, na qual consta uma breve descrição de Bispo.

Nome: Arthur Bispo do Rosário
Filiação: desconhecida
Idade: 27 anos
Cor: preta
Nacionalidade: brasileira
Sexo: masculino
Estado civil: solteiro
Profissão: desconhecida
Procedência: Hospital psiquiátrico

Composta por nove itens, a ficha institucional procurava caracterizar brevemente o paciente, delineando os contornos do indivíduo internado. Bispo, que havia sido marinheiro, boxer, funcionário da Ligth e empregado doméstico exerça profissão desconhecida aos olhos da psiquiatria. Talvez o personagem não tenha respondido às perguntas da equipe médica, ou tenha narrado sua versão de si, na qual sua filiação era divina e sua profissão era a tarefa de reconstrução do universo.

O prontuário de Bispo também trazia uma fotografia 3X4 como parte do registro médico referente a uma reinternação do personagem na Colônia, ocorrida em 25 de março de 1964, supostamente um dos vários momentos, nem sempre registrados, em que ele teria saído e entrado novamente na instituição (HIDALGO, 1996, p. 92).

⁶⁶ Na perspectiva foucaultiana, devemos nos interrogar a respeito do estatuto de quem fala. Neste sentido, a fala médica possui litude e aceitação social, pois “não pode ser pronunciada por qualquer indivíduo; seu valor, sua eficácia e, em certa medida, seu poder terapêutico são indissociáveis do personagem institucionalizado que a pronuncia” (CASTRO, 2004, p. 178). O discurso médico é circundado pelo hospital, âmbito institucional que confirma seu saber/poder. Assim, no caso desta tese, cabe mostrar como a fala médica (psiquiátrica mais especificamente) se articula à instituição asilar e ao meio social, problematizando a maneira como tais instâncias se relacionam para instituir quem foi o personagem aqui analisado.



(Arquivo Pessoal de Jorge Silva)

Era esta a sua “Ficha de Doente”.⁶⁷:

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)	
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Service)	
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)	
FICHA DE DOENTE	
<i>(Patient record)</i>	
NOME (Name)	ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO
Idade (Age)	27 anos (27 years)
Côr (Race)	preta (black)
Classe (Class)	indigente (indigent)
Entrada (Date of entry)	6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)
Matrícula (Registry No.)	01662
Diagnóstico (Diagnosis)	esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)
Saída (Release)	
Falecimento (Date of death)	5 de julho de 1989 (5 July 1989)



Conforme o prontuário, no dia 24 de dezembro de 1938, Bispo teria sido preso e encaminhado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro ao Hospital Nacional de Alienados na Praia Vermelha, para só depois ser transferido para a Colônia Juliano Moreira. Uma enunciação a respeito dos dias em que permaneceu no Hospital da Praia Vermelha é feita pelo próprio Bispo. Em seu depoimento ao documentário de

⁶⁷ Disponível em: www.images.google.fr. Acesso em 11/12/2008.

Denizart, ele afirma ter sido interrogado por uma junta médica chefiada pelo Dr. Odilon Galotti:

Um médico, por exemplo, que é psiquiatra, eu quando cheguei na Praia Vermelha, com dois dias fui chamado por uma junta médica do Dr. Odilon Galotti. Tinha uma junta médica a fim de me interrogar e todos eles perceberam que eu tinha vindo representar a sua santidade.

Apesar de ter permanecido por apenas um mês, aproximadamente, no referido Hospital, o personagem, que conheceu o Psiquiatra em 1939, menciona seu nome na entrevista realizada décadas mais tarde, em 1982. De alguma forma, o Dr. Galotti impressionou Bispo e o fez acreditar que a junta médica havia percebido “sua santidade”. Esse psiquiatra foi uma referência na época, “lutando pela humanização do asilo e pelo respeito à pessoa do doente mental”.

Odilon Galotti, no Rio, James Ferraz Alvim em São Paulo, e Ulises Pernambucano, em Recife [...], orientavam suas pesquisas numa direção totalmente oposta à higiene social da raça. Para estes psiquiatras que mantinham também ligações com a LBHM [Liga Brasileira de Higiene Mental] a higiene mental continuava a ser aquilo que Riedel havia desejado que fosse: melhoramento e humanização da assistência psiquiátrica aos doentes mentais. Galotti e Alvim lutaram pela humanização do asilo e pelo respeito à pessoa do doente mental (COSTA, 1981).

A postura do Psiquiatra de lutar pela “humanização do asilo e pelo respeito” aos “doentes mentais” talvez se refletisse em uma forma diferenciada de lidar com os pacientes que chegavam ao Hospício. Provavelmente foi isso que chamou a atenção de Bispo, levando-o a acreditar que o médico teria percebido a sua missão divina.

Nos cerca de 50 anos em que esteve internado, Bispo ausentou-se da Colônia apenas em poucos momentos. Numa de suas incursões ao mundo exterior, consta que ele foi preso pela segunda vez. Conforme a ocorrência policial número 163/48, de 27 de janeiro de 1948, fl. 375 do Livro 12.206, do Arquivo da Polícia Civil do Rio de Janeiro (*apud* SILVA, p. 43):

Remoção de Dementes – Foram removidos para o Hospital Pedro II, todos por apresentarem sintomas visíveis de alienação mental, as seguintes pessoas: uma senhora de idade ignorada, que estava a cometer desatinos na via pública, cor parda, guia n. 12. Artur Bispo,

brasileiro, preto, solteiro, 36 anos, removido da Av. Rio Branco 183 – 8. Andar, sala 808, Guia 13 e atestado firmado pelo Dr. David Madeiro e Euclides Felipe, brasileiro, preto, interdito, residente na Rua Itália 118, Calvacante, com Guia n. 14. Esta remoção foi solicitada pelo ofício n. 1449 do Testamento e do Tutor Judicial.

A polícia era responsável por remover os “dementes” que perambulavam pelas ruas das cidades em vias de modernização, conduzindo-os aos hospícios. A capilaridade do discurso psiquiátrico se entrelaçava, assim, ao olhar assertivo dos policiais, os quais se sentiam capazes de reconhecer os “sintomas visíveis de alienação mental”. Curiosamente (mas não surpreendentemente), todos os “removidos” citados na ocorrência eram pardos ou pretos, segmentos étnicos que compunham a maioria dos setores marginalizados do país e que também superlotavam os manicômios.

Alguns pesquisadores, como o crítico de arte Frederico Moraes, acreditam que, nestes períodos de ausência da Colônia, o personagem tenha retomado suas atividades como empregado doméstico na casa da família Leone. Conforme a psicóloga Denise Corrêa (2002, p. 11):

Frederico Moraes estabelece uma correlação entre os períodos em que Bispo do Rosário voltou a trabalhar com os Leone e outras pessoas ligadas a ele, e os períodos representados por ausências de registro no prontuário do artista. Estes hiatos acontecem entre 1944 e 1948 e entre 1954 e 1964, podendo-se deduzir, então, que Bispo do Rosário não mais se ausentou da Colônia após 1964.

Nesta perspectiva, certos estudiosos dividem a passagem de Bispo pela Juliano Moreira em dois momentos distintos, que poderiam ser percebidos pela análise dos registros presentes em seu prontuário original:

[...] o primeiro compreende da data de sua internação até o ano de 1964, o segundo de 1964 até a data de sua morte, em 5 de julho de 1989. O que os distingue é que o primeiro período é marcado por idas e vindas à colônia, internações e saídas, enquanto no segundo, de lá não mais sai (MARTINS, 1992, s/p).

Conforme apontado anteriormente, contudo, as anotações no prontuário não eram regulares, tornando impossível precisar se todas as ausências de Bispo foram efetivamente registradas.

Os (des)caminhos do prontuário médico de Bispo, bem como as diferentes enunciações a este respeito, estão diretamente relacionados à história da instituição onde ele passou a maior parte de sua vida. Muitas falas apontam o ano de 1980 como um marco na história da Colônia, que trouxe mudanças capazes de configurar novas posições de sujeito ao personagem.

As transformações teriam começado a ocorrer no período da abertura política, quando a sociedade procurava livrar-se dos fantasmas da ditadura, buscando reconquistar a democracia e os direitos civis. Diante desta nova ordem social, os portões do hospício foram escancarados e o que foi mostrado provou que outras propostas de tratamento precisavam ser colocadas em prática urgentemente. De acordo com Hidalgo (1996, p. 124):

[...] o ano de 1980 foi uma revolução no hospício de Jacarepaguá. A Colônia deixaria de ser uma estação de fim de linha na carreira dos alienados. Funcionários, sob a nova ordem, giraram chaves, abriram fechaduras, arrancaram as portas das celas [...]. Era o fim dos quartos-fortes, solitárias [...]. Os eletrochoques foram proibidos (HIDALGO, 1996, p.124).

O episódio apontado como responsável por dar início a tais mudanças foi uma reportagem realizada pelo jornalista Samuel Wainer Filho, exibida no programa “Fantástico”, da Rede Globo, em 18 de maio de 1980. Nela comentaram:

[...] a Colônia era apresentada como “cidade dos rejeitados”, em cenas e revelações bárbaras. O retrato do manicômio, esquecido pela anistia e pelas comissões de direitos humanos, era de um inferno nos trópicos.
A reportagem foi carregada de emoção e pontuada por denúncias, 749 funcionários (706 deles lotados na administração e não nos núcleos junto aos internos) e apenas 20 médicos para tratar o batalhão.
A Câmera rastreava pavilhões imundos, com infiltrações, paredes descascadas e pichadas. Os refletores iluminavam os olhos tristes dos pacientes na fila do refeitório, comendo como bichos, acuados (HIDALGO, 1996, p. 123).

A reportagem-denúncia, autorizada pelo Ministério Público do Rio de Janeiro, mostrou que a instituição superlotada comportava 3.007 doentes. A matéria é apontada como responsável por tornar públicas as atrocidades cometidas naquele espaço supostamente “terapêutico” e por incitar as transformações ocorridas na década de 1980 na Juliano Moreira. A data de sua exibição, 18 de maio, marca o

Dia da Luta Anti-manicomial no Brasil, o que lhe confere um caráter marcadamente político. Além disso, a reportagem é também frequentemente citada como responsável por revelar “pela primeira vez ao mundo as obras de um artista genial”, conforme referido na matéria “Os limites da razão”, apresentada no quadro “Ser ou não ser”, pela filósofa Viviane Mosé, no mesmo programa “Fantástico”, em 7 de maio de 2008.

Acesos, os holofotes da TV Globo revelaram o reino encantado de um senhor grisalho, circunspecto, que falava com respiração ofegante e poucas palavras. Um exílio no caos do asilo. Um atalho que o repórter explorou, revelando ao país, em primeira mão, estandartes, assemblages, veleiros, faixas de misses, objetos domésticos sujeitos a uma razão estética. Um flagrante onírico no purgatório de Jacarepaguá (HIDALGO, 1996, p. 122).

Narrando o episódio que teria revelado Bispo para a sociedade, Hidalgo descreve o espaço onírico ocupado pelo “senhor grisalho”, como um “reino encantado”, “um exílio no caos do asilo”. Conforme veremos com mais vagar ao longo do texto, a descrição em nada se parece com as celas-fortes repletas de infiltrações que abrigaram o personagem e suas criações por décadas, as quais certamente podem ser pensadas como parte inseparável do “purgatório de Jacarepaguá”.

A reportagem e sua repercussão na sociedade somente foram possíveis devido ao momento de reestruturação política vivido pelo país, que impulsionou mudanças na psiquiatria brasileira, a partir das reflexões propostas pela chamada “reforma psiquiátrica”. Tal movimento empreendia em seu discurso uma

[...] crítica conjuntural ao subsistema nacional de saúde mental, mas também – e principalmente – uma crítica estrutural ao saber e às instituições psiquiátricas clássicas, dentro de toda a movimentação político-social que caracterizava a conjuntura de redemocratização (AMARANTE, 2003, p. 87).

Este novo discurso rompia com a tradicional ciência psiquiátrica, criticando o conhecimento por ela produzido, percebendo-o como uma forma de dominação (VIZEU, 2005, p. 43). Já comentado anteriormente, alguns pesquisadores que trabalharam com o prontuário de Bispo apontam que, a partir da década de 1980, houve uma maior regularidade nas anotações nele efetuadas, sugerindo que

prontuários mais completos significavam maior atenção aos pacientes, visão essa que vai ao encontro de um dos interesses apontados como prioritários pela reforma psiquiátrica.

Portanto, em 1981, quando Denizart deu início aos trabalhos para a realização do documentário “O prisioneiro da passagem”, o discurso médico legitimador da Juliano Moreira passava por uma transição, saindo de uma visão centrada no manicômio e buscando um tratamento considerado mais “humano” para os internados. As imagens mostradas nesse filme confirmam a posição que caracterizava a Colônia como um depósito de loucos, a enunciação que denunciava tal realidade, na tentativa de propor mudanças. Praticamente todos os estereótipos da loucura instituídos pela cultura ocidental estão presentes no documentário: pacientes amontoados e sujos aguardavam numa fila para comer; outros caminhavam nus pelo hospício, enquanto algumas internas vagavam carregando bonecas nos braços como se fossem bebês; os loucos falavam sozinhos, diziam coisas desconexas sem sentido aparente, riam alto, choravam baixinho, se lamentavam. A “Nau dos insensatos” se atualizava...

Também em 1981, atendendo às novas perspectivas, foi proposta a realização de um censo com os pacientes. O objetivo era identificar os indivíduos perdidos na massa uniforme de internos. Segundo Passos (1991, p. 35), constava no prontuário de Bispo uma ficha relativa a este censo, datada de 2 de outubro de 1981, cujas informações eram:

Instrução: rudimentar

Profissão: artesão

Trata-se de uma pessoa com um dom artístico muito aguçado, e que segundo ele está guardando e construindo os instrumentos do homem para uma nova era. Sua avaliação médica apresenta um exame físico com estado de nutrição bom [...].

Este fragmento do discurso médico é perpassado por significativas sutilezas. Em meio à luta por um tratamento mais “humano”, o personagem é descrito não mais como “paciente”, mas como “pessoa”. Também o item “Profissão”, sempre em branco em outros momentos, foi finalmente preenchido, instituindo o Bispo “artesão”, uma “pessoa” com “dom artístico muito aguçado”. Além disso, também pela primeira vez, a versão de si de Bispo é apresentada e não simplesmente sufocada por expressões como “delírios” e “alucinações”.

Contudo, algumas permanências confirmam antigos saberes. Um dos psiquiatras da instituição, o Dr. Camarinha (*apud* SILVA, 1997, p. 163), acredita que o diagnóstico de esquizofrenia paranoide conferido a Bispo em 1939 está correto:

Eu acredito que esse diagnóstico está correto. Desde 1939, até 1980, mais ou menos, vão 41 anos. Essa doença evoluiu no sentido do empobrecimento da vontade, e do empobrecimento da afetividade [...] É claro que como todo diagnóstico ele é passível de discussão, embora eu acredite que, pela longa evolução de quase 50 anos de atendimento, seja um quadro de esquizofrenia.

Segundo o Psiquiatra, naquele período de denúncias da instituição manicomial e de propostas de transformações, Bispo “era uma pessoa tranquilamente adaptada àquele meio, ele tinha lugar próprio dentro da instituição, dentro do pavilhão, em relação aos outros pacientes e em relação aos funcionários também” (*apud* SILVA, 1997, p. 164). Assim, contraditoriamente, em meio às denúncias em relação às péssimas condições em que viviam os pacientes da velha colônia, Bispo é apontado como alguém plenamente adaptado a seu meio, por pior que esse fosse.

A partir da década de 1980, portanto, uma nova discursividade é instituída. Perpassado pelas novas enunciações trazidas pela reforma psiquiátrica, este novo discurso institui outras perspectivas a respeito da Colônia Juliano Moreira, as quais reverberaram na invenção de Bispo. Foi essa reverberação que configurou as condições de possibilidade para a consagração do personagem como artista plástico, ao permitir, por exemplo, a reportagem de Samuel Weiner Filho; as filmagens do documentário de Denizart; a realização da primeira exposição das obras do “louco com um dom artístico muito aguçado” fora da instituição, numa mostra conjunta em 1982; bem como a grande mostra ocorrida no MAM-RJ, em 1989, meses após sua morte. A Reforma provocou, assim, uma abertura tanto nas portas dos hospícios como na maneira de pensar a loucura, incitando outras narrativas a respeito do internamento psiquiátrico e da capacidade de criação dos ditos “doentes mentais”.

O louco “sem condições de reabilitação” e o artista de “inteligência grave” que desenvolvia um “belo trabalho” em sua reclusão são enunciações pronunciadas em diferentes momentos que procuram determinar quem foi Arthur Bispo do Rosário. Aparentemente indiferente às novas percepções trazidas pela reforma psiquiátrica,

mas enredado por elas, Bispo continuava a habitar o antigo núcleo Ulisses Viana, cenário para o qual direciono o foco a partir de agora.

2.2 O morador do Ulisses Viana

Como apontado no capítulo anterior, em 24 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário foi internado no Hospital de Alienados, sendo transferido em 25 de janeiro do ano seguinte para a Colônia Juliano Moreira. Na instituição em que permaneceu por quase meio século, o personagem passou a ocupar o Pavilhão 11 do Núcleo Ulisses Viana. Nos anos 60, esse espaço foi reformado e tornou-se abrigo para presidiários acusados de insanidade. Em consequência, os antigos moradores tiveram que se mudar para o Pavilhão 10. Foi durante esta transferência que Bispo garantiu para si as celas-fortes onde passou a criar suas peças, uma área de 107 m² somando o salão e as 10 celas desativadas. Um privilégio diante de uma instituição superlotada.

Para Bispo, tal privilégio era fruto de sua “santidade”, a qual teria sido percebida pelos psiquiatras que lhe permitiram habitar uma cela forte, a fim de que nela pudesse criar, cumprindo sua missão na Terra. Em seu depoimento a Denizart (1982), ele afirma:

Dentro dessa santidade, me permitiram uma casa forte. A casa forte pertence a Cristo e assim eu passei a residir na casa forte, a fim de fazer miniaturas, porque eles [os psiquiatras] perceberam a minha visão.

Na teia discursiva hegemônica que envolve Bispo, contudo, outra intriga é costurada. Nela, o espaço privilegiado é frequentemente apontado como resultado de uma conquista atribuída ao talento do personagem como “líder natural”.

Uma característica bastante peculiar de Bispo, enquanto paciente, é o talento como líder natural, que exercia sobre os outros pacientes, e que fica evidenciado em 2 aspectos, um, o próprio espaço físico que ocupava na colônia, e o outro, pela relação pessoal com os funcionários e pacientes (MARTINS, 1992, s/p).

A invenção de Bispo como líder dentro da Colônia é também corroborada por Silva (2003, p. 46). O autor “comprova” tal construção por meio do testemunho de um internado que teria convivido com o personagem: “A postura de liderança em relação a outros internos é confirmada por um interno que conviveu com Bispo durante 12 anos: ele organizava fila. Um atrás do outro”.

No prontuário médico, Bispo é descrito como alguém que, mesmo sendo capaz de “ajudar muito em serviços internos e supervisionar doentes”, mantinha um contato apenas “superficial” com a realidade:

Apesar de poder nos ajudar muito em serviços internos e supervisionar doentes, ajudar na alimentação, etc., este paciente está apenas em contato muito superficial com a realidade. Ele tem diversos delírios místicos e de grandeza, se crê um enviado de Deus, e pessoa “muito especial”. Perguntou se eu conseguia ver através dele, as suas especialidades. Se crê o “médico dos médicos”, etc. ele se nega a responder perguntas, baseado em seus privilégios especiais. As perguntas que ele responde, são com respostas delirantes, tangenciais, e irrelevantes. Por outro lado ele é capaz de chefiar a equipe de trabalhadores e sente o problema pungente de falta de cigarro para recompensar os seus ajudantes (PASSOS, 1991, p. 32).

Os “diversos delírios místicos e de grandeza” de Bispo não apagavam, portanto, segundo o discurso médico, sua aptidão para a liderança e, ainda que tomado por supostos desvarios, era “capaz de chefiar a equipe de trabalhadores”. Assim, o mesmo sujeito que vivia “em contato muito superficial com a realidade” frustrava-se por não poder “recompensar seus ajudantes” devido à falta de cigarros, o que parece uma atitude bem “realista”⁶⁸.

A relação de Bispo com os demais pacientes é descrita como “paternal” (*Veja*, 21/06/1995). O personagem é apontado como responsável por ensinar alguns internados a bordar e também por proteger os recém-chegados. Segundo algumas falas, devido à sua popularidade, Bispo teria, inclusive, angariado uma “legião de pacientes” que o auxiliavam a recolher material para suas criações (*Veja*,

⁶⁸ A utilização do cigarro como moeda e instrumento de barganha é uma prática comum nas chamadas “instituições totais”. Tal procedimento foi analisado por Goffman, que o chamou de “ciclo do cigarro”. Segundo Bourdieu (2004, p. 11), o sociólogo canadense observou que alguns pacientes se submetiam a situações humilhantes com o objetivo de obterem fumo, como no caso de internados que esperavam que membros da equipe dirigente fumassem quase todo o cigarro a fim de herdá-lo, pois, ainda que a bagana fosse muito pequena, essa podia servir para fornecer ao menos um pouco de tabaco. Observar tais procedimentos infinitesimais revela exatamente o que Goffman procurou mostrar, aquilo que “permanecia ignorado, porque muito evidente”.

21/06/1995). Conforme Rosângela Maria (*apud* SILVA, 1997, p. 158), “os pacientes achavam que a organização dele era importante e traziam as colheres, os tênis, o uniforme. Ele era valorizado pelos próprios pacientes”.

A teia de falas que tecem o comportamento de Bispo na Colônia Juliano Moreira sugere ainda que sua postura de liderança seria consequência de uma das funções ocupadas por ele no início do internamento, qual seja, a de guarda de pavilhão, função essa que conferia o título de “xerife” ou “faxina” a quem a exercesse.

Nessa interpretação, teria sido o caráter agressivo do personagem que permitiu sua atuação como xerife⁶⁹. Ele teria criado para si um império paralelo, obtendo inúmeras regalias devido à sua força física. Conforme a jornalista Luciana Hidalgo (1996, p. 23), o personagem teria comentado da seguinte forma sobre essa experiência:

Sempre fui faxina dos fortes, pra dar nos doentes quando estavam agitados, pra entrar nos cubículos... Na Praia Vermelha, bati muito em paciente, mas nos maus que queriam quebrar tudo. Era obrigado a chamar o médico para pegar o doente.

Este suposto caráter violento teria motivado o apreço de alguns enfermeiros que o solicitavam para conter os internos mais agressivos: “Um enfermeiro conta que ele era agressivo. Ajudava os enfermeiros a conter os mais furiosos. Ganhou a confiança dos enfermeiros que lhe compravam objetos” (*Folha de São Paulo*, 22/05/1995). Tal temperamento coaduna-se com uma das imagens anteriores à internação instituídas a Bispo, a do sujeito violento, marinheiro indisciplinado e lutador de boxe, que, depois de ingressar na Juliano Moreira, enrolava uma “toalha molhada nas mãos para fazer de luva e acertava os pacientes mais agitados”; sujeito que, certa vez, “bateu tanto que ele mesmo acabou prisioneiro, numa solitária, por um período de 3 meses” (MORAIS, 1989).

No cotidiano da Colônia, a prática de atos considerados violentos pelos internados poderia significar a garantia de respeito e vantagens materiais e simbólicas. Os chamados “xerifes” ou “faxinas” se destacavam neste sentido.

⁶⁹ São comumente chamados de “xerifes” os indivíduos que se destacam dentro de instituições totais, como hospitais psiquiátricos e prisões, por sua capacidade liderança. Conforme Coelho (1987, p. 23), em tais espaços, os “xerifes” seriam os líderes de cada cela, os quais através do respeito obtido junto aos demais, adquiriam regalias, como a possibilidade de escolher seu prato de comida ou onde dormir.

Responsáveis pelo controle dos demais, tais pacientes agiam através da força física. Segundo uma pesquisa realizada na Juliano Moreira na década de 1980, “a obediência dos demais internos era obtida com base na força física ou agressividade, a partir do temor que o xerife conseguia infundir em seus colegas de pavilhão” (*Estudo realizado na Colônia Juliano Moreira, 1983/84, s/p*).

A relação entre os “xerifes” e a equipe dirigente era algo que escapava às normas oficiais. Era fundamentada num acordo informal estabelecido com os funcionários responsáveis por cada pavilhão, implementado através de uma rede de favores. Cabia aos xerifes indicar os pacientes que se comportavam de maneira diferente do esperado, apontando os mais agitados para que neles fossem aplicados tranquilizantes. Ainda auxiliavam na distribuição de remédios, fiscalizavam a execução da limpeza (daí o apelido de “faxinas”), além de controlarem atos considerados impróprios. Era, pois, a imposição da disciplina, muitas vezes através da força, que garantia o “status” de xerife.

Como referido mais acima, a posição de líder teria possibilitado a Bispo a organização de um sistema de trocas de favores em seu benefício. Nesse sentido, o personagem é apontado como responsável por proteger os pacientes mais frágeis de agressões empreendidas por internos violentos, a pedido das famílias, que o pagavam com dinheiro ou cigarros. Segundo a psicóloga Denise Corrêa (2002, p, 181):

O sistema de troca nas relações de Bispo com seus colegas privilegiava os cigarros ou mesmo o dinheiro, ambos obtidos pelas funções que desempenhava como “xerife” do pavilhão. Continha, fisicamente, os pacientes em crise de agitação ou dava assistência aos mais frágeis. No primeiro caso, era gratificado por funcionários, no segundo por familiares daqueles internos.

Na batalha discursiva que inventa Bispo, a intriga a respeito da rede de relações que o beneficiava choca-se com uma das imagens instituídas a ele num período anterior à internação, quando era empregado doméstico, humilde e submisso, e negava-se a receber dinheiro pelo trabalho realizado, afirmando ser este uma forma de “perdição” e concordando em trabalhar em troca de “pousada e comida” (PASSOS, 1991, s/p).

Conforme Corrêa (2002, p. 181), ao longo dos anos, esta rede de relações se modificou: “mais tarde, quando Bispo e seus colegas envelheceram, a rede se

estruturou de uma maneira mais espontânea; pacientes e amigos lhe presenteavam, em solidariedade ao ancião que então era, reconhecido como um iluminado”. Segundo a psicóloga Conceição Robaína:

Ele era visto como alguém iluminado. Ele era profundamente respeitado pelos outros pacientes do Pavilhão. Era chamado de Senhor Bispo. Ninguém invadia o quarto com ele. Não sei se por essa história anterior, a de ter sido guarda do Pavilhão porque outras pessoas tiveram essa condição e não eram igualmente respeitadas (ROBAÍNA *apud* SILVA, p. 173).

De acordo com o Dr. Caminha, foi o comportamento e as atitudes de Bispo que fizeram com que muitos pacientes e também alguns funcionários passassem a percebê-lo como um ser “iluminado”, talvez reconhecendo sua “santidade”, como ele gostava de afirmar. De acordo com o psiquiatra: “muitos acreditavam nos delírios e nas coisas que ele falava” (*apud* SILVA, 1997, p. 164).

Outras falas apontam a simpatia da equipe médica em relação ao internado como responsável por possibilitar a Bispo certos privilégios em geral impensáveis num espaço como a Colônia Juliano Moreira. Para alguns, a própria direção intervinha em favor da segurança de Bispo e de suas criações. Protegido dessa maneira, o personagem escapava das intervenções dos demais pacientes e também dos funcionários, além de não precisar carregar seus pertences junto ao próprio corpo como faziam seus “colegas”, possuindo um espaço só seu⁷⁰.

[...] A cela entulhada de objetos chamava a atenção dos diretores da Colônia, que chegavam a visitar Bispo e, com o tempo, garantiriam a paz na trincheira. Ordens explícitas: Bispo (e as obras) era intocável.

Benefício pessoal e intransferível, já que ninguém fugia das buscas e apreensões na Colônia. Volta e meia, os funcionários faziam uma ronda especial pelos quartos, a maioria coletivos, passavam a vassoura por baixo das camas, levantavam colchões, invadiam a privacidade. Recolhiam todos e qualquer pertence dos internos, juntavam tudo numa grande fogueira. Roupas, vergalhões, acessórios

⁷⁰ O fato de Bispo ter conseguido manter consigo seus bens pessoais, salvando-os das revistas dos atendentes, pode ter possibilitado que ele conservasse o que Goffman (1999, p. 28) chama de “estojo de identidade”. O autor salienta que, durante a internação, é quase impossível aos pacientes guardar objetos que permitam a manutenção da sua aparência pessoal. Sem este “estojo de identidade”, o internado fica desprovido de seu aspecto usual, ocorrendo uma desfiguração pessoal ao longo do internamento. Assim, talvez Bispo tenha conseguido manter a aparência que desejava para si, visto que “não usava uniforme nem tinha seus cabelos semi-raspados. Sua aparência era digna apesar da humildade de seus trajes” (PASSOS, 1991, p. 58).

estranhos ao figurino oficial, signos da intimidade dos pacientes ardiam em chamas.

Os internos, contudo, não desistiam da rota arqueológica. Os que podiam perambular pela área verde de Jacarepaguá, vestidos nos uniformes azuis, tinham direito a uma bolsa do mesmo tecido. Cruzado por cima do corpo, o baú a tiracolo acumulava vestígios de uma identidade perdida. Os mais espertos nada levavam para os quartos, cavavam esconderijos privados para as bugigangas. Andarilhos mais dispostos carregavam tocos de árvores, galhos, material bruto da natureza farta da região, pendurados no pescoço, nos ombros, na cintura (HIDALGO, 1996, p. 84).

O domínio de um espaço próprio dentro de uma instituição superlotada é constantemente referido como uma regalia concedida a Bispo, no entanto, as condições físicas do lugar onde ele habitava são raramente mencionadas. Burrowes (1999, p. 28), uma das poucas que realiza essa descrição, relata suas primeiras impressões do núcleo Ulisses Viana, cerca de 4 anos após a morte do personagem:

Eu tive um choque quando entrei no núcleo Ulysses Viana. [...] A literatura e a imprensa estão povoadas de descrições de asilos, manicômios, instituições psiquiátricas, com seus horrores. De fato, estava tudo presente: o abandono, a pobreza, a miséria humana.

O que se pode ver claramente no documentário de Denizart é que se tratava de um conjunto de celas mal iluminadas e úmidas. Uma das últimas anotações no prontuário de Bispo ressalta: “o paciente queixa-se com frequência das infiltrações e goteiras que ocorrem no alojamento”. Frederico Morais aponta que ele seguidamente reclamava da umidade, temendo não por sua saúde, mas pela conservação de suas criações. Bispo faleceu em 1989. Logo em seguida, uma controvérsia referente ao salvamento de suas peças da degradação ambiental ocupou as páginas dos jornais. Essas foram restauradas somente em meados da década de 1990⁷¹. Ao que parece a “arca privilegiada” de Bispo não se diferenciava tanto assim, ao menos em alguns aspectos, do espaço ocupado pelos outros pacientes com suas goteiras, infiltrações e abandono.

Nem todos tinham acesso aos domínios de Bispo, somente aqueles que diziam ver as nuances que coloriam a sua aura. Apenas uma pessoa negou-se a participar de seu jogo de cores e entrou no território sagrado do personagem sem

⁷¹ Tal assunto será abordado com mais vagar no Capítulo III.

afirmar estar vendo os tons do arco-íris que, segundo ele, o envolviam: Rosângela Maria Magalhães⁷².

2.3 Rosângela Maria. Diretora de tudo. Eu tenho

Instituída como a “musa de Bispo” (PASSOS, 1992, p. 62), a estagiária Rosângela Maria pôde iniciar suas atividades na instituição graças às já mencionadas mudanças ocorridas na Colônia na década de 1980, após o choque de uma sociedade omissa diante das denúncias que mostravam os horrores de um manicômio perdido em Jacarepaguá. Rosângela é apontada, conforme referido logo acima, como uma das poucas pessoas que não aceitou o jogo de cores proposto pelo personagem. Bispo, já sabemos, perguntava a cada visitante qual era a cor de sua aura. A resposta correta era azul ou algum outro tom do arco-íris. A jovem apenas respondeu que não via cor nenhuma, todavia, mesmo assim, após três meses de tentativas frustradas, ele finalmente permitiu sua entrada em seus domínios. Segundo Silva (2003, p. 52), na ocasião Bispo teria dito: “está bom, já que você não me percebe como eu quero, eu vou aceitar você assim mesmo. Você vai entrar e um dia, quem sabe, você me vê como eu quero”.

Nas biografias que procuram “pistas para a revelação da história de Bispo” (MARTINS, 1992, s/p), a sua relação com Rosângela é descrita de forma mágica, poética e dolorosa. Conforme Martins (1992, s/p), o personagem teria entrado em surto psiquiátrico em 30 de outubro de 1983, devido à saída da estagiária da instituição. Passos (1992, p. 69) vai mais longe, relacionando a morte do personagem ao término do estágio de Rosângela.

No documentário ficcional “O Bispo”, de Helena Rocha e Miguel Przewodoski, o ator Ruben Fonseca e a atriz Cristiane Torloni interpretam de forma idílica a relação estabelecida entre o velho paciente e a jovem estudante, contribuindo para instituir a psicóloga como alguém especial, por quem Bispo teria se apaixonado (MARTINS, 1992, s/p), como “a única terapeuta que Bispo deixou entrar em sua vida” (HIDALGO, 1996, p. 161).

⁷² Rosângela Maria Grillo Magalhães foi estagiária de psicologia na Colônia Juliano Moreira de 01/10/81 a 30/10/83.

Talvez Rosângela não tenha sido a única por quem Bispo demonstrou algum tipo de carinho, mas a história foi assim construída para instituir a suposta musa do personagem (afinal, um “artista” precisa de uma musa, precisa sobretudo de um amor impossível...). Na contramão desta intriga, o diretor do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Ricardo Aquino, comenta:

Em novembro de 2004 inauguramos em nosso museu a exposição Inéditos e Dispersos. Selecionamos para esta mostra um conjunto de obras inéditas e algumas dispersas. Entre essas, colocamos uma obra que o artista doou para uma outra estagiária que não a Rosângela Maria, evidenciando com isto que sua relação afetiva com esta, para quem ele dedicou tantas obras, não foi episódica e nem única (AQUINO, 2006, p. 63).

A fala de Aquino aparece como um fio solitário, solto em meio à teia de discursos que envolvem Bispo, relativizando a importância e o significado de sua relação com Rosângela, sugerindo que essa não foi “a única” como instituem as demais enunciações relativas ao episódio.

As narrativas que procuram instituir a relação de Bispo com Rosângela Maria são atravessadas por enunciações bem específicas. Romancear os sentimentos de Bispo talvez tenha tornado a história mais bonita aos olhos do público que, possivelmente, passou a admirar ainda mais o “artista plástico” renomado internacionalmente. Nesse sentido, alguns discursos determinaram que o personagem viveu um “amor impossível”, expresso através de sua “arte”. Tendo ou não Bispo se apaixonado por Rosângela, o que nos interessa é a referência constante a este sentimento, sucessivamente construída e reconstruída, sempre atendendo às expectativas e à lógica enunciativa daqueles que sobre ele falaram. O próprio Frederico Moraes reconhece que “há uma tendência em romantizar em excesso essa relação” (*Jornal do Brasil*, 21/06/1999), instituindo-a como uma verdadeira “história de amor” (PASSOS, 1992, p. 63).

O discurso médico, ancorado em “certezas irrefutáveis” próprias do discurso científico, parece se esquivar do suposto amor de Bispo pela estagiária, reafirmando seu diagnóstico “objetivo” e pouco sujeito às sutilezas de um romance. De acordo com o Dr. Camarinha (*apud* SILVA, 1997, p. 163),

[...] esse vínculo que ele fez com uma pessoa como a Rosângela não significa, necessariamente, um vínculo social. Ele continuou sendo um

sujeito autista, que vive naquele mundo próprio e isso é uma das características da esquizofrenia.

Já as enunciações que ligam Bispo à Rosângela ressaltam o afeto do personagem pela moça, afirmando que ele demonstrava sentir ciúmes da estagiária, contradizendo, assim, a perspectiva psiquiátrica que insiste em uma das características básicas da esquizofrenia, qual seja, a ausência de afeto:

[...] pouco a pouco [Bispo] desenvolveu afeto pela jovem a ponto de sentir ciúmes dos outros pacientes, e de controlar os horários de chegada e saída da estudante, fato curioso para os que atestam a inexistência do afeto e do tempo na loucura (*Revista Facon*, s/d, s/p) .

Rosângela Maria passou a fazer atendimentos diários ao personagem. Conforme o seu prontuário médico: “No dia 17 de junho de 1982, o Dr. C. registra que o paciente está sendo atendido diariamente pela psicóloga Rosângela, com supervisão, a fim de tentar conseguir algum *insight*, criando maior vínculo com a realidade”. Tal objetivo parece ter sido atingido, visto que um registro feito em 6 de dezembro do mesmo ano indica: “o paciente está mais participante das atividades no Núcleo Ulisses Viana, não permanece mais isolado em seu quarto. É visto conversando com os outros enfermos. Sem medicação” (*apud* PASSOS, 1992, p. 36 e 37).

A estagiária, hoje psicóloga, confirma, de certo modo, a fala médica e afirma que Bispo não se apaixonou, mas fez dela parte de sua “obra”:

Não. Pelo menos eu não entendia assim. Algumas pessoas até tem essa leitura mas eu não percebi assim. Primeiro eu passo a fazer parte da obra. Ele começa a colocar meu nome em alguns objetos relacionados comigo. Começa a modificar meu nome que, na época era Rosângela Maria Magalhães Gouy. Ele vai transformando em Rosângela Maria Magalhães e depois em Rosângela Maria. Hoje eu sou Rosângela Maria Grillo Magalhães porque sou divorciada, mas a modificação do nome tem a ver com ele porque tem a ver com Maria que é algo santo. Depois ficou Rosângela Maria de Jesus e no final da obra e da relação, Rosângela Maria. Tem até algumas coisas na obra como Rosângela Maria de Jesus (*apud* SILVA, p. 150).

Bispo efetivamente passou a inscrever o nome de Rosângela em suas criações; afinal, ela era a “diretora de tudo” que ele tinha, como ficou registrado em uma de suas peças:



“Rosângela Maria Diretora de Tudo que Eu Tenho”⁷³
(LÁZARO, 2006, p. 81 - Foto de Rodrigo Lopes).

É também a partir da intriga que institui a relação de Bispo com Rosângela que diferentes enunciações passam a significar e a questionar a sexualidade do personagem:

Desconheço o fato de Bispo ter mantido relacionamentos sexuais durante o período de internação. Mas uma vez, mais ou menos 1986/87, uma senhora, irmã de um paciente do Pavilhão 10 me disse que não visitava mais o ateliê de Bispo porque ele tentara agarrá-la (CORRÊA *apud* SILVA, p. 181).

No catálogo da exposição realizada em 2003, no *Jeu de Paume*, em Paris, o relato a respeito da mulher que Bispo teria assediado é novamente acionado,

⁷³ A imagem intitulada “Rosângela Maria Diretora de Tudo que Eu Tenho”, não corresponde fielmente à inscrição feita por Bispo em uma de suas peças: “Rosângela Maria. Diretora de tudo. Eu tenho”.

embora com ligeiras diferenciações, mas, nesse caso, abre-se uma brecha para a insinuação de um comportamento homossexual:

Em sua vida na Colônia Juliano Moreira, fala-se da possibilidade de relações homossexuais, mas não se obteve nenhum registro concreto que viesse a corroborar tal hipótese. O único registro a respeito de sua sexualidade é um comentário de uma outra doente do sexo feminino, que teria afirmado que suspendeu as visitas à Bispo depois que ele tentou agarrá-la, fato que pode soar um pouco estranho pois ele se considerava filho da virgem Maria e criticava o comportamento das mulheres em geral, todas impuras a seus olhos (ARTEGA, 2003, p. 86).

Anteriormente, outras falas já insinuavam que Bispo tivera relacionamentos homossexuais durante o seu internamento, “devido à ausência de um histórico de relacionamento com mulheres” (MORAIS *apud* SILVA, 1997, p. 41). Conforme Hidalgo (1996, p. 88), nos núcleos masculinos da Juliano Moreira, tais como o Ulisses Viana, “a Homossexualidade era lei. A lei dos loucos que também amavam, apesar dos remédios, choques e medidas restritivas”.

Para alguns pesquisadores, portanto, em não havendo registros de relacionamentos de Bispo com mulheres, ele – como consequência lógica - teria mantido relações sexuais com homens, hipótese reforçada pela ideia de que a homossexualidade era comum em instituições psiquiátricas. Na contramão dessa enunciação, a assistente social Robaína afirma: “não há registro. Eu perguntei às plantonistas e ninguém jamais soube de alguma relação homossexual dele” (*apud* SILVA, 2003, p. 41).

A preocupação em instituir uma identidade sexual para Bispo, em conferir-lhe uma paixão, ou em atribuir-lhe práticas homossexuais, mostra a importância da sexualidade como elemento significativo – seguidamente primordial - na definição dos sujeitos em nossa sociedade contemporânea: “vivemos numa sociedade que escolheu o sexual como característica fundamental para a definição de cada um” (SEFFNER, 2005, p. 118). No caso das “instituições totais”, essa imputação ganha contornos específicos, já que elas aglutinam, na maior parte das vezes, indivíduos do mesmo sexo. Segundo Cunha (1986, p. 59), “o severo controle de práticas sexuais alternativas é uma constante nos mundos fechados das instituições de asilamento”. Tais práticas “alternativas” são assim entendidas por se diferenciarem daquilo que é erigido como norma em nossa sociedade, ou seja, “a masculinidade

heterossexual” (SEFFNER, 2005, p. 118). Em espaços como a Colônia Juliano Moreira, porém, essas relações normalmente são significadas não como opção e sim como coação, não como paixão (nas narrativas encontradas, Bispo só se apaixona por mulheres, ou por uma mulher) e sim como violência e/ou necessidade, o que contribuiria, inclusive, para que os indivíduos que as praticassem fossem “perdoados” e não “identificados”. Além disso, nessa perspectiva, a exploração dos mais fracos pelos mais fortes justificaria a intervenção e o controle sobre a sexualidade dos internados em “instituições totais”⁷⁴.

De acordo com estudo realizado na Colônia Juliano Moreira (1983/84, p. 113), a vida sexual dos pacientes era considerada um verdadeiro “fantasma”:

Tema muito raramente abordado em qualquer âmbito da instituição, a vida sexual dos internos – como um fantasma – apenas aparece como assunto nas reuniões ou nas conversas informais, quando acarreta algum problema mais evidente como a gravidez, ou quando surge associada a queixas de violência e tumulto; nunca como uma preocupação espontânea quanto a como lidar com ela.

Na perspectiva da equipe médica, portanto, a sexualidade dos internados emerge como um “problema”, um “fantasma”, que, ao longo da história, foi utilizado para efetuar ou consolidar diagnósticos, atestando patologias; sempre “sussurrado” ou tratado “cientificamente”. Tais falas mostram a complexidade (e, no limite, a impossibilidade) – mas também a vontade - de se tentar definir uma identidade sexual fixa e “essencial” para Bispo. As especificidades da instituição onde ele vivia, bem como a impossibilidade de se definir tal identidade, permitem produzir apenas interpretações especulativas e lacunares sobre o assunto.

O olhar de Bispo sobre as mulheres é também instituído por meio dos discursos que tratam de sua relação com Rosângela Maria. Algumas falas apontam que o personagem defendia a virgindade feminina, chegando a afirmar que as que não resguardavam esse “atributo” eram prostitutas (MORAIS *apud* SILVA, 1997, p. 200). Segundo Passos (1991, p. 65), ele protestava quando Rosângela “acitava de longe dizendo que uma dama não deveria agir de determinado modo e nem usar calças compridas”.

⁷⁴ Tais relações foram abordadas em minha dissertação de mestrado, através dos depoimentos de médicos e pacientes, num estudo que procurava dar conta do cotidiano dentro de uma instituição psiquiátrica, o Centro Agrícola de Reabilitação, em Viamão/RS (BORGES, 2006).

De acordo com a então estagiária, Bispo passou a nela projetar seu ideal de mulher:

[...] ele começou a cobrar de mim – na época eu usava calça *jeans*, tênis, coisa de universitária – como ele gostava de mulher. Gostava de mulher de vestido, de saia, arrumada e eu usava rabo-de-cavalo, calça jeans e tênis. Ele começou a dizer que mulher não andava assim. [...] Era o jeito de mostrar como ele gostava de mulher. Começou a falar de virgindade. Na cabeça dele eu era virgem, solteira, filha única e morando com os meus pais. Ele ia fantasiando a mulher idealizada por ele (MAGALHÃES *apud* SILVA, 1997, p. 149).

Segundo tal narrativa, o personagem teria criado uma série de utensílios domésticos para presentear Rosângela, afirmando que lugar de mulher era dentro de casa: “ele começa a fazer os objetos do dia-a-dia, os de culinária. Nesse momento ele coloca [...] que a mulher é uma coisa muito sublime que foi feita para cuidar da casa” (SILVA, 1997, p. 151). Em tais enunciações, ressalta-se ainda que, ao oferecer objetos domésticos à moça, Bispo manifestava o desejo de constituir família, de ter “uma companheira, quem sabe ter filhos”⁷⁵.

Assim, o personagem é descrito como alguém que prezava os valores tradicionais associadas ao gênero feminino, como a castidade e a pureza, restringindo o espaço de atuação das mulheres “ideais” “ao mundo doméstico da própria família” (PARKER, 1991, p. 19). Muitos pesquisadores confirmam tal imagem, descrevendo, por exemplo, a ocasião em que Bispo tentou ensinar Rosângela a jogar xadrez, terminando por desistir quando ela ameaçou vencê-lo, explicando que “jogo não foi feito pra mulher” e pedindo para ela “não jogar mais”, pois “mulher não foi feita para isso. Para ela estão reservadas atividades mais sublimes” (HIDALGO, 1996, p. 164). De acordo com Hidalgo (1996, p. 162), na visão de Bispo, a mulher ideal tinha “que vestir saia e meia. Não pode falar palavrão nem gíria e tem que ser virgem”.

Tais visões a respeito do feminino comparecem também no já citado documentário “Bispo do Rosário” (1993), no qual a relação do personagem com Rosângela é contada de forma idílica e romanceada, compondo a figura de um homem apaixonado que projetou na estagiária um determinado ideal de ser mulher.

⁷⁵ Tais enunciações apontam que, na visão de Bispo, família seria “uma estrutura natural que liga um homem e uma mulher” (LANG, 2004, p. 121).

Portanto, na batalha discursiva que institui a relação de Bispo com a estagiária, se entrelaçam as enunciações ligadas à sua sexualidade e às suas idealizações a respeito do feminino. Conforme Rosângela: “as pessoas diziam que o psicótico não projeta nada. Ele fez uma projeção em mim, das coisas que ele idealizava na mulher e eu não era nada disso, virgem, solteira, morando com os meus pais” (*apud* SILVA, p, 149). Mais uma vez, a intriga romanesca se choca com as duras enunciações do discurso médico.

Questões ligadas às relações estabelecidas entre os sexos perpassam todos os aspectos da experiência humana, sendo fatores constituintes desta. As afirmações (diretas ou indiretas) de Bispo a respeito de seu ideal de mulher (restrita ao lar, pura, virgem, “sublime”) são atravessadas pelo discurso que institucionalizou tais características como naturais, como virtudes constitutivas do comportamento das mulheres “normais”. Essa construção produziu significados, valendo-se de percepções ligadas ao gênero para articular regras de relações sociais ou para estabelecer o sentido da experiência (SCOTT, 1995, p. 71-99). Nesta perspectiva, Bispo, subjetivando esses discursos, instituiu o comportamento de sua musa, determinando que ela deveria “vestir saia e meia”, não poderia “falar palavrão nem gíria” e teria que se manter virgem, elencando tais características como parte do comportamento de uma mulher virtuosa, “ideal”.

Conforme apontado anteriormente, algumas falas ressaltam a presença de Rosângela na obra de Bispo, seja através dos bordados que inscrevem seu nome em algumas peças, seja nos utensílios domésticos que ele teria criado para ofertar à estagiária. Muitos – inclusive ela - vão mais longe, afirmando que Bispo teria ressignificado seu nome, procurando enquadrá-la na sua obra, aproximando-a de sua versão de si; nela, ele seria Jesus e ela Maria, “Maria de Jesus”:

Para ele, Rosângela era pura, intocada por qualquer outro homem. Sabia o nome completo dela. Mas no seu delírio ela era, de início, apenas Rosângela Maria, em seguida, Rosângela Maria de Jesus, e, finalmente, Maria de Jesus. Ele a transformara em Virgem Maria, assim como ele, que tinha Rosário no nome, se transformara em Jesus. Ela era a Maria, dele, de Jesus (PASSOS, 1991, p. 66).

O término do estágio de Rosângela é tecido de forma shaksperiana. Segundo a psicóloga, foi trabalhoso conscientizar Bispo da necessidade de sua partida. Para

alguns pesquisadores, o período que antecede a despedida é expresso por duas peças criadas por Bispo. A primeira é chamada de “trono acorrentado”:



“Cadeira e Correntes” ou “Trono Acorrentado”
(LÁZARO, 2006, p. 189 - Foto de Rodrigo Lopes)

Nessa intriga, a peça é significada da seguinte maneira: ao saber que Rosângela o deixaria,

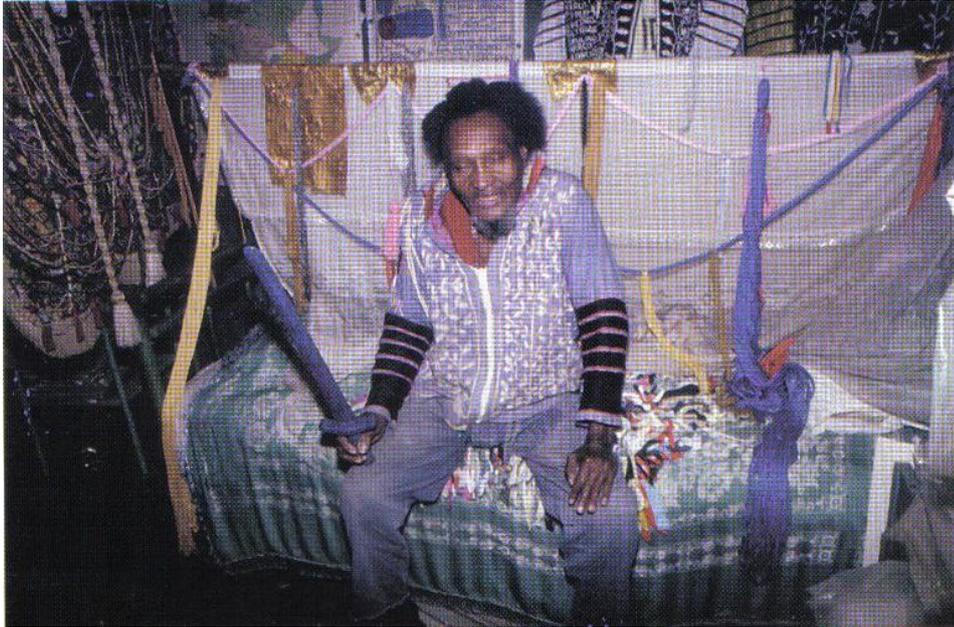
O artista faz então uma óbvia tentativa de retê-la, ainda que simbolicamente, por meio de metáforas artísticas de forte expressão inconsciente. Quando descobre que ela está prestes a terminar o trabalho na Juliano Moreira, Bispo, sem qualquer procedimento criativo, mas com expressivo simbolismo, toma uma cadeira de metal e fórmica, na qual espera que ela venha a se sentar, como num trono. Prepera a cadeira com correntes para retê-la concretamente no trono acorrentado, uma última tentativa concreta de mantê-la consigo (SILVA, 2003, p. 55).

Segundo Hidalgo (1996, p. 167), porém, Bispo não acorrentou a moça, apenas a fez sentar e moveu a cadeira “para lá, para cá. Perto, longe. Bispo usava a corrente para aproximar e afastar Rosângela dele mesmo como bem entendia”; atitude que talvez também manifestasse a sua tentativa de controlá-la.

Rosângela, por sua vez, com sua autoridade de “testemunha ocular”, oferece outra versão do que aconteceu naquele momento:

[Ele] tenta me acorrentar, concretamente. Eu chego e ele diz que preparou uma cadeira para eu me sentar. A cadeira tem rodas. É importante a história dessa cadeira. Ele diz que está ali, pede para eu sentar e quando vejo as correntes sinto o que ele estava tentando dizer. [...] Eu disse que não estava ali para ser acorrentada. Disse que eu estava ali para livrá-lo das correntes em que ele se encontrava e que se eu me sentasse para ser acorrentada eu nada poderia fazer para ajudá-lo a se livrar das próprias correntes. Eu só ficaria acorrentada com ele e nada adiantaria. Disse que eu não poderia me acorrentar a ele como eu não poderia acorrentá-lo a mim. Essa era a forma de fazê-lo entender o que eu estava tentando dizer. [...] Depois de dizer isso de várias formas ele fala “senta que eu não vou te acorrentar”. Aí eu me sento. Ele pega a cadeira e me empurra e puxa. [...] ele coloca longe e perto. Ali ele estava tentando se aliviar dessa angústia. Saber que eu poderia estar longe e estar perto. Ele estava tentando experimentar o que ele sentia quando longe e quando perto. Eu vou dando nome a essas coisas para ele. Eu estar longe, eu estar muito longe. Mostrei que há coisas que a gente não vê, outras que ele teve comigo e que estariam perto dele. Que ia embora mas não ia levar essas coisas. Elas ficariam dentro. Tudo o que vivenciamos ficava dentro e eu não ia levar nada. Eu só ia embora. Ele dizia “está bom”. Eu senti que foi difícil para ele. A cadeira ficava ali, daquele jeito, com correntes e as rodinhas. E assim vai se aproximando o dia de eu ir embora. (*apud* SILVA, 1997, p. 152)

A outra peça que, de acordo com certas enunciações, marcaria a despedida é chamada de “Cama nave”, uma criação anterior, a qual serviria para conduzi-lo aos céus no dia do Juízo Final, mas que acabou ressignificada por Bispo, passando a ser denominada de “Cama de Romeu e Julieta”.



“Cama nave” ou “Cama de Romeu e Julieta”
(HIDALGO, 1996, p. 82)

Segundo esta narrativa, como despedida, no penúltimo atendimento, Bispo teria proposto a Rosângela a encenação de *Romeu e Julieta*. Nas palavras da psicóloga:

[...] ele fechou a porta e me levou até o quarto que também estava fechado. Ele abriu e lá estava a cama de Romeu e Julieta. Lá tinha uma camisola e o manto. Ele tenta fechar a porta e eu não permito porque fiquei, realmente, assustada, porque eu estava trabalhando a separação que ele ainda não havia elaborado. Ele estava com muita dificuldade de se separar e a única forma, no meu entendimento, é viver Romeu e Julieta. Vivenciar Romeu e Julieta. Achei que seria complicado para ele. Eu não queria que nada de ruim acontecesse comigo, mas nada de ruim poderia acontecer com ele, senão todo esse tempo estaria perdido. Se ele me ferisse eu o estaria ferindo. [...].

Bem, eu tremi. [...] Ele disse que era para eu vestir a camisola, deitar na cama que ele vestiria o manto e nós vivenciaríamos Romeu e Julieta. Eu pensei, o que seria vivenciar Romeu e Julieta. Seria o final, a tragédia, a separação, a dor e a morte e não a história em si. Não era nem a interpretação, era algo de dentro. Eu perguntei se ele sabia como terminava Romeu e Julieta. Ele entendeu e disse: “Rosângela, você nunca foi ao teatro? Eu só quero representar”. Eu fiquei sem graça com o que ele colocou. Disse que entendia o quanto deveria estar sendo doloroso para ele, a separação. Poderia parecer que só existia uma forma, como se um de nós fosse morrer, ou os dois. Eu disse que ia embora sim mas que o trabalho seria continuado com outra pessoa. Ele disse: “eu aceito, eu sei que você vai embora”. Nós saímos da sala e ele não quis muita conversa e disse: “você pode ir embora”. Eu

respeitei. Tinha havido um momento tenso e eu achei que não deveria ser rigorosa naquele momento tão difícil para ele. Senti que não deveria impor a minha presença ali. Ele tinha entendido. Fui embora e depois que eu voltei para o último atendimento ele não me aceitou mais. Ele abriu a porta como da primeira vez. Não abriu muito e nós já nos despedimos. Foi difícil para ele eu determinar a separação. Ele se antecipou (MAGALHÃES *apud* SILVA, p. 153-154).

A fala de Rosângela é pautada pelo discurso psiquiátrico. Conforme a Psicóloga, ela “estava trabalhando a separação” com Bispo, e caso algo de “ruim” acontecesse a ele, todo o tempo passado juntos se perderia. Ela descreve um momento delicado e triste, que “deveria estar sendo doloroso **para ele**” (grifo meu). Nesta intriga, a despedida é instituída como o “último atendimento”, parte do tratamento, ou seja, de uma relação de trabalho que poderia ser continuada “por outra pessoa”.

Em contrapartida, tal discurso institui também o forte sentido de realidade manifestado por Bispo ao deixar claro para a Psicóloga que ele sabia distinguir a representação teatral da “vida real”; afinal, ele só queria “representar” Romeu e Julieta. Chama também a atenção o fato de um indivíduo “negro e pobre”, “marinheiro e boxeador violento”, utilizar um texto instituído como canônico da cultura erudita ocidental para simbolizar os seus sentimentos.

“Arthur Bispo do Rosário e Rosângela Maria nunca encenaram Romeu e Julieta”, afirma HIDALGO (1996, p. 168), apesar disso, os sentidos atribuídos a tal proposta imiscuem-se em diferentes olhares, instituindo o pesar do personagem em relação à separação. De acordo com Morais (*Arte Plural*, 1992, s/p), Bispo teria dito à estagiária: “eu sou seu escravo, tudo o que tenho é seu, tudo o que faço é seu”, o que atestaria sua ligação verdadeiramente visceral com a moça.

Rosângela afirma ter também sofrido ao afastar-se de Bispo. Em suas palavras, “quando eu já estava para ir embora ele diz que eu tinha sido uma pessoa muito importante na vida dele, a mais importante e que ele não tinha sido importante na minha, mas um dia ele seria muito importante na minha vida” (*apud* SILVA, 1997, p. 158). A fala da psicóloga insinua que Bispo estaria, naquele momento, antecipando fatos, prevendo o que aconteceria no futuro, afinal ela até hoje é procurada por diferentes pesquisadores para falar a respeito de sua relação com o “artista”, ou seja, ela é lembrada em função dele.

Após a despedida, cerca de “seis ou sete anos depois”, Rosângela entrou em contato com Bispo mais uma vez, a fim de interceder para que ele suspendesse uma greve de fome. De acordo com sua narrativa:

Ele fez greve de fome. Embora ele me tenha mandado embora, ele fez greve de fome e eu fui chamada. Eu estava ainda na Colônia fazendo um outro trabalho e fui chamada para conversar com ele, saber o porquê da greve de fome. Voltei e lembrei a ele o que nós passamos juntos, que ele havia entendido que eu ia mas levava comigo as coisas que vivenciamos e que elas estavam dentro dele. Ele não estava abandonado, sozinho. Lembrei as obras que ele fez, lembrei tudo. Ele disse que eu poderia ir embora. Ele voltou a produzir outras coisas (*apud* SILVA, p. 154).

“Depois de uma melhora, após a visita de Rosângela, Bispo voltou a ficar sozinho e resistiu até 1989”, afirma uma reportagem do *Jornal do Brasil* (21/06/1999). Mais uma vez, a psicóloga aparece, de certo modo, como responsável por sua vida e por sua morte. É a respeito dos registros que antecedem o seu falecimento ou, como ele dizia, a sua “passagem”, que passo a tratar agora.

2.4 A passagem

Conforme a Certidão de Óbito nº 3614, Arthur Bispo do Rosário faleceu no dia 5 de julho de 1989. A *causa mortis* foi “infarto do miocárdio, arteriosclerose”. O personagem morre enredado aos primeiros fios da teia discursiva que possibilitaria a sua consagração como artista plástico. Objetivo aqui problematizar as enunciações que apontam outras “*causa mortis*” para Bispo, tais como os jejuns a que ele se submetia constantemente, a relutância em ser medicado, as condições insalubres de sua cela-forte e a ausência de Rosângela Maria. Tais discursos transcendem as informações “objetivas” encontradas no atestado de óbito, conferindo à sua morte significados diversos.

Para alguns pesquisadores, os frequentes jejuns foram responsáveis por enfraquecer a saúde do velho morador da Colônia Juliano Moreira. Bispo afirmava que ficar sem comer auxiliava em sua purificação e o tornava transparente (HIDALGO, 1996, p. 48). Tal prática seria comum para o personagem mesmo antes do internamento. Conta-se que, quando ele trabalhou como empregado doméstico da família Leone, passava de uma a duas semanas jejuando, alegando ser essa a

vontade de Nossa Senhora (MORAIS, 1990, p. 10). Ele mesmo teria dito: “às vezes, quando paro de me alimentar, fico transparente, mas normalmente sou cheio de cores” (*Tribuna da Imprensa*, 11/10/1989). Com esse intuito, durante semanas, o personagem “alimentava-se somente de líquidos e frutas” (PASSOS, 1992, p. 36). Conforme seu Prontuário:

No dia 9 de março de 1983 sua ficha registra sua remoção para o Hospital Jurandir Manfredini, na própria Colônia, devido a uma crise em que se desidrata por falta de alimentação.

[...]

A princípio o paciente se recusa a conversar, começa falando que não confia em mim e diz uma série de passagens suas na Colônia. Coloca preocupação com seu quarto no Núcleo Ulisses Viana e mantém certa resistência a ficar no Hospital Jurandir Manfredini. Diz que não está se alimentando por problemas espirituais que não fala quais são⁷⁶.

De acordo com Passos (1992, p. 38), a “Folha de evolução do paciente” registra o relato de um guarda do Núcleo Ulisses Viana, a quem Bispo teria dito que estava há 10 dias sem se alimentar. O segurança contou ainda que o paciente teria comentado que naquele dia, 9 de março de 1983, faria a sua tão esperada “passagem”. Caso contrário, passaria mais 10 dias sem comer para “ir secando até a passagem”, pois acreditava que era “Jesus Cristo e que sua missão na terra já está terminando”. Dois dias depois, em 11 de março, tem-se outra anotação a este respeito: “o paciente deitado no leito recusa-se a conversar. Quando fala, é muito pouco e acerca das ordens espirituais que recebe para não se alimentar”.

Outro relato registrado em seu prontuário médico também afirma que Bispo acreditava que não precisava mais se alimentar:

Paciente diz que é Deus e que não precisa se alimentar. A enfermagem nos diz que o paciente tem se alimentado, sabemos que tem ido ao refeitório, mas não temos certeza de que se alimentou. Foi hidratado. Não almoçou hoje. Mudou-se para um quarto sozinho e diz que está muito bem aqui. Lúcido, delirante (12/03/1983).

Para Bispo, portanto, o jejum fazia parte de uma estética da existência, de um cuidado de si, de uma forma peculiar de dar sentido a sua vida; para a equipe médica, ao contrário, tal prática seria um “descuidado”, mais um sintoma de seu “delírio”.

⁷⁶ Não é possível identificar quem escreveu tal registro.

A relutância de Bispo em tomar remédios é também apontada como fator responsável por agravar seu estado de saúde. Segundo Passos (1992, p. 44), a partir de 8 de julho de 1983, as anotações em seu prontuário referentes à medicação tornam-se mais frequentes. O registro de 17 de fevereiro de 1986, por exemplo, delinea o personagem como um paciente “calmo e orientado”, que continuava mantendo suas atividades “rotineiras”, mas que se recusava a “tomar qualquer medicação”:

Paciente continua mantendo suas atividades rotineiras, trabalhando em seu quarto nos artesanatos desenvolvidos por ele. Calmo e orientado, vive num mundo particular, onde se julga “iluminado” e profetiza o fim do mundo brevemente. Está na terra para “cumprir sua missão”. Recusa-se a tomar qualquer medicação (*apud* PASSOS, 1992, p. 46).

Novamente, a versão de si de Bispo entrava em choque com o olhar médico...

Outro fator apontado como debilitador da saúde do personagem eram as condições insalubres do espaço por ele habitado: um quarto-forte de cinco metros quadrados, de paredes enegrecidas por infiltrações, com uma latrina no canto (*Folha de São Paulo*, 22/05/1995).

Segundo Passos (1992, p. 48), um registro no prontuário de Bispo, escrito um ano antes de sua morte, em 12 de julho de 1988, ressalta que não havia “alteração do seu quadro” e comenta sobre as infiltrações em seu alojamento: “o paciente queixa-se com frequência das infiltrações que ocorrem no alojamento”. Da mesma forma, contudo *a posteriori*, o jornal *O Globo* (06/10/1989) noticiou: “a umidade da sala que ocuparia por tantos anos talvez justifique os problemas respiratórios, que acabaram por matá-lo”.

No prontuário médico, o registro que antecede àquele referente à sua morte é uma solicitação preocupada com a saúde do paciente “mais antigo ainda vivo”:

Solicito avaliação cardio-pulmonar deste paciente, visto que ele recusa-se a ser examinado. [...] suspeitando de asma cardíaca peça aos colegas do Bloco Médico um exame detalhado.
OBS: este paciente é o mais antigo ainda vivo nesta instituição. Não faz uso de nenhuma medicação psiquiátrica ou clínica por recusa.
Idade aproximada: mais de 80 anos (*apud* PASSOS, 1991, p. 49).

Passos (1991, p. 49), que em sua monografia faz inúmeras referências ao prontuário de Bispo, entende tal registro como

[...] uma anotação humana, que expressa a preocupação [...] com um paciente que se tornou velhinho dentro da Colônia, que viveu quase toda a sua vida ali dentro, que se tornou um dos mais antigos, um monumento vivo de resistência ao hospício, que se tornou “monge” e demiurgo, um Deus do mundo que ele mesmo criou.

Preocupação tardia... o paciente “mais antigo ainda vivo” havia passado quase meio século recusando as medicações e o tratamento imposto. Em sua invenção de si, ele não era mais um louco a habitar o velho hospício de Jacarepaguá, mas sim o “Deus do mundo que ele mesmo criou”. Não estava ali para ser examinado ou tratado, mas para cumprir sua missão divina.

Como apontado anteriormente, a morte de Bispo é também instituída por algumas falas como decorrência de seu afastamento de Rosângela Maria, ainda que o personagem tenha falecido seis anos após a estagiária haver deixado a instituição. Algumas enunciações divulgadas na imprensa afirmam que ele teria entrado em depressão e tentando o suicídio em virtude da separação: “o infarto que levaria Bispo do Rosário à morte tem relação direta com sua paixão por Rosângela Maria. [...] Com a saída dela, em 1983, entrou em depressão e chegou a tentar o suicídio (*Jornal do Brasil*, 21/06/1999)”. Nenhuma anotação a esse respeito foi encontrada no prontuário.

Já de acordo com a própria Rosângela, Bispo

[...] acabou morrendo de morte natural. Não como as pessoas dizem que eu o abandonei e que por isso ele morreu de depressão, morreu de tristeza. Eu não acredito porque depois ele viveu muitos anos. Se tivesse que morrer de tristeza ele morreria naquele ano (*apud* SILVA, 1997, p. 155).

Conforme já foi dito no início desta seção, na Certidão de Óbito do personagem consta que ele morreu de “infarto do miocárdio, arteriosclerose”. As enunciações aqui problematizadas parecem tentar transcender a suposta “objetividade” dessa *causa mortis*, apontando outros fatores que teriam contribuído, e talvez acelerado, esse desfecho fatal. Como vimos, tais falas destacam os jejuns e a resistência à medicação (práticas que compunham a estética de si de Bispo e se opunham ao olhar médico), as condições insalubres de sua cela (ponto de convergência de

diversos olhares: de Bispo, da equipe médica e da imprensa) e a separação de Rosângela Maria (enredo preferido sobretudo pelas reportagens jornalísticas, já que adicionava uma pitada de melodrama à história do “artista”), como desencadeadores da morte do personagem em meio à batalha discursiva que o consagraria como artista plástico.

Para Bispo, imune à boa parte deste palavrório, aquele parece ter sido simplesmente o momento de fazer a “passagem”. Uma reportagem afirma que o personagem teria dito: “a morte fará meu corpo inchar de luz e trará de volta os sete anjos azuis para me buscarem” (*Tribuna da Imprensa*, 11/10/1989). No final de sua vida, os jejuns tornaram-se mais frequentes, visto que ele intencionava tornar-se transparente, por acreditar que o dia do Juízo Final se anunciava. Ele vestiria então o “Manto da Apresentação” e finalmente subiria aos céus, cumprindo o seu destino.

Silva (2003, p. 49), desenhando a imagem de Bispo nos dias que antecederam a sua morte, aponta que ele possuía a certeza de haver “cumprido a função para a qual teria vindo à terra: reconstruir, remontar, refazer em nome da salvação”:

A boca conservava uns poucos dentes atrás de lábios finos e de desenho impreciso. As mãos eram grossas, resultado dos mais de 70 anos de história escrita pelo artesanato, pela reclusão e pela vontade. A voz mansa tinha quebras sintomáticas de sentido. Tudo eram “coisas do céu”. Os olhos conservavam a expressão de distanciamento, e a fala era plena de certezas, certezas de que o homem havia cumprido a função para a qual teria vindo à terra: reconstruir, remontar, refazer em nome da salvação.

Na perspectiva de Bispo, não havia “quebras de sentido”: a morte se mostrava como algo pensado e talvez desejado, capítulo final da invenção que ele formulara para sua existência. O personagem acreditava que sua missão na terra estava cumprida, e nesta versão de si, a morte fazia parte do ritual de “passagem”, ou seja, sua ascensão aos céus.

Neste capítulo, pretendi trazer à batalha aqui esquadrinhada os discursos que construíram Arthur Bispo do Rosário como louco (e que também buscaram apontar em meio à loucura, ou em função dela, as “origens” de seu gênio artístico). Articulando a análise de práticas discursivas e não discursivas, quis mostrar que tanto os escritos de seu prontuário quanto o internamento, suas técnicas e o emaranhado de falas suscitadas por tais práticas instituíram quem foi o

esquizofrênico paranoide que habitou as celas do Pavilhão Ulisses Viana. Assim, o conjunto de enunciações problematizadas em sua peleja e dispersão instituiu a loucura, as vivências, as paixões e os desejos do personagem durante os 50 anos em que ele viveu na Juliano Moreira.

Não obstante, o que ele disse de si mesmo (e que chegou até nós)? O que pensava a respeito de sua internação? E sobre os acontecimentos do dia 24 de dezembro de 1938? É disso que trata o próximo capítulo.

CAPÍTULO III - “TÁ MAIS DO QUE VISTO”: A VERSÃO DE SI DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Este capítulo destoa dos demais em alguns aspectos: possui uma menor extensão e poucas fontes participam de sua construção. As razões de tais especificidades estão ligadas ao protagonista da tese. Bispo disse pouco de si, ao menos publicamente, ou talvez pouco tenha ficado para a posteridade, apenas uma única entrevista filmada, mas deixou sua versão pulular através de inúmeras criações. Assim, procuro agora examinar sua fala e suas peças a fim de problematizar a maneira como o personagem elaborou a si mesmo.

Como apontei na Introdução, a versão de si de Bispo aparece nesse trabalho em diferentes momentos. No presente capítulo, contudo, ela ocupará o centro da análise. O discurso do personagem é aqui percebido como um modo de subjetivação, ou seja, como a criação de uma forma própria de existência ou de um estilo de vida. A versão de si de Bispo emerge como que um punhal a perfurar a unidade de sentido instituída pelo discurso psiquiátrico e pela crítica de arte. É uma arma contra a linearidade imposta à sua existência, contra os discursos que imputam sentidos às suas criações, inscrevendo-as (e também as suas palavras e gestos) como sintomas de loucura e/ou da genialidade de um artista incomum. Por isso, o capítulo ocupa a posição central desta trama.

Estou ciente de que aqui instituo a invenção de si de Bispo, construo uma nova posição de sujeito ao personagem que procura mostrar como ele estetizou sua existência, fazendo de sua própria vida uma obra de arte. Invento, a partir de poucas laudas e palavras, e de muitas peças, um outro lugar de sujeito, articulando o que Bispo disse de si mesmo. Na batalha de discursos aqui problematizada a fala do enviado de Deus não constitui um texto, mas sim mais um acontecimento no confronto que procura compor o louco e o artista.

A única entrevista de Bispo gravada em áudio e vídeo é um documento à posteridade, assegurando a perpetuação de sua versão de si para além da morte. Nela é mostrado como o personagem inventou-se para dar sentido àquilo que acreditava ser a sua missão na terra. Nessa sua fala, muitos enxergaram as mazelas da loucura (daí a razão para interná-lo por cerca de meio século), outros um sinal de

sua genialidade (daí a razão para instituí-lo como artista plástico reconhecido nacional e internacionalmente). E ele, o que enxergava, ou melhor, como se via?

Uma forma de tentar responder a essa questão é repetindo o gesto de outros pesquisadores⁷⁷, trazer ao leitor a transcrição integral da entrevista realizada com Bispo por Hugo Denizart em “O prisioneiro da passagem”. Mesmo não acreditando na “pureza” desta fala (como de nenhuma outra), julgo importante apresentá-la inicialmente de forma completa, sem parti-la e articulá-la com outros discursos (inclusive com o meu)⁷⁸. Num segundo momento, proponho a problematização da versão de si do personagem, pensando na maneira como ele transformou sua existência em obra de arte. Ao monumento então:

Bispo: Segundo foi determinado, ele vai suspender a terra com a ajuda de dois mestres, e, com um tremor de terras, arrasar o mundo, sabe? Aí não haverá mais trevas, abismos. Tudo isso será plano na terra.

Denizart: A terra vai ser arrasada?

Bispo: Vai ser arrasada e vai ser tudo plano, não vai ter mais abismo.

Denizart: Não vai ter mais abismo...

Bispo: Não vai ter não, isso é o que ele mais se interessa mesmo.

Denizart: Não vai ter mais nada? Tudo plano?

Bispo: Tudo plano, que a terra é grande e dá muito bem para o povo morar, residir. No meu reino tudo será feito de ouro e prata, brilhante, você pode conhecer.

Denizart: E quem vai governar o mundo? Vai ter presidente, vai ter governador?

Bispo: Ah, não, o único que vai mandar sou eu. Mais nada. Tá escrito isso. As eleições é só uma, do Criador, sabe? Tá escrito. Eu botei tudo ali, boto plantado, pra mostrar que existe isso na terra. A lei é essa, o partido só um, o do Criador.

Denizart: E os hospitais psiquiátricos? O que vai acontecer?

Bispo: Ah, isso tudo vai acabar. Esse negócio de doença.

Denizart: Não vai mais haver doença nenhuma?

Bispo: Nada, nada.

Denizart: Nem miséria?

Bispo: Nada.

Denizart: E tristeza?

Bispo: Ah, mas não pode rapaz. Não pode. Tá mais do que visto. A minha estadia aqui junto com meu povo vai ser a vida. A vida para todos os tempos de glória. Mais nada.

Denizart: E os psiquiatras?

⁷⁷ Luciana Hidalgo (1996, p. 134 - 143) apresenta na íntegra a entrevista realizada por Denizart. Vários outros pesquisadores citam trechos da mesma, como Martins (1992), Corrêa (2002), Dantas (2002) e Silva (2003), o que contribui para estabelecer seu estatuto de “prova”.

⁷⁸ Aprendemos com os estudos de história oral que as palavras não são inocentes, não expressam a “realidade” ou a “verdade” de quem as pronuncia. Em uma entrevista, jogos de força se estabelecem entre entrevistador e entrevistado, o que certamente aconteceu no caso de Denizart e Bispo.

Bispo: Que psiquiatras?

Denizart: Os médicos daqui, o que vai acontecer com eles?

Bispo: Não vai ter decepção de classe, não. Não vai ter decepção de classe.

Denizart: Vai ficar tudo igual?

Bispo: Médico psiquiatra nos meus tempos não existia não, sabe? Só existia médico e advogado. Depois foram inventando psiquiatra não sei de quê...

Denizart: Só vai haver alegria?

Bispo: Pois é, mas é pra quem é meu, pra quem é meu. Tá mais do que visto, é coisa fina.

Denizart: Como você veio parar aqui nesse hospital?

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

Denizart: Pelos frades?

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

Denizart: Essa transformação que você está sofrendo...

Bispo: Minha apresentação ao mundo. Eu devo estar pronto daqui há uns seis ou cinco meses [*incompreensível*] com ação, resplendor, dos pés à cabeça, a fim de me apresentar ao mundo. Dentro dessa representação aqui.

Denizart: E como vai ser essa representação?

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

Denizart: Aos diretores?

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

Denizart: Isso aqui foi feito pra os diretores?

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

Denizart: Mas a representação...

Bispo: É, tá chegando...

Denizart: Mas os donos da representação são eles?

Bispo: É, que são diretores do hospício e daqui é que eu devo ser apresentado à humanidade. Segundo tem escrito na habitação e Cristo, os frades, a missão de frades, os cardeais vão pelos países a fim de encontrar Cristo. Ninguém pode encontrar Cristo. Agora vai

encontrar porque eu vou me apresentar, vou me transformar a fim de me apresentar a ele que é meu vigário.

Denizart: E como é essa história dos diretores?

Bispo: Os diretores do hospício, o Dr. Heimar Saldanha. É o diretor, é o responsável, é o que me conhece aqui. E os médicos também, que percebem minhas visões, de maneira que minha transformação, eles é que devem tomar providência a fim de minha apresentação.

Denizart: Você explicou que os psiquiatras não curam os loucos. Como é essa história? Explica para mim de novo.

Bispo: Segundo a reza do clero, os vivos e os mortos, o louco é um homem vivo guiado por um espírito morto. É o bastante, ser mandado pelo Criador, onipotente.

Denizart: Os doentes mentais são guiados por um morto?

Bispo: São mortos, imortais. Iguamente à minha representação. Quando eu cheguei lá no Engenho de Dentro, na Praia Vermelha, os doentes que eram bons espiritualmente me acompanharam. E eu disse: “porque é que vocês me acompanham?” “Porque o senhor é Jesus, é Jesus”. “Mas por que, vocês escutam a voz?” “Escuto a voz dizendo que o senhor é Jesus”. Então é o bastante.

Denizart: Então qual é o morto que lhe guia?

Bispo: O morto? Eu escuto Jesus Filho, e pra mim é o bastante.

Denizart: Jesus Cristo é o morto que lhe guia?

Bispo: Não, Jesus Filho é o pai que me guia. Pra quem enxerga.

Denizart: E os outros doentes quem guia?

Bispo: Ele guia nas trevas o espírito dele. Quando é bom, ele é guiado de acordo com a vontade de quem quer ser cuidado. É guiado pelo espírito imortal.

Denizart: E quem é mau é guiado por quem?

Bispo: Ah, se ele é mau é porque já procedeu a ação dele já. *[inaudível]* Igual a essas miniaturas que eu fiz, permite a minha transformação.

Denizart: As miniaturas permitem a sua transformação?

Bispo: Pois é.

Denizart: Como é que permite?

Bispo: Não tem a representação? Vou me apresentar corporalmente. Minha ação corporal é esse brilho que eu botei.

Denizart: E essas miniaturas são representações?

Bispo: É material existente na terra dos homens.

Denizart: E você vai se transformar em Jesus Cristo, como é que é?

Bispo: Não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto. Mas para quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé.

[inaudível]

Bispo: Com a idade de seis anos eu já começava a ser guiado por minha mãe e meu pai. Eu já sabia.

Denizart: Desde pequeno você ouve?

Bispo: Desde pequeno.

Denizart: Quando você era pequeno, essas vozes diziam o que pra você?

Bispo: Eu escutava: “você vai sofrer, filho, você vai sofrer, você vai sofrer”. Ela que me pegava com todo o carinho e me levava a qualquer lugar, de acordo também com as vozes que ela escutava.

Denizart: A sua mãe?

Bispo: É, Maria Santíssima. Ela escutava a voz: “guia teu filho, Maria”. Ela também escutava a voz. São José também, meu pai

protetor, também escutava a voz para chegar junto a ela, pra me proteger. Era nós três.

Denizart: Você não conversava com essas vozes?

Bispo: Não posso, não dá chance. É severo pra mim.

Denizart: Severo?

Bispo: 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 tudo isso.

Denizart: Você nunca desobedeceu a essa voz?

Bispo: Se eu desobedecer, me pega, me enrola lá em cima, em sonho assim, eu caio no chão, ele me suspende, eu fico descontrolado, eu vou ficando tonto, qualquer coisa me pega em sonho e faz de bola, bola, bola...

Denizart: Já aconteceu isso?

Bispo: Já, já.

Denizart: Você já desobedeceu então a voz?

Bispo: Não, não, mas ele faz.

Denizart: Ele já enrolou e você...

Bispo: Eu brigava [*inaudível*]

Denizart: Por isso você pedia pra ficar preso no quarto-forte?

Bispo: Não, eu ficava preso no quarto-forte para fazer isso aqui, rapaz.

Denizart: Como é esse negócio do calor que vai vir?

Bispo: Aí eu deixo de ter alimentação, às vezes tomo um café, depois vou deixar de ter alimentação total. E ela vem, com fé, força, sobre mim.

Denizart: E o que vai acontecer na cabeça?

Bispo: Ah, isso eu tenho uma ação brilhosa, de um metro e meio, que eu já tive umas duas ou três vezes transformando. E ficou assim de ouro, prata brilhante, assim no comprido, na cabeça.

Denizart: E no estômago, o que vai acontecer?

Bispo: Nada, é vazio. No estado que eu represento, eu tenho representação daquelas bandeiras, dos países, já está escrito. Tenho representação das misses, tenho representação do que é uma esquadra, tenho representação das coisas existentes.

Denizart: Tudo, tudo o que existe na terra está representado aí?

Bispo: Tudo. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem enxerga, porque o sujeito quando não é meu, ele vem aí, olha assim e vai embora [*inaudível*] Agora o meu, quando ele vem, tem prazer de estar comigo.

Denizart: Ele vai embora porque tem medo?

Bispo: Vai. Se ele escutar a voz, a voz manda que ele vá embora, não quer negócio comigo, né? Agora, se ele é meu, a voz dele diz: “é Jesus, o homem, se aproxima”. Eu também mostro o fichário dele que eu tenho porque antes eu conheci ele aqui dentro já.

Denizart: Você faz várias coisas ao mesmo tempo?

Bispo: Faço um nome, coisas aqui, outras ali. É de acordo com o tempo que tenho.

Denizart: Com o quê?

Bispo: Com as horas que eu tenho, que eu paro durante o dia. E a noite mesmo eu trabalho aqui.

Denizart: Você dorme...

Bispo: Pouco, porque eu vou me deitar e fico escutando a voz: “você já fez isso, já fez aquilo? Amanhã eu quero que você faça isso e aquilo”. E assim eu passo as noites, né?

Denizart: Quanto tempo você acha que dorme por dia?

Bispo: [*incompreensível*] Lá na Praia Vermelha eu só dormia aos sábados, no sábado eu descansava. Trabalhava o dia todinho, vigiava os cubículos. Os funcionários iam descansar, deitavam, e eu ficava olhando os cubículos, de um lado a outro, de um lado a outro. No sábado eu descansava um pouquinho porque no sábado eu gosto de tranquilidade.

[Neste momento, entra na cela de Bispo uma mulher acompanhada de uma menina, sua filha, que não são identificadas e acabam participando da entrevista]

Bispo: Isso é material que pego da terra, que eu represento.

Mulher: Aí você guarda, né? É, ele é muito inteligente, um trabalho desse é coisa que nenhuma pessoa normal é capaz de fazer. A pessoa normal não faz isso, não. Coisa fabulosa.

Filha: Olha a cadeirinha aqui, mãe...

Mulher: É. Tudo da mente dele, né? Coisa fantástica. O mais interessante é que ele não vende nada pra ninguém.

Bispo: Não é pra vender.

Mulher: É pra ele, recordação dele.

Bispo: É recordação pra mim não, é recordação pras pessoas...

Mulher: Pras pessoas chegarem e verem o que ele é capaz de fazer, viu?

Bispo: Não, pras pessoas que me conhecem.

Mulher: É, isso não é qualquer pessoa que tem capacidade. Isso é uma glória pro senhor, né?

Bispo: Não, não é glória não. Eu faço isso obrigado. Senão não fazia nada disso.

Mulher: O senhor não tem honra em fazer tudo isso?

Bispo: Não, eu sou obrigado.

Mulher: Tá muito bem, eu gostei muitos dos seus trabalhos.

Bispo: Eu escuto uma voz e é essa voz que me obriga a fazer tudo isso.

Mulher: O senhor recebe ordem para fazer?

Bispo: É, se eu pudesse não fazia nada disso.

Mulher: As ordens que o senhor recebe devem ser do além, né?

Bispo: Não sei, agora eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer.

Mulher: O senhor recebe dinheiro aqui?

Bispo: Eu? Não.

Mulher: O senhor não é da Marinha?

Bispo: Ah, estive na Marinha.

Mulher: O senhor deve ser reformado da Marinha.

Bispo: Não.

Mulher: Alguém deve estar recebendo o seu dinheiro.

Bispo: Eu tenho gente lá fora, gente boa, advogado, que se interessa por mim.

Mulher: É? Será que se interessa mesmo?

Bispo: Ah, tá mais do que visto.

3.1 Bispo e a vida como obra de arte

A fala de Arthur Bispo do Rosário é uma arma discursiva⁷⁹ utilizada para dar a conhecer sua versão de si, procurando conferir razão e sentido àquilo que foi considerado como irracional, como sintoma de loucura. O saber/poder da psiquiatria e da crítica de arte buscaram dominar seu discurso, empobrecendo-o e diminuindo sua força, através de explicações arrogantes e supostamente coerentes, tentando enquadrar Bispo em seus conceitos.

Para Bispo tudo estava muito claro, ele não iria se transformar em Jesus Cristo, ele já era o próprio, mas apenas para aqueles que enxergavam. Após o Juízo Final, suas miniaturas mostrariam como o mundo deveria ser reconstruído, um lugar sem abismos, sem doenças, sem doentes mentais e sem psiquiatras. No entanto, eram estes últimos que deveriam apresentá-lo à humanidade, afinal, eram eles que ditavam as regras, então caberia aos “doutores” exhibir Bispo “Jesus” ao mundo. De certa forma, portanto, o personagem tinha uma consciência muito clara do poder dos médicos e de sua capacidade de “mostrar” – criar, diria eu - à sociedade as “verdades”.

Na fala de Bispo é possível perceber duas noções da idéia de representação. Uma representação “material” de tudo que existe “na terra dos homens”, realizada através de suas miniaturas. Outra é a sua própria representação, a maneira como ele iria se apresentar ao mundo, cercado de “ação” e “resplendor”, “dos pés à cabeça”. Sua “ação corporal” era o brilho que emanaria do seu corpo no dia do Juízo Final, transformando sua forma física em “representação do mundo”.

A entrevista é perpassada pela participação de uma visitante, uma mulher que, acompanhada por uma criança, caminha pelo labirinto de Bispo. Em seu diálogo com o personagem sua voz parece representar o discurso “normal”, que estranha a loucura e procura significá-la, tornando-a compreensível, explicável. Segundo a voz feminina “ele é muito inteligente, um trabalho desse é coisa que nenhuma pessoa normal é capaz de fazer”, ou seja, em sua concepção somente alguém tido como louco, que foge da normalidade, seria capaz de criar tais objetos. Não era para vender, não era recordação, não era uma glória. A voz da “razão” que

⁷⁹ A expressão “arma discursiva” é usada por Albuquerque Júnior (2007, p. 103) para caracterizar o memorial de Pierre Rivière.

procurava instituir um sentido para as criações de Bispo não parecia compreender suas motivações.

Em sua versão de si, era a voz que escutava desde os seis anos de idade que ordenava que seu trabalho fosse feito; caso contrário, ele “não faria nada disso”, fazia porque era “obrigado”, não tinha escolha; além disso, não se orgulhava de suas criações, nelas não via “glória” nem “honra”. A voz simplesmente não podia ser desobedecida. As consequências de uma virtual negação ao chamado soam como um pesadelo, algo que lhe pegava “em sonho” e lhe suspendia, jogava ao chão, causando descontrole e tontura. Foi a obediência cega à voz que respeitava e temia que permitiu a realização de seu trabalho.

Esta narrativa pode ser lida de forma fragmentada em suas criações. As peças elaboradas por Bispo também funcionavam como um registro de si, um “registro da minha passagem sobre a terra”, segundo ele. As cerca de 802 “obras” do personagem, hoje abrigadas pelo Museu que leva seu nome na Colônia Juliano Moreira, formam um verdadeiro labirinto, um mosaico de percepções e representações. Como foi visto anteriormente, ao longo dos anos de internamento, Bispo acabou tomando para si o espaço do quarto-forte onde vivia, um privilégio em meio a uma instituição superlotada. De acordo com o personagem, isso só foi possível porque os psiquiatras perceberam a sua “santidade”, e assim permitiram que ele tivesse um lugar só seu, a fim de que nele pudesse criar, cumprindo a missão na terra.

Também já foi mencionado que poucos visitantes tinham acesso aos seus domínios. As atitudes e seu comportamento mantinham os demais pacientes e alguns membros da equipe médica à distância. Somente aqueles que conseguiam enxergar a cor de sua aura podiam entrar e ver seu trabalho. A cor era a palavra mágica, a senha que dava acesso ao mundo de Bispo. Ele encarava o visitante e questionava: “qual a cor da minha aura?” A resposta desejada variava do branco a um verdadeiro mosaico de tonalidades, tais como o azul e o verde, ou simplesmente todas as cores do arco-íris. Ele registrava tudo: o nome do visitante, sua profissão, procedência e a respectiva cor que afirmara enxergar. Por exemplo:

“BERENICE MIRANDA OLIVEIRA JESUS NÚCLEO ULYSSES VIANA
– VER BRANCO”

“MARIA TEREZA GRANDI OLIVEIRA JESUS NÚCLEO ULYSSES VIANA CENTRO PSIQUIATRICO – MÉDICA JACAREPAGUA - VER AZUL”

“MONICA DE ASSIS – ESTAGIÁRIA SERVIÇO SOCIAL - NÚCLEO ULYSSES VIANA CENTRO PSIQUIATRICO – JACAREPAGUA – VER TODAS AS CORES”

Estes registros passavam a constituir uma espécie de fichário:



“Vitrine fichário”
(LÁZARO, 2006, p. 37 – Foto de Rodrigo Lopes)

Segundo Bispo, catalogar tais nomes era uma tarefa necessária para que essas pessoas fossem salvas no dia do Juízo Final. Salvação possível, já que esses indivíduos tinham visto a cor de sua aura e reconhecido sua importância. Por esta mesma razão, muitos nomes próprios transitam por diversas de suas criações, como a caixa onde os nomes dos “escolhidos” eram colocados, além dos vários nomes bordados no verso do manto que ele deveria vestir no dia de sua apresentação a Deus, o conhecido “Manto da apresentação”:



“Caixa dos escolhidos” e “Manto da apresentação” - avesso
(LÁZARO, 2006, p. 25 e 292 – Fotos de Rodrigo Lopes)

Esses registros podem ser compreendidos como exercícios de subjetivação, que permitem ao sujeito transformar seu próprio ser, contribuindo para a construção de um estilo de vida, de uma arte de viver. O desejo de estetização de Bispo se expressa em suas atitudes e formas de comportamento, moldando sua existência, transformando sua vida em obra de arte.

Por exemplo: havia momentos nos quais, como vimos, Bispo jejuava. Passava dias, semanas inteiras sem comer. Tal atitude fazia parte da ética e da estética que desejava imprimir à sua existência. Na entrevista a Denizart, ele afirmou que quando se aproximasse o dia do Juízo Final, deixaria de se alimentar para ser tomado por uma “ação brilhosa” que o transformaria, cobrindo-o de um brilho intenso, “ouro, prata brilhante”. E foi isso que ele efetivamente fez, mesmo indo de encontro às prescrições e percepções médicas.

Conforme pode ser visto no referido documentário, Bispo proclamava a todos sua missão. O personagem afirmava que muitos pacientes e também os próprios funcionários e alguns psiquiatras reconheciam sua santidade e lhe seguiam. Como já foi referido, um dos médicos que atuou na instituição, o Dr. Caminha, confirma esse reconhecimento; segundo ele, “muitos acreditavam nos delírios e nas coisas que ele falava” (*apud* SILVA, 1997, p. 164).

Bispo vivia sua versão de si no dia-a-dia, seus gestos e atitudes correspondiam às suas palavras. Desfilava pela Colônia com o uniforme institucional por ele “desinstituído” através de bordados e inscrições que proclamavam sua importância. Ninguém ousava confiscar seu “estojo de identidade”. Trazia nas mãos os estandartes que contavam sua história, a história de sua missão, de sua vida como obra. Ele era “Jesus Filho” responsável por representar o universo através de miniaturas, mas somente alguns poucos reconheciam sua importância, aqueles que “enxergavam”, pois “pra quem não enxerga não dá pé”.

Parece evidente que aquilo que chamamos de “religiosidade” marcou as atitudes e a “visão de mundo” de Bispo, fazendo parte de sua estética da existência. Valores e símbolos de religiões afro-brasileiras aparecem misturados, em suas criações, a elementos e percepções buscadas no cristianismo. Suas “obras” e sua versão de si evidenciam esse “sincretismo religioso”, tão marcante em nossa cultura, atravessando sua ética e sua estética pessoal. Em alguns de seus trabalhos, imagens de santos cristãos misturam-se a entidades do candomblé e da umbanda. Em outros, guias coloridas mesclam-se a terços e crucifixos monocromáticos. Todos esses fluxos de sacralidade confluem na espiritualidade própria de Bispo, na sua maneira original de se relacionar com o além, na sua “religião” monoteísta segundo a qual somente ele mandava.



“Macumba”
(LÁZARO, 2006, p. 221 – Foto de Rodrigo Lopes)

Em tal universo, duas vestimentas ganham destaque por representarem esse vetor místico-religioso que perpassa suas atitudes e seu imaginário, entrelaçando corporalmente sua vida com suas criações. Refiro-me à “Capa de Exu” e ao anteriormente citado “Manto da Apresentação”.

A primeira faz referência ao candomblé. Exu é o mais humano dos orixás, senhor do princípio e da transformação. Ele representa a dualidade, contendo em si todas as contradições e conflitos inerentes ao ser humano, não podendo ser entendido como totalmente bom nem totalmente mau, associado às cores preto e vermelho, como mostra a capa criada por Bispo:



“Capa de Exu”
(LÁZARO, 2006, p. 220 – Foto de Rodrigo Lopes)

Não encontrei nas fontes nada que indicasse como Bispo entendia a referida peça. Será que intencionava vesti-la? Em qual ocasião? O que ela representava para ele? De forma equivocada, Exu é muitas vezes associado à figura do diabo cristão; descrito como um deus voltado para a maldade, para a perversidade, que se ocuparia em semear a discórdia entre os seres humanos. Talvez Bispo tivesse introjetado esse discurso e a “Capa de Exu” simbolizasse, na sua cosmogonia, o Diabo, o mal que o personagem deveria enfrentar no dia do Juízo Final, antes de ascender aos céus.

Conforme Aquino (2006, p. 47) a peça era pouco conhecida pelo público. Segundo ele, tal fato deve-se ao “esforço de braquificação de Arthur Bispo do Rosário”, empreendido por alguns críticos de arte e também pela imprensa, que não intencionavam colocar em evidência a negritude ou a presença da cultura de origem africana em suas criações. Conforme o Psiquiatra, objetivando se contrapor a esta visão, o Museu Bispo do Rosário organizou uma exposição que colocava a “Capa de

Exu” em lugar de destaque, ou seja, no lugar onde supostamente deveria estar o “Manto da Apresentação”, peça mais conhecida de Bispo.

O “Manto da Apresentação” é o “traje” que Bispo usaria para se apresentar a Deus no dia do Juízo Final. A peça é coberta de inscrições. Por fora, um turbilhão de pequenas imagens e palavras de cores variadas que simbolizam sua história e sua importância, a serem ressaltadas no momento derradeiro. Inscrições tais como “universo”, “Céu”, “Meu Norte”, além de figuras bordadas, entre elas, uma Rosa dos Ventos, instrumento de orientação comum em todos os sistemas de navegação antigos e atuais e talvez servisse para orientar o velho marinheiro em sua ascensão aos céus. Por dentro, como apontado mais acima, vários nomes bordados em azul (uma das cores de sua aura), nomes daqueles que o haviam reconhecido e que, portanto, se salvariam no dia do julgamento divino.



“Manto – Frente e Costas”
(LÁZARO, 2006, p. 290 e 293 – Fotos de Rodrigo Lopes)

Assim como o artista plástico Hélio Oiticica, que criou os “Parangolés”, obras que deveriam ser vestidas e dançadas para serem vividas, Bispo criou peças que

deveriam ser por ele trajadas. Para o personagem talvez fosse uma maneira de “colar” a identidade que desejava para si, tornando-a visível a todos, uma “segunda pele” que procurava dar sentido à sua versão de si.

Bispo agenciou, portanto, elementos do cristianismo e das religiões afro-brasileiras, enfim, elementos culturais que em algum momento fizeram parte de sua vida, para estetizar sua existência. Afinal, conforme Foucault (2004, p. 276), as práticas de si não são simplesmente inventadas pelo sujeito, são sim “esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social”. Pode-se, inclusive, ampliar tal interpretação: não apenas símbolos religiosos, mas inúmeros elementos dos grupos sociais pelos quais Bispo transitou comparecem em sua obra como, por exemplo, os barcos, o saco de boxe e os uniformes e lençóis institucionais por ele desinstitucionalizados; todos compõem sua autobiografia, sua invenção de si.

Suas peças pretendiam constituir um verdadeiro catálogo, um inventário de tudo o que existia sobre a Terra. Conforme o dicionário Aurélio (2001, p. 147), catalogar significa “classificar, relacionar”. Bispo efetivamente realizava uma taxonomia própria, nomeando suas criações; agrupando o que, na sua visão, era semelhante; anotando seus respectivos nomes e listando para que serviam. Por exemplo, ele dispôs botões de diferentes tamanhos fixados sobre uma base de madeira, cuja função é explicada pela seguinte legenda: “botões para paletó sobretudo pereline”. Há também uma espécie de “maquete” de um muro encimado com cacos de vidro, “explicada” por essa inscrição: “como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa”.



“Botões para Peletó, Sobretudo, Pereline”
 (LÁZARO, 2006, p. 272 – Foto de Rodrigo Lopes)



“Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa”.
 (Disponível em:
www.proa.org.exhibicion.inconsciente.
 Acesso em 23/06/2006).

Talvez Bispo temesse que, após o Juízo Final, não se soubesse mais o que significavam e qual era a utilidade de tais objetos e, por isso, acreditava ser necessário “legendá-los”, explicando a sua função. Nesta tarefa de inventariar o mundo, Bispo lembra o personagem José Arcádio Buendía do romance “Cem anos de solidão”, que confeccionou uma “máquina da memória”. No livro, o personagem de Gabriel Garcia Márquez constrói essa “geringonça” crente na “possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos acontecimentos adquiridos na vida” (2000, p. 51). Na ficção e na realidade, tratam-se de homens que escreviam, anotavam, inventariavam, possivelmente temendo não recordar.

Bispo dormia pouco e descansava somente aos sábados. Ele procurava registrar tudo, quem sabe com medo de esquecer, o que seria fatal ao cumprimento de sua missão. Nessa, cabia a ele nomear, catalogar, esquadrinhar todos os elementos que existiam na Terra, pois acreditava que nada podia escapar à sua memória (e ao seu controle?). Afinal, afirmava: “Eu botei tudo ali [...] pra mostrar que existe isso na terra”. Como quem “botou ali tudo que existe na terra”, ordenado pela voz divina, poderia esquecer de suas próprias criações? Recriando o mundo para o dia do Juízo Final, Bispo criava também uma verdadeira máquina de memória, por meio da qual chinelos, placas de rua, jornais e outros objetos do cotidiano perdiam a sua função original e ganhavam outro significado nos esquemas taxonômicos e mnemônicos do personagem.

Suas criações, e a transformação e invenção de si que nelas se materializa, não podem ser compreendidas, creio, apenas como reflexo, resposta ou resistência ao internamento, mas, também, e talvez primordialmente, como frutos de uma necessidade de produzir-se de maneira original, cumprindo a missão para a qual se percebia destinado. A vontade criadora de Bispo nasceu de seu esforço em tentar elaborar a si mesmo de forma criativa, fazendo de sua própria existência uma obra de arte.

Alguns pesquisadores afirmam que, antes mesmo da internação, Bispo já trabalhava em sua missão. Esse é o caso de Hidalgo. Segundo ela (1996, p. 57), o manto da apresentação começou a ser confeccionado durante o período em que o personagem viveu como empregado doméstico na casa dos Leoni. Uma fala que confirma tal interpretação é a do artista plástico Lula Wanderlei, o qual diz ter recebido de Bispo um desenho que, de acordo com ele, fora criado em 1930, antes, portanto de seu ingresso na Juliano Moreira (AQUINO, 2006, p. 63).

Nesta perspectiva, a “arte” de Bispo, fruto daquilo que ele acreditava ser sua missão, pode ser lida como decorrente de uma necessidade sua de elaborar-se ética e esteticamente, e não, reafirmo, como um simples comportamento reativo ao confinamento⁸⁰. Provavelmente, na Colônia, Bispo tenha encontrado um lugar para si⁸¹, um espaço para criar e criar-se, para transformar o mundo e inventar a si mesmo. Nesse mesmo sentido, Aquino (2006, p. 63) ressalta que, em algum momento da vida de Bispo, houve “a opção pela internação psiquiátrica; para tanto, talvez, possa ter contribuído o fato de ele ter encontrado na instituição as condições mínimas para dar vazão ao seu afã criativo”. Foucault (2005, p. 69) também ajuda a sustentar essa hipótese. Para o autor, o cuidado de si permite que o sujeito encontre em sua própria trajetória uma escapatória às sujeições. A instituição, portanto, nem sempre limitou Bispo, mas também abriu a ele um campo de possibilidades criativas, onde pôde encontrar em si mesmo um porto seguro.

Bispo permaneceu na Colônia por quase meio século, inventando um modo de existir no qual criar tornava-se técnica de si, processo em que a realização de sua missão acarretava a transformação do sujeito realizador. Esse processo pode ser entendido como aquilo que Foucault (2004, p. 265) denominou de auto-formação do sujeito: “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”.

Bispo catalogou a existência humana, recriou o cotidiano em miniaturas numa tentativa de salvar nossa realidade do Juízo Final. Inventariando a existência, Bispo acabou (re)criando a si próprio, fazendo da sua missão sua vida, sua arte. O personagem triunfou sobre o esquecimento, registrou as minúcias do dia-a-dia e os nomes dos seus escolhidos. Arthur Bispo do Rosário fez sua passagem no dia 5 de julho de 1989. Talvez tenha subido aos céus vestido com o “manto da apresentação”, quem sabe? O fato é que deixou centenas de criações – ou “representações”, como ele as chamava -, um trabalho instigante que já percorreu o mundo suscitando diferentes olhares, propondo novas interpretações, questionando velhos paradigmas. Trataremos agora da reverberação de Bispo através dos

⁸⁰ Conforme Burrowes (p. 10 e 11), por exemplo, as criações de Bispo foram uma resposta ao “poder psiquiátrico que quer transformar o louco em entidade hospitalar, contra a pobreza que, sobretudo no caso dos pobres loucos, como sabemos, é uma engrenagem de confinamento”.

⁸¹ Esta interpretação inspira-se no artigo “*Um lugar todo seu!?: paradoxos do viver em uma instituição psiquiátrica*”, de Wadi (2004), no qual a autora, a partir da análise dos escritos de uma mulher internada no Hospício São Pedro, de Porto Alegre, entre 1909 e 1911, mostra que alguns internos percebiam essa instituição como um “lugar para si” e não como algo totalmente opressor.

diferentes discursos que lhe instituíram posições de sujeito que entrelaçam genialidade e loucura na construção do artista reconhecido nacional e internacionalmente.

CAPÍTULO IV - A CONSAGRAÇÃO DO “ARTISTA GENIAL”

Arthur Bispo do Rosário
 Negro
 Solteiro
 Fuzileiro Naval
 Boxeur
 Esquizofrênico paranóico
 Artista Genial (Morais, *Revista Arte Plural*, 1992).

Na tentativa de definir quem foi Arthur Bispo do Rosário, a descrição acima percorre, em breves palavras, um longo percurso que culmina na consagração do “artista genial”. Tenciono, no presente capítulo, problematizar tal discurso, percebendo a capilaridade das falas que o constroem. Para tanto, faz-se necessário o esquadramento de um emaranhado de fontes diversas, as quais inventam o sujeito artista, como: filmes documentários, catálogos de exposições, reportagens jornalísticas, catálogos, livros, capas de CD, peças de teatro, sambas enredo, etc. Esta profusão discursiva pulula em um âmbito externo à versão de si de Bispo – embora sempre procure capturá-lo - e é ela que permite o reconhecimento nacional e internacional do “artista genial”.

A batalha discursiva que inventa o Bispo artista plástico é atravessada por falas que ligam arte e loucura de forma assertiva e inseparável. O fio-condutor de tais enunciações é a articulação estabelecida entre genialidade e insanidade. Fio este que forma uma teia, a qual enreda o personagem em discursos diversos, numa disputa de poderes e saberes que configuram para ele determinados lugares de sujeito.

Seguindo esta perspectiva, o capítulo será orquestrado em dois momentos. Primeiramente, problematizo as enunciações que apreenderam Bispo e o conduziram do anonimato à consagração nacional, enfatizando dois conjuntos de significados: os três discursos apontados por diferentes falas como responsáveis por tornar Bispo do Rosário conhecido, quais sejam: o já examinado filme “O prisioneiro da passagem” (1982), de Hugo Denizart, e as exposições “À margem da vida” (1982) e “Registros de minha passagem pela terra” (1989), organizadas por Frederico Morais; e as diferentes enunciações que instituíram a genialidade e a loucura do “artista”, possibilitando sua consagração nacional, as quais perpassam uma série de

eventos que, em sua dispersão e movimento, se imbricam para configurar o objeto a que se referem.

Num segundo momento, problematizo os caminhos que levaram à criação de Bispo como artista plástico reconhecido internacionalmente. Tal análise leva em conta a incursão de suas criações em museus e galerias do exterior e a teia discursiva que, entrelaçada às “obras”, atravessou o Atlântico, procurando determinar como suas peças deveriam ser pensadas.

4.1 Surgimento de um artista plástico genial

4.1.1 A invenção de um artista

É incrível o esforço que se tem feito para colocar os objetos criados por Arthur Bispo do Rosário, morto em julho de 1989, no interior do universo da arte. Terreno quase místico da sociedade contemporânea, a arte tem a sua definição limitada por valores aristocráticos, que a tornariam reconhecível apenas a alguns poucos, enquanto, de outro lado, ela poderia ser tudo – ou melhor, qualquer produto da atividade humana pode ser arte (*Folha de São Paulo*, 22/04/1990).

A morte “física” de Bispo, em julho de 1989, ocorreu em meio aos discursos que o inscreveram para sempre no mundo da arte, esse “terreno quase místico da sociedade contemporânea”, garantindo a sua posteridade. Tal lugar de destaque foi configurado contra sua vontade, conferindo a visibilidade e o *status* de artista que acompanham seu nome até hoje. Como ressalta a citação feita cima, empreendeu-se um verdadeiro esforço na tentativa de inserir Bispo “no interior do universo da arte”. Esse empenho – materializado em práticas discursivas e não discursivas - criou as condições necessárias para o reconhecimento – ou seria a construção? - da genialidade do personagem e para a consagração do “artista”.

Nesta batalha, orquestrada por diferentes falas, determinados discursos são apontados como os responsáveis por tornar Bispo do Rosário conhecido. Um exemplo:

Hugo Denizart, o psicanalista e excelente fotógrafo, tem o mérito de, através de seu filme “O prisioneiro da passagem”, revelar Bispo para além da Colônia Juliano Moreira. Seu filme é importantíssimo. Mas foi Frederico Moraes quem primeiro fez a leitura sobre a obra de

Bispo, organizou a primeira exposição fazendo com que seus trabalhos entrassem no processo cultural brasileiro (WANDERLEY, *apud* SILVA, p. 191).

Ao psicanalista Hugo Denizart e ao crítico de arte Frederico Morais atribui-se, assim, em tais enunciações, a responsabilidade pelo reconhecimento artístico de Arthur Bispo do Rosário e sua ascensão na cena cultural brasileira. Esses discursos “pioneiros” teriam sido engendrados, como já se ressaltou, através do documentário “O prisioneiro da passagem” (1982), de Denizart, e das exposições “À margem da vida” (1982) e “Registros de minha passagem pela terra” (1989), organizadas por Morais. Nelas, algumas falas parecem mais preocupadas em exibir o paciente “exótico” que perambulava com seu manto pela Juliano Moreira do que com o suposto caráter artístico de suas criações. De qualquer forma, elas acabaram configurando um artista tido como genial.

Conforme mencionado no capítulo anterior, a primeira aparição pública de Bispo em cenário nacional ocorreu no dia 18 de maio de 1980, numa reportagem-denúncia sobre a Colônia onde ele habitava, realizada pelo programa dominical “Fantástico”, da Rede Globo. A matéria, que acabou marcando o dia da luta antimanicomial no Brasil, foi também responsável por mostrar “ao país, em primeira mão, estandartes, *assemblages*, veleiros, faixas de missas, objetos domésticos sujeitos a uma razão estética. Um flagrante onírico no purgatório de Jacarepaguá” (HIDALGO, 1996, p. 122). Ou seja, na visão de Hidalgo, aquela aparição televisiva de Bispo e de suas criações desnudou a “razão estética” que as informava e abriu um espaço de sonho no pesadelo do manicômio.

Foi neste mesmo período que Denizart teve contato com a Juliano Moreira. Ele realizou três trabalhos sobre o lugar: o livro “Região dos desejos” (1983) e dois documentários, um sobre as mulheres da Colônia (1982), e outro sobre aquele que se tornaria seu mais ilustre morador, Arthur Bispo do Rosário.

Segundo o psicanalista, Bispo exigiu que ele passasse pelo ritual que determinava a entrada (ou não) em seus domínios, aquele da identificação da cor de sua áurea:

[...] ele me perguntava se eu via uma espécie de aura e eu dizia que não. Ele dizia que, então, não ia fazer o filme e tinha que ir embora. Eu me sentia com um certo pudor de dizer que via uma coisa que não via, tão preso a uma racionalidade e ameaçado por tudo aquilo.

Uma vez eu disse que via a aura, não me lembro a cor. Ele disse: vamos fazer o filme (*apud* SILVA, 1997, p. 193).

Ao aceitar o jogo de cores proposto por Bispo, renunciando a uma “racionalidade”, Denizart foi enredado pela versão de si do personagem, uma armadilha da qual parecia ser difícil se desvencilhar:

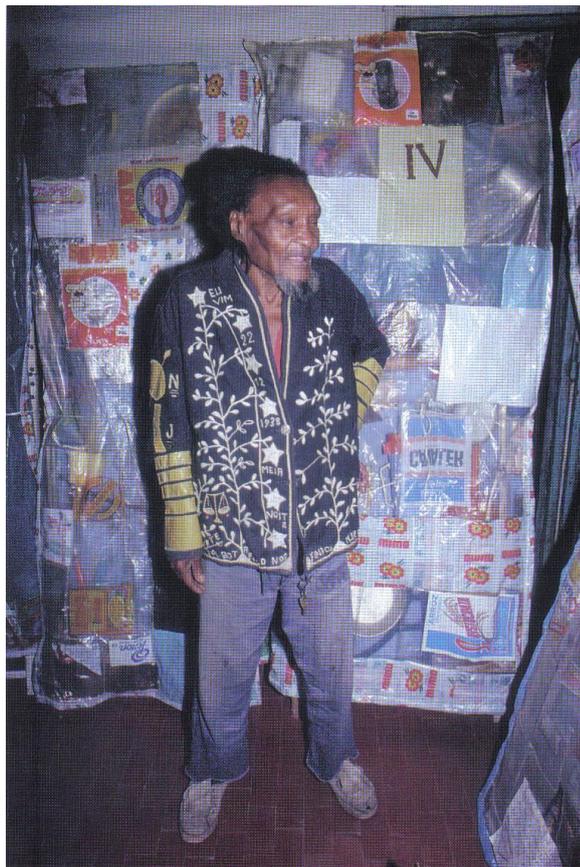
Eu perguntava a ele durante as filmagens: “eu não estou entendendo isso” e ele me perguntava “mas você não conhece, você não vê?” Eu dizia que sim, eu vejo e ele me dizia: “então está visto”. Foi quando eu me vi pego numa armadilha da qual eu não conseguia sair e comecei a sentir uma grande admiração por ele. Era aquela pessoa dentro de um hospital, em condições tão precárias que conseguia ter uma estratégia de combate fascinante (*apud* SILVA, 1997, p. 193).

A “estratégia de combate” de Bispo foi exibida em “O prisioneiro da passagem”. Como mencionei anteriormente, o documentário é a única entrevista concedida pelo personagem em áudio e vídeo, o único momento registrado publicamente em que Bispo pôde dizer de si mesmo, sabendo que estava sendo gravado, perpetuando sua versão de si. É, sem dúvida, um registro singular, de inestimável valor histórico, sendo constantemente referido, capturado e esqueteado – em função de seu pioneirismo e de sua força como “prova” (afinal é o próprio Bispo que fala!) - por diversos outros discursos que vão de estudos acadêmicos a reportagens de jornal, contribuindo para instituir a imagem entrelaçada da genialidade artística e da loucura confinada numa instituição psiquiátrica.

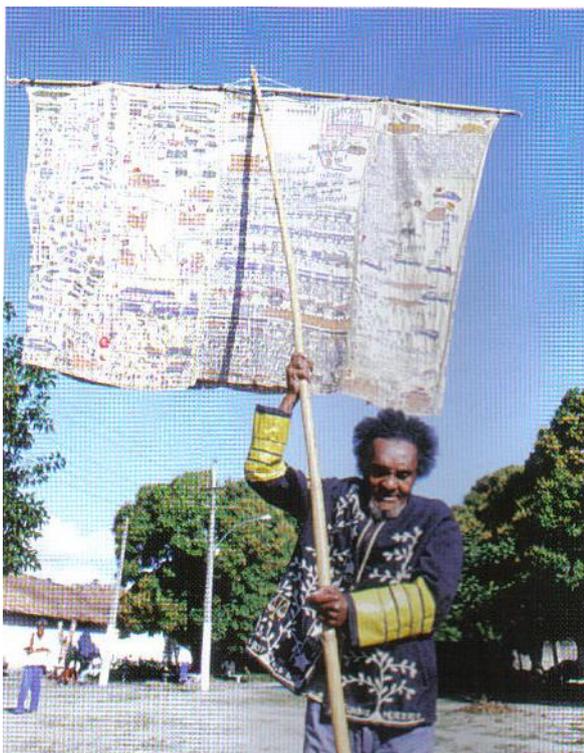
Denizart mostra Bispo em sua cela, cercado por suas criações. Em outros momentos, flagra-o andando pela Colônia, empunhando seus estandartes, vestindo as roupas que havia bordado; imagens que viraram fotografias e contribuíram para estabelecer uma visibilidade própria, na qual se articulam de forma indissociável o homem e a “obra”:



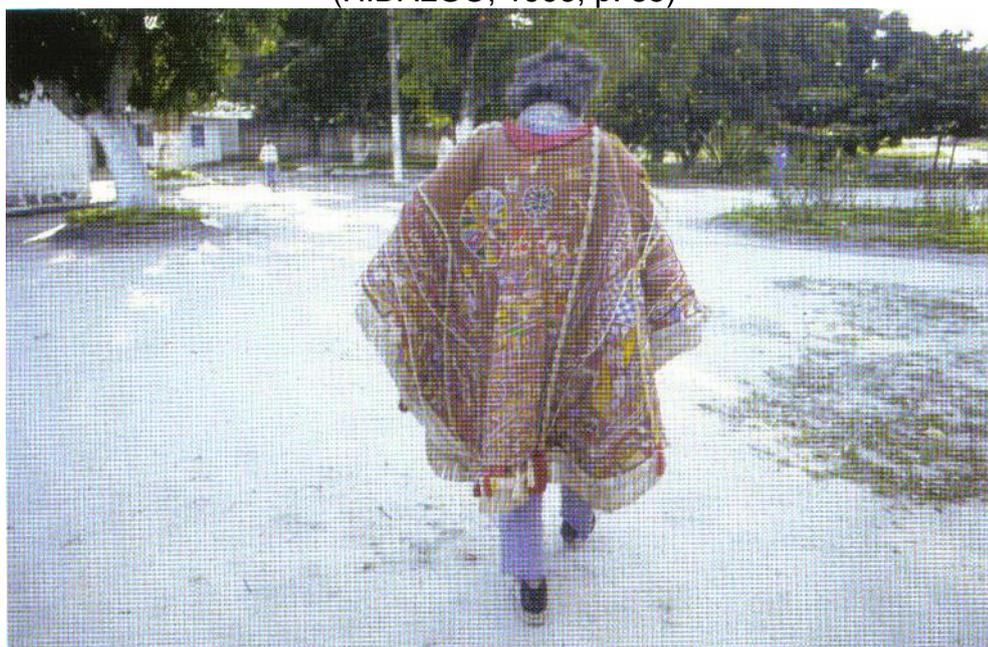
(HIDALGO, 1996, p. 81)



(HIDALGO, 1996, p. 83)



(HIDALGO, 1996, p. 85)



(HIDALGO, 1996, p. 85)

Estas imagens, com sua força dramática, colocam pedras importantes na edificação do “monumento Bispo”. Elas configuram um sujeito orgulhoso de sua missão na Terra, percorrendo a Colônia como se fosse a sua casa, ou melhor, o seu reino. A figura imponente de Bispo contrasta com a sujeira e a decadência do lugar, onde corpos nus, magros e sofridos perambulam à deriva, perdidos em seus

“devaneios”, condenados por anos de abandono⁸². O psicanalista mostra Bispo e suas criações em meio às imagens da instituição psiquiátrica e seus internados, evidenciado a loucura em primeiro plano, mas também inscrevendo novos enunciados que passam a ligar o personagem ao mundo das artes.

Denizart constrói dizibilidades e visibilidades que iriam ecoar nas enunciações que procuraram instituir o artista Arthur Bispo do Rosário, perpassando diferentes trabalhos, como a primeira biografia do personagem, realizada por Luciana Hidalgo (1996), que exhibe imagens do documentário e transcreve na íntegra a entrevista realizada pelo diretor, e o recente “Bispo século XX” (2006), editado pelo Museu Bispo do Rosário, que também traz imagens e trechos do depoimento de Bispo, além de teses e dissertações, as quais citam as falas do “Prisioneiro da passagem”⁸³.

A intenção do diretor foi claramente a de instituir um artista: “eu não investiguei Bispo como um doente. Eu o via como produtor de um enorme talento, com uma obra respeitabilíssima” (*apud* SILVA, 1997, p. 194 - 195). Tal olhar acabou por gerar conflitos dentro da velha Colônia. De acordo com o psicanalista: “Eu fui chamado no Hospital, dizendo que eu incentivava o delírio dele, quando eu dizia, em 1982, que ele poderia ter qualquer museu do mundo à disposição”. A fala de Denizart aponta que Rosângela Maria foi partidária desta opinião institucional, mostrando-se contrária a seu trabalho, acusando-o de incentivar “os delírios” de Bispo através de ilusões e falsas esperanças:

A Rosângela foi uma das pessoas que me acusava, dentro do Hospital, de incentivar o delírio do Bispo. Essas pessoas jamais avaliam em hipótese nenhuma, a possibilidade do Bispo se tornar o que ele se tornou. Eu acho que dei uma pequena contribuição a ele. Acho que isso é um pagamento muito pequeno pelo que ele me proporcionou lá dentro. Pelo que os pacientes, como um todo... É possível que a Rosângela, ele tenha até um afeto por ela, mas eu acho que de uma maneira mais geral aquelas pessoas eram completamente insensíveis ao que o Bispo produziu durante essa vida e o que ele estava fazendo ali. Eu vejo com bastante irritação essas coisas que essas pessoas que agora se apropriam do trabalho do Bispo falam. Pena que eu não tenha as coisas que me foram ditas no Hospital, escritas, gravadas. A Rosângela foi uma dessas pessoas que me acusou de ter incentivado o delírio do Bispo. Eu

⁸² Infelizmente as imagens que mostram este contraste estão disponíveis apenas no próprio documentário, não foi possível localizar fotografias que pudessem ser exibidas na presente tese.

⁸³ A título de exemplo, cabe citar a monografia de Martins (1992), a dissertação de mestrado de Denise Corrêa (2002) e a tese de doutorado de Marta Dantas (2002).

respondo que era mais fácil o Bispo incentivar o meu (SILVA, 1997, p. 196).

Afirmar a genialidade de um internado com cerca de 50 anos de confinamento e que se dizia enviado por Deus poderia, certamente, do ponto de vista da equipe médica, “incentivar seu delírio”. Além disso, talvez os médicos ficassem receosos com tal afirmação, percebendo na instituição de Bispo como artista talentoso uma forma de questionamento à sua fala hegemônica, visto que o personagem, por exemplo, nunca participou de nenhum tipo de terapia, criando sozinho, sem qualquer incentivo ou tratamento.

O referido documentário inicia com uma citação de Foucault (2000, p. 12) que inspira o título “Prisioneiro da passagem”:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o *prisioneiro da passagem* (grifos meus).

A citação é do livro “História da loucura” (1961) e refere-se à nau dos loucos, que levava os insanos de cidade em cidade, numa eterna passagem de lugar em lugar. O Bispo artista nasce, assim, ligado à loucura, ao nomadismo da insanidade; sua trajetória psiquiátrica se entrelaça as suas criações e a genialidade desponta como característica derivada e condicionada a seus “devaneios”.

Juntamente com o documentário “O prisioneiro da passagem”, a exposição “À margem da vida”, organizada por Moraes em 1982, é apontada como responsável por tornar conhecidas as criações de Bispo e por “revelar”/instituir o artista. Esta foi a primeira mostra das peças do personagem fora de sua cela forte, em um evento coletivo realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁸⁴:

Em relação à circulação de sua obra e seu nome, teve um grande impacto a exposição “À margem da vida”, coletiva organizada no MAM por Frederico Moraes que reuniu alguns trabalhos de Bispo. E também o filme “O prisioneiro da passagem” de Hugo Denizart que tornou pública a figura de Bispo nos círculos culturais (PASSOS, 1991, s/p).

⁸⁴ Moraes era diretor da instituição na época.

Assim, enquanto Denizart é tido como responsável por “revelar” Bispo à sociedade exterior, Morais é instituído como o principal responsável pela aceitação de suas criações enquanto arte. Denise Corrêa, em sua dissertação de mestrado, dedica um capítulo ao tema: “A contribuição de Frederico Morais para a legitimação da obra de Bispo do Rosário”. Segundo ela (2002, p.118), o crítico “desenvolveu um vigoroso trabalho para a legitimação” do personagem no campo das artes plásticas, sendo o principal responsável pelo seu reconhecimento.

Que maquinaria discursiva foi necessária para engendrar esta “revelação”? Foi preciso inserir Bispo ao lado dos marginalizados. Conforme de Morais (1994, p. 302), “todas as pessoas independentemente de sua condição social, econômica ou cultural, são inatamente criadoras”, por isso a mostra “*À margem da vida*”, “reuniu tanto os trabalhos como os desenhos, pinturas e objetos de crianças da Funabem, idosos residentes na Casa São Luiz para Velhice, presidiários do Presídio Lemos de Brito e loucos da Colônia Juliano Moreira”.

A valorização da “arte” dos marginalizados, inclusive dos tidos como loucos, remonta principalmente à segunda metade do século XX, coroando um longo processo iniciado ao final do Setecentos. Sobre isso, diz o filósofo Márcio Seligmann-Silva:

No romantismo, vemos o desenvolvimento de um culto da genialidade do artista (que passa a ser valorizado por seu modo *diferente* de ver o mundo), que leva a uma supervalorização da sua *vida como parte da sua obra*. A obra nasceria da “interioridade” deste artista-gênio. Logo nascem, no século XIX, as novas “histórias de vida” de artistas, que agora não são mais os modelos morais das poéticas clássicas e neoclássicas, mas, pelo contrário, passam a ser pintados como “marginais”, como pessoas que “desprezam” o mundo burguês (e são desprezadas por ele) [grifos do autor]⁸⁵

O discurso dos primeiros críticos que buscaram instituir como arte as criações de pacientes psiquiátricos enfatizava a ideia de que suas “obras” davam “forma aos sentimentos e imagens do eu profundo” (SELIGMANN-SILVA *apud* GONÇALVES 2004, p.82). Essa crítica realizava uma leitura perpassada pelo discurso psiquiátrico, mas também era atravessada pelo enunciado que romantizava o “artista”, vendo

⁸⁵ SELIGMANN-SILVA, 2008. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-coleccionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>.

nele um contestador dos valores capitalistas. No Brasil, Mário Pedrosa⁸⁶ foi um dos primeiros a utilizar sua autoridade de crítico para instituir como arte os trabalhos dos tidos como loucos, tendo possivelmente influenciado Frederico Morais a inventar o artista plástico Arthur Bispo do Rosário:

Possivelmente, suas idéias pioneiras influenciaram o crítico de arte Frederico Morais e concorreram para que ele percebesse a importância de Bispo do Rosário e desenvolvesse um processo semelhante, embora em outro contexto, pra que este fosse, também, reconhecido como artista plástico (CORRÊA, 2002, p. 82).

O discurso do crítico de arte Frederico Morais foi decisivo para a invenção do artista plástico Arthur Bispo do Rosário. O fio que conduz a teia tecida por Morais é autorizado por sua atuação no campo das artes plásticas, pois, como crítico, ele tinha a função de intérprete e avaliador da produção artística do personagem, determinando e ponderando sua relação com a sociedade e com a arte contemporânea (ARGAN, 1998, p. 127). Estes pontos são destacados no estudo de Denise Corrêa. Segundo ela (2002, p. 124): “o crítico de arte exerce papel importante como legitimador das obras de arte e como mediador entre os artistas e o público”.

Morais escreveu durante 12 anos, de 1975 a 1987, no jornal *O Globo*, um dos mais lidos do país, publicando colunas de três a cinco vezes por semana. Seu currículo é extenso. Classificado como “crítico militante” (CORRÊA, 2002, p. 119), ele se tornou conhecido através de atividades de caráter político e social, ligadas ao campo da arte⁸⁷. Como veremos com mais vagar no próximo capítulo, foi Morais que deu início à catalogação das peças de Bispo na década de 1980, facilitando o

⁸⁶ “Mário Pedrosa (Timbaúba PE 1900 - Rio de Janeiro RJ 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. Realiza seus estudos no Institut Quinche, em Lausanne, Suíça, em 1913. Entre 1920 e 1922, vive em São Paulo e trabalha como redator de política internacional no jornal *Diário da Noite* e produz artigos de crítica literária. Em 1923, forma-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Filia-se ao Partido Comunista Brasileiro - PCB em 1926. Viaja para a Alemanha em 1927, e estuda filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Retorna ao Brasil em 1929. Por volta de 1930, com o jornalista Fúlvio Abramo (1909 - 1993) e outros, funda um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. Por sua militância política, é preso em 1932.

⁸⁷ Resumidamente, podemos apontar alguns momentos significativos que ajudam a sustentar a imagem de crítico militante de Morais: nos anos 60, ele impulsionou a formação da Nova Vanguarda Mineira, propondo uma arte experimental voltada às questões políticas, ambientais e sociais; em 1986, foi curador da mostra “Tempos de guerra”, que reuniu trabalhos de artistas refugiados no Brasil na década de 1940 em virtude da II Guerra Mundial; em 1971, criou no MAM-RJ, os “Domingos da criação”, realizados no último domingo de cada mês, cujo objetivo era a livre experimentação de “novos materiais e discutir o conceito de domingo e o lazer repetitivo e pouco criativo da sociedade capitalista de consumo” (CORRÊA, 2002, p. 123).

tombamento delas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC), entre 1992 e 1994.

Apoiado na imprensa⁸⁸, o crítico enunciou o discurso que instituiu Bispo como artista nacional e inseriu suas criações nos museus e galerias de arte. Tais práticas discursivas e não discursivas expressam o caráter hegemônico de sua fala, ancorada em densas teias de saber e poder, a qual define o que deve ou não ser considerado arte. Segundo Coli (1990, p. 14), “A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de o classificar numa ordem de excelências, segundo critérios próprios”.

Morais afirma ter visto Bispo pela primeira vez na citada reportagem exibida pelo programa “Fantástico” em 1980:

A primeira vez que eu vi a imagem do Bispo foi na televisão, em meio a uma reportagem sobre a Colônia Juliano Moreira. Eram aquelas imagens típicas, padronizadas, com loucos desdentados, em uniformes, e de repente aparece uma figura linda, bonita, sentada, costurando umas coisas e falando. [...] Ele queria fixar aquilo no tempo, por isso a coisa do bordado. Essa imagem ficou muito na minha cabeça. No meio daquela coisa tão dantesca, tão feia, uma coisa tão bonita, tão comovente. Nessa época eu trabalhava no Museu de Arte Moderna. Eu era o Diretor de exposições. Eu, então, organizei uma exposição a que dei o nome de “«À margem da vida””. [...] A minha idéia era reunir alguns segmentos marginalizados da sociedade pela produção artística de alguns elementos desses segmentos marginalizados (*apud* SILVA, 1997, p. 197).

Do mesmo modo que Denizart mostra em seu documentário um personagem imponente e orgulhoso em meio à decadência institucional, também Moraes vale-se desta “estética do contraste”, destacando, entre os “loucos desdentados”, a figura “linda” de Bispo e suas criações. A ideia que parece derivar destes discursos é a de que se uma criação é particularmente tida como extraordinária, como, por exemplo, o “Manto da Apresentação”, essa deve ser atribuída igualmente a uma pessoa extraordinária, a uma figura “linda” e “comovente” como Arthur Bispo do Rosário, e não a um louco “qualquer”, integrante da massa “dantesca”, infernal, portanto, dos “desdentados”.

Foi a autoridade de Moraes, enquanto crítico de arte, que garantiu a genialidade de Bispo, possibilitando seu reconhecimento artístico, permitindo sua

⁸⁸ Conforme Amado (2006, p. 243), a imprensa é o “reduo por excelência da atividade crítica”.

aceitação e incursão pelos espaços consagrados às artes plásticas. Ele autorizava, com seus atos e palavras, o gênio do novo/velho artista que surgia:

Tinha saído um texto, a primeira reportagem sobre Bispo, um texto de João Castelo, um jornalista [...]. O Castelo me telefonou dizendo que estava escrevendo uma matéria, “mas tenho algumas dúvidas. Você realmente garante que o Bispo é genial?” e eu respondo: “garanto”. E aí saiu a matéria (MORAIS *apud* CORRÊA, 2002, p. 125).

As falas que tecem a trama discursiva a respeito da primeira exposição pública das peças de Bispo do Rosário enfatizam o quanto foi difícil para ele permitir que essas saíssem de sua cela:

Na hora da despedida, ele deu as últimas coordenadas. Conversou com as peças, pediu que tomassem cuidado para que não se deturpassem mundo afora. Reafirmou que a obra não deveria sair do pavilhão 10 do Ulisses Viana, só devendo ser exibida ali, perto dele. As peças eram como filhos, ele disse. Convidado para visitar a mostra no MAM, Bispo foi enfático:

- Meus olhos não estão preparados para ver aquilo.

Dois meses de exposição e angústia. Arthur Bispo do Rosário era apresentado ao mundo das artes plásticas imbuído de dor e desespero. Nunca apareceu no MAM, mas buscava Hugo [Denizart, organizador do evento juntamente com Frederico Morais] toda a vez que este aparecia na Colônia. Cravava-o de perguntas sobre as obras: se estariam se comportando direito, gostando da casa nova” (HIDALGO, 1992, p. 153-154).

A citação evidencia o quanto o discurso a respeito do Bispo artista era exterior ao Bispo recriador do Universo e, mais do que isso, o violentava.

Entrelaçando loucura e arte, a fala que apresenta suas peças como criações imbuídas de “dor” e de “desespero” ilustra a configuração das diferentes enunciações que passam a acompanhar Bispo do Rosário até o fim dos seus dias.

Sendo uma das tarefas do crítico de arte a interpretação e a produção do artista (ARGAN, 1998, p. 127), é através da fala de Morais que Bispo foi instituído como tal. Ao colocar as criações do personagem num prestigiado espaço consagrado à arte, o MAM-RJ, com o precioso auxílio de um catálogo cujos textos justificavam e confirmavam tal proposta, Morais inventa o artista plástico. Na teia tecida por estas práticas discursivas e não discursivas, tem-se início a consagração de um artista marginal, o que suscitou algumas controvérsias:

É a primeira vez, no Brasil, que artistas com tais qualificações ocupam tanto espaço dentro de um museu. Como se sabe o MAM tem sido objeto de uma velha polêmica. Existem críticos e artistas que simplesmente lhes negam valor artístico. E outros [...] que afirmam que elas são arte por excelência (*Isto é*, 11/08/1982).

As “qualificações” dos artistas que participaram desta mostra coletiva estavam ligadas as suas trajetórias singulares. A exposição reunia trabalhos de pessoas desconhecidas que, por motivos variados, se achavam privadas de liberdade, ou seja, crianças com algum tipo de “problema”, idosos abandonados, presidiários e internados em manicômios. Conforme o catálogo, tratavam-se de “obras afastadas da tradição e do ensino codificado; janelas da alma, muitas vezes carregadas de estranha poesia” (MORAIS, 1990, s/p). Na mostra, uma “revelação”:

No setor de doença mental há uma revelação: os panos bordados e as composições com objetos assinados por Arthur Bispo do Rosário – que, antes de virem para o MAM, ocupavam uma sala especial na Juliano Moreira, onde Bispo, 70 anos, está internado desde 1939 (*Isto é*, 11/08/1982).

Em um texto do catálogo, escrito por Denizart, as criações realizadas por “doentes mentais”, incluindo Bispo, são interpretadas como formas de resistência à degradação moral imposta pelas instituições psiquiátricas. O talento dos artistas tidos como loucos é, pois, desenhado em função da própria loucura, de forma inseparável dela, parecendo impossível pensar suas criações simplesmente como arte. Neste sentido, tal discurso invoca quase sempre o estado mental dos “artistas”. De acordo com Denizart: “podemos aprender que o homem doente não deixa de ser talentoso, não deixa de ser sensível, que ajudado pode descobrir e ajudar, com sua experiência, outros homens” (*O Globo*, 27/07/1982). Ou seja, essas enunciações não deixam de solidificar a identidade desviante destes “doentes”: eles, apesar de loucos, podem ser criativos, podem ser ajudados e ajudar.

Depois dessa primeira aparição, Frederico Moraes convidou Bispo para realizar uma exposição individual, a qual ocuparia um dos andares do Museu. O personagem negou-se a participar do empreendimento. Segundo uma notícia publicada na imprensa, “o artista, interno da Colônia Juliano Moreira, sob um diagnóstico de esquizofrenia paranoide, recusava-se a se separar de qualquer uma

das centenas de peças que atulhavam o exíguo espaço das celas do Núcleo Ulisses Vianna, onde vivia” (*Tribuna da Imprensa*, RJ, 11/10/1989).

Diante da negativa e da angústia de Bispo por ocasião da primeira mostra, Morais apresentou um nova proposta:

Eu propus a exposição [...] nessa época o Museu tinha uma espécie de apartamentozinho para convidados e eu disse que se você quiser você pode passar todo o mês da exposição lá no Museu. E ele recusou. Ele recusou a exposição e, por extensão, o convite (*apud SILVA*, p. 198).

Mesmo com a recusa, Bispo não se livrou dos holofotes. Sua nova aparição pública ocorreu em 1985, quando Fernando Gabeira filmou o documentário “Arthur Bispo do Rosário”⁸⁹. Gabeira apresentou Bispo como um “grande artista”, um ex-marineiro que teria “viajado pelo mundo inteiro”, um “prisioneiro, escravo” da voz que ordenava que seu trabalho fosse realizado. Nas imagens, Bispo aparece silencioso, vestindo seu manto, enquanto Gabeira relata sua história, frisando que o “artista” negava tal posição de sujeito e afirmava que as peças criadas não eram suas e sim da voz que ouvia.

Com a morte de Bispo, em julho de 1989, as peças criadas em função daquilo que ele acreditava ser a sua missão na Terra e que ele não permitia – a não ser excepcionalmente e com muita dor - que deixassem a Colônia, passaram a circular pelos espaços consagrados do mundo das artes plásticas. Morto aquele que era o principal obstáculo para a consagração do artista, ou seja, o próprio artista, configurou-se uma nova etapa que culminou no definitivo “reconhecimento” – ou, mais propriamente, invenção – de sua arte. Três meses após o falecimento de Bispo, Morais conseguiu realizar a mostra por ele recusada sete anos antes:

Em outubro de 1989, uma exposição ampla de sua obra foi realizada na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, circulando, em seguida, pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte de Belo Horizonte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e Centro de Criatividade, em Curitiba, atraindo público recorde, comovendo, provocando intenso debate entre críticos, artistas e psicanalistas, e amealhando em tempo curtíssimo, uma considerável fortuna crítica (MORAIS, *Arte Plural*, 1992, s/p).

⁸⁹ O documentário realizado por Gabeira tem 9 minutos de duração e pode ser assistido na internet: Disponível em:http://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw. Acesso em 14/06/2008.

Nas palavras do crítico, “o lançamento dele [Bispo], a inserção dele na arte e na cultura contemporânea, foi em 1989, com a exposição Registros de Minha Passagem pela Terra” (*apud* CORRÊA, 2002, p. 128). Os discursos referentes a essa exposição valem-se de um recurso narrativo poderoso: comparam as criações de Bispo às de artistas já consagrados. O responsável por estes primeiros paralelos foi novamente Moraes que, no catálogo da mostra, ligou discursivamente o trabalho do personagem às correntes vanguardistas contemporâneas:

Sua obra transita [...] com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dada.

[...]

Sem que algum dia tivesse saído de sua cela para visitar exposições ou folhear revistas de arte em alguma biblioteca sofisticada, Bispo fez nos anos 60 assemblages como as de Arman Cesar, Martial Raysse e Daniel Spoerri, integrantes do novo realismo. Nas acumulações de todos estes artistas, como nas de Bispo, vemos basicamente os mesmos objetos ou dejetos, todos saídos da sociedade industrial de consumo (MORAIS, 1989, p. 12).

Na tentativa de instituir o artista, parecia ser necessário inscrevê-lo em alguma corrente artística contemporânea (ressaltando-se a espontaneidade desta inserção), e nada mais apropriado para isso do que as vanguardas. “Pode-se dizer que a crítica e os curadores se encarregaram em grande estilo de *canonizar* a obra de Arthur Bispo do Rosário como um eminente representante das vanguardas e, por que não, das pós-vanguardas” (SELLGMANN-SILVA, 2008, p. 63) [grifo do autor]. O fato de Bispo produzir a partir de materiais diversos, principalmente da sucata, do lixo da instituição psiquiátrica, conduziu o principal viés desta aproximação. Assim, o enunciado que passa a se configurar nesse momento, instaurado por Frederico Moraes, aproxima Bispo das vanguardas artísticas e das produções elaboradas a partir dos anos 60, as quais reutilizavam e conferiam novos significados a materiais recolhidos do lixo da sociedade de consumo:

O Bispo emerge já no campo da Arte Contemporânea, quer dizer, no pós-Moderno. O Bispo não faz desenho, não faz pintura, o Bispo faz objeto, faz instalações. [...] Então, quer dizer, o Bispo emerge, em relação ao passado ele está muito mais próximo do Dadá [...] – que é uma primeira manifestação de arte pós-moderna, e no plano mais atual, ele está mais próximo da arte conceitual, das correntes

arqueológicas, quer dizer da arte objetual (MORAIS *apud* CORRÊA, 2002, p. 126).

Assim, a fala de Moraes institui a “arte” de Bispo – configurando parâmetros para a sua visibilidade e dizibilidade – sob a perspectiva da proposta Dadaísta, cujo principal representante foi Marcel Duchamp⁹⁰. O dadaísmo propunha uma ruptura com a arte tradicional de seu tempo, sugerindo que é o gesto do artista que confere sentido aos objetos, os quais, de anônimos e industrializados, passam a adquirir o estatuto de arte. Parece contraditório pensar o trabalho de Bispo por essa ótica, pois ele nunca percebeu suas criações como arte, estas foram assim inventadas por enunciações exteriores à sua versão de si.

Moldadas por tal olhar, as peças de Bispo participaram da mostra “Por que Duchamp?”, ocorrida em 1999, em São Paulo. A exposição propunha releituras do artista francês por artistas e críticos brasileiros, aproximando, por exemplo, as criações de Bispo da obra do famoso Dadaísta. Tal aproximação foi imposta de forma incisiva, sem espaço para dissonâncias:

Sua obra [de Bispo] transita com absoluta naturalidade e competência, no território da arte contemporânea. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados, sem dificuldades, com obras superconhecidas de Duchamp, tais como “Roda de bicicleta” (1913-1964) por exemplo (MORAIS, 1990, s/p).

⁹⁰ O surrealista Marcel Duchamp criticava, através de seu trabalho, a sobrevalorização que a arte e o mundo acadêmico imputavam a si próprios, questionando os princípios estéticos de valorização da arte nos circuitos oficiais dos salões e premiações.



Marcel Duchamp. "Roda de bicicleta"⁹¹.



Bispo do Rosário. "Roda da fortuna"⁹².

Morais (*apud* SILVA, p. 205), ao ser questionado sobre a semelhança entre as duas peças, afirma que, no caso de Duchamp,

[...] era uma apropriação. Tinha essa coisa de sacar o objeto da série industrial, deslocar para o museu, o que qualifica esse objeto como

⁹¹ (Foto: Disponível em: www.rodamoda.com. Acesso em 23/11/2008).

⁹² (LÁZARO, 2006, p. 199 – Foto de Rodrigo Lopes).

arte. O que Bispo fez foi reproduzir uma “Roda da fortuna” que era um jogo. [...] para ele é simplesmente uma transcrição. Mas se você pensar bem é como o de Marcel Duchamp. Mas o Duchamp tirou o objeto. Quando o põe sobre o banco criou uma relação, foi além da apropriação.

Na tentativa de ligar Bispo a Duchamp, outras semelhanças foram buscadas, revelando o esforço empreendido nessa aproximação e, por consequência, na legitimação das criações do primeiro como arte. O fato de ambos apreciarem o jogo de xadrez, por exemplo, é constantemente ressaltado pela imprensa: “Duchamp foi campeão de xadrez e Bispo concedia, a poucos, a honra de disputar com ele uma partida desse jogo” (*O Globo*, 06/10/89); “Bispo é o nosso Duchamp” (*Tribuna da Imprensa*, 11/10/89). Preferências ou aptidões como essa motivaram comparações um tanto inócuas (já que não se referem exatamente às “obras” dos “artistas”), cujo sentido parece ser apenas o de justificar a inserção de Bispo no mundo das artes. O argumento central destes discursos pode ser resumido da seguinte forma: se as peças de Bispo se pareciam com as de Duchamp, logo deveriam ser consideradas como arte e tidas como criações de um artista genial.

Ao “revelar”/instituir a “obra” de Bispo, Morais faz referência ainda ao Cubismo e à Arte Conceitual⁹³, bem como às correntes arqueológicas da arte francesa. A respeito destas últimas, o fio condutor que articula a comparação estabelecida pelo crítico se encontra enunciado no título da exposição por ele organizada das criações de Bispo, “Registros de minha passagem pela Terra”, o qual foi pensado a partir de uma inscrição presente num dos estandartes criados pelo personagem que se iguala à definição atribuída por Bertholin, artista ligado à arte arqueológica, às suas próprias criações, qual seja, o entendimento dos objetos criados como sendo vestígios ou traços de sua passagem pela Terra.

Com alguns materiais intratáveis e um longo trabalho manual, esta produção torna-se uma função da vida, uma mania de produzir para

⁹³ O Cubismo foi um movimento artístico cuja origem remonta à Paris e a 1907, ano do célebre quadro de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*. Considerado um divisor de águas na história da arte ocidental, o cubismo recusa a idéia de arte como imitação da natureza, afastando noções como perspectiva e modelagem”, tratando as formas da natureza através de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. Neste sentido, a representação do mundo passa a não ter compromisso com a aparência real das coisas. Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. [...] O mais importante para a arte conceitual são as idéias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância (MAIZELS, 2002, p. 19).

matar a angústia, um esforço para escapar de uma insustentável solidão, uma última ponte entre o homem e as formas obscuras que o envolvem, uma última interrogação da condição humana e da prática estética, uma vontade de deixar alguns *traços de minha passagem* (BERTHOLIN *apud* MORAIS, 1990, p. 26) [grifos meus].

Neste discurso, que engendra uma “linhagem nobre” para as criações de Bispo, uma atenção especial é dada ao brasileiro Hélio Oiticica (1938 – 1980), famoso por sua obra “Penetrável Tropicália”⁹⁴, que inspirou o movimento tropicalista na música brasileira, nos anos 1960 e 1970. Segundo Moraes (1990, s/p), a obra de Bispo “tangencia e penetra pelos caminhos de Oiticica”⁹⁵. Enunciações como essa destacam, sobretudo, a criação que, nos anos 60, Oiticica chamou de “Parangolé”.

O artista, naquele período, passa a colaborar com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, envolvendo-se com a comunidade do Morro da Mangueira e dessa experiência nascem os “Parangolés”. Trata-se de tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música e pressupõem uma manifestação cultural coletiva. Posteriormente a noção de “Parangolé” é ampliada, passa a ser a antiarte por excelência; pretendendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo cotidiano.

Na década de 1960, muitos artistas se preocuparam em produzir o que chamaram de "antiarte", ou seja, obras que rompiam com a ideia de contemplação estática e propunham a efetiva participação do público através de uma aproximação sensorial mais ampla, por meio do tato, do olfato, da audição e, até mesmo, do paladar⁹⁶. Nas criações de Oiticica as capas e estandartes eram feitos com panos coloridos (que poderiam levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimentava. A obra só existia plenamente, portanto, quando havia a participação corporal, ou seja, sua estrutura dependia da

⁹⁴ O termo Tropicália nasce como nome da obra de Hélio Oiticica (1937 - 1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967. A obra pode ser descrita como um ambiente labiríntico composto de dois *Penetráveis*, *PN2* (1966) - *Pureza É um Mito*, e *PN3* (1966-1967) - *Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé* e um aparelho de televisão. As imagens tropicais que inspiram o título remetem a areia, araras e plantas. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional - tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A ideia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica.

⁹⁵ Sobre Oiticica e sua obra ver: FAVARETTO, 1992.

⁹⁶ No Brasil, dois artistas representativos desse período foram Lygia Clark e Hélio Oiticica. A este respeito ver (CARNEIRO, 2004).

ação. Assim o visitante deixa de ser mero expectador para tornar-se participante, tornando-se obra ao vestir os Parangolés.

Os Parangolés de Oiticica foram comparados ao “Manto da Apresentação” de Bispo. Nas palavras de Marta Dantas (2002, p. 196):

O manto envolvia o corpo e o corpo incorporava o manto; uma verdadeira poética do instante e do gesto. Tal qual os “Parangolés” de Hélio Oiticica, a estrutura da obra é o próprio ato expressivo, e este se produzia à medida que a obra (no caso o “Manto”) era utilizada.

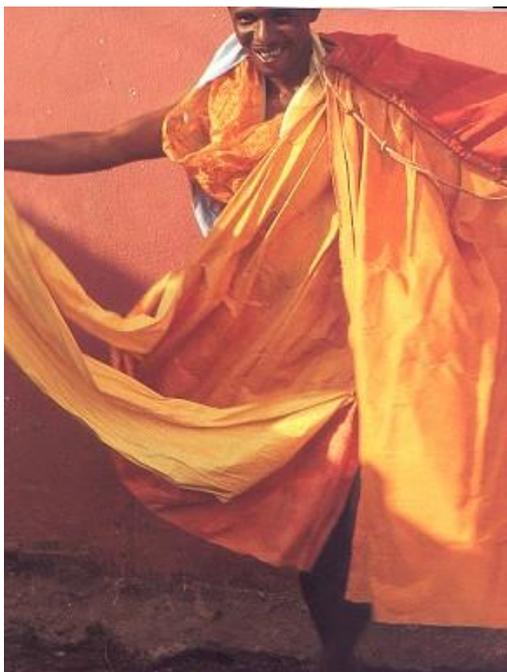
Da mesma forma, no livro Bispo Século XX, Paulo Herkenhoff⁹⁷ aproxima as celas de Bispo ao atelier de Oiticica:

Pouquíssimos tiveram acesso à casa-forte de Bispo ou ao atelier de Oiticica. [...]

À primeira vista, os ambientes de Hélio Oiticica e a casa-forte de Bispo do Rosário poderiam parecer uma espécie de mafuá, um caos doméstico gerado por uma inútil acumulação em desordem, uma bagunça caótica (Herkenhoff, 2006, p. 163 – 164).

Herkenhoff aproxima a ideia de “construção aberta”, de “movimento” inerente aos Parangolés às criações de Bispo, “cuja vida estava dedicada ao recolhimento de fragmentos do mundo”. Para ele, tanto Oiticica quanto Bispo pretendiam compor uma “totalidade incompleta”.

⁹⁷ Paulo Herkenhoff é diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Hélio Oiticica. "Parangolé"⁹⁸.

Tal aproximação não é unânime. Conforme o crítico de arte Ferreira Gullar não haveria nenhuma ligação entre os Parangolés de Oiticica e os mantos de Bispo do Rosário⁹⁹.

Não tem nada a ver. Os parangolés surgiram a partir do momento em que Hélio Oiticica passou a freqüentar a escola de samba da Mangueira. É algo muito pobre se você comparar com a roupa de uma porta-bandeira, colorida, barroca, popular. É uma arte que remonta ao século 17. Aí o Hélio botava a roupa em um passista e pedia pra o cara rodar e falava que com isto ele estabelecia uma relação da forma com o espaço e a luz. É pura teoria. Qualquer objeto rodando mantém uma relação com o espaço e a luz.

O crítico desvincula as peças de Bispo do mundo da arte, instituindo o louco em detrimento do artista recriminando o fato de todos se acharem gênios (ou inventarem gênios?) em meio ao contexto pretensioso da arte moderna. Segundo ele é a loucura que imprime força a seus objetos e não seu caráter artístico.

O Bispo é exatamente o contrário da arte moderna. Em seu delírio, ele quer salvar os objetos do mundo. Ele começou a desfiar o próprio uniforme de interno para bordar um manto sagrado. A sua busca é

⁹⁸ (Foto: Disponível em: <http://www.digestivocultural.com>. Acesso em 23/11/2009).

⁹⁹ José Ribamar Ferreira (São Luís, MA - 1930), foi poeta, crítico de arte, jornalista, escritor, dramaturgo, tradutor. Foi autor de extensa e diversificada produção literária e teórica, Ferreira Gullar figura certamente entre os mais importantes poetas e críticos de arte brasileiros da atualidade.

busca do sagrado. Não tem nada a ver com a sofisticação vazia da arte moderna. Só um louco se entrega totalmente a esta missão de salvar os objetos do mundo. É uma loucura que imprime esta força interior aos objetos do Bispo. A arte moderna é de decadência, de cerebralismo, de sofisticação exaurida. O que a arte precisa é de paixão e não de cerebralismo. No contexto pretensioso desta arte moderna todos se acham gênios [...] (*Jornal de Brasília*, 30/07/1993)

Para Moraes, as criações de Bispo devem ser entendidas como “arte autêntica”, capazes, justamente por sua autenticidade e espontaneidade, de emocionar quem as vê. O crítico escreve no catálogo da mostra em Curitiba (1990): “a obra criada por Arthur Bispo do Rosário é, de forma mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos, essa tentativa de reconstrução do universo e, como tal, é arte autêntica, que comove e pede reflexão”. Alguns jornais também fazem referência à “emoção” provocada pelas criações de Bispo nos visitantes: “Pela primeira vez pude constatar nos olhos do visitante a emoção. Aquela emoção pura que só os verdadeiros artistas são capazes de transmitir. Uma maravilha” (*Última Hora*, 02/01/1990). Ou seja, além de comparáveis a grandes obras da arte erudita ocidental, as criações de Bispo primariam por um ingrediente a mais: a autenticidade e a pureza, que geravam emoções igualmente autênticas e puras em quem as apreciava.

Procurei até aqui problematizar os primeiros fios do emaranhado de falas que entrelaçaram loucura e arte na invenção do artista plástico genial. Com o documentário de Denizart e as exposições organizadas por Frederico Moraes, foram criadas as circunstâncias que possibilitaram a emergência de Arthur Bispo do Rosário no cenário da arte contemporânea, lugar de sujeito por ele não desejado, mas por ele ocupado até hoje. Neste processo, práticas discursivas e não discursivas se entrecruzam e se misturam, ligando a loucura do interno da Colônia Juliano Moreira à genialidade do artista contemporâneo. Pretendo agora esquadrihar as diferentes enunciações que se esforçaram para confirmar e efetivar sua consagração, mostrando como esta tessitura enredou o personagem numa ascensão frenética rumo ao reconhecimento nacional e internacional.

4.1.2 A consagração do artista nacional

Apresentado à sociedade exterior depois de quase 43 anos esquecido em sua cela-forte na Juliano Moreira, Bispo do Rosário foi enredado pela teia discursiva que instituiu sua genialidade artística. A partir de então, o personagem foi tema de outros filmes, exposições, capas de CDs, coleções de moda, peças de teatro, eventos culturais, sambas enredo, filmes, *sites* da internet, etc. Bispo foi, portanto, capturado e inventado por esta profusão de falas, as quais entrecruzam genialidade e loucura para tecer a consagração do artista.

Seguindo os fios desta trama em uma ordem aproximadamente cronológica, em 1993, Bispo foi tema de um “documentário ficcional” chamado “O Bispo do Rosário”, dirigido por Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha. A relação do personagem, interpretado pelo ator Rubens Correa, com a estagiária Rosângela Maria, vivida pela atriz Cristiane Torloni, é o eixo central do filme, o qual se propõe a retratar o imaginário do “artista”. Segundo um comentário publicado na imprensa,

Inédito na TV, o documentário ficcional O Bispo do Rosário explora o caminho cruzado entre genialidade e loucura, que marcou a obra do marinho sergipano (*O Estado de São Paulo*, 06/04/1997).

Apesar de apresentar em seu início imagens reais da Colônia, o cenário da trama é fictício. As imagens do filme desenham Bispo como alguém que vivia em uma realidade paralela. A narrativa explora, como de praxe, “o caminho cruzado entre genialidade e loucura” (*O Estado de São Paulo*, 06/04/1997). O personagem aparece vivendo uma espécie delírio permanente, fazendo de sua vida sua missão na terra, profetizando que um dia seria reconhecido por seu trabalho.

Neste mesmo ano, Frederico Morais organizou duas exposições das peças de Bispo: uma dentro da própria Colônia Juliano Moreira, denominada “Arthur Bispo do Rosário na Colônia”, e outra intitulada “Arthur Bispo do Rosário – O inventário do universo”, no MAM-RJ. A “obra” do personagem realizava, assim, pelas mãos de Morais, e de forma física, a tão pretendida ponte entre loucura e arte, confundindo a especificidade dos espaços dedicados a tais manifestações: o Núcleo Ulisses Viana “virava” galeria e o MAM carioca transmutava-se em abrigo das criações de um louco.

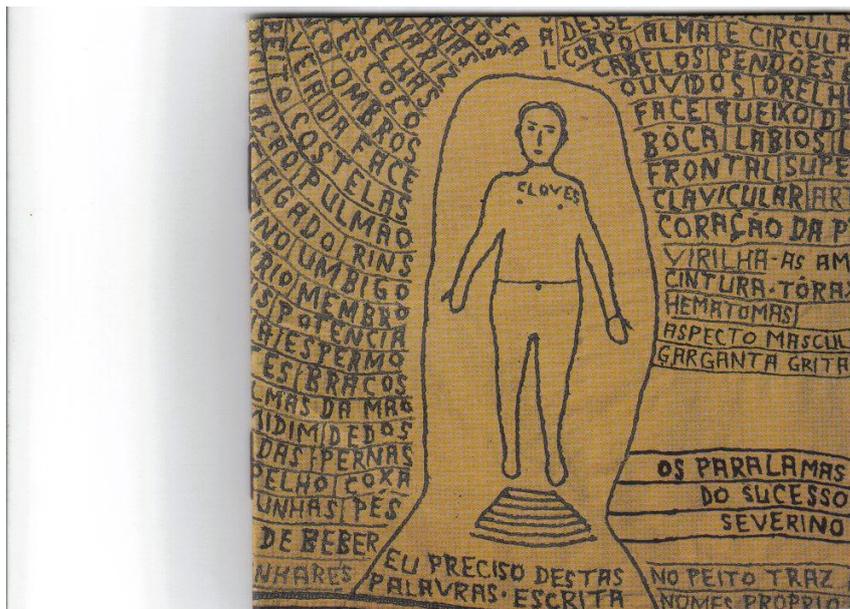
O sucesso de tais eventos reverbera em diferentes falas. No MAM, por exemplo, ressalta-se que compareceram à inauguração “cerca de oitocentas pessoas”, entre elas “importantes artistas plásticos” (CORRÊA, 2002, p. 27). As falas que tecem o sucesso do novo “artista” são perpassadas pelo discurso psiquiátrico, entrelaçando arte e loucura. Tais enunciações justificam a presença de Bispo no circuito das artes plásticas como forma de “provocar uma discussão sobre o atendimento dispensado aos loucos no país” (*Correio Brasiliense*, 27/05/1993).

Nesta perspectiva, Bispo é posicionado ao lado de grandes personalidades conhecidas por sua genialidade e loucura, como o pintor Van Gogh e o escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro Artaud:

Grande surpresa da arte brasileira, Arthur Bispo do Rosário é um daqueles personagens únicos. Como o pintor Van Gogh, o ator e diretor Antonin Artaud, em Bispo do Rosário a loucura se confunde com sua obra – nunca o contrário (*Jornal do Brasil*, 14/12/1994).

Da mesma forma, em 1994, a mostra “Bispo do Rosário”, nas galerias do IBEU (Instituto Brasil Estados Unidos) de Copacabana e Madureira, é perpassada por enunciações ligadas ao discurso que atrela Bispo ao seu quadro psiquiátrico, visto que o evento se realiza em comemoração aos 70 anos da Colônia Juliano Moreira.

Alguns anos mais tarde, uma nova enunciação. Em 1996, um dos bordados de Bispo tornou-se capa do CD “Severino” (1996), da banda Paralamas do Sucesso. A proposta conceitual do disco era “resgatar a identidade brasileira” e, neste caminho, Bispo é apontado como um “exemplo de brasilidade”, alguém que tentou, através da arte, resgatar a própria identidade (*Jornal do Brasil*, 01/04/1994).



Capa do CD “Severino”, da banda Paralamas do Sucesso.
(Arte de Gringo Cardia sobre foto de Maurício Valladares).

Apesar de apresentar uma enunciação diferenciada, que procurava instituir a “brasilidade” do trabalho de Bispo, tal discurso não obteve grande reverberação, ao menos naquele momento, permitindo que novamente o personagem submergisse no emaranhado de falas que lêem as suas criações a partir da relação genialidade/loucura. A “brasilidade” perde, assim, espaço para narrativas que enfatizam o “sentido criador” de seus “delírios” e sua capacidade de “administrar” a “loucura”, deixando para a “cultura brasileira e universal” suas criações. Morais é novamente o operador desta “artilharia de sentidos”:

“Cada louco é guiado por um cadáver. O louco só fica bom quando se livra desse morto”, afirmou certa vez Arthur Bispo do Rosário, que durante meio século esteve internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Para livrar-se desse cadáver, que é a loucura, só havia para Bispo dois caminhos: a morte (que ali, verdadeiro “Cemitério dos vivos”, como diria Lima Barreto, é lenta e deprimente) ou a criação. Optou por esta última, e de modo tão intenso, que criar para ele tornou-se sinônimo de vida, razão de viver. Como escreveu num dos seus estandartes, legendando a imagem costurada de um corpo cujas partes descrevia: “Eu preciso destas palavras escritas”. Assim, pela via da arte, deu um sentido criador aos seus delírios, administrando sua loucura. Ao morrer, em 1989, com 77 anos, deixou para a cultura brasileira e universal, um dos mais impressionantes e pungentes testemunhos sobre a importância do ato criador como veículo de afirmação da dignidade humana (MORAIS, 1996, s/p).

Seguindo a tessitura discursiva que desenha a consagração do Bispo artista (e, cada vez mais, do artista “pop” da indústria cultural), cabe citar que o personagem e sua “obra” serviram de inspiração para a coleção de inverno de 1997 do estilista mineiro Ronaldo Fraga:

O estilista Ronaldo Fraga ficou tão impressionado com a obra do Bispo do Rosário que criou uma coleção inteira inspirada em seu trabalho. [...] A coleção *Em nome do Bispo*, com cerca de 80 peças, mostrou roupas com inscrições, usando muito tecido de cobertor e bordados (*Gazeta Mercantil*, 27/06/1999).

A coleção integrou as comemorações dos dez anos da morte do personagem. O que chama a atenção nesta apreensão de Bispo pelo mundo da moda é o fato de sua posição de sujeito louco não ter sido mencionada em nenhum momento nos registros encontrados a respeito das roupas e do desfile; apenas o “artista”, dono de uma “obra sem precedentes”, foi destacado.

O discurso referente ao desfile articula uma nova expressão, “olhar bispiano”, que pretendia definir a maneira como o personagem via e criava:

O olhar insuspeito – expresso ao transformar o que as pessoas geralmente não enxergam, ou vêem como lixo, em obras de arte; e no lirismo deslavado da obra, que Fraga vê na ligação do artista com palavras – e no cuidado que o artista teve com o outro ao colocar o nome das pessoas que gostava nas obras (*Gazeta Mercantil*, 27/06/1999).

Nesta fala, a versão de si de Bispo é completamente anulada: ele passa a ser aquele que transformava lixo em arte e que bordava nomes por ter um cuidado especial com o outro. Onde estava o enviado de Deus que representava as criações divinas e bordava os nomes dos escolhidos, daqueles que enxergavam a sua santidade, para salvá-los no dia do Juízo Final?

Fraga afirma que, desde o dia em que descobriu Bispo, durante o período em que a exposição “Minha passagem pela Terra” esteve em Curitiba, nunca mais foi abandonado por sua presença. Segundo ele, “houve um casamento de almas perfeito”. Tal discurso institui uma relação quase mística entre os dois criadores: Bispo não foi somente fonte de inspiração, ele estava presente na coleção. Até mesmo o “Manto da Apresentação” foi recriado e fez parte do desfile.

Na tessitura da malha discursiva que insere Bispo na cena (e na indústria) cultural brasileira, em 1999, tem-se um novo acontecimento imagético: o personagem aparece numa cena do premiado documentário “Nós que aqui estamos, por vós esperamos” (1999), de Marcelo Masagão, o qual aborda a história do século XX através de pequenos recortes biográficos de personagens famosos e anônimos. O filme possui uma narrativa fragmentada, dividida em diferentes temas. Bispo surge quando o assunto é “Perto de Deus”, momento que trata da conflitante relação estabelecida entre o homem e suas crenças por meio de uma série de imagens envolvendo acontecimentos distantes no tempo e no espaço que são confrontados e explorados de forma crítica e poética. As imagens mostram monges tibetanos em oração, judeus rezando próximos ao muro de Jerusalém, muçulmanos ao redor do túmulo de Alah, fiéis cultuando os orixás em Angola, indianos venerando o vento, uma cerimônia de exorcismo na Venezuela, uma jovem que reza pelos “pequenos problemas humanos” na Portugal de 1968, um padre dando a sua benção aos soldados nas trincheiras de algum campo de batalha perdido na Europa de 1917, um menino de rua “a espera de Deus” em meio à multidão em uma cidade qualquer do hemisfério sul, uma igreja que deixa de ser templo de Deus para tornar-se Repartição Pública Vermelha na Rússia revolucionária de 1922 e, por fim, Bispo do Rosário.

O personagem aparece em uma fotografia preto e branco, vestindo o “Manto da Apresentação”. Na imagem, sobreposta às suas costas, surge a figura de um homem portando asas, sugerindo que, na tentativa de encontrar Deus, Bispo teria se libertado de si mesmo. Masagão não faz qualquer referência à biografia do personagem, não menciona suas supostas loucura ou genialidade artística. Bispo é engendrado pelos acontecimentos do “breve século XX”, pela “era dos extremos” narrada por Hobsbawm (2006), marcada por catástrofes e incertezas. O personagem encerra a sequência de imagens que mostram a banalização da fé e da própria vida. No emaranhado de pequenas memórias que compõem o fugaz século XX, Bispo é mais um a esperar por Deus em meio à desesperança. Conforme a legenda exibida: “Brasil, 1980 – Arthur Bispo do Rosário (1922-1994)¹⁰⁰ – fez uma roupa especial

¹⁰⁰ As datas de nascimento e morte mostradas no documentário não coincidem com os dados encontrados nas fontes localizadas. Como explicado anteriormente, segundo os registros da Marinha de Guerra do Brasil, ele teria nascido em 14 de maio de 1909. Já de acordo com os registros da *Light*, consta como a data de seu nascimento 16 de março de 1911. Conforme seu prontuário médico, Bispo faleceu em 1989.

para se encontrar com Deus”. Assim, apesar da densidade e da capilaridade do discurso que constrói o “artista louco”, outras enunciações que elegem Bispo como referente ganham, vez por outra, alguma reverberação.

Ainda em 1999, Bispo virou tema de peça de teatro. A montagem “Bispo Jesus do Rosário – A via sacra dos contrários”, de Clara Góes, foi pioneira em trazer para os palcos a trajetória do singular personagem. Segundo um texto jornalístico:

A Via Sacra dos Contrários remete à idéia de um Cristo ao contrário, como foi Bispo, um louco, sem seguidores, sem credibilidade, sem apóstolos: a imagem invertida de Cristo. O espetáculo, que começa no momento em que Bispo vê Cristo e os anjos, acompanha a trajetória do artista durante seus longos anos de internação na Colônia Juliano Moreira e mostra como ele desenvolveu sua veia artística, seguindo ordens das vozes que ouvia (*O Estado de São Paulo*, 09/10/1999).

Loucura e arte também perpassam o discurso instituído pelo teatro, acrescentando-se a amplificação do elemento místico. A peça de Góes articula enunciados ligados à loucura de Bispo, instituindo-o como “um Cristo ao contrário”, “um louco, sem seguidores, sem credibilidade, sem apóstolos” (embora, como vimos, existem falas que apontam ter ele seguidores). Mas também contribui para a invenção do artista, preocupando-se em mostrar “como ele desenvolveu sua veia artística”.

Os “delírios” de Bispo, bem como seu gênio artístico, são mostrados em outras montagens teatrais, como na peça “Andanças - Vida e Obra de Arthur Bispo do Rosário”, de Alex Mello (2007)¹⁰¹, encenada no Brasil em 2007, depois de ter permanecido em cartaz na Alemanha por três anos. A montagem objetivava recriar “de forma livre e delirante a intrigante rotina do artista Arthur Bispo do Rosário [...]. O espetáculo foi classificado pelo jornal alemão *General Anzeigener* como simplesmente imperdível” (*TAM Magazine*, 2007, p. 91)¹⁰². Bispo parecia tornar-se assim um “detonador” para delírios estéticos os mais variados.

¹⁰¹ A peça “Andanças - Vida e Obra de Arthur Bispo do Rosário” pode ser acessada, ainda que em fragmentos, através da internet: Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LdeNAWBIRWs> . Acesso em 11/11/2008.

¹⁰² Ao longo dos anos, outros diretores buscaram inspiração em Bispo e na sua “obra”. Além dos espetáculos citados no corpo do texto, localizei ainda referências aos seguintes: “O marco do meio dia”, de Antônio Nóbrega (2000); “Bispo do Rosário, Senhor dos labirintos”, do Grupo Imbuaça (2000); e “Bispo”, de João Miguel (2002). Contudo, não foi possível obter fontes suficientes para que estas pudessem ser analisadas.

No rastro dos discursos interessados em confirmar a genialidade de Bispo, inserindo-o definitivamente no mundo das artes plásticas através de enunciações que ligam genialidade e loucura, cabe citar a “Mostra do Redescobrimento do Brasil”, ocorrida em 2000, como parte das comemorações alusivas aos 500 anos do “descobrimento” do Brasil. O evento se propunha a reunir um panorama da arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. As criações de Bispo foram expostas no módulo “Imagens do inconsciente”, título que faz alusão ao trabalho da psiquiatra Nise da Silveira¹⁰³, fundadora do Museu Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, criado a partir dos ateliers de arte-terapia realizados com internos da Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II.

O curador da mostra foi Nelson Aguilar, o mesmo que, como veremos, fez a curadoria do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza de 1995 e da exposição das (agora) “obras” de Bispo realizada em Paris em 2003. Ele aponta o personagem como o responsável por coroar as aspirações da Dra. Nise, estabelecendo uma espécie de genealogia:

O coroamento das aspirações da Dra. Nise foi a revelação da obra de Arthur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Bispo do Rosário nunca freqüentou escola de arte ou atelier de terapia ocupacional. Manifestou-se deliberadamente, de forma absolutamente autodidata (AGUILAR, 2003, p. 33).

Mas quais eram exatamente as aspirações da Dra. Nise da Silveira? A psiquiatra, que nunca trabalhou na Juliano Moreira e tampouco teve qualquer tipo de contato com Bispo, incentivava a livre criação dos internados, procurando encorajar os “doentes” a se expressarem, atribuindo a tal atividade um sentido terapêutico e tomando as criações destes como dados de análise e não necessariamente como arte. Sobre isso, ela afirmou no livro “O mundo das imagens” (1992):

Um dos caminhos menos difíceis que encontrei para o acesso ao mundo interno do esquizofrênico foi dar-lhe a oportunidade de

¹⁰³ Nise da Silveira (1906 - 1999) foi aluna de Carl Jung e dedicou sua vida à psiquiatria, manifestando-se radicalmente contrária às formas agressivas de tratamento vigentes em sua época, como o confinamento em hospitais psiquiátricos, o eletrochoque, a insulino-terapia e a lobotomia. Seu trabalho ligado à arte-terapia deu origem ao referido Museu Imagens do Inconsciente.

desenhar, pintar ou modelar com toda a liberdade. Nas imagens assim configuradas teremos auto-retratos da situação psíquica, imagens muitas vezes fragmentadas, extravagantes, mas que ficam aprisionadas no papel, tela ou barro. Poderemos sempre voltar a estudá-las (SILVEIRA, 1992, p. 93).

Parece um contra-senso afirmar que as criações de Bispo coroam as aspirações da Dra. Nise, visto que o trabalho por ele desenvolvido não foi criado nos *ateliers* de arte-terapia e não teve qualquer tipo de “encorajamento” da parte da equipe médica da Colônia Juliano Moreira. Perspectiva esta que, como vimos, foi confirmada por Nelson Aguilar. O personagem é instituído como a culminância de uma proposta terapêutica que ele nunca vivenciou e da qual, provavelmente, nem mesmo soubesse da existência. Assim, Bispo é inserido no panorama que traçava os 500 anos da arte brasileira, um lugar de honra sem dúvida, mas ao lado dos loucos, das “imagens do inconsciente”, que não eram necessariamente entendidas como arte e sim como sintomas da insanidade.

Outro fio que se destaca na teia que engendra a consagração do artista e sua inserção na cena cultural brasileira foi “puxado” em 2003. Neste ano, o Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, promoveu um dos maiores eventos multidisciplinares a respeito do personagem, cada vez mais um objeto de estudo e atenção. Um dos curadores da mostra foi Jorge Silva, autor de “Arthur Bispo do Rosário – Arte e loucura” (1996), livro cujo título resume com precisão a discursividade hegemônica que capturou Bispo. Sobre o evento, o jornal *O Estado de São Paulo* afirmou:

Jogando luz sobre a excelência artística dessa obra, será inaugurada amanhã no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) uma mostra multidisciplinar, na qual o público terá acesso não apenas a obras pouco conhecidas do artista, mas principalmente será envolvido por uma série de diálogos poéticos entre Bispo e um elenco de diversos produtores culturais das mais diferentes áreas (*O Estado de São Paulo*, 01/09/2003).

A mostra, denominada “Ordenação e vertigem”, trazia 60 peças de Bispo, e focava-se nas interpretações de suas criações realizadas por artistas ligados à música, à dança e às artes plásticas contemporâneas. Na abertura do evento, foram exibidos os documentários “Prisioneiro da passagem” e “Bispo do Rosário”, e o personagem foi homenageado com uma missa. Composta pelo compositor Arrigo

Barnabé (2003), representante destacado da vanguarda musical paulistana, a “Missa In-Memorian a Arthur Bispo do Rosário” foi executada para recepcionar os visitantes, pois, de acordo com uma reportagem da época, “nada melhor do que uma missa para Bispo, para quem a religiosidade tinha uma importância fundamental” (*O Estado de São Paulo*, 01/09/2003).

O evento se propôs a “reapresentar” Bispo, contrapondo-se às leituras feitas pela psiquiatria de sua obra:

O valor desta mostra é reapresentar Arthur Bispo do Rosário a partir deste ponto de vista, arrancando-o assim das pobres leituras que o campo “psi” tem normalmente produzido. O excesso de bibliografia velou nosso olhar, impedindo uma aproximação à obra de forma mais enigmática (*Zero Hora*, 20/09/2003)

Contudo, a crítica não era unânime e, dentro da própria organização do evento, alguns acreditavam que loucura e arte, biografia e obra, eram inseparáveis na compreensão da produção plástica de Bispo: “uma tal produção não pode ser interpretada fora da biografia, e os dados sobre sua vida são vagos” (*Zero Hora*, 20/09/2003). Assim, a mostra evidencia uma certa ambiguidade que parece perpassar as discursividades hegemônicas que instituíram as duas principais posições de sujeito ocupadas por Bispo antes e depois de sua passagem pela Terra: a de louco e a de artista. O próprio título do evento, “Ordenação e vertigem”, indica formas contraditórias de ver e compreender as criações do personagem: a “ordenação” de seu trabalho e a “vertigem” de sua loucura, as duas umbilicalmente ligadas.

A teia que instituiu a consagração do artista plástico Arthur Bispo do Rosário conduz também à sua cidade natal, Japaratuba. Em 2003, seus restos mortais, antes esquecidos numa cova sem nome no Cemitério da Pechincha, em Jacarepaguá, foram transferidos para a cidade onde ele nasceu e ganharam um túmulo suntuoso, acompanhado de um monumento em tamanho natural, digno de um herói nacional. Conforme veremos com mais vagar no próximo capítulo, Bispo foi inventado como artista local. Confirmando a importância do personagem no mundo das artes, Japaratuba alimenta e recria anualmente sua monumentalização, ligando-o às festas “tradicionais” do Município, tornando-o o centro do maior festival local,

que significativamente passou a se chamar “Festival de Artes Arthur Bispo do Rosário”¹⁰⁴.

A miríade de enunciações que instituíram a genialidade artística de Bispo espraiou-se para muito além do mundo “burguês” das artes, das galerias e museus, e perpassou as falas associadas a outros lugares sociais. Neste sentido, por exemplo, algumas Escolas de Samba espalhadas pelo Brasil tomaram o personagem como inspiração para suas fantasias e sambas-enredo, solidificando ainda mais, agora num âmbito “popular”, seu reconhecimento enquanto artista plástico nacional, a partir do entrelaçamento de genialidade e loucura.

Em 1997, A Unidos do Porto da Pedra, do Grupo especial A do Rio de Janeiro, cantou o samba enredo “No Reino da Folia, Cada Louco com a sua Mania”, o qual homenageava, entre outros “loucos”, Bispo do Rosário:

Menino maluquinho pela idade
Do cinema até é tema, louca é toda criança
Nijinski, bailarino incomparável
Com certeza incurável na loucura pela dança
Tão louco quanto Bispo do Rosário
Fez do mundo um inventário para doar ao criador
[...]¹⁰⁵

Em 2005, a Escola de Samba Alegria da Zona Sul, do Rio de Janeiro, do Grupo de Acesso B, apresentou uma fantasia inspirada no “Manto da Apresentação”¹⁰⁶. No ano seguinte, a Escola Acadêmicos de Niterói, de Canoas, no Rio Grande do Sul, venceu o carnaval local apresentando “a história do artista plástico Arthur Bispo do Rosário que havia morrido em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro”. O enredo era “Arthur Bispo do Rosário, o labirinto de uma vida”¹⁰⁷, evidenciando que a metáfora do labirinto havia saído da academia e “caído no samba” na avenida. Em 2007, o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Vila Nova, do Grupo Especial do litoral paulista, também contou a história do

¹⁰⁴ Anteriormente o evento chama-se Festival de Arte de Japaratuba.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://samba-enredo1997.portodapedra.letrasdemusicas.com.br>. Acesso em 11/12/2009.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br>. Acesso em 10/11/2009.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.canoas.rs.gov.br/Noticia>. Acesso em 12/12/2009.

personagem, “¹⁰⁸tido como uma das maiores expressões do país, e também fora dele, em sua arte”¹⁰⁹

Bispo foi lembrado ainda no carnaval de 2007, como “um mestre das artes plásticas brasileiras”, pela Escola de Samba Império Serrano, do Grupo Especial A, do Rio de Janeiro, cujo tema era “Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no carnaval”. Apesar de não citar o nome do personagem no seu samba, a Escola fez questão de mencioná-lo no texto que explica o enredo escolhido:

Do manicômio para a liberdade criativa, o estranho mundo de Arthur Bispo de Rosário revelou um mestre das artes plásticas brasileiras com reconhecimento internacional. Seus divinos trabalhos multicoloridos consagraram seu delírio intelectual ao registrar para o Criador o universo ao seu redor. E se “de perto ninguém é normal”, no carnaval se abre o sanatório geral da sociedade, pois nos dias de folia as diferenças se diluem e se igualam como na marcha carnavalesca¹¹⁰.

Nesta interpretação, a genialidade do “mestre das artes plásticas” articula-se, mais uma vez, à noção de delírio. Porém, o carnaval traria Bispo para perto dos “normais” (dos não geniais, dos não loucos), já que, nos dias de folia, as diferenças se diluiriam e todos marchariam juntos.

Bispo também ganhará destaque no carnaval de 2010, na Escola de Samba Acadêmicos do Cubango, do Grupo de Acesso A, do Rio de Janeiro¹¹¹. A Escola abordará os 158 anos do antigo prédio do Hospital Nacional de Alienados da Praia Vermelha, anteriormente chamada de “Praia da Saudade”, localizado na Avenida Pasteur, Bairro da Urca, no Rio de Janeiro. Segundo o carnavalesco Milton Cunha, o tema será a loucura e, entre outros aspectos, serão destacados alguns personagens famosos que passaram pelo antigo manicômio carioca, como Lima Barreto, João Cândido e Arthur Bispo do Rosário¹¹²

¹⁰⁸ Disponível em: www.jornaldaorla.com.br. Acesso em 10/10/2009.

¹⁰⁹ A Escola de Samba Vila Nova valeu-se de Bispo e sua obra, criada a partir da sucata institucional, para ressaltar a importância da reciclagem, temática esta nunca antes enunciada nos discursos aqui problematizados sobre o personagem, mostrando uma nova enunciação, engendrada pelas preocupações atuais com o meio ambiente.

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.obatuque.com/enredos>. Acesso em 23/11/2009.

¹¹¹ A Acadêmicos do Cubango surgiu em 1959 na cidade de Niterói (RJ), reunindo sambistas do bairro do Cubango. Na década de 1980 a escola passou a desfilar no Rio de Janeiro. Foi campeã do Grupo B no carnaval carioca de 2009, título este que permitiu seu acesso ao Grupo A. A escola será a última a desfilar no sábado do Carnaval de 2010 pelo Grupo de Acesso A, com o enredo “Os loucos da praia chamada saudade”, do carnavalesco Milton Cunha Disponível em: <http://www.academicosdocubango.com.br/carnaval.html>. Acesso em 11/01/2010.

¹¹² Disponível em: <http://odia.terra.com.br>. Acesso em 14/12/2009.

Entre os internos mais conhecidos do antigo Hospital dos Alienados, esteve o paranóico-esquizofrênico Arthur Bispo do Rosário, cujo passado é praticamente desconhecido. Sabe-se apenas que era negro, marinheiro, pugilista, lavador de ônibus e guarda-costas. Nas vésperas do Natal de 1938 foi internado no Hospital, no Rio de Janeiro, após um delírio místico (Faltavam dois dias para o Natal de 1938. Era meia-noite e Arthur Bispo do Rosário descansava no quintal do casarão da família Leone, no Rio de Janeiro. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. Vinham do céu a seu encontro. Era um chamado); com diagnóstico de paranóico-esquizofrênico, virou artista plástico e as exposições póstumas de seus trabalhos fizeram sucesso em vários países¹¹³.

Bispo é entrelaçado pelas intrigas enunciadas em enredos carnavalescos que confirmam – e amplificam para o grande público - a genialidade e também a loucura do “artista”. A teia discursiva tecida por tais falas é perpassada pelos discursos da psiquiatria e da crítica de arte, que instituem o louco cujo passado se liga ao “hospital psiquiátrico” e o artista “tido como uma das maiores expressões do país, e também fora dele”.

Seguindo o emaranhado de falas que inventam Bispo, um dos discursos mais recentes a instituir a genialidade e importância do “artista”, confirmando sua consagração, foi enunciado em 2009, quando das celebrações dos aniversários de nascimento e morte do personagem. Nesse ano, tiveram início as filmagens do longa-metragem baseado na biografia escrita por Luciana Hidalgo, “O senhor do Labirinto”¹¹⁴. Como veremos com mais detalhes no próximo capítulo, o filme institui a trajetória de superação do louco esquecido na Colônia Juliano Moreira, que se tornou artista plástico de fama internacional, entrelaçando ainda Bispo à sua cidade natal, Japarutuba. Este discurso configurado em palavras e imagens, pelo cinema, possibilita uma capilaridade que perpassa diferentes segmentos sociais, o que contribui para tornar o personagem conhecido por novos públicos, não necessariamente ligados ao mundo das artes plásticas, os quais possivelmente passarão a ver o “artista louco” através dos fotogramas do filme.

A dispersão discursiva que inventa e solidifica o artista genial e delirante está presente ainda no espaço virtual. Na *Internet*, inúmeros *blogs* e *sites* trazem

¹¹³ Disponível em: <http://ncbcarnavalrio.blogspot.com/2009/05/cubango-2010-os-loucos-da-praia-chamada.html>. Acesso em 23/09/2009.

¹¹⁴ A estréia do filme está prevista para 2010.

informações sobre o personagem, buscando desenhar seus contornos. Ao colocar o nome de Arthur Bispo do Rosário no *Google*, por exemplo, maior ferramenta de pesquisa da *internet*, aparecem hoje aproximadamente 369 mil registros a seu respeito. Bispo motiva ainda quatro “comunidades” no *Orkut*, conhecido *site* de relacionamentos, com respectivamente 118, 142, 950 e 1005 membros cada¹¹⁵. As “comunidades” propõem fóruns de discussão sobre temas como a “genialidade da arte de Bispo”, o documentário de Denizart, a relação entre arte e loucura, entre outros¹¹⁶.

A descrição de tais comunidades confirma a capilaridade da discursividade hegemônica que instituiu o (louco) artista genial. Alguns exemplos:

Arthur Bispo do Rosário nascido em Japaratuba-Sergipe de onde saiu ainda criança foi morar no rio onde foi internado com esquizofrenia paranoide, um cara fantástico um dos artistas + sensatos que eu já conheci as obras. Cada vez + eu acredito na idéia de q para produzir boas coisas a mente necessita estar isolada de certos rótulos q são impostos por nossa humilde sociedade..... SALVE O LOUCO GENIAL!!!!!!!!!!!! viva Japaratuba¹¹⁷.

Inserido em um contexto excludente, Bispo dribla as instituições todo tempo. A instituição manicomial se recusando a receber tratamentos médicos e dela retirando subsídios para elaborar sua obra [...] sendo marginalizado e excluído é consagrado como referência da Arte Contemporânea brasileira¹¹⁸.

Procurei até aqui orquestrar o enredo discursivo que inventa o artista plástico Arthur Bispo do Rosário e confirma sua genialidade e também sua loucura, possibilitando sua inserção e consagração na cena (e na indústria) cultural brasileira. Veremos a partir de agora como a reverberação de tais enunciações contribuiu para a consagração internacional do artista.

¹¹⁵ Endereços das comunidades no Orkut:

<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=821279>,
<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=8511374>,
<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=270658>,
<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>.

Tais endereços foram acessados em 12/12/2009. Na ocasião a última comunidade citada contava com 1005 membros; ao acessá-la novamente em 01/02/2010 o número passou para 1034.

¹¹⁶ O Museu Bispo do Rosário também possui uma “comunidade”, com 74 membros. Disponível em: (<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=11179565>. Acesso em: 12/12/2009).

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em 12/12/2009 [grifos do autor].

¹¹⁸ Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=8511374>. Acesso em 12/12/2009.

4.2 Do hospício para o mundo: o “fabricante de curiosidades”

Contextualizando a produção artística de Bispo na contemporaneidade, é notório que à revelia de sua inserção ou participação em eventos do circuito cultural, realizou obra que a crítica unanimemente posiciona como a melhor produção da vanguarda internacional (SOARES, s/p, 2000).

As criações de (e os discursos sobre) Arthur Bispo do Rosário transcenderam o manicômio de Jacarepaguá e o circuito nacional das artes plásticas, ganharam alguns países da América, atravessaram o Atlântico e conquistam a Europa. Saíram, enfim, do hospício para o mundo. Na teia discursiva que institui sua ascensão, o discurso da crítica de arte é direcionado, como vimos, sobretudo pelo discurso da psiquiatria, exaltando a genialidade sempre ao lado da loucura.

A primeira aparição das criações de Bispo no exterior foi na mostra “Viva Brasil”, em 1991, numa das principais instituições culturais de Estocolmo, na Suécia: o “Konstavdelningen och Liljevalchs Konsthall”. A incursão teve pouca repercussão, mas marcou o início da inserção internacional do personagem.

O reconhecimento que conduziria o “artista genial” à consagração em terras estrangeiras aconteceu quatro anos mais tarde. Em 1995, as peças de Bispo representaram o Brasil na 46ª Bienal de Veneza, reconhecidamente o principal evento de artes plásticas do mundo¹¹⁹. Alguns textos publicados na imprensa e na *internet* ressaltaram este feito, antes e depois da mostra, confirmando enunciações solidificadas:

A Bienal de Veneza, que abre dia 6 de junho, exporá 140 peças de Arthur Bispo do Rosário (*O Estado do Paraná*, 25/04/1995).

Bispo do Rosário é um dos destaques da Bienal de Veneza (...) Sim, Arthur Bispo do Rosário, o artista que realizou sua obra no Manicômio Juliano Moreira, chama a atenção. O primeiro motivo é que sua obra está tão bem disposta, organizada de uma maneira tão artística, que ele bem parece um filho de Marcel Duchamp (*O Globo*, 12/06/1995).

Em 1995, Arthur Bispo do Rosário representou o Brasil na Bienal de Veneza com uma vasta seleção de peças, obtendo o reconhecimento

¹¹⁹ Conforme Fialho (2006, p. 43): “No mundo da arte contemporânea internacional, as Bienais ocupam um lugar extremamente importante. Elas funcionam como instância de legitimação de valores artísticos, e como instância de legitimação daqueles que decidem os valores artísticos. As Bienais legitimam os artistas que delas participam”.

internacional. Sua obra tornou-se uma referência para os artistas brasileiros dos anos 80 e 90¹²⁰.

Entre as 140 peças selecionadas pelo curador da mostra brasileira, Nelson Aguilar, estavam o “Manto da Apresentação”, os estandartes, as *assemblages*, as faixas de misses, os veleiros e a “Roda da Fortuna”. Nas palavras de Aguilar, o trabalho de Bispo

[...] foi o maior sucesso em Veneza. Um crítico do jornal francês *Le Monde* (Geneviève Breerette) incluiu Bispo na lista dos esquecidos da premiação. O *Whitney Museum*, de Nova York, se interessou em expor a obra. A sala de Arthur Bispo do Rosário virou local de romaria, um oásis numa Bienal muito clássica (AGUILAR *apud* HIDALGO, 1996, p. 198).

O sucesso foi tanto que, pouco mais de um mês após a aparição de Bispo em Veneza, no dia 15 de julho de 1995, a BBC de Londres exibiu uma reportagem sobre o “artista brasileiro”, mostrando imagens suas, da Colônia Juliano Moreira e do documentário de Denizart. Segundo Hidalgo (1996, p. 199): “O noticiário fez parte do serviço mundial de notícias da BBC, gerado para toda a Europa, Canadá, Oriente Médio, África e Japão”. Dessa repercussão, surgiu uma série de convites para que a Colônia autorizasse a exibição das obras de Bispo nos EUA, México, Espanha e França.

A culminância da consagração de Bispo no exterior ocorreu na França. A exibição de suas criações em Paris teve uma repercussão estrondosa na imprensa, instituindo definitivamente as visibilidades e dizibilidades sobre o personagem que pareciam mobilizar os olhares da crítica de arte internacional, assentadas na genialidade e na loucura do “artista brasileiro”.

Bispo e suas peças foram capturados pela cena cultural francesa. As criações do personagem visitaram Paris por duas vezes, quase três, visto que sua última mostra foi cancelada no último minuto: a primeira “visita” ocorreu em 2001, numa exposição coletiva na *Foundation Cartier pour L’Art Contemporain*, chamada *Un art populaire*; a segunda, em 2003, numa mostra que ocupou todo o primeiro andar do *Jeu de Paume*, parte do evento mais amplo *La clés des Champs*; e a terceira – aquela que seria a maior - intitulada *Le catalogateur d’univers*, no segundo andar do

¹²⁰ Disponível em: (www.itaucultural.com.br. Acesso em 27/11/2009).

Musée Halle Saint-Pierre, deveria ter acontecido em 2005, por ocasião do ano do Brasil na França.

Em 2001, as criações de Bispo foram então recebidas em Paris pela primeira vez. O local escolhido foi a *Fondation Cartier*, espaço reconhecido por privilegiar a arte contemporânea. A mostra

[...] reuniu mais de 130 obras e 37 artistas da Europa, da África, da Ásia, da América do Norte e do Sul. A intenção era "oferecer um olhar sobre a arte popular hoje". No conjunto, os artistas brasileiros eram a maioria: 14 [...]. A maior parte dos artistas brasileiros nunca havia saído do Brasil. As exposições das quais haviam participado eram, em geral, exposições que utilizavam categorias da história da arte que os colocavam em um nível diferente dos artistas: loucos, ingênuos, brutos. Em Paris, pela primeira vez, eles se tornaram "artistas contemporâneos" (FIALHO, 2005, s/p).

Como foi visto anteriormente, esta não era a primeira vez que a crítica de arte classificava Bispo como um artista contemporâneo, mas seguramente tal discurso "estrangeiro" possibilitou o reconhecimento internacional dessa condição. A exposição propunha-se a divulgar artistas que não se diziam como tal (*Libération*, 02/08/2001); brasileiros, congolezes, chineses e americanos, que tinham em comum o fato de fabricarem objetos em meio às mazelas da violência, da cólera ou do desejo, tomando o cotidiano como fonte de inspiração (*Le Monde*, 01/07/2001). O olhar francês instituiu tais criações como "exóticas" e "populares". Neste prisma, a presença de Bispo foi legitimada por sua "excentricidade", por seu caráter díspar em relação à arte produzida por artistas tidos como normais.

Por ocasião da exposição, a trajetória asilar de Bispo – com os marcos já consolidados por diversas narrativas - foi contada e recontada pela imprensa francesa, ganhando tanto destaque quanto suas criações (por vezes mais):

Arthur Bispo do Rosário nasceu no Nordeste brasileiro em 1909, ele foi soldado, boxeador, porteiro de hotel. Depois de uma visão mística em 1938, ele foi internado em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, onde morreu em 1989. [...] Bispo do Rosário não usou nada além daquilo de que dispunha no asilo. [...] a intensidade extrema de seus trabalhos é visível até nas formas mais simples (*Le Monde*, 01/07/2001).

Outro exemplo neste sentido é o breve documentário, de 1 minuto e 36 segundos, chamado "L'Apotheose d'Arthur Bispo do Rosário", que registra uma visita

à exposição *Un art populaire*¹²¹. No filme, uma narradora em *off* narra suas sensações frente aos trabalhos de Bispo, dizendo ter sido “cativada” diante da “mais bela e mais fascinante obra de arte” que ela havia visto até então, enquanto a câmera percorre a mostra, seguindo-se imagens da Colônia Juliano Moreira e de seus internados, finalizadas com a figura do personagem em sua cela-forte, sentado em sua “cama nave”. Novamente ganha relevo a “estética do contraste”: o fascínio de Bispo realçado pela decadência do hospital psiquiátrico.

A segunda incursão das criações de Bispo em Paris ocorreu, agora de forma “quase” individual, no ano de 2003, na *Galerie Nationale du Jeu de Paume*. A inauguração da mostra, em 8 de janeiro, contou com a presença do então Prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, e do então Ministro da Cultura e da Comunicação francês, Jean-Jacques Allaignon. No texto explicativo enviado à imprensa (08/01/2003), disponível numa folha impressa juntamente com o convite da exposição na *Bibliothèque Richilieu*, a “genialidade” de Bispo é ressaltada, destacando-se sua importância como artista brasileiro, cujas “obras” fazem parte do “patrimônio cultural do Brasil.

¹²¹ O documentário encontra-se disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=2XbgKruK-b0>. Acesso em: 28/03/2008.



Convite da exposição *La Clé des Champs*
(Bibliothèque Richilieu)

La Clé des Champs foi uma mostra composta por duas exposições: no primeiro andar, as criações de Arthur Bispo do Rosário, 79 peças que pretendiam mostrar um pouco da “genialidade” do referido “artista”, “considerado como parte significativa do patrimônio brasileiro” (*Arts Gazette International*, 02/09/2003); no segundo piso, 117 desenhos executados entre 1910 e 1990, realizados por pacientes psiquiátricos, extraídos da coleção do Centro Hospitalar Saint-Anne, de Paris. As “magníficas” peças dessa última instituição tinham “autores” diversos e, em sua maioria, eram fruto de trabalhos dirigidos, realizados em ateliers terapêuticos (*Le Figaro*, 06/08/2003). Assim, apesar da “genialidade” autorizar a inserção das peças de Bispo num espaço consagrado à arte moderna e contemporânea foi a biografia do personagem que novamente determinou seu lugar ao lado dos marginalizados, dos tidos como loucos. Mais uma vez, também, aparecem confundidas as criações

que resultam da arte-terapia e aquelas de Bispo, as quais não tiveram essa mediação.

Os jornais franceses apontaram Bispo como a “grande revelação” da mostra (*Libération*, 07/08/2003), que surpreendeu, em sua primeira exposição individual naquele país, os que até então não conheciam suas criações, consideradas como comoventes e surpreendentes por aglutinarem, de maneira espontânea, diversas referências da arte contemporânea:

Normalmente [...] um doente mental que desenha, por exemplo, faz sempre a mesma coisa, de maneira completamente obsessiva. Por outro lado, a prática de Rosário é muito ampla e muito variada. [...] É comovente ver aqui reunidas todas as referências à arte contemporânea (*Les inrockuptibles*, 07/2003).

Também no Brasil a repercussão foi intensa:

Não é qualquer um que expõe no *Jeu de Paume* [...]. É a primeira vez que um museu francês abre espaço para uma exposição individual das obras de Bispo. De amanhã ao dia 28 de setembro, 79 peças, todas do Museu Bispo do Rosário, no Rio, vão ocupar metade do *Jeu de Paume*. [...] (*O Globo*, 07/07/2003).

O então diretor do *Jeu de Paume*, Daniel Abadie, tomou conhecimento das criações de Bispo na Bienal de Veneza de 1995 e na “Mostra do Redescobrimento”, no Rio de Janeiro, em 2000. Tais eventos o teriam motivado a expor novamente as peças do “artista brasileiro” em Paris:

A idéia da exposição partiu do próprio diretor do *Jeu de Paume*, Daniel Abadie [...] ele tem se interessado por artistas da América Latina e viu pela primeira vez o trabalho do Bispo em 1995, na Bienal de Veneza. Viu ainda seu trabalho no segmento “Imagens do Inconsciente” da “Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos”. O que mais chamou atenção foi como Bispo do Rosário – sem formação ou nenhum contato com o mundo artístico – conseguiu produzir uma obra tão universal, original e completa, que incorpora várias correntes da arte contemporânea (*O Globo*, 07/07/2003).

Como num jogo de espelhos, o narciso da arte contemporânea consagra aquele que, “espontaneamente”, reflete os seus padrões (ou aquele que é tornado visível e dizível a partir de seus padrões).

O curador da mostra, o mexicano Augustin Artega, afirmou ter procurado “ressaltar a obra e não a vida de Bispo”, dizendo que suas criações eram importantes por serem “boas e não porque foram produzidas por um louco” (*O Globo*, 07/07/2003). Contudo, no catálogo da exposição, o mesmo curador fez uma ressalva “antes de passar à descrição da obra”, referindo-se ao “estado psicológico do artista”:

Antes de passar à descrição da obra, é importante notar o estado psicológico do artista. Depois de sua primeira crise alucinógena auditiva, que ocorreu em Dezembro 22 de 1938, foi tido como doente mental. Internado pela primeira vez no Hospital da Praia Vermelha, foi transferido para Colônia Juliano Moreira; o diagnóstico indicado no formulário de admissão é - N ° 01.662 - breve e conciso: esquizofrenia paranóide (ARTEGA, 2003, p.82).

Em diferentes enunciações a respeito do evento, evidencia-se novamente a teia discursiva que entrelaça arte e loucura:

Uma arte nascida da arte-terapia [sic] (*Art Culture*, set-out/2003).

Esta exposição é a primeira na França consagrada a ele, que permaneceu internado por cinquenta anos num hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro (*Le Soir*, 23/07/2003).

Ela [a exposição] revela uma personalidade atormentada, frenética. Longe de todo o movimento artístico, ele [Bispo] acumulou objetos e esculturas (*La Loi*, 11/09/2003).

Durante três meses, a Galeria Nacional *Jeu de Paume* se tornará um estranho anexo de um hospital psiquiátrico (*Le Figaro*, 06/08/2003).

A descoberta de Arthur Bispo do Rosário, alienado e/ou artista venerado, que recebeu seu próprio museu no Brasil (*Libération*, 07/08/2003).

A não consciência da própria arte aparece como um dos elementos que confirmam a instituição do sujeito louco, em um discurso que relaciona a inspiração para a elaboração das peças à enfermidade de seu autor:

Internado em um hospital psiquiátrico durante 50 anos, ele elaborou uma obra, sem ter consciência da arte da época (*Zurbay Paris*, 2003).

Bispo do Rosário é brasileiro e não era conhecido até sua morte em 1989. [...] Sua primeira exposição na França revela uma personalidade atormentada, frenética. Afastado de todo movimento

artístico, ele acumulou objetos heterogêneos em forma de “esculturas”, ou coberturas de lençóis que ele bordou segundo um esquema que lembra sua enfermidade, a esquizofrenia (*Le Quotidien Juridique*, 2003).

As criações de Bispo deveriam ter retornado a Paris pela terceira vez em 2005, por ocasião do Ano do Brasil na França, o maior evento cultural realizado pelo Brasil no exterior¹²². Conforme o então Ministro da Cultura Gilberto Gil:

Ao longo deste ano, queremos propor aos franceses uma imagem significativa da variedade e intensidade da Cultura Brasileira, sem qualquer filtro ou mediações, a fim de evitar quaisquer simulacros e distorções¹²³.

Para a ocasião, foi preparada uma extensa programação cultural intitulada “Brésil, Brésils”. Segundo as historiadoras Anaïs Fléchet e Julie Jourdain (2009, p. 269-270), o evento, organizado pelos dois países, é um ângulo privilegiado para se observar “o vigor do mito brasileiro” em terras francesas. Nele foram exaltadas as múltiplas facetas do país, tais como a sua riqueza, suas dimensões continentais e sua diversidade cultural. Conforme as autoras, o discurso que exaltava a diversidade da cultura brasileira atendeu a fins políticos, fazendo eco à idéia de diversidade cultural que o governo francês desejava apresentar à Unesco, com o apoio do Brasil. Neste sentido, o show do então ministro da cultura Gilberto Gil, ocorrido na Praça da Bastilha, na noite de 13 de julho de 2003, foi um evento político, assim como o fato do então presidente francês Jacques Chirac ter comemorado a festa nacional ao som da *Marseillaise* interpretada por um músico negro. A dimensão política do evento reside, portanto, na utilização do referente brasileiro como meio de obter a simpatia popular.

Enredado por tal discurso, Bispo cumpriria seu papel de representante da diversidade cultural brasileira. O personagem participaria através da exposição *Le catalogateur d'univers*, para a qual seriam trazidos 290 trabalhos, compondo a maior exposição individual de suas criações no exterior. A mostra seria inaugurada juntamente com a exposição *Les images de l'inconscient*, em homenagem à

¹²² A este respeito ver: <http://www.cultura.gov.br/site/2005/01/18/ano-do-brasil-na-franca2005/> Acesso em 20/10/2008.

¹²³ Disponível em: (<http://www.cultura.gov.br/site/2005/01/18/ano-do-brasil-na-franca2005>. Acesso em 20/10/2008).

psiquiatra Nise da Silveira. Novamente as peças de Bispo foram ligadas às criações de pacientes psiquiátricos realizadas em ateliers de arte-terapia.

Em função do evento, foi editado um belíssimo catálogo também denominado *Les images de l'inconscient*. Nesta publicação, somente é possível perceber que se tratam de duas mostras distintas com uma leitura atenta dos textos; um olhar mais distraído poderia levar a pensar que as peças de Bispo incluem-se entre as criações dos pacientes dos ateliers de arte-terapia do Museu de Imagens do Inconsciente. De forma semelhante, como vimos, nas duas exposições anteriores de Bispo em Paris, ocorridas em 2001 e 2003, a sua “arte” dividiu espaço e foi comparada às criações realizadas, na França e no Brasil, por “loucos” envolvidos em atividades de arte-terapia, ainda que o personagem nunca tenha participado deste tipo de “tratamento”, criando sozinho, por iniciativa própria, sem qualquer ajuda ou incentivo institucional.

No catálogo da mostra que não ocorreu, encontram-se fotografias das peças de Bispo que deveriam ter feito parte do evento, bem como textos da diretora do Halle Saint-Pierre, Martine Lusardy, e do diretor do Museu Bispo do Rosário, Ricardo Aquino. O referido material foi publicado e encontra-se a disposição na *Bibliothèque Nationale de France*¹²⁴. O Halle Saint-Pierre, porém, nunca recebeu seu convidado especial, a exposição das criações de Bispo do Rosário não integrou os eventos que marcaram o Ano do Brasil na França.

No relatório de auditoria da Associação Halle Saint-Pierre, de novembro de 2006, a baixa ocorrida no número de visitantes e a queda de vendas na livraria da instituição entre o final de 2005 e o início de 2006 são atribuídas à “contraditória anulação” da exposição das peças de Arthur Bispo do Rosário:

Os declínios constatados em 2005 afetam as entradas no museu (-16,70%) e as vendas em livrarias (-8,48%). Em contrapartida, as receitas da cafeteria aumentaram 5,26%.

A explicação para tais declínios é a contraditória anulação de última hora pela parte brasileira de uma exposição, prevista para o ano do Brasil «Bispo do Rosário» (Rapport Audit de l'Association La Halle Saint-Pierre, novembre 2006, p. 26).

¹²⁴ Exposition. Paris, Halle Saint-Pierre, 2005-2006. Titre: Images de l'inconscient [Texte imprimé]; Arthur Bispo do Rosário: exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 12 septembre 2005 – 26 février 2006. Publication : [Paris] : Halle Saint-Pierre : Passage piétons. Notes : Les expositions ont été organisées dans la cadre de « Brésil, Brésils », l'année du Brésil en France. Tolbiac – Rez-de-jardin. 2005-319419.

A causa da repentina desistência parece estar relacionada ao enquadramento dado às criações de Bispo em Paris, como “arte bruta”, e a conseqüente colocação destas, conforme foi dito, ao lado dos trabalhos realizados por pacientes psiquiátricos em ateliers de arte-terapia¹²⁵ (embora esta mesma aproximação já tivesse sido feita em outras ocasiões, no Brasil e no exterior, embora sem conseqüências tão drásticas). De acordo com material de divulgação da exposição:

Esta exposição demonstra a especificidade da arte bruta brasileira e salienta a dimensão internacional desta forma de arte, hoje em pleno reconhecimento. Interpretada por pacientes de hospitais psiquiátricos, os trabalhos apresentados são considerados entre os maiores da arte contemporânea brasileira. Eles merecem ser vistos apenas do ponto de vista da história da arte, mesmo que a experiência da psicopatologia tenha atravessado o processo criativo desses artistas, deixando seus vestígios. Estas são obras que põem em causa a própria definição da criação artística¹²⁶.

O termo “arte bruta” foi cunhado na França, em 1945, por Jean Dubuffet¹²⁷, para designar um tipo de arte considerada “marginal”, condicionada à trajetória singular de seus criadores. A arte bruta seria aquela

[...] executada por pessoas sem cultura artística, nas quais o mimetismo, contrariamente ao que se passa nos meios intelectuais, tem muito pouca ou nenhuma influência, de sorte que seus autores encontram tudo (temas, material, meios de transposição, ritmo, maneira de registro etc.) em si mesmos e não nos princípios da arte clássica ou da arte da moda. Nós assistimos então à manifestação da operação artística totalmente pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo seu autor, a partir somente de seus próprios impulsos. Trata-se da arte onde então se manifesta exclusivamente a função da invenção [...] (DUBUFFET, 1967, p. 201-202).

Fazendo uma analogia com a produção do champanhe, Dubuffet destaca que a arte bruta seria aquela mais pura, sem influência do mercado e dos agentes

¹²⁵ As razões para que a exposição fosse cancelada abruptamente não são claramente explicitadas nas fontes consultadas. Conforme Ricardo Aquino, em conversa informal que tivemos no ano de 2006, o cancelamento de última hora deveu-se a divergências na maneira de pensar as criações de Bispo. Tentei fazer um novo contato com Aquino para esclarecer esta questão, mas não obtive retorno. Durante meu estágio doutoral em Paris, tentei também conversar com a Diretora do Hall Saint Pierre, Martine Lusardy, mas esta se negou a falar a respeito do assunto.

¹²⁶ Disponível em: www.evenue.fr. Acesso em 23/10/2008.

¹²⁷ Jean Dubuffet (1901 – 1985) foi o primeiro teórico da arte bruta, responsável por criar o termo. “Pintor, escultor, músico e escritor” (*Tejerama*, 29/05/1985), Dubuffet escreveu *Prospecto para os aficionados de todo o tipo* (1946), *Mais Vale a Arte Bruta que as Artes Culturais* (1949) e *Cultura asfixiante* (1968), obras nas quais ele expôs sua visão crítica a respeito da arte contemporânea, insurgindo-se contra a cultura tida como oficial.

da arte, aquela que se apresentaria sem que seu produtor tivesse frequentado salões, premiações ou academias. A noção de arte bruta firmou-se como prisma para a apreensão da “produção artística” dos “doentes mentais” no mundo das artes, principalmente na França, Suíça e outros países de língua francesa. A *Compagnie de l'art brut* foi criada em 1948 por Dubuffet, contando com o apoio do escritor e poeta surrealista André Breton e do escritor Jean Paulhan, entre outros. Dubuffet idealizava fundar um museu de arte bruta, o qual foi estabelecido apenas em 1976 em Lausanne, na Suíça.

Em Paris, Arthur Bispo do Rosário foi instituído como o principal representante da *Art Brut brésilien*. A invenção de Bispo enquanto artista bruto já havia se anunciado em 2001, quando suas peças visitaram a Fundação *Cartier* juntamente com as obras de “artistas marginais de diversas partes do mundo” (*Libération*, 02/08/2001). E também em 2003, durante a exposição realizada no *Jeu de Paume*, ocasião em que Bispo foi designado como representante da “Arte Bruta brasileira” (*Arts Gazette International*, 02/09/2003). No Museu de Arte Bruta de Lausanne, é possível encontrar informações sobre vários artistas considerados “brutos”, inclusive livros em francês e alemão que caracterizam Bispo do Rosário desta maneira (ZANETTI, 2008, p.1).

O discurso que inventou o artista bruto brasileiro na Europa entrou, assim, em conflito com a maneira como o Museu Bispo do Rosário passou a designar as criações do personagem. Enquanto esta instituição procurava libertar Bispo da teia discursiva que o instituía como artista louco, considerando sua produção “simplesmente” como arte, livre das amarras institucionais e dos conceitos estigmatizantes, descolada da biografia “patológica” de seu criador (embora sem negá-la), o que não deixa de ser contraditório, já que o Museu se localiza justamente na Colônia Juliano Moreira; para a crítica de arte francesa, o trabalho de Bispo foi configurado como arte justamente em função de tais chaves de leitura, as quais evidenciariam a sua “brutalidade”.

Assim, em sua passagem pela França, Bispo foi envolvido pelos enunciados que ligam suas criações à arte bruta, contrariando a proposta do Museu responsável por abrigar suas “obras” e sua memória no Brasil. Segundo este último, o reconhecimento de artistas como Bispo, e outros tantos inscritos no mundo da arte pelo viés da Arte Bruta, da Arte Virgem ou de outros rótulos relacionados à arte marginalizada que se instauraram a partir da segunda metade do século XX, como

Folk Art (Inglaterra), *Outsider Art* (Estados Unidos) ou *Art Povera* (Itália), corria o risco de ser diminuído pelo olhar reducionista que se preocupava apenas (ou principalmente) em vincular suas criações à sua condição de exclusão social.

No catálogo da exposição que não chegou a acontecer, o diretor do Museu Bispo do Rosário, Ricardo Aquino, faz uma crítica à invenção do personagem como artista bruto:

[...] a definição de arte bruta se apóia no caráter virginal do criador, e não nas características da obra criada, e, assim, as obras podem ser entendidas e lidas dentro de qualquer uma das diversas correntes da arte moderna e contemporânea, ou seja, não há uma unidade estilística a precisar o conceito de arte bruta. Por isso, entendo que essa denominação, como outras, serve ao intento de controle e de exclusão do universo artístico "autêntico", ou "legítimo", ou "oficial", para os que exercem o poder de controle. E que essas denominações de arte bruta, *outsider art*, *folk art*, arte virgem, forjadas no campo artístico, são datadas historicamente, num contexto de afirmação do primitivismo no seio da arte moderna. Nesse sentido, se aproximam da função de controle e de exclusão [...].

Os enunciados que se articulam na tentativa de forjar a projeção internacional do “artista” parecem não se preocupar com (ou desconhecer) a posição do Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário. Nesse sentido, o lugar ocupado por suas peças nas exposições realizadas em Paris em 2001 e 2003, e também na que deveria ter ocorrido em 2005, sempre ao lado dos marginalizados, bem como a inclusão dessas criações no acervo do Museu de Arte Bruta de Lausanne, acabaram por inscrever sua “obra” menos no território da arte do que no da loucura.

Configurar a produção de Bispo como arte bruta foi possível pois, conforme afirmou Ricardo Aquino, não há unidade estilística que defina tal conceito. O que caracteriza a arte bruta, a arte virgem, a *outsider art* e a *folk art* são as origens “marginais” de seus autores. Tratam-se, portanto, de designações que instituem obras que não são consideradas “arte, de fato”:

Essas designações marcam uma produção artística com o selo de origem do campo psiquiátrico. Revelam o estigma e a sua condição desviante, mostrando que elas pertencem ao campo da Psiquiatria e servem como objeto de estudo; enfim, essas designações significam que não se trata de arte, de fato (AQUINO, 2004, p. 94)

Na invenção do artista bruto, a passagem de Bispo por uma instituição psiquiátrica e seu diagnóstico de esquizofrenia parecem ultrapassar o valor artístico atribuído às suas criações ou, ao menos, acabam por se entrelaçar inexoravelmente a elas, conferindo-lhes um toque de “exotismo”. Nos catálogos das exposições de 2003 e 2005, Bispo é comparado a artistas conhecidos tidos como loucos, como Aloïse, Wölfli e Martín Ramirez, os quais, segundo as enunciações presentes nos livros, “efetivamente criaram através de sua loucura, suas anormalidades imprimem nuances estranhas, subversivas, diferentes a suas expressões” (2003, p. 33). Tal discurso procura delimitar um lugar preciso para a produção “artística” realizada pelos ditos loucos, o que, de certa forma, condiciona às suas biografias, seu acesso ao mundo da arte contemporânea, diferenciando-os dos artistas “normais”, isolando-os num subgrupo.

Portanto, a teia discursiva que cerca a incursão das peças de Bispo pela Europa, e principalmente pela França, institui o personagem como um artista cujas criações surpreendem por conter “todas as referências da arte contemporânea”. No entanto, as práticas discursivas e não discursivas relacionadas a essa “viagem” são perpassadas por enunciados referentes à biografia do personagem, fazendo com que, seguidamente, seja a imagem do louco e não a do artista que ganhe projeção, solidez e reconhecimento. Tais falas associam as criações de Bispo à chamada arte bruta, comparam-nas àquelas realizadas nos ateliers de arte-terapia, classificam-nas como arte marginalizada. Instituem, enfim, a maneira como suas peças devem ser vistas, ditas e escritas nos grandes espaços de celebração da arte moderna e contemporânea, ou seja, de forma resumida, como criações de um artista, mas de um artista marginal, louco.

Nos discursos que se referem à passagem das criações de Bispo pela França, é possível localizar algumas esparsas enunciações que colocam em dúvida a inscrição do personagem como artista bruto:

Esta classificação, que remete à arte bruta, tende a apresentá-lo mais como um fabricante de curiosidades, do que como um verdadeiro artista. Por isso, ela é redutiva e injusta com a extraordinária obra de Arthur Bispo do Rosário (*Télérama*, 5/09/2003).

Quando vemos esta obra que atravessa todas as formas da arte de hoje, nos interrogamos sobre qual a diferença entre um artista dito arte bruta e um artista dito artista? (*Les Inrockuptibles*, 2003).

Contudo, tais “desvios” não chegam a abalar a solidez da discursividade hegemônica tecida pela crítica internacional – e por parte da brasileira - a respeito da “arte” de Bispo. Durante meu estágio doutoral em Paris, assisti a uma palestra na Maison de l’Amerique Latine sobre o personagem. No evento, ocorrido em 8 de outubro de 2008, foi apresentado o documentário o “Prisioneiro da passagem”, descrito como “uma entrevista realizada com o artista Arthur Bispo do Rosário”, seguido pela palestra *Les figurations brésiliennes de l’Art*, proferida pela psicóloga Marlene Lucksh. A ideia do evento era discutir o caso clínico Bispo sob a perspectiva da psicanálise. A fala de Lucksh entrelaçou, mais uma vez, genialidade e loucura e inseriu Bispo novamente no “escaninho” da arte bruta, enfatizando a “pureza” de suas criações, articulando suas peças à arte dos marginalizados defendida por Jean Dubuffet, instituindo, poderíamos dizer, não um “verdadeiro artista”, mas sim um “fabricante de curiosidades”.

Neste capítulo, objetivei problematizar o emaranhado de falas diversas responsáveis por inventar e consagrar o sujeito artista Arthur Bispo do Rosário. Nesta batalha discursiva, genialidade e loucura se entrelaçam formando a teia que envolve o personagem e o institui como artista plástico reconhecido nacional e internacionalmente. Este reconhecimento envolveu disputas, travadas em ambos os lados do Atlântico, sobre o lugar que suas criações deveriam ocupar no mundo das artes. De qualquer forma, Bispo e sua “obra” ingressaram nos espaços e nos discursos “nobres” dedicados à arte contemporânea. Consagrado o artista, o personagem teve suas peças tombadas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC), em 1994. Além disso, sua “arte” motivou a transformação do Museu Nise da Silveira em Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, em 2001, e a construção de um monumento em sua homenagem na cidade de Japaratinga, em 2002. É deste processo articulado de patrimonialização, musealização e monumentalização que trataremos a partir de agora.

CAPÍTULO V - “BISPO DO ROSÁRIO ESTÁ VOLTANDO”: O TOMBAMENTO, O MUSEU E O MONUMENTO

De acordo com o Processo E-18/000.874/92, que institui o tombamento das 802 peças criadas por Arthur Bispo do Rosário ao longo de seu internamento psiquiátrico:

Arthur Bispo do Rosário, falecido em 1989, foi interno durante cerca de 50 anos na Colônia Juliano Moreira. A partir de 1939 Bispo executou uma série de trabalhos artísticos excepcionais que hoje são reconhecidos como manifestações de um artista genial e apenas circunstancialmente louco que expressam um sentimento profundo de vida. Da sua vasta obra, o tombamento inclui as 802 peças que integram o acervo do Museu da Colônia. São panos, standartes, *assemblages*, mantos múltiplos, faixas e outros objetos. Foram expostos pela primeira vez na coletiva “À margem da vida”, organizada por Frederico Morais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que reuniu obras de diferentes artistas vinculados a vários segmentos marginalizados da sociedade e, em 1993, em grande mostra individual no mesmo museu.

O discurso responsável por instituir os “trabalhos artísticos” de Bispo como bens culturais, define suas criações como “manifestações de um artista genial e apenas circunstancialmente louco”. Tal afirmação soa um tanto irônica, visto que Bispo foi considerado genial somente após sua morte (no máximo, alguns poucos anos antes), mas foi percebido como louco, de forma nada “circunstancial”, durante 50 anos de sua existência.

Construído como artista de prestígio internacional, o personagem teve suas peças tombadas pelo INEPAC do Rio de Janeiro em 1994. Além disso, conforme já foi dito, a sua configuração como artista motivou a transformação do Museu Nise da Silveira em Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, em 2001, e a construção de um monumento em sua homenagem na cidade de Japaratuba, em 2002.

A incorporação de Bispo na ordem do discurso do Patrimônio Estadual, a invenção de um Museu responsável por abrigar a sua obra e a sua memória e a instituição do filho ilustre da cidade de Japaratuba são práticas que tecem a trama enunciativa que institui a importância do personagem na cultura nacional.

Conforme Jacques Le Goff (2003, p. 526), as origens da palavra monumento remetem à perpetuação do passado através do “fazer recordar”:

A palavra *monumentum* remete à raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]

Assim, trato aqui dos mecanismos que pretendem “fazer recordar” Bispo, atualizando-o, perpetuando-o para a posteridade a partir da solidificação e da amplificação de uma determinada memória a seu respeito, considerada capaz de “iluminar” e “instruir” o presente e o futuro.

Neste sentido, proponho, no presente capítulo, problematizar a batalha discursiva que institui as criações de Bispo como bens culturais e Bispo como monumento, personagem dotado de gênio artístico, reconhecido nacional e internacionalmente, cuja trajetória é evocada como exemplo de superação. Tal processo engendra-se através da construção de lugares de memória¹²⁸, delimitados por intermédio de práticas discursivas e não discursivas acionadas por determinados agentes sociais que assumem a posição de “guardiões da memória” do “artista genial”. Para tanto, esquadrinho os enunciados que possibilitaram o tombamento de suas peças, a criação de um museu com o seu nome, a invenção de um monumento em sua homenagem e a transferência de seus restos mortais para a cidade onde ele nasceu, possibilitando a sua consagração como um verdadeiro herói local.

5.1 Tombamento e descaso

As práticas discursivas e não discursivas que inventaram o Bispo do Rosário artista plástico genial articularam-se aos enunciados que possibilitaram o tombamento definitivo de suas peças em 1994. Tal processo coroa os esforços daqueles que procuravam uma maneira de preservar suas criações do desgaste do tempo, dotando-as de um valor que transcende o mundo das artes plásticas ao transformá-las em bens culturais tombados.

¹²⁸ Conforme Pierre Nora (1993, p. 9): “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o ato mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”.

Segundo Ana Meira (2004, p. 31), “as políticas oficiais são responsáveis por elevar alguns artefatos à categoria de patrimônio”. Sob esta óptica, o tombamento das criações de Bispo foi possível graças ao alargamento do conceito de patrimônio e à ampliação das políticas públicas voltadas à proteção de bens culturais. Conforme o artigo 216 da Constituição Federal de 1988¹²⁹:

Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- as formas de expressão;
- os modos de criar, fazer e viver;
- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, paleontológico, ecológicos e científico.

A Carta Magna de 1988 possibilitou, assim, o tombamento de uma gama de bens até então relegados a um segundo plano em função do privilegiamento da proteção de conjuntos arquitetônicos, os chamados bens de “pedra e cal”, tradicionalmente apontados como os documentos referenciais da identidade brasileira (RUBINO, 1991, p. 11). Esta política tradicional preservava os testemunhos do poder de uma elite e com

[...] eles se propôs à construção da identidade histórica e cultural da nação brasileira. Alijando do campo do patrimônio os vestígios, por exemplo, dos templos não católicos, das senzalas e dos bairros operários, legitimou-se a exclusão dos outros grupos sociais. (DELGADO, 2005, p. 119).

O discurso patrimonial que se inaugura com a Constituição de 1988 volta-se à preservação de bens ligados à “memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, possibilitando o estabelecimento de novas relações dos indivíduos e coletividades com o seu passado. Foi assim, por exemplo, que instituições anteriormente relegadas ao esquecimento, por sua ligação com grupos sociais “incômodos”, como os ditos “loucos”, cercadas de estigmas, mereceram

¹²⁹ Cabe mencionar que a Constituição Federal de 1937, através do Decreto Lei nº 25, foi responsável por instituir o tombamento de bens culturais no Brasil, servindo como principal instrumento jurídico do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1936.

novos olhares que as configuraram como produtos culturais de seu tempo¹³⁰. Tal transformação vai ao encontro da seguinte afirmação de Braga (2003, p. 15): “cada época e cada sociedade buscam e renegam seu passado de acordo com a visão daquele momento. O reconhecimento de uma obra como produto cultural é resultado dessa consciência histórica que, através dos tempos, seguiu uma trajetória”.

O surgimento de órgãos estaduais atuando na preservação patrimonial a partir da década de 1960 foi fator determinante para a configuração/“invenção” da importância de bens culturais anteriormente esquecidos, ou até então não designados como tais¹³¹. No artigo “Inepac, um perfil dos 25 anos de preservação do Patrimônio Cultural no Estado do Rio de Janeiro”, o arquiteto Gustavo Rocha Peixoto (1990, p. 9) afirma que os primeiros tombamentos de âmbito estadual asseguraram a preservação dos bens até então rejeitados pelo órgão federal (IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Conforme a Legislação Estadual do Rio de Janeiro:

Artigo 74 - Compete ao Estado, concorrentemente com a União, legislar sobre:

[...]

VII - proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico; [...] (Constituição do Estado do Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1989).

Segundo Peixoto (1990, p. 9), as práticas acionadas pelos órgãos estaduais deram relevo, sobretudo, aos bens considerados excepcionais, cuja preservação estava ligada ao seu suposto caráter extraordinário, ou seja, bens percebidos como significativos por seu valor artístico ou histórico único. Foi a solidificação dessa consciência preservacionista que permitiu o tombamento das peças de Arthur Bispo do Rosário. Instituído como bem cultural, o trabalho do personagem passou a ser

¹³⁰ Como exemplo, pode-se citar o tombamento pelo IPHAN do núcleo histórico da Colônia Juliano Moreira, o qual engloba, um aqueduto do século XVIII, a antiga sede da Fazenda do Engenho Novo e a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, edificadas no século XIX, bem como sete pavilhões hospitalares da década de 1920 construídos para abrigar os internados transferidos das colônias da Ilha do Governador. Cito ainda, na mesma linha, o tombamento do prédio centenário do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, juntamente com seu entorno, em nível estadual em 1990 e em nível municipal em 1993, obtendo suas áreas frontal e lateral sudeste a gravação como praça pelo Conselho Municipal de Desenvolvimento Urbano Ambiental em 2002.

¹³¹ O primeiro órgão estadual voltado à preservação dos bens culturais foi criado no Rio de Janeiro, em 1964: a chamada Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara (DPHA-GB). Após a fusão entre os Estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, em 1974, o órgão passou a se chamar Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (INEPAC).

entendido em função de seu “notável” valor estético e por sua “representatividade” em relação à sua época, ou seja, tornou-se patrimônio.

De acordo com Ana Meira (2004, p. 25),

[...] a produção cultural existe em várias expressões da cultura, gerando livros, vídeos, filmes, quadros, músicas, discos, receitas, artesanatos, esculturas, edificações e outros. Todos são bens culturais, mas apenas alguns vão se tornar referências – patrimônio.

Ao longo do processo de patrimonialização das criações de Bispo, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira (AAACJM) se institucionalizou como guardião responsável pela preservação, controle e divulgação de sua “obra”. A entidade se colocou, desde então, como promotora do reconhecimento do personagem enquanto artista plástico. Segundo seu primeiro presidente, o já bastante mencionado nesta tese, Frederico Morais, “Bispo existe por causa da Associação” (*apud* CORRÊA, 2002, p. 128).

A entidade foi criada em 17 de maio de 1989, cerca de 2 meses antes da morte de Bispo, e tinha como proposta:

[...] proteger o acervo e os direitos de artistas da CJM; promover exposições dentro e fora do espaço formal do Museu da Colônia; promover atividades culturais, eventos, pesquisas, palestras, debates e outras realizações de ensino e informação audiovisual sobre o tema da arte e loucura; editar livros, revistas, jornais, catálogos, cartões, vídeos e filmes (CORRÊA, 2002, p. 23).

Desta forma, a AAACJM objetivava, ao menos teoricamente, proteger e promover o trabalho de todos os “artistas” internados, mas na prática centrava sua atuação nas criações de Bispo. Corrêa aponta que a ideia de criar uma associação surgiu no grupo de “artistas” que fazia parte do “Projeto de Livre Criação Artística”, o qual era responsável pelo desenvolvimento de oficinas de arte-terapia no núcleo feminino da Juliano Moreira:

Eles apontavam para a necessidade de se criar uma entidade que se ocupasse de proteger Bispo do Rosário e sua obra e sugeriram nomes que deviam ser mobilizados para participar dessa iniciativa, e o primeiro a ser lembrado foi o de Frederico Morais (CORRÊA, 2002, p. 24).

Morais, crítico apontado como um dos principais responsáveis por “descobrir”/instituir o talento artístico de Bispo, foi o primeiro presidente da Associação. Entre os membros dessa primeira diretoria estavam também a psicóloga Denise Corrêa (como secretária geral); Lula Wanderley (como primeiro-secretário), médico e artista plástico que havia participado do projeto de reformulação do Museu de Imagens do Inconsciente; e Pedro Gabriel Delgado (como tesoureiro), psiquiatra e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estes indivíduos, ligados aos campos da psiquiatria e da crítica de arte, mobilizadores de poderes e saberes específicos, contribuíam para conferir autoridade à Associação e dela também se nutriram para enunciar discursos autorizados sobre Bispo e sua “obra”.

Conforme Corrêa (2002, p. 25), os planos da entidade foram alterados devido à morte repentina de Bispo, momento em que a necessidade de proteger suas criações se fez mais urgente. Uma das decisões tomadas foi a de abandonar o projeto de reformar a cela-forte onde o personagem vivia. Para isso, contribuiu o fato dos funcionários do Núcleo Ulisses Viana terem manifestado o desejo de esvaziar as dependências ocupadas pelas peças e transformá-las em salas para assistir televisão. A fim de que isso acontecesse, as “vitrines” deveriam ser desfeitas e os objetos reconduzidos à sua função e lugar originais: as canecas e colheres na cozinha, as sandálias havaianas nos pés dos internos ou funcionários e assim por diante.

Enquanto Bispo era instituído como artista plástico reconhecido nacional e internacionalmente, dentro da Colônia Juliano Moreira, os funcionários e pacientes almejavam desconstruir suas criações. No lugar em que viveu por meio século, Bispo não era considerado artista, tampouco suas peças eram avaliadas como arte, mas sim como um amontoado de objetos tirados de seu uso comum, os quais, após a morte daquele que os protegia, poderiam voltar às suas funções originais. Diante desta situação, a AAACJM apontava o tombamento como única solução para que as criações do personagem fossem preservadas.

Segundo Ana Meira (2005, p. 31), preservação é um conceito amplo

[...] que engloba as ações de identificação – inventariação, levantamento, documentação e registro nas mais diversas formas; as ações de conservação – manutenção, restauração, consolidação, etc.; as ações de proteção – tombamento e outras formas de

acautelamento definidas em lei; e as ações de promoção – valorização, educação patrimonial, comunicação e difusão do patrimônio cultural.

Nesta perspectiva, não bastava que o Estado efetivasse o tombamento das peças de Bispo, instituindo-as como patrimônio, para que essas fossem preservadas; era necessário também promover ações que permitissem o seu reconhecimento como bens culturais pelos funcionários, pacientes e moradores da Colônia Juliano Moreira e pela sociedade mais ampla. Afinal, para que a transformação em patrimônio aconteça é necessário que a importância do bem seja aceita pela comunidade, a qual passa a lhe agregar valores, instituindo-o como parte de sua história. Conforme Fonseca (2003, p. 67), tais “valores precisam ser aceitos e constantemente reiterados pela sociedade”. Assim, de acordo com Chauí (1992, p. 45), ainda que tombados pelo poder público, este não pode “colocar-se como centro de onde se define e se irradia a memória, pois, ao fazê-lo, destrói a dinâmica e a diferenciação interna da memória social e política; não pode ser produtor da memória nem o definidor do que deve ser preservado” (CHAUÍ, 1992, p. 45).

Em outras palavras, o tombamento, para se efetivar, deve ser reconhecido e reiterado pela sociedade, ou melhor, a sociedade deve ser convencida, interpelada, por meio de práticas discursivas e não discursivas, da validade deste gesto simbólico; é essa articulação que pode garantir a preservação. Como apontado mais acima, a mobilização em torno da preservação das criações de Bispo partiu de um pequeno grupo ligado principalmente à crítica de arte e à psiquiatria, ou seja, dos membros da AAACJM. Não houve, portanto, nenhum envolvimento da comunidade que habitava o espaço da velha Colônia, dos funcionários e nem da sociedade mais ampla no processo de tombamento do “trabalho artístico” do personagem. As peças do “artista” “viraram” patrimônio sobretudo pela ação e influência do seletivo grupo que as apreciava, visto que, para grande parte da sociedade, ele era um completo desconhecido¹³². Um episódio que ilustra este desconhecimento ocorreu por ocasião da transferência de seus restos mortais para Japaratinga em 2004. Diante da suntuosa homenagem (que será examinada mais adiante), muitos moradores se

¹³² Nesta perspectiva, a caracterização de bem cultural proposta por Aloísio Magalhães (1985) parece bem apropriada e atual: “o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico essencialmente voltados para o passado, ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista”.

questionaram sobre quem era aquele “ilustre desconhecido” que mereceu a edificação de uma estátua em tamanho natural (*CINFORM*, 18/01/2004).

De acordo com Corrêa (2002, p. 25), foi na tentativa de “conquistar o reconhecimento do grande público e, conseqüentemente, dos próprios funcionários, pacientes e moradores da Colônia Juliano Moreira”, que a Associação passou a apoiar a realização de exposições das peças de Bispo. Com este objetivo, a entidade teria se mobilizado para promover a mostra “Registros de minha passagem pela Terra”, no Rio de Janeiro, em 1989, e a exposição “Viva Brasil Viva”, em Estocolmo, no ano de 1991. A ideia seria de que tais eventos contribuíssem “para a aceitação dos trabalhos de Bispo como obras de arte por parte dos funcionários e moradores da Colônia”. Constituíam, enfim, ações que visavam a reiterar a necessidade de tomar suas peças, com apoio e reconhecimento da sociedade.

Além da depredação, outra ameaça apontada pela AAACJM era a deterioração das peças em virtude das condições inapropriadas do lugar onde elas estavam alojadas. A imprensa repercutiu essa preocupação: “a obra de Bispo está se deteriorando. Precisamos de verba para poder restaurá-la e conservá-la. Ela não pode se perder” (*O Globo Barra*, 1990). Tais enunciados lembram que Bispo se queixava com frequência das infiltrações, confeccionando capas protetoras para as peças, feitas de saquinhos de leite costurados. Não apenas as criações, mas a própria saúde de Bispo teria sido afetada, como já foi mencionado, pela precariedade do lugar: “a umidade da sala que ocuparia por tantos anos talvez justifique os problemas respiratórios, que acabaram por matá-lo” (*O Globo*, 06/10/1989).

Diante de tais ameaças, a AAACJM acreditava que transformar o trabalho de Bispo em patrimônio cultural tombado poderia garantir a sua preservação e, por isso, empenhou-se em inventariar as peças. O tombamento provisório ocorreu em 4 de dezembro de 1992 e o definitivo em 29 de junho de 1994, pelo INEPAC¹³³, fundamentados nas “fotos dos trabalhos e na catalogação das oitocentas e duas obras” registradas através do esforço dos membros da Associação (CORRÊA, 2002, p. 124).

Com o tombamento, a preservação das 802 peças deveria estar garantida. Afinal, conforme o Artigo 261 da Constituição do Estado do Rio de Janeiro, de 05 de

¹³³ Processo E-18/000.874/92.

Outubro de 1989, para assegurar o direito de “recuperação” e “proteção” do patrimônio em “benefício das gerações futuras”, cabia ao Poder Público: “[...] II - proteger e restaurar a diversidade e a integridade do patrimônio genético, biológico, ecológico, paisagístico, histórico e arquitetônico [...]”.

Porém, ao contrário do que previra a AAACJM, nem o “status póstumo de artista” de Bispo, nem o tombamento, garantiram a preservação de suas peças, que por pouco não deixaram de existir (*Veja*, 21/06/1995). O descaso ganhou os jornais que evidenciaram a triste ironia: as mesmas peças que conquistaram a posição de bens culturais se encontravam “em estado deplorável”:

A obra de Arthur Bispo do Rosário, já difundida internacionalmente, se encontra em estado deplorável. Sua degradação é visível. Encoberta pela poeira e incompleta – objetos foram arrancados por desconhecidos, pisoteados e quebrados – está exposta em salas sem a mínima condição de preservação. [...] os trabalhos de Bispo encontram-se espalhados em três salas. Numa delas, há um canteiro de obras onde trabalhadores caminham distraidamente sobre os objetos. Tombada como patrimônio, [...] aguarda um destino melhor (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994).

O destino inicial das peças tinha sido o Museu Nise da Silveira, que funcionava junto à administração da Colônia, mas que estava em obras, não podendo abrigar adequadamente as criações de Bispo, as quais se encontravam espalhadas por três salas em meio aos trabalhadores encarregados da reforma. Frente a este quadro deplorável, uma das soluções apontadas foi a transferência do acervo para o Museu Nacional de Belas Artes, o que não chegou a ocorrer, pois, conforme veremos no decorrer do presente capítulo, a direção da Juliano Moreira desejava que as peças permanecessem na instituição.

As criações de Bispo continuaram, então, em meio à umidade, cupins e outras pragas, goteiras e depredações, agentes estes que quase destruíram a reconstrução do universo por ele empreendida durante 50 anos. As reportagens na imprensa reverberaram tal quadro de deterioração e descaso. Por exemplo:

Se Bispo é cada vez mais reconhecido como um artista genial, sua obra não encontrou ainda quem, oficialmente, zelasse por sua segurança e conservação. As 500 peças selecionadas para a mostra “Registros de minha passagem pela Terra” estão a salvo de cupins, traças, pó e goteiras. Mas as que estão amontoadas, por falta de espaço, no Museu Nise da Silveira e em salas de aula na Colônia

Juliano Moreira, estão sujeitas a tudo isso e ainda a roubos (*O Globo*, 16/02/1991).

Nos jornais, as falas referentes à conservação da “obra” do “artista genial” ganham a forma de denúncias marcadas pela indignação em relação ao descaso para com ela, tendo, mais uma vez, Frederico Morais como seu principal porta-voz:

Absoluto descaso com a cultura brasileira. Para o crítico Frederico Morais, só isso explica o abandono da obra de Arthur Bispo do Rosário, instalada precariamente na Colônia Juliano Moreira. “Bispo é comprovadamente um dos mais importantes nomes da arte brasileira nas últimas décadas e já influencia vários outros artistas. A sua obra tem reconhecimento internacional, mas ninguém se dispõe em investir em sua preservação”, revolta-se Morais, curador da obra do artista e um dos principais responsáveis por sua divulgação (*Jornal do Brasil*, 01/04/1994).

Após o tombamento, a AAACJM continuou sendo destacada por seus esforços no sentido de tentar preservar as criações de Bispo:

Frederico Morais, Denise Corrêa, Pedro Gabriel Godinho Delgado, Luiz Carlos Wanderley e outros integrantes da associação criada em torno de Bispo cuidaram da obra sem verba, em busca de leis de incentivo cultural para a restauração das peças deterioradas. O grupo Paralamas do Sucesso usou um dos estandartes de Bispo na capa do CD Severino e, como permuta, pagou a descupinização de boa parte das peças em madeira (HIDALGO, 1996, p. 197).

A autorização para a reprodução da imagem de um dos bordados de Bispo na capa do CD “Severino”, dos Paralamas do Sucesso, em troca de verba para a descupinização foi uma das iniciativas empreendidas na busca por salvar as peças do “artista” da destruição. Além disso, a fama do grupo auxiliava a denunciar o descaso:

Abandonados numa sala da Colônia Juliano Moreira, os objetos criados por Bispo fascinaram os integrantes da banda, que resolveram usá-los como ilustração da capa e do encarte do novo álbum – um alerta pela preservação de um dos patrimônios mais originais da arte brasileira (*Jornal do Brasil*, 01/04/1994).

A peça escolhida para ser estampada na capa do CD foi o bordado em que é possível ler a inscrição: “Eu preciso destas palavras – escrita”. Em contrapartida, a

gravadora do “Paralamas”, EMI-Odeon, arcou com os custos da descupinização das peças afetadas e do local onde elas se encontravam. Apesar da repercussão do ato, meses depois, ainda sem uma previsão para o fim das obras no Museu Nise da Silveira, o trabalho realizado era apontado como insuficiente: “A descupinização do local, paga pela gravadora EMI-Odeon como retribuição à utilização de obras na capa do último disco do Paralamas do Sucesso, já não é eficiente. Há madeiras podres espalhadas pelas salas e muito cascalho” (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994).

O discurso da crítica de arte parece ter guiado o olhar da mídia, compondo uma teia de denúncias que repercutiam no meio social, mas não apresentavam alternativas imediatas. A demora na conclusão da reforma do espaço que abrigaria as criações do personagem ameaçava destruir o acervo. Conforme o Decreto Lei nº 216, da Constituição Federal de 1988, “os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei”. No entanto, nenhum documento que apontasse medidas neste sentido foi encontrado.

Grande paradoxo: em meio às denúncias do descaso que ameaçava destruir as criações de Bispo, o trabalho do “artista” foi selecionado para representar o Brasil na Bienal de Veneza, em 1995:

Apesar da crescente importância, cerca de 30% das 802 peças de Bispo instaladas no Museu Nise da Silveira, na Colônia, estão em estado avançado de deteriorização, segundo o crítico Frederico Morais [...] 140 peças de Bispo do Rosário vão ao evento [em Veneza] enquanto o resto se deteriora (*Jornal da Tarde*, 06/01/1995).

Em virtude do evento, foi estabelecido um convênio via Ministério da Saúde, por meio do qual a Fundação Bienal de São Paulo ficou responsável pela restauração de 143 peças criadas por Bispo, em troca do direito de expô-las no circuito internacional: “Um minucioso trabalho de restauração das obras de Bispo faz parte do convênio: a Bienal de São Paulo se responsabilizará pela reestruturação e limpeza de várias peças” (*O Estado do Paraná*, 25/04/1995). De forma coerente com as regras do mercado de arte, os valores da restauração e das peças foram apresentados como dados que justificariam a importância do “artista”: “A Bienal está gastando R\$ 20 mil com o restauro das obras de Bispo, avaliadas em R\$ 300 mil” (*O Estado de São Paulo*, 25/04/1995). Na época, segundo outras estimativas, caso as criações de Bispo fossem vendidas, o valor poderia chegar a R\$ 1 milhão (HIDALGO, 1996, p. 198).

Conforme foi visto no capítulo anterior, a Bienal de Veneza instituiu uma posição de sujeito a Bispo que vinha lentamente se configurando depois da exposição de suas peças em Estocolmo, qual seja, a de artista reconhecido internacionalmente. Tal acontecimento motivou enunciados preocupados não apenas com a preservação das peças, mas também em apontar quem seria o responsável pelo controle destas, inaugurando uma disputa entre a AAACJM e a Fundação Bienal de São Paulo:

A repercussão internacional do artista plástico sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) provoca uma disputa pelo controle de sua obra. A Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira – que detém a guarda do acervo – acusa a Fundação Bienal de São Paulo de faltar com a ética e se apropriar do prestígio da produção do artista (*O Estado de Minas Gerais*, 13/07/1995).

Com a Bienal de Veneza, a Fundação Bienal de São Paulo passou a ser a responsável pelas exposições internacionais de Bispo, recebendo severas críticas da Associação criada em 1989. Como exposto anteriormente, esta última se dizia “responsável pela projeção de Bispo” (*O Estado de Minas Gerais*, 13/07/1995). A entidade se auto-representava como guardiã das criações do “artista”, enunciando em seu discurso qualidades compartilhadas exclusivamente por seus membros, responsáveis pelo trabalho pioneiro de projeção do personagem como artista plástico e tombamento de suas peças, o que a singularizaria em relação à Fundação Bienal.

Para cumprir o acordo estabelecido junto ao Ministério Público, a Fundação Bienal passou a buscar recursos na iniciativa privada, negociando, por exemplo, com a indústria de calçados Alpargatas S.A. de São Paulo, a qual se propôs a pagar R\$ 6 mil reais pela “cessão de cópia fotográfica da vitrine com congas, de Bispo, para brinde de fim de ano, à revelia da associação” (*Folha de São Paulo*, 13/07/1995). Não foi possível confirmar se tal patrocínio realmente se efetivou, mas sua repercussão acirrou a tumultuada relação entre as duas entidades, visto que a AAACJM era contra este tipo de exposição do trabalho de seu “artista” e ainda acusava a Fundação de “faltar com a ética”, apropriando-se do prestígio de Bispo, não preservando suas criações como havia sido acordado, promovendo, enfim, um “calote cultural” (*O Estado de Minas Gerais*, 13/05/1995).

Diante de tais críticas, o curador da mostra de Veneza, o crítico Nelson Aguilar, referiu-se da seguinte forma à AAACJM:

Essa associação é provinciana. Está arraigada no cadáver do artista e pretende tirar benefício dele [...] tiramos Bispo da sarjeta e fornecemos à sua obra projeção internacional. Hoje é um artista cosmopolita. A Associação não passa de uma atravessadora (*O Estado de Minas Gerais*, 13/07/1995).

A disputa entre a Associação e a Fundação pela preservação das criações de Bispo, ou, mais precisamente, pelo seu controle, teria motivado o afastamento de Frederico Moraes da presidência da AAACJM, da qual se desligou totalmente a partir de então. O crítico acusava Nelson Aguilar de ter uma posição “autoritária” e de pretender apropriar-se do trabalho realizado pela entidade. Em suas palavras (pronunciadas num momento posterior a tais acontecimentos, em 10/02/2000, numa entrevista concedida a Denise Corrêa):

Quando entra o negócio da Colônia, da Bienal de Veneza, que eu realmente me afastei, briguei com Nelson Aguilar, da Bienal de São Paulo, que é um cretino, e continuo a achar um cretino, com uma posição autoritária... Passou lá na Colônia meia hora, viu a obra e começou a determinar que era assim e assado. Eu acabei passando para ele uma lista com as obras que eu achava que deveriam ir a Veneza. Depois, queria usurpar tudo, pegar nosso trabalho (*apud CORRÊA*, p. 129).

Portanto, a progressiva consagração de Bispo gerou uma agressiva batalha, levada a cabo por meio de práticas discursivas e não discursivas, entre aqueles que se diziam responsáveis pelo legado do “artista” (e que poderiam, assim, usufruir dos ganhos materiais e simbólicos advindos desta “responsabilidade”). Em tal disputa, foram levantados argumentos como o pioneirismo da Associação *versus* o seu “provincianismo”; a capacidade da Fundação em dar uma face cosmopolita à “obra” do personagem *versus* o autoritarismo e a “cretinice” de seu representante.

Por ocasião da mostra em Veneza, algumas peças começaram a ser restauradas pela Fundação Bienal, “apenas uma pequena parte das obras”, segundo a AAACJM (*Folha de São Paulo*, 13/07/1995). Contudo, os restauradores temiam que todo o trabalho empreendido fosse inútil, pois “as obras voltarão ao lugar de onde vieram” (*Folha de São Paulo*, 22/05/1995), ou seja, às três salas “sem a mínima condição de preservação” (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994), até que as

reformas do Museu Nise da Silveira fossem finalizadas. Tratarei agora da batalha discursiva que instituiu este espaço museológico.

5.2 Um Museu para Bispo

Não foi a configuração de Arthur Bispo do Rosário como artista plástico consagrado que motivou a criação de um museu na Colônia Juliano Moreira. A instituição já possuía um espaço desse tipo num período bem anterior à invenção do artista, quando o nome atrelado a essa posição de sujeito ainda designava apenas mais um entre os muitos internados que perambulavam pela instituição.

O primeiro museu estabelecido na Colônia foi fundado em 1952, e chamava-se Museu Egas Muniz, nome do psiquiatra que criou a lobotomia em 1936. A inspiração para esse empreendimento surgiu no Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria, ocorrido em Paris no ano de 1950. No evento, foi realizada uma exposição de trabalhos criados por pacientes psiquiátricos de 17 países. O Brasil participou da mostra, enviando 236 peças executadas por internos do Juqueri (de São Paulo), do Centro Psiquiátrico São Pedro (Rio de Janeiro), e da Juliano Moreira. As criações de Bispo, que em 1950 completava 11 anos de internação, ficaram fora da exposição. A razão para a ausência de seus trabalhos talvez seja o fato dele nunca ter participado dos ateliers de arte-terapia, cujas atividades motivavam a referida mostra.

Ricardo Aquino (2004, p. 18), por sua vez, acredita que os motivos para o “esquecimento” do personagem vão além de sua ausência dos ateliers e de sua recusa ao “tratamento”, ligando-se também - e sobretudo - às condições de entendimento da arte naquele período, as quais ainda não possibilitavam pensar Bispo como artista:

[...] no ano de 1950 não havia ainda condições de inteligibilidade sobre a obra do Bispo. Isso contribuiu para que as suas produções não seguissem entre aquelas que representaram a colônia, aliado ao fato dele não frequentar os ateliers de arte-terapia existentes e recusar o tratamento, bem como ao caráter vanguardista de sua obra. A contemporaneidade de sua obra implicou que só mais tarde, nas décadas de 1970 e 1980, ela adquirisse a sua inteligibilidade.

Os discursos que se referem ao evento aproximam as peças expostas da chamada “arte psicopatológica”, significando as criações dos internados menos como arte do que como sintomas que poderiam auxiliar a psiquiatria a entender os “doentes”. Tais enunciados, alicerçados no saber e no poder médicos, possibilitaram a constituição de museus destinados a abrigar e estudar as criações de indivíduos tidos como loucos. Afinal, essas falas deram maior visibilidade aos trabalhos “artísticos” dos internados em instituições psiquiátricas. Consideradas arte, ou entendidas como sintomas da loucura, as criações dos “loucos” extrapolaram progressivamente o território dos hospícios e, com o tempo, ganharam os espaços consagrados do mundo da arte.

Em 1982, após ter permanecido fechado por um extenso período, e depois de uma longa reforma que, conforme colocado anteriormente, quase destruiu as peças de Bispo, o Museu existente na Colônia foi reaberto e batizado de Museu Nise da Silveira. Sinal dos tempos (e da emergência de novas configurações discursivas a respeito da loucura): a instituição, que antes homenageava um psiquiatra responsável por criar a lobotomia, reabriu com o nome daquela que criticava fortemente tal procedimento e dedicou sua existência a buscar um tratamento mais “humano” aos doentes mentais. Nas palavras de Aquino (2007, p. 50): “O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea foi aberto em 1982, sob o nome de Museu Nise da Silveira, como homenagem àquela que tanto lutou pelos doentes mentais”.

Na esteira da abertura política, conjuntura em que movimentos como a reforma psiquiátrica ganhavam força e que denúncias do inferno vivido dentro dos manicômios passavam a ocupar o horário nobre das principais emissoras de televisão, ressurgiu, rebatizado, um museu dentro de um dos maiores hospícios do Brasil. A escolha dos nomes acaba por sintetizar diferentes momentos intelectuais e político-sociais da ciência psiquiátrica: em 1950, a psiquiatria tradicional está no seu auge; em 1982, a psiquiatria mostra-se impregnada pelas contestações em relação às condições de internamento.

O Museu Nise da Silveira atravessou a década de 1990 marcado pelas críticas anteriormente apontadas, que denunciavam a deterioração das “obras” de Bispo, e pelos apelos que possibilitaram a lenta reforma da estrutura física da instituição. Por exemplo, o jornal *O Globo Barra*, de 03/08/1990, noticiou: “O Museu Nise da Silveira está caindo aos pedaços e precisando de reforma urgente. As obras de Bispo e outros artistas estão amontoadas pelos cantos”.

Como apontado anteriormente, com a morte de Bispo e o início do trabalho de catalogação de suas peças, realizado pela AAACJM, estas foram transferidas da cela-forte em que ele habitara para o prédio administrativo da Colônia Juliano Moreira, onde funcionava o Museu Nise da Silveira, então em obras. Segundo Moraes (*apud* CORRÊA, 2002, p. 128), após essa transferência das criações de Bispo é que ele “realmente começa a existir na arte brasileira”. Contudo, de acordo com o que foi visto até agora, nem a mudança, nem o tombamento garantiram a preservação desses “bens culturais”. A imprensa noticiou:

Segundo Moraes, a obra de Bispo é composta de aproximadamente mil peças, quase todas muito frágeis e perecíveis. Instaladas no Museu Nise da Silveira, que funciona numa sala dentro da Colônia Juliano Moreira, as obras estão expostas à ação destruidora do tempo. Não há ar condicionado e a sala tem goteiras e cupins (*Jornal do Brasil*, 01/04/1994).

Também como já foi dito, as obras que proporcionariam melhorias na estrutura física do prédio transcorreram de forma lenta e quase destruíram o trabalho de Bispo: “Das 802 obras catalogadas, muitas delas já estão irreconhecíveis. Como o prédio da Colônia Juliano Moreira foi todo pintado e as obras não estavam cobertas, acabaram borradas de tinta” (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994). Diante da demora na conclusão das reformas, uma das sugestões apontadas foi a de emprestar, ou mesmo doar, o acervo ao Museu Nacional de Belas Artes:

O Museu Nacional de Belas Artes fez um requerimento ao diretor da Colônia, Laerth Thomé, solicitando o empréstimo do acervo, em regime de comodato, para que faça parte do projeto de mapeação da arte brasileira [...]. Mas se depender do diretor da Colônia, as obras permanecerão no local (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994).

O Diretor da Colônia Juliano Moreira negou, portanto, a oferta, afirmando que as criações de Bispo deveriam ocupar “o museu que está sendo construído na colônia, que chegou a abrigá-las, mas como as salas não tinham janelas, eram repletas de buracos no chão e sem condições técnicas, o jeito foi amontoar tudo em local impróprio” até a conclusão das obras (*Jornal do Brasil*, 16/09/1994).

Em 2001, já completamente reestruturado, o Museu passou a se chamar Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. O novo nome não objetivava apenas homenagear seu ilustre e mais importante “artista”, mas marcava uma

mudança na auto-proclamada missão do Museu, que procurava afastar as criações de Bispo dos enunciados articulados em torno da noção de imagens do inconsciente, formulada pela psiquiatra Nise da Silveira¹³⁴.

De acordo com Ricardo Aquino (2005, p. 20), diretor do Museu Bispo do Rosário desde 2001, a escolha do nome de Nise da Silveira para batizar o antigo Museu Egas Muniz acabou gerando algumas confusões, visto que a Psiquiatra nunca trabalhou na Colônia Juliano Moreira e nem teve nenhum tipo de contato com Bispo:

Em 1950, Egas Muniz, o criador da lobotomia; em 1982, Nise da Silveira, nome que terminava por gerar confusões, pois ela nunca trabalhou na Colônia Juliano Moreira nem teve contato profissional com Bispo do Rosário. O museu criado por Nise da Silveira, o Museu de Imagens do Inconsciente, se localiza em outra instituição psiquiátrica, em outro bairro da cidade.

Conforme ressaltado anteriormente, os enunciados que ligam as criações de Bispo ao trabalho da Dra. Nise articulam-se à invenção do Museu Nise da Silveira que, durante muitos anos, abrigou as peças elaboradas pelo primeiro. Da mesma forma, a Mostra do Redescobrimento do Brasil, em 2000, configurou a “obra” do personagem de acordo com a noção de imagens do inconsciente. Na tentativa de desfazer este entrelaçamento, Aquino (2007, p. 51) destaca:

[...] desde 1989, o Museu passara a cuidar da coleção das obras de Arthur Bispo do Rosário, nosso artista principal e Nise da Silveira nunca tratara dele, pois [...] ela não trabalhou na Colônia. E, o mais relevante: o nosso artista rejeitava os medicamentos psiquiátricos, recusava-se a freqüentar oficinas de terapia ocupacional e criou a maior parte da sua obra no isolamento de sua cela-forte [...].

Tecendo esta nova teia enunciativa, o discurso do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea procurou determinar a maneira como deveriam ser vistas e ditas as criações daquele que homenageava e monumentalizava: “somente como

¹³⁴ Como colocado anteriormente, a psiquiatra Nise da Silveira foi a fundadora do Museu Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, cujo acervo se nutre dos ateliers de arte-terapia realizados com internos da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II. De acordo com o site da instituição: “O conceito subjacente ao trabalho consistia em experimentar uma nova forma de terapia ocupacional, que servisse de modelo para outras instituições psiquiátricas. O objetivo era, portanto terapia, e não arte”.Disponível em: (www.museuimagensdoinconsciente.org.br). Acesso em 23/10/2009).

arte”; desta forma, o Museu – embora funcionando em uma instituição psiquiátrica - buscava afastá-las dos enunciados ligados à psiquiatria. Acompanhemos novamente as palavras de Aquino (2004, p. 95):

O Museu Bispo do Rosário é um museu de arte. Esta caracterização implica que a produção dos pacientes psiquiátricos seja entendida como arte. Poderíamos afixar na porta a recomendação de Pierre Bourdieu: “Que ninguém entre aqui se não for amador de arte”.

Em sua missão museológica, o Museu Bispo do Rosário se coloca como contrário ao controle psiquiátrico, afirmando que este aprisiona as criações dos internados, negando-lhes o caráter de arte autêntica. Nesta perspectiva, a instituição elaborou um “Manifesto”, delimitando o discurso que deve nortear a proposta museal adotada:

O Manifesto exprime a tomada de posição do Museu Bispo do Rosário de que não basta os usuários criarem obras (de arte), nem que eles não sejam internados. Importa que a circulação fora dos muros psiquiátricos (dos usuários e das obras) não se dê a serviço do controle psiquiátrico (AQUINO, 2005, p. 28).

De acordo com o catálogo da exposição “Bispo +3”, realizada em 2005 no Museu Oscar Niemayer, em Curitiba, a instituição situada na Colônia Juliano Moreira não abriga somente as criações de Bispo:

O Museu Bispo do Rosário tem em seu acervo:

- a coleção de problemas a serem enfrentados para poder promover o processo de criação de seus artistas e dos nós das redes agenciadas pela ação museal a serem redirecionados para ações de resistência ao controle psiquiátrico;
- a coleção das 802 obras de Arthur Bispo do Rosário tombadas pelo INEPAC, Processo nº E 18/000.874/92 de 29.06.1994;
- a coleção de 248 obras do Campo da Intervenção Dr. Elias – Pacambi, comodante do Museu;
- a coleção de obras criadas por diversos artistas: Antônio Bragança, Gilmar Ferreira, Leonardo Lobão, Patrícia, Sebastião, José Rufino, Raimundo Camilo, Luiz Carlos, Arlindo, Melanie, Fernando Diniz, Aidir, etc.
- a coleção de obras de artistas cuja criação esteja afinada com o conceito do museu e com o olhar da curadoria. Com isso obras de alguns artistas que freqüentam as Escolas Livres de Artes Visuais podem ser eventualmente compradas e incorporadas ao acervo, da mesma forma com as obras de artistas do cenário da arte contemporânea.

A instituição, que funciona dentro de um dos maiores manicômios do país, foi batizada com o nome de um antigo internado e aponta que, em seu acervo, encontram-se “os problemas a serem enfrentados para poder promover o processo de criação de seus artistas” de modo a resistir ao controle psiquiátrico. O Museu abriga a coleção do psiquiatra Dr. Elias Pacambi, composta por trabalhos realizados nas antigas oficinas de arte-terapia; bem como as criações de outros pacientes e frequentadores da Escola de Artes Visuais, que funciona na Colônia Juliano Moreira. Esta última não oferece atividades de terapia ocupacional, nem tem o objetivo de reabilitar os “doentes”, mas sim o de motivar que esses criem independentemente do resultado final ser ou não arte. Segundo Aquino (2005, p. 39), a Escola oferece a “possibilidade de cada um se exprimir através da arte. Esta criação não é para ser apropriada por nenhum olhar técnico-psiquiátrico, ou seja, no Museu esta produção pertence ao artista: ele pode vender ou dispor”.

O Museu de Bispo posiciona-se, pois, contra o controle psiquiátrico e, nesta batalha, tece a teia de enunciados que procura instituir as criações dos tidos como loucos enquanto arte, “simplesmente” arte, seja trazendo as obras de artistas “normais” para dentro do Museu, seja levando as peças dos internados para o interior dos espaços consagrados da arte contemporânea. Neste mesmo caminho, procurando instituir o caráter artístico e não o caráter de sintoma da loucura dessas peças, a atenção se volta para as criações e não para a biografia dos criadores: “a organização de cada exposição, a cenografia põe em destaque o caráter artístico das criações, e não da biografia do artista – e muito menos a história psiquiátrica do autor” (AQUINO, 2007, p. 57).

Tais enunciados motivaram, como antes foi apontado, a negativa de última hora para que as criações de Bispo participassem das comemorações do Ano do Brasil na França, na mostra que ocorreria em 2005, no Halle Saint Pierre, em Paris. O evento aproximava as peças de Bispo do conceito de Arte Bruta, dando ênfase menos às suas criações do que a sua trajetória psiquiátrica, o que contrariava fortemente a proposta do Museu Bispo do Rosário.

Na intriga que compõe esta narrativa, as criações de Bispo foram instituídas enquanto bens culturais tombados, sob a guarda de um museu batizado com seu nome, ligando este definitivamente à arte contemporânea: “Museu Arthur Bispo do Rosário de Arte Contemporânea”. Este processo de monumentalização foi coroado

pela transferência dos restos mortais do “artista” para sua terra natal, conforme veremos a partir de agora.

5.3 “Arthur Bispo do Rosário está voltando”

Em janeiro de 2004, uma reportagem do *Jornal Cinform*, de Aracaju, trazia a seguinte manchete: “Arthur Bispo do Rosário está voltando”. Foi com muita “pompa e honra” que os restos mortais daquele instituído como um “sergipano ilustre” retornaram à sua terra natal. A iniciativa coroou os esforços da Prefeitura de Japaratuba, que em 1998 editou uma portaria nomeando um procurador, o então vereador Otávio Leite, para localizar os restos mortais de Bispo. Segundo um periódico local:

O processo foi demorado, cheio de burocracia, mas neste domingo, dia 04.01, os restos mortais do artista sergipano chegou [Sic] com honras a Aracaju e seguirão para a sua terra natal, Japaratuba. [...] Após identificados e liberados, os restos mortais do sergipano ilustre Artur Bispo do Rosário foram transferidos para a cripta da catedral metropolitana do Rio de Janeiro, no último dia 19, onde foi celebrada uma missa de pompa e honra, ato raro, na igreja, contando com a presença de gente ilustre da arte e da política nacional.

A urna com os restos mortais continua na catedral do Rio e chega a Aracaju neste domingo, pelo vôo da Varig, às 13 horas. O prefeito de Japaratuba, Gerald Olivier, viajou ao Rio de Janeiro para conduzir a urna com os restos mortais (*Correio Urbano* – Aracaju, 05/01/2004).

A chegada da urna funerária com as cinzas de Bispo ocorreu por ocasião do 3º Festival de Artes da cidade, o qual acontece simultaneamente com a Festa de Santos Reis e São Benedito. Como apontado no Capítulo I, tal evento ocorre anualmente na primeira semana de janeiro, envolvendo a participação de grupos folclóricos locais. Sobre isso, a imprensa de Aracaju noticiou:

Depois de quase 15 anos, Artur Bispo do Rosário volta a Sergipe. Amanhã, ao meio-dia, a urna funerária contendo seus restos mortais chega a Aracaju, juntamente com quatro obras do artista, acontecimento que dá o pontapé inicial para a 3ª edição do Festival de Artes da cidade de Japaratuba (*Cidade de Aracaju*, 14/01/2004).

A programação para receber Bispo foi intensa:

Dia 5 – segunda-feira
 16h – Chegada dos restos mortais de Arthur Bispo do Rosário
 17h – Cortejo dos Grupos Folclóricos
 18h – Abertura oficial do Festival
 Exposição das obras de Arthur Bispo do Rosário no Centro
 Social Joana Rollemberg
 19h – Desfile de grupos folclóricos
 22:30 – Show da banda Olodum
 24:30 – Show com Niko Karva

No dia em que Bispo retornou, diversos moradores de Japaratuba se perguntavam: “quem seria esse tal de Bispo que todos estão comentando? O que teria feito de tão importante para merecer uma estátua?” Muitos acompanhavam os festejos que, com estardalhaço, introduziam a urna funerária na cidade, sem saber quem era o ilustre desconhecido:

Maria Antônia, 63 anos, saiu cedo de casa para não perder nenhum detalhe. Às 16h em ponto – quando chegaria a comitiva que acompanhou a urna em carro do Corpo de Bombeiros – ela estava no memorial. O atraso de uma hora deixou tempo para observar o movimento dos grupos folclóricos que se concentravam no local para saudar o artista. Assim como ela, porém, muitos ainda se indagavam quem havia sido aquele homem da estátua. “Ainda não encontrei ninguém que me dissesse que ele é”, queixava-se. Bispo, na verdade, é popular entre os eruditos (*CINFORM*, 18/01/2004).

Famoso entre os críticos de arte e desconhecido entre seus conterrâneos, esta era a situação paradoxal do Bispo consagrado por seu gênio artístico cuja ligação com a cidade natal sempre fora objeto de poucas certezas e muitas especulações. O traslado da urna funerária do “homem da estátua” custou R\$ 1.728,00 ao Município. O gasto e o empenho não tinham apenas como objetivo homenagear o filho ilustre, mas pretendiam também tornar Japaratuba uma cidade turística:

Jornalistas de várias partes do país virão a Japaratuba. Acreditamos que esse seja o primeiro passo para colocar a cidade no roteiro turístico nacional (*CINFORM*, 04/01/2004).

A empreitada [...] promete incrementar o turismo na cidade, mas ciente de que Bispo ainda é um estranho para a maioria dos populares (*CINFORM*, 18/01/2004).

O discurso do turismo se encarregou de preencher, com seus argumentos econômicos, o vazio de sentido, entre a população japatubense, da invenção de

Bispo como monumento em sua cidade natal. Nas falas relacionadas a esses acontecimentos, a volta do “artista genial”, “estranho para a maioria dos populares”, é configurada a partir da clara intenção de usar o seu prestígio para tornar a pequena cidade um local turístico, possibilitando o aproveitamento dos benefícios materiais e simbólicos advindos desta condição. Para isso, foram engendradas práticas discursivas e não discursivas diversas. Primeiramente foi erguido um monumento, uma estátua em tamanho natural, inaugurada em 2002, local onde a urna funerária foi depositada em 2004. Também foi construído um memorial e atualmente cogita-se da possibilidade de edificação de um Museu em homenagem a Bispo (*CINFORM*, 04/01/2004).

A batalha discursiva que procura inventar Bispo como monumento de Japarutuba se parece com aquela que envolveu o artista plástico Horácio Hora, o qual teve seus restos mortais transferidos do cemitério Père Lachaise, de Paris, onde permaneceram por quase 100 anos, para a cidade sergipana de Laranjeiras. Apesar da pompa que cercou o evento, o túmulo hoje se encontra esquecido. O pintor, que morreu jovem, aos 37 anos, fez sua carreira na França, deixando uma obra muito pequena que hoje pertence ao Museu Histórico de Sergipe. A transferência visava consolidar Hora “como o mais importante e expressivo pintor sergipano da história cultural sergipana dos últimos dois séculos. O artista nasceu na cidade de Laranjeiras em 1853 e faleceu em Paris, no ano de 1890¹³⁵”. Contudo, “a troca não foi o que se pode chamar de um sucesso”, visto que ainda hoje, para grande parte da população de Laranjeiras, “Hora é um desconhecido” (*CINFORM*, 04/01/2004).

No processo de invenção do artista japarutubense, intencionava-se tornar Bispo conhecido regionalmente a qualquer custo, talvez temendo que ocorresse o mesmo insucesso verificado no caso de Horácio Hora. Nesta perspectiva, o Festival de Arte local passou a se chamar “Festival de Arte Bispo do Rosário”. No trabalho de produção de um passado que servisse ao presente (e ao futuro), Bispo foi inventado como artista local e inserido nos festejos tradicionais. Assim, a cidade alimenta e recria anualmente a monumentalização do personagem, através do culto à sua personalidade ou, mais precisamente, do culto a uma determinada imagem de

¹³⁵ Disponível em: (www.informesergipe.com.br). Acesso em 12/11/2009).

Bispo: aquela que o inscreve nas tradições coletivas locais, de forma a atestar sua sergipanidade.

Investigar a instituição de Bispo como cidadão japeratubense é problematizar o trabalho de enquadramento da memória realizado através de práticas discursivas e não discursivas que impuseram a solidificação de uma determinada memória coletiva¹³⁶. Uma dessas práticas foi a elaboração de um projeto de “conscientização” junto às escolas, não apenas as de Japeratuba, mas de todo o Estado do Sergipe¹³⁷, com o uso de uma cartilha educativa sobre o personagem, enfocando sua trajetória de superação dentro da Colônia Juliano Moreira e sua ascensão como artista, o que atesta o caráter verdadeiramente pedagógico – de levar à imitação pelo exemplo – da iniciativa. O referido material seria distribuído nas escolas, juntamente com a realização de apresentações teatrais voltadas ao público infantil¹³⁸.

Nesta teia discursiva, tornam-se recorrentes as enunciações que constroem a trajetória de superação do personagem. Tais falas delineiam um indivíduo que, mesmo internado em um hospício, conseguiu criar uma “obra de rara beleza”, a qual permitiu sua consagração como “artista internacionalmente conhecido” (*CINFORM*, 18/01/2004). Esta invenção do passado pode ser interpretada na mesma perspectiva proposta por Delgado (2005, p. 131):

No processo de constituição de conteúdos para o passado, o investimento para solidificar e dotar de duração e estabilidade uma determinada memória para representar o conjunto da sociedade configura operações de seleção, organização e uniformização da multiplicidade de significados atribuídos ao passado.

Bispo é, então, instituído como filho ilustre de Japeratuba por um determinado grupo detentor do controle dos lugares de memória locais, através da imposição de significados que, de forma autoritária, são configurados como cristalizadores da memória coletiva da cidade. Produz-se, assim, um determinado passado para Bispo, preocupado em focar seu local de nascimento e sua importância enquanto artista plástico consagrado nacional e internacionalmente. Em tal enquadramento, confere-

¹³⁶ A ideia de memória coletiva enquanto coerção, ou seja, como algo imposto por determinado grupo social, é tributária da perspectiva apontada por Michel Pollack que, apoiado em Bourdieu, a define (a memória coletiva) como “uma forma específica de violência simbólica” (POLLACK, 1989, p. 3).

¹³⁷ Um fato ilustrativo da capilaridade deste discurso de monumentalização de Bispo como “herói local”: no bairro de São Conrado, em Aracaju, uma escola municipal recebeu o nome do “artista”: “Escola Municipal Arthur Bispo do Rosário”.

¹³⁸ Apesar das tentativas de contato com as prefeituras locais, não foi possível localizar o referido material, nem saber se o projeto realmente se efetivou.

se pouca importância aos 50 anos em que ele viveu no abandono e anonimato na Colônia Juliano Moreira, destacando-se apenas sua genialidade artística e, em tom edificante, sua superação pessoal.

Contudo, apesar das redes de poder e saber que podem cancelar a sua autoridade como enunciador da memória “coletiva”, normalmente um grupo isolado, e mesmo o poder público, não é capaz de definir sozinho o que deve ou não ser lembrado ou esquecido pela sociedade mais ampla. Assim, para que fosse possível a invenção do monumento japatubense, buscou-se obter o reconhecimento da comunidade local através de discursos que articulam a trajetória de superação do personagem à sua importância no mundo das artes plásticas. Segundo o site oficial do Município:

“O trabalho da prefeitura em trazer Bispo de volta à Japaratuba é um resgate da história do município e as pessoas precisam saber o quão importante ele foi para as artes plásticas contemporâneas, não só pelo seu trabalho, mas por ser negro e pobre”, conta o secretário de Cultura [...]

De acordo com o prefeito a volta de Bispo do Rosário a Japaratuba significa uma valorização da cultura popular Japatubense e um reforço para os jovens do município. “A mensagem que ele traz é paz, de superação, pois ele criava a partir do nada, e com isso se transformou, mesmo sem perceber, em um exemplo para seus jovens conterrâneos¹³⁹”.

Evidencia-se, pois, a função moral do monumento que se edificava. Como salientou Le Goff na citação colocada no início deste capítulo, o monumento deve “iluminar” e “instruir”. No caso em tela, a narrativa das autoridades de Japaratuba sobre Bispo tem um tom francamente hagiográfico, constituindo-se em um “discurso das virtudes”, ao retomar antigas tradições do gênero biográfico:

Durante muito tempo, da Antiguidade à época moderna, o gênero biográfico teve por função essencial identificar. Prestou-se ao discurso das virtudes e serviu de modelo moral edificante para educar, transmitir os valores dominantes às gerações futuras. O gênero biográfico participa, pois, de um regime de historicidade no qual o futuro é a reprodução dos modelos existentes, que devem perpetuar-se (DOSSE, 2009, p. 123)

¹³⁹ Disponível em: (http://www.japaratuba.se.gov.br/biografia_bispo.htm). Acesso em 10/05/2009).

Tal discurso deveria ser capaz de motivar os seus conterrâneos, sobretudo os jovens – talvez pobres e negros como Bispo – a seguirem seus exemplos de luta e superação. Nesse enfoque, conforme Enders (2000, p. 46)

A biografia permite, [...] uma reconstituição viva do passado, mas esta não é sua única, missão pedagógica. É também sua missão difundir vidas exemplares.

O exemplo do grande homem deve ser contagioso, fazer surgir novos exemplos ou, ao menos, servir de guia moral ou cívico.

A configuração discursiva foi imposta através da repetição de determinados enunciados, os quais instituem o filho ilustre de Japaratuba que saiu do anonimato e do isolamento da loucura, e ganhou os grandes espaços consagrados às artes plásticas, tornando-se um “artista genial”. Era esta a “biografia” de Bispo que deveria ser conhecida e aceita por seus conterrâneos. Com isso, objetivava-se solidificar uma determinada memória a seu respeito, através da seleção de certas características e significados que lhe atribuíam alguns valores humanos e culturais, permitindo que a comunidade local confirmasse, por meio dele, a sua própria identidade. Ou seja, ao contar – para si e para os outros – a história de Bispo, Japaratuba contava a sua própria história.

Nas palavras do então secretário da cultura Genilson Rocha:

Queremos que toda a cidade saiba a história desse artista que apesar de internacionalmente conhecido é quase um estranho para os sergipanos, que devem dele se orgulhar. Para isso, acervo de fotos, peças teatrais e réplicas de obras de Bispo estão sendo preparadas para o Festival [sic] (*CINFORM*, 04/01/2004)

A invenção de Bispo como monumento japatubense foi acompanhada pela museóloga Fabiana Carnevale Maciel, na época responsável pelo trabalho de restauração de suas peças na Colônia Juliano Moreira. A fala de Maciel, ancorada em um poder-saber específico, articula-se aos discursos que procuravam inventar o artista local, autorizando o projeto de monumentalização. A proposta fazia parte de um plano maior, que objetivava, através do prestígio trazido pelo “retorno” de Bispo, “avaliar e revitalizar todo o patrimônio histórico do Estado” e, para isso, a museóloga era considerada uma “peça chave” (*CINFORM*, 20/07/2003).

Então, na cidade onde praticamente ninguém sabia quem fora Arthur Bispo do Rosário, uma estátua foi erguida em sua homenagem na entrada principal do núcleo

urbano, em 11 de junho de 2002. Em 2004, o monumento foi reinaugurado e passou a abrigar a urna funerária de Bispo. A ideia da Prefeitura era tornar o local um ponto turístico e um marco de referência para a comunidade local. Em tal contexto, é significativa a inscrição carregada de orgulho colocada aos pés do monumento: “Pise forte neste chão, Arthur Bispo do Rosário está de volta”.



(Arquivo Pessoal de Jorge Silva)



(Arquivo Pessoal de Jorge Silva)

O Bispo monumento posa altivo em seu traje mais consagrado: o “manto da apresentação”. Envergando a veste que usaria para ascender aos céus no dia do Juízo Final, o personagem lembra um profeta, gesticulando ao proferir suas sábias palavras. A imagem em nada remete à figura de um esquizofrênico paranoide, que durante meio século viveu internado numa instituição psiquiátrica, bem longe de sua terra natal.

Ainda que para alguns a estátua não passasse de um “modesto monumento” que mais parecia um “suporte para amarrar animais” (*CINFORM*, 04/01/2004), sua ereção possibilitava a perpetuação da memória (ou de uma determinada memória) do personagem, ligando este, inseparavelmente e sem escapatória, à Japarutuba, ainda que Bispo nunca tenha feito referências públicas à sua vida no local. De acordo com Le Goff (2003, p. 526): “o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) [...]”.

A justificativa para a ausência de Japarutuba nas falas de Bispo é buscada em sua versão de si, visto que, como Jesus Cristo, ele não poderia afirmar ter raízes em lugar algum:

Mesmo nunca tendo falado na cidade em que nasceu, Bispo é alvo de elogios rasgados por parte dos conterrâneos. Como se identificava como Jesus Cristo, Bispo não admitia ter raízes fincadas em lugar algum. A justificativa é tão aceita que no obelisco erguido em sua homenagem chama a atenção a frase: “Pise forte neste chão. Você está na terra de Arthur Bispo do Rosário” (*CINFORM*, 04/01/2004).

No processo de imortalização de Bispo como artista japarutubense, patrimônio cultural da cidade, a invenção de memórias póstumas objetiva “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para apreender o máximo de sentidos num mínimo de sinais” (NORA, 1993, p. 22). Assim, como filho ilustre daquela terra, o personagem foi entrelaçado por uma teia enunciativa que configura “tradições” e “costumes”. Diferentes enunciações procuram fazer ver em suas peças traços que remetem à suas origens sergipanas, como a tradição dos bordados e da cultura popular marcada por influências africanas. A Festa de Santos Reis e São Beneditino, por exemplo, que acontece juntamente com o Festival de Artes Arthur Bispo do Rosário, celebra a coroação dos reis negros, costume atrelado à presença escrava na região. No evento, a vida e as criações de Bispo são objeto de debates e servem de inspiração para poemas, peças teatrais, exposições e vídeos. Ao mesmo tempo, durante o festival acontecem outras manifestações culturais que não tematizam Bispo, mas sim a cultura japarutubense e, por extensão, sergipana. Portanto,

personagem e espaço confundem-se de forma a fincar as raízes do primeiro naquele “chão”.

Na tentativa de inventar as origens de Bispo, as tradições artesanais que, conforme visto anteriormente, são enunciadas como integrantes do universo cultural da região, tais como o rendendê, o ponto cruz e o crivo em linho, além de rendas, tricôs, crochês e tecelagem, transmutam-se discursivamente em “influências” presentes nas suas criações. Nesta perspectiva, por exemplo, o “Manto da Apresentação”, tido como uma das peças mais importantes por ele realizadas, é exibido como reflexo desta cultura popular que o personagem teria abandonado aos 15 anos de idade, mas que estaria impregnada à sua visão de mundo para sempre (DANTAS, 2002, p. 196). Assim, as danças, os bordados e todo o colorido cultural da pequena cidade são delineados como as origens sergipanas de Bispo e legitimam seu retorno a Japaratuba.

Neste processo de monumentalização, uma das tarefas da museóloga Maciel era buscar as origens biológicas do personagem, investigando a existência de familiares deste em Japaratuba. Segundo ela, “em todos os dados sobre Arthur Bispo, a informação é de que não existem registros de parentes, mas isso não quer dizer que eles não existam” (*CINFORM*, 20/07/2003). Descobrir a existência de familiares possibilitaria reforçar os vínculos “sanguíneos” que a Prefeitura da cidade procurava estabelecer. Conforme apontado no Capítulo I, ao ser interrogado por Silva a respeito de Bispo, o pesquisador japatubense Cabral afirmou: “Arthur Bispo do Rosário é completamente desconhecido em Japaratuba, pois quando saiu daqui era ainda garoto. Mesmo procurando, como procurei, não encontrei pessoas idosas que tivessem lembrança dele ou de seus familiares”. De fato, até hoje a única ligação concreta do personagem com a cidade é um registro no Livro de Batismo da Igreja de Nossa Senhora da Saúde: “Aos 5 de outubro de 1909 baptisei solemnemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Foram Padrinhos Maximiniano Ribeiro dos Santos e Cândida dos Prazeres”.

Japaratuba ficou com as cinzas de Bispo, Rio de Janeiro com suas criações. Os sete anos de disputa entre as duas cidades pelos restos mortais do personagem finalizaram com o seguinte acordo: enquanto a localidade sergipana abrigaria a urna funerária, as peças tombadas pelos INEPAC permaneceriam no Museu Bispo do Rosário, na Colônia Juliano Moreira:

O Secretário [?] da Cultura, José Carlos Teixeira, foi ao Rio de Janeiro especialmente para tratar da vinda da urna funerária de Arthur Bispo do Rosário para a cidade de Japarutuba, onde um memorial será construído pela Prefeitura para abrigar o máximo de referências [?] à obra de Bispo, já que nenhuma peça será cedida, uma vez tombadas e pertencentes ao Ministério Público (*Aracaju Magazine*, 01/07/2003).

Nenhuma das peças tombadas pelo Patrimônio Histórico do Rio de Janeiro e pertencentes ao Ministério Público foi cedida a Japarutuba. “Para trazê-las, a Secretaria de Cultura terá que entrar num acordo com o Governo carioca, que se comprometeu em emprestar algumas peças mediante assinatura de um seguro” (*CINFORM*, 20/07/2003), como aconteceu por ocasião da celebração pela transferência dos restos morais do “artista”:

Bispo não veio sozinho. Cinco de suas obras ficaram, até ontem, domingo, 11, em exposição no Centro Dona Janoca, em Japarutuba. Pela primeira vez em Sergipe, as peças chamaram atenção pela riqueza de detalhes e utilização de materiais inusitados, como sucatas, madeiras e retalhos (*CINFORM*, 18/01/2004)

Mesmo sem direito a nenhuma peça produzida por Bispo, a Prefeitura de Japarutuba retomou, em 2009, por ocasião das comemorações do suposto centenário de nascimento e 20 anos da morte do personagem, a ideia de criar um museu em homenagem ao “ilustre artista da terra”. A celebração destes aniversários “redondos” foi considerada a ocasião “perfeita” para anunciar a criação do novo espaço museológico. O objetivo era “construir o Museu Arthur Bispo do Rosário em Japarutuba”, aproveitando algumas réplicas de seus objetos que foram confeccionadas no Estado, por ocasião das filmagens de “O Senhor do labirinto”. O filme, inspirado na biografia escrita pela jornalista Luciana Hidalgo, foi rodado na localidade sergipana em 2009, e contou com oficinas realizadas por bordadeiras que reproduziram algumas das criações de Bispo.

Este filme marcou as comemorações que envolviam o nascimento e a morte do personagem em rituais de celebração, os quais procuravam reiterar certas lembranças, enquadrar determinadas memórias, fortalecendo os vínculos de Bispo com sua cidade natal e procurando apoio na comunidade para engendrar definitivamente sua monumentalização. A produção obteve apoio da Prefeitura de Japarutuba e do Governo do Estado do Sergipe:

Um dos primeiros parceiros a incentivar que as filmagens fossem realizadas em Sergipe foi o Governo do Estado. Através do Programa de Apoio Cultural desenvolvido pelo Banese, foram investidos R\$ 500 mil na produção do filme. Em outro convênio, através do Fundo Estadual de Patrocínio de Projetos de Comunicação Social, da Secretaria de Comunicação, o investimento chegou a R\$ 270 mil¹⁴⁰.

Os enunciados desencadeados pela referida produção cinematográfica enredam, misturam e acabam por submergir Bispo nas tradições sergipanas, mostrando a maneira como a região produziu seu “artista”, buscando desvendá-lo em função de suas supostas origens. Conforme a figurinista Simone Aquino:

O que vai ficar para Sergipe é a vida de Arthur Bispo do Rosário. Desde que ele morreu, a obra dele foi para Europa, foi para o mundo intelectualizado, para o mundo cult. Depois trouxemos Arthur Bispo para a raiz e reproduzimos a história para voltar ao mundo com a nossa visão sergipana e brasileira. Trazer a arte de Bispo do Rosário para Sergipe é desvendar vários códigos na obra dele que nós não desvendávamos. Foi conhecendo a cultura dele, de onde ele veio que a gente consegue entender melhor toda a criação [...].

O filme insere Bispo, por exemplo, na tradição dos bordados de Sergipe. O programa “Ação”, exibido pela TV Globo em 21 de novembro de 2009, mostrou as oficinas de criação das réplicas das peças do “artista” usadas nas filmagens. As bordadeiras que confeccionaram o material, acostumadas com o rendendê e o ponto cruz, desenvolveram uma nova técnica que passou a ser chamada de “ponto Bispo”, um trabalho delicado que produz um ponto em alto relevo. O “ponto Bispo” está sendo usado em outros trabalhos, como a confecção de bolsas e guardanapos que levam o nome do ilustre japatubense, estimulando o artesanato ligado ao turismo local.

Em 2009, no VII Festival de Arte Arthur Bispo do Rosário, o anúncio da criação do museu e da produção do filme em sua homenagem marcou o suposto centenário do nascimento do personagem e os 20 anos de sua morte. Tais discursos enredam Bispo a Japarutuba, entrelaçando sua existência e sua “obra” à história do Município, que então completava 150 anos:

¹⁴⁰ Disponível em: (<http://www.agencia.se.gov.br>. Acesso em: 23/05/2009).

No ano em que se comemora o centenário de nascimento de Arthur Bispo do Rosário, pretendemos realizar um festival bastante rico em atrações, além de uma grande festa [...], que culminará com o sesquicentenário de emancipação do município¹⁴¹.

No início da entrevista, a Prefeita ressaltou a importância do evento, já que neste ano as festas de Japarutuba terão uma importância ainda maior, uma vez que, em 2009, comemora-se o Centenário de Arthur Bispo do Rosário, gênio universal das artes plásticas (*Jornal do Dia*, 20/12/2008).

No *site* da Prefeitura, encontra-se um expressivo poema alusivo à data, intitulado “Depois de Cem Anos!...; Sou ou Não sou História?”, de José Carlos de Oliveira:

Depois de cem anos, fiz história ou estória!...
 Sem nunca saber o que é a glória!
 Virei livro, sem nunca ter lido um escrito!
 Virei filme, sem nunca a um cinema ter ido...
 Me auto denominaram de Senhor do Labirinto!
 Sempre vivi no ostracismo...
 Para mim, pouca coisa teve sentido
 a não ser o meus retalhos esfarrapados de tecidos!...
 Para mim, achei tudo isto, muito esquisito...
 Para mim, nada nunca foi claro!
 Fui batizado, como Arthur Bispo do Rosário!...
 O Senhor do labirinto!

Sair de casa sem destino!...
 Para um rumo indefinido!...
 Deixei minha terra!...
 Deixei para trás meus entes queridos!...
 Rumei para um mundo para mim estranho e desconhecido...
 Depois de tamanhos sofrimentos, é que voltei em forma de cinzas
 ao lugar onde havia nascido...

Sou Arthur Bispo do Rosário!...
 Me chamam de Senhor do Labirinto!

Na cidade maravilhosa cheguei...
 Nem sei se suas belezas eu vi...
 E se as vi...; as esqueci!
 Fui trancafiado em masmorras de
 labirintos do imaginário!
 Eu nunca devo ter visto, a beleza do Cristo no alto do Corcovado...
 Fiquei anos a fio, num manicômio trancado
 me divertindo com pedaços de panos velhos e esfarrapados
 fazendo peças pequenas, que hoje dizem, custarem muito caro...

Sou um herói endoidecido!...

¹⁴¹Disponível em: (www.jornaldacidade.net). Acesso em 10/02/2009).

Sou um herói do imaginário!...
 Sou o Senhor do Labirinto...
 Sou Arthur Bispo do Rosário!

De Japaratuba, só me lembro, de chamar-lhe de Missão...
 Vivendo uma vida sem lógica, sempre andando na contramão
 contradizendo a história, de uma viagem só de ida e sem volta
 sem saber o que era Realidade ou Ilusão...

Quem retrata a minha vida...
 Se esta vida, nunca foi vida...
 E que, desta sociedade esquisita, que nunca segue o seu padrão
 se esta vida, nunca foi vivida e
 este retrato de história da minha vida,
 só pode ser algo de ficção!...
 Ou algo de uma pura e simples mente fértil da imaginação!...
 Pobres desses viventes, que vivem num mundo de ilusão!

Não sei se conseguir fazer História ou Estória e
 já que nem sei como cheguei à glória e
 nem sei onde está a minh'alma e nem a minha carne, agora!...
 Como também, não sei se isto é uma derrota ou uma vitória!
 Se no mundo, sempre fui uma incógnita...
 Para uns, fui doido!...
 Para tantos outros, fui mais um idiota!

Num tempo, fui louco esquizofrênico...
 Noutro tempo, fui transformado em gênio!...
 Sempre me senti satisfeito pelo pouco que tive e que hoje nada
 tenho...

“Esquizofrênico”, por viver num mundo real para mim...
 Num mundo absorto de louco, que o transformei em
 Castelo de luxo e de conforto!...
 Sendo transformado em gênio, depois de cem anos e
 depois de Morto!...

“Gênio”, por transformar o imprestável, no que dizem e
 chamam de arte...
 Nunca me vi vestido a rigor, tendo apenas o meu Manto Sagrado
 como estandarte...
 E que, pelo qual, depois de 100 anos, me transformaram
 num baluarte do que dizem ser arte!...

Nunca fiz nada para fazer fama e nem de ser transformado
 em celebridade...
 Fazia como um passa tempo, o que eu achava gostoso...; e
 jamais tive a pretensão de ser Célebre e nem ser Famoso!...
 Transformando “Coisas”, com o pouco que tinha
 misturando o Homogêneo com o Heterogêneo...
 misturando a gosma com a farinha!...
 Num ambiente imerso na escuridão e no nada
 fazendo “Coisas”, sem saber se eram profanas ou sagradas
 que com o tempo, sem entendimentos diretos ou indiretos
 mundo afora, foram consagradas...

Para acalentar e cobrir o meu corpo sofrido e esquelético...
 Entre tantas e tantas peças de pequenos farrapos e
 de pano rasgados...
 Fiz o meu Manto para mim, Sagrado!...; e
 com ele me escondia e
 falava não sei se, com Deus ou com o Diabo...

Brincava e brigava com o nada...
 Por caminhos em curvas, sempre caminhava
 num labirinto escuro e fechado...
 Não sabia se lá fora, chovia ou tava ensolarado...

Em pouco tempo olhei para o céu...
 Em pouco tempo vi estrelas e o luar...
 Vivi sempre num mundo escuro e sem escolha e sem lógica e
 agora, a mesma sociedade que me trancou está
 me levando à Glória e para a História...
 Mesmo depois de 100 anos
 gozo e caio na gargalhada, pela minha insensata Vitória!...
 há! há! há!...
 e deixe-me a vocês, da sociedade moderna eu perguntar:
 “se sou Eu mesmo, o esquizofrênico e idiota?...”

Sempre fui um esquecido!...
 Nunca tive visitas de entes queridos
 pra saber se eu estava Morto
 ou estava Vivo!...

Agora, me chamam de Arthur Bispo do Rosário
 O Senhor do Labirinto e
 depois de cem anos
 em cinzas
 voltei à minha terra natal
 Para ser reconhecido, como o cara!...
 e sendo quebra-cabeças para quem me estuda
 voltei em cinzas indefinidas
 pra Missão de Japaratuba!

E voltei como o tal!...; e
 então, agora, enterrado, eu pergunto, a mim e ao meu umbigo:
 “Se sou eu, ou você, o louco esquizofrênico e
 que faz do dito o não dito?...”.

Depois de cem anos...; Sou ou Não sou História?...
 Apesar de continuar achando tudo esquisito...
 Bato no peito e digo:
 “Sou Arthur Bispo do Rosário!...”.
 “Sou o Senhor do Labirinto!...”¹⁴².

O poema se enreda, mas não sem certa ironia, às enunciações que celebram o morto, instituindo-o como “herói endoidecido”, como “gênio” que transformou “o

¹⁴²Disponível em: (<http://www.prefeituradejaparatuba.com.br>). Acesso em 11/12/2009).

imprestável” em arte, e que agora zomba da sociedade que o internou como insano e que hoje o faz entrar para a história (ou estória?). A ideia de reconhecimento, de perpetuação e de superação – e de uma certa desforra também - perpassa os versos. Bispo voltou “em cinzas” à sua “terra natal” e nela foi finalmente reconhecido, tornou-se “o cara”. O personagem foi denominado e agora assume orgulhosamente o rótulo de “Senhor do labirinto”, referência ao título do livro de Luciana Hidalgo que continua pautando os discursos interessados em definir o personagem. O autor mostra ainda como as posições de sujeito ocupadas por Bispo foram configuradas contextualmente, sem nenhuma essência: ele era considerado louco (mas podia não ser!), tornou-se artista, tornou-se reconhecido. Diante das falas que o apreenderam, Bispo parece seguir sendo o que para o autor ele sempre foi: uma “incógnita”.

No Rio de Janeiro, o Museu Bispo do Rosário também celebrou os aniversários de nascimento e morte de seu artista, disputando com Japaratuba as glórias associadas ao personagem: “No Rio, Cesar Maia brada que Arthur é nosso! E deseja capitanear todas as glórias¹⁴³”. A exposição “Beleza”, realizada na Juliano Moreira, procurou novamente ligar as criações de Bispo às produções artísticas contemporâneas, reforçando a trama discursiva que procura instituí-lo “apenas” como “artista”, e não como “artista louco”.

Do outro lado do Atlântico, também planejavam celebrar o centenário de Bispo com uma exposição para “enaltecer a data”:

Em 2009, comemora-se o centenário de Arthur Bispo e na Alemanha já existe uma exposição preparada para enaltecer a data. De lá a exposição segue para diversos países da Europa onde Arthur é considerado um dos maiores artistas contemporâneos sendo comparado aos maiores artistas plásticos da história mundial. Arthur viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, mas grande parte de suas obras tem a alma de Sergipe, através de objetos típicos, como o carro de boi, candeeiro, manguezais e outros¹⁴⁴.

Nesta fala, o reconhecimento internacional de Bispo é associado à sua sergipanidade, à sua capacidade de transformar em arte “objetos típicos” daquele Estado. Contudo, apesar dos esforços por mim empreendidos, não consegui localizar nenhum documento a respeito da referida mostra europeia.

¹⁴³ Disponível em: (www.infonet.com.br. Acesso em 10/12/2009).

¹⁴⁴ Disponível em: (www.infonet.com.br. Acesso em 10/12/2009).

Conforme a antropóloga Regina Abreu (1994, p. 4), muitas vezes os mortos tornam-se mercadorias a serviço de determinadas causas. A autora cita como exemplo deste fato alguns defuntos ilustres que são momentaneamente ressuscitados pela mídia através de filmes e comerciais de TV, como aconteceu com o poeta Vinícius de Moraes, o qual, por meio das novas tecnologias, pôde ser visto tomando cerveja com seu parceiro Tom Jobim, decorridos alguns anos de seu falecimento. De forma semelhante, Bispo também foi ressuscitado. As comemorações e o filme realizados em Japarutuba, bem como a exposição efetuada na Colônia Juliano Moreira, constituem elogios fúnebres agenciados por formas modernas de lembrar os mortos.

Na mesma perspectiva, a estátua que recepciona os visitantes em Japarutuba torna o morto uma mercadoria a serviço do turismo local. Ainda segundo Abreu (1994, p. 4):

A evocação dos mortos associou-se também a outras formas de culto e visitação, além da visita ao túmulo no cemitério ou da veneração de relíquias. Conferências, pronunciamentos de elogios póstumos, rituais religiosos, lançamentos de biografias, exposições comemorativas em museus e até programas especiais de televisão são algumas das formas modernas de "lembrar os mortos".

As comemorações de nascimento e falecimento “promovem a celebração da imortalidade do monumento” (DELGADO, p. 46). Celebrar a morte confere ao falecido uma espécie de imortalidade. Falar, por meio de palavras e imagens, sobre o morto; relatar sua trajetória, seus feitos, suas conquistas, é uma maneira de perpetuar sua passagem pela Terra. Celebrações como essas acabam cristalizando verdades sobre a trajetória do extinto. No caso de Bispo, a produção de um filme baseado em uma das biografias mais conhecidas escritas sobre ele reforça determinada enunciação a seu respeito, contribuindo para aumentar a popularidade do sergipano negro e pobre que, contra tudo e contra todos, alcançou a consagração artística internacional.

Na invenção do artista japarutubense, diferentes enunciados se articulam, tecendo a batalha discursiva que transforma Bispo em monumento à cultura local. De acordo com Tedesco (2004, p. 79):

Os monumentos são sempre mediadores de memória. Glória, fama, alegoria, valor cultural, social e político, histórico, controle social,

poder, regionalismo, aspirações políticas... são algumas das expressões mediadas pelo monumento à memória.

A monumentalização local de Bispo foi (e continua sendo) possibilitada por um trabalho de enquadramento da memória operado por determinados grupos interessados na invenção do artista japatubense. Tornar a pequena cidade um local turístico e revitalizar o patrimônio cultural do Estado do Sergipe eram (e são) os principais objetivos daqueles que organizaram a volta póstuma de Arthur Bispo do Rosário à sua terra natal. Nesta batalha discursiva, foram ressaltadas a história de superação do louco anônimo que se tornou internacionalmente conhecido por sua arte e as “influências” das tradições locais presentes em suas criações. Ao longo desse processo, procurou-se criar os elementos necessários para que a comunidade local se orgulhasse de seu conterrâneo mais ilustre, buscando transformá-lo em um espelho de sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um emaranhado de falas quase ensurdecidor perpassa esta tese, instituindo sentidos diversos à existência de Arthur Bispo do Rosário. Enunciações sobre loucura e arte se entrelaçam para compor a capacidade artística e a genialidade de um personagem tido como único, o qual engendraria em suas criações todas as referências da arte contemporânea. Artista internacionalmente conhecido, desconhecido em sua cidade natal. Louco internado por meio século no Hospital Psiquiátrico, que hoje possui um museu em sua homenagem. Jesus Cristo para aqueles que conseguiam enxergar o colorido de sua aura.

Ao pensarmos em Arthur Bispo do Rosário parece óbvio que suas obras devam ser concebidas como arte. Sua trajetória manicomial confere o ar *naïf* que torna tudo mais interessante, ou seja, além de artista ele era louco. Assim, parece normal que uma personagem da novela das oito da Rede Globo, “Caminho das Índias”¹⁴⁵, fale sobre a importância da “obra” de Bispo; afinal, ela é reconhecida até no exterior! Portanto, não há o que discutir: Bispo é um artista plástico genial e pronto!

Neste estudo procurei desconstruir tais “obviedades”. Bispo nem sempre foi louco, tampouco se considerava artista. Objetivei mostrar, ao longo destas páginas, que não existe um único Bispo, um sujeito fundante, um ponto de partida que inauguraria seus gestos e palavras. O sujeito Bispo não é uma “instância de fundação”, mas sim o “efeito de uma constituição” (CASTRO, 2009, p. 408). O que existe, sim, são diferentes posições de sujeito ocupadas por Bispo, produzidas pelas práticas discursivas e não discursivas que objetivaram apreendê-lo: o marinheiro construído pelo discurso da Marinha de Guerra; o pugilista e empregado doméstico submisso, desenhado por algumas falas; o louco engendrado pelo discurso psiquiátrico e pelas práticas asilares; o artista instituído pela crítica de arte e reverberado pela indústria cultural; o monumento configurado pelo patrimônio cultural do Rio de Janeiro, pela cidade de Japaratuba e pelo Museu Bispo do

¹⁴⁵ No capítulo de 14/07/2009 da novela “Caminho das Índias”, a personagem “Nanda”, vivida pela atriz Maitê Proença, comentou a respeito da “importância do artista”, e convidou o personagem “Mike”, vivido pelo ator Odilon Wagner, para visitar a exposição de suas obras no Museu Bispo do Rosário.

Rosário; e aquele que se dizia Jesus Cristo, o qual recebia ordens de Nossa Senhora e cumpria sua missão na Terra, criado através de seu próprio discurso.

Construído, desenhado, instituído, configurado, criado por diferentes falas, Bispo ocupa distintos lugares de sujeito, se movimenta conforme é inventado pela teia discursiva que o enreda. Pretendi, então, problematizar as condições enunciativas que permitiram, principalmente, a instituição do louco e do artista. Não busquei dar razão a nenhum discurso, não o tomei como louco, como artista ou como Jesus Cristo. Ao mesmo tempo, procurei não diminuir a força da versão de si por ele instituída e estou ciente de que a presente tese instituiu, ela também, novas posições de sujeito a Bispo, pois é também uma construção histórica e discursiva, alicerçada em redes de poder e saber.

Assim sendo, e sob esta perspectiva, empreendi uma análise enunciativa, problematizando a profusão discursiva a respeito do personagem, a qual instituiu as diferentes posições de sujeito por ele ocupadas. Bispo foi o protagonista deste enredo, mas não como ponto de partida e sim como ponto de chegada, inventado pelos discursos que tentaram desvendá-lo. Procurei pensá-lo como um ser histórico, formado a partir de práticas discursivas e não discursivas, instituído dentro das contradições que configuram as relações sociais e não anteriormente a elas. Na tessitura desta intriga, orquestrarei uma polissemia de fontes diversas, que vão de estudos acadêmicos a sambas-enredo.

Busquei desconstruir enunciados aparentemente (e pretensamente) óbvios, responsáveis por solidificar determinadas imagens de Bispo. A profusão discursiva que inventou o personagem, apesar de seus variados suportes e enunciadores, converge na instituição de determinadas posições de sujeito engendradas, principalmente, pela reverberação de conceitos ligados à psiquiatria e à crítica de arte. Tais discursos procuraram fixá-lo dentro de suas redes conceituais, moldando sua existência, buscando decifrá-lo, tornando-o compreensível. Instituem uma série de características de enunciação ligadas à imagem que desejavam desenhar.

Até o dia 22 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário não era louco. Naquele dia, o personagem afirmou ter visto anjos descerem do céu em nuvens, com formato de esteira, perambulando pelas ruas do Rio de Janeiro até chegar ao Mosteiro de São Bento, onde deveria ser reconhecido pelos frades. Acabou no Hospício! Foi preso e encaminhado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro ao Hospital Nacional de Alienados na Praia Vermelha, para só depois ser transferido para a

Colônia Juliano Moreira. Foi a partir desta incursão que ele passou a ser entendido como louco, diagnosticado como esquizofrênico paranoide.

O discurso psiquiátrico articula-se em torno de diferentes significados, perpassando diferentes falas, exercendo uma capilaridade engenhosa. Institui não apenas a existência do personagem durante os 50 anos de internamento, mas busca dizer todos os meandros de sua vida, enxergando ao longo de sua trajetória os sinais da esquizofrenia diagnosticada anos mais tarde. Desta forma, a loucura aparece sempre à espreita, na indisciplina do marinheiro, na violência do pugilista, na humildade exagerada do empregado doméstico, no paciente recluso em suas celas-fortes, nas criações que passaram a frequentar os espaços consagrados do mundo da arte. Desta forma, a invenção do Bispo louco é um discurso datado (e poderoso) que, a partir de 22 de dezembro de 1938, passou a impregnar e a determinar sua existência.

Apreendida pela grade conceitual da psiquiatria, a fala de Bispo é instituída como devaneio, como sintoma de insanidade. Suas criações e atitudes são ditas e vistas pelo prisma do exotismo e da excentricidade. Articulados, tais elementos cristalizam os estereótipos que ligam genialidade e loucura. A valorização da genialidade do artista a partir da segunda metade do século XX coroa o movimento iniciado no final do século XVIII, que buscava valorizar seu modo “diferente” de ser e de ver o mundo, instituindo sua vida como parte de sua obra, concebendo o artista-gênio. Na invenção do Bispo artista, as críticas de arte articularam uma leitura perpassada pelo discurso psiquiátrico, como também pelo enunciado que romantiza o artista, vendo nele um contestador dos valores impostos pela sociedade capitalista.

Nesta perspectiva, loucura e genialidade se articularam na instituição do Bispo artista, mas não sem esforço. Procurei mostrar o empenho empreendido por críticos de arte, principalmente através da figura do crítico Frederico Moraes, para inventar o artista plástico. Nesta intriga, problematizei uma série de eventos que, em sua dispersão e movimento, se imbricam para instituir a genialidade e a loucura do personagem, permitindo sua consagração e reconhecimento nacional e internacional.

Bispo sai do anonimato rumo aos grandes espaços consagrados às artes plásticas. Contudo, na maioria das vezes, essa sua incursão foi condicionada por sua trajetória psiquiátrica. Nesta peleja, o Museu que leva seu nome, situado dentro

do Hospício que o abrigou por meio século, responsável pela guarda de sua memória e de suas peças, procura instituir outra maneira de vê-las e dizê-las. Assim, o Museu Arthur Bispo do Rosário de Arte Contemporânea propõe que suas criações sejam encaradas “simplesmente” como arte, livrando-as de rótulos considerados pejorativos, que as inscrevem no mundo da arte através do viés da Arte Bruta, da Arte Virgem ou de outras classificações relacionados à chamada “arte marginalizada”, que ganharam espaço a partir da segunda metade do século XX. Na visão do Museu, tal inserção partiria de um olhar reducionista, preocupado mais com a biografia “marginal” do artista do que com sua produção propriamente dita. Em sentido contrário, do outro lado do Atlântico, Bispo do Rosário é considerado um artista, mas um artista louco. Sua passagem por uma instituição psiquiátrica e seu diagnóstico de esquizofrenia ultrapassam o valor artístico atribuído a suas criações, ou acabam por se entrelaçar a elas, permitindo a sua caracterização como “exóticas”. Foi esta divergência que determinou, ao que tudo indica, o cancelamento abrupto de sua última incursão à Paris.

Bispo não se tornou apenas artista, mas também patrimônio, museu e monumento. O personagem foi transportado através da história, salvo do esquecimento, moldado pela instituição de lugares de memória configurados pela discursividade de certos agentes sociais dedicados a inventar sua patrimonialização, musealização e monumentalização.

Neste âmbito, procurei problematizar inicialmente os enunciados que permitiram o tombamento de suas peças, os quais trouxeram ao campo de batalha o descaso que quase provocou a destruição destas, ao mesmo tempo em que eram admiradas na Bienal de Veneza. Enquanto os cupins e a umidade tomavam conta das criações instituídas como patrimônio cultural, diferentes agentes disputavam o controle do acervo, concorrendo para definir quem foi o responsável por inventar o artista.

Além disso, esquadrinhei os discursos que buscam atrelar Bispo e suas criações à cultura sergipana e, mais especificamente, japatubense, agenciados por grupos interessados na dinamização do turismo local e na preservação do patrimônio do Estado. Para efetivar sua proposta, tais grupos enquadraram uma determinada memória a respeito do personagem, fabricada para ser incorporada aos sentimentos e às experiências cotidianas dos moradores de Japaratuba, onde a maioria nunca sequer tinha ouvido falar do “artista”. Neste enquadramento, foi retido

somente aquilo considerado necessário à invenção do homem marginalizado que se tornou artista plástico de renome internacional, um exemplo de superação, cujos restos mortais voltavam para sua cidade natal, deixando de lado os 50 anos em que ele viveu esquecido na Colônia Juliano Moreira.

A capilaridade desta batalha discursiva compõe e reverbera determinada imagem do personagem e também perpassa as práticas discursivas e não discursivas do próprio Bispo, contestando ou confirmando a versão de si por ele instituída. Procurei mostrar a ressonância destes discursos na visão de mundo e nas atitudes de Bispo, mas quis evidenciar, ainda, que ele não pode ser reduzido a estas reverberações; sua versão de si o individualiza, o faz destoar da poderosa teia que procura envolvê-lo e decifrá-lo. Sua fala desestabiliza a coerência dos discursos que procuram imputar-lhe posições de sujeito estáveis e “essenciais”. A versão de si do personagem perpassa a batalha discursiva aqui examinada, transpondo a densa malha que tenta apreendê-lo, todavia, também serve para fundamentar a fala psiquiátrica que via, em sua auto-representação, os sintomas da loucura, e a crítica de arte que percebia nela os sinais da genialidade. Por tais razões, o discurso do personagem ocupou o centro desta trama, pois pulula de diferentes formas ao longo da tese, sendo apreendido e reconfigurado a partir do olhar de quem o apreendeu (inclusive do meu).

Foi esta a intriga que intencionei compor. Para finalizá-la, proponho uma pergunta: poderíamos dizer que se trata de uma biografia? Conforme Dosse (2009, p. 11), “escrever uma vida é um horizonte inacessível, que no entanto sempre estimula o desejo de narrar e compreender”. Não procurei atingir o inacessível sobre Bispo, mas sim analisar o que um emaranhado de falas disse sobre ele, questionando os discursos lineares e coerentes que instituíram sentidos prévios à sua existência.

Os enunciados que enredaram Bispo se configuram através de saberes e poderes disseminados na sociedade, permitindo que questões mais gerais relacionadas à época em que ele viveu sejam abordadas. Preocupação semelhante se faz notar nos estudos biográficos recentes, conscientes da impossibilidade de fazer falar a realidade passada, entretanto, preocupados em problematizá-la a partir dos percursos dos indivíduos biografados. Porém, contrariando aquilo que é comumente proposto pelo gênero biográfico, não considerei o personagem como

ponto de partida desta intriga. Não parti de sua experiência, mas de como sua experiência foi inventada por práticas diversas, as quais lhe imputaram determinados lugares de sujeito.

Acredito, então, que este é um estudo biográfico que se propôs a compreender os percursos de um indivíduo através de uma análise enunciativa. Trata-se, por conseguinte, de uma **biografia enunciativa**, que buscou problematizar a maneira como o personagem foi delineado de diferentes formas conforme as redes de poder e saber que o apreenderam e o inventaram. Bispo não foi o produtor central dos acontecimentos narrados nestas páginas; muito além disso, foi o resultado da batalha discursiva aqui problematizada. Ele segue sendo um enigma indecifrável, que transcende as narrativas que pretendem conferir um sentido prévio, coerente e linear à sua existência. Assim, “a porta permanece escancarada para sempre, oferecida a todos em revisitações sempre possíveis das infrações individuais e de seus traços no tempo” (DOSSE, 2009, p. 410).

Mas, por enquanto, como dizia Bispo, “está mais do que visto”.

FONTES CONSULTADAS

Jornais e Revistas¹⁴⁶

- À la découverte do Rosário. *Le Soir*, Paris, 23/07/2003.
- A arte que Deus já julgou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/06/1999.
- A arte transforma solidão em possibilidade de convívio. *O Globo*, 27/07/1982.
- A face contemporânea de Bispo do Rosário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01/08/2003.
- A genialidade de Bispo brota de sua insanidade. *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 e 17/08/2003.
- A louca arte preservada. *O Globo Barra*, Rio de Janeiro, 30/08/1990.
- Acervo de Arthur Bispo gera briga em São Paulo. *O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13/07/1995.
- Andanças. *TAM Magazine*, 04/2007, p. 91.
- Art Culture*, Paris, set.-out./2003.
- Arte sem os grilhões da ciência. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27/09/1995.
- Arthur Bispo do Rosário está voltando. *CINFORM – Cultura e Variedades*. Aracaju, 04/01/2004.
- Arthur Bispo do Rosário, a glória tardia. *Aracaju Magazine*, Aracaju, 01/07/2003.
- Arthur Bispo do Rosário. *Les inrockuptibles*, Paris, 07/2003.
- Artistas discutem tema da transcendência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30/08/1999.
- Arts Gazette International*, Paris, 02/09/2003.
- Associação acusa Bienal de calote cultural. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/07/1995.
- Bispo do Rosário em duas mostras. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06/01/1995.
- Bispo do Rosário et La clé des champs. *Iris Espace*, Paris, 2003.
- Bispo do Rosário, artiste à découvrir. *La Tribune*, Paris, 15/07/2003.

¹⁴⁶ As reportagens listadas foram localizadas na Colônia Juliano Moreira, no MAM-RJ e no Centre Georges Pompidou (Paris). Tratam-se, em sua maioria, de recortes de periódicos arquivados por essas instituições, em geral com referências incompletas, normalmente sem os números das páginas e, em alguns casos, sem data.

Bispo do Rosário, em biografia e exposição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/11/1996.

Bispo do Rosário. *Arts Gazette International*, Paris, 02/09/2003.

Brut de Paume. *Télérama*, Paris, 05/09/2003.

Cidade de Aracaju, Aracaju (SE), 14/01/2004.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14/12/1949.

Correio Urbano, Aracaju, 05/01/2004.

Cresce a visibilidade da arte brasileira mundo afora. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09/10/1999.

Delírios estéticos. *Veja*, São Paulo, 21/07/1995.

Desequilíbrio necessário, *Zero Hora*, Porto Alegre, 20/09/2003.

Exaltação a Bispo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/04/1994.

Exposição de Bispo silencia a história da arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/04/1990.

Festa para Bispo do Rosário. *CINFORM – Cultura e Variedades*. Aracaju, 12/01/2004.

Filme dramatiza vida de Bispo do Rosário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06/04/1997.

Inventaire fou pour un Dieu. *Artension*, Paris, 12/2003.

Jornal do Dia, Aracaju, 20/12/2008.

L'ange ou le fou? *Infos Brésil*, Paris, 15/07/2003.

L'art au musée du Jeu de Paume. *Valeurs actuelles*, Paris, 12/09/2003.

L'été de l'art à Paris et ailleurs. *La Loi*, Paris, 11/09/2003.

L'Express, Paris, 19/07/2001.

La clé des champs. *La libre Belgique*, Bruxelles, 03/09/2003.

La clé des champs. *La Quinzaine*, Paris, 05/09/2003.

La clé des champs. *Pariscope*, Paris, 27/08/2003.

La nef des fous. *Le Figaro*, Paris, 06/08/2003.

Le Figaro, Paris, 02/02/1988.

Le Matin de Paris, Paris, 26/07/1985.

Le Monde, Paris, 01/07/2001.

Le Quotidien de Paris, Paris, 18/07/1985.

Le Quotidien Juridique, Paris, 2003.

Livro conta a vida e analisa a obra de Arthur Bispo do Rosário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/1998.

Loucura e criação. *Correio Brasiliense*, Brasília, 27/05/1993.

Loucura vanguardista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06/10/1989.

Museóloga carioca prepara chegada dos restos mortais de Arthur Bispo do Rosário.

CINFORM – Cultura e Variedades, Edição 1057, Aracaju, 14/07/2003.

Na nef des fous accoste au Jeu de Paume. *Libération*, Paris, 07/08/2003.

O Bispo esquecido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/09/1994.

O escolhido de Deus. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27/07/1999.

O Globo, Rio de Janeiro, 12/06/1995.

O imaginário documentado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/01/1993.

O inventário de Arthur Bispo do Rosário. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06/02/1993.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1994.

O Jornal, Rio de Janeiro, 22/12/1949.

Obra de Bispo do Rosário é exposta em Paris. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07/07/2003.

Obras de Bispo do Rosário seguem à Bienal de Veneza. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25/04/1995.

Paranóico é atração na Bienal de Veneza. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1995.

Peças inéditas de Bispo em duas mostras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/12/1994.

Pellegrino e Bispo se encontram em asilo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/02/1996.

Pesquisador devassa o passado de Japaratinga. *Jornal da Manhã*, Aracaju, 22/07/1995.

Pinceladas incomuns. *Isto é*, São Paulo, 11/08/1982

Quand l'art populaire. *Libération*, Paris, 02/08/2001.

Recriações para o dia do Juízo Final. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/02/1991.

Revista Arte plural, Instituto Municipal de Arte e Cultura – Rioarte, Rio de Janeiro, Ano IV, nº 13, Abril-Maio/1992.

Revista Façon, Rio de Janeiro, s/d, s/p.

Um ano passado a limpo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02/01/1990.

Une folie créatrice. *Zurbay*, [?] Paris, 12/08/ 2003

Veneza para jornalistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08/06/1995.

Visão especial da arte. *Tribuna da Imprensa*, São Paulo, 11/10/1989.

Zero Hora, Porto Alegre, 20/09/2003.

Filmes

Arthur Bispo do Rosário. Filme documentário de curta metragem. Direção: Fernando Gabeira, 1985. Biblioteca do Instituto de Psiquiatria da UFRJ.

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Direção e produção: Marcelo Masagão, 1999.

O Bispo do Rosário. Direção e produção: Helena Rocha e Miguel Przewodoski, 1993. Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS.

O prisioneiro da passagem. Filme documentário de curta metragem. Direção: Hugo Denizart. Produção do Ministério da Saúde, 1982. Acervo do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, RJ.

Fontes na internet

Andanças. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LdeNAWBIRWs>. Acesso em: 11/11/2008.

Ano do Brasil na França. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2005/01/18/ano-do-brasil-na-franca2005>. Acesso em: 20/10/2008.

Arthur Bispo do Rosário (1005). Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em: 12/12/2009.

Arthur Bispo do Rosário (118). Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em: 12/12/2009.

Arthur Bispo do Rosário (142). Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em: 12/12/2009.

Arthur Bispo do Rosário (950). Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em: 23/12/2009.

Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://www.agencia.se.gov.br>. Acesso em: 23/05/2009.

Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=x9wc-XoCcw>. Acesso em: 14/06/2008.

Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: www.itaucultural.com.br. Acesso em: 27/11/2009.

Biografia de Bispo. Disponível em: http://www.japaratuba.se.gov.br/biografia_bispo.htm. Acesso em: 10/05/2009.

<http://jbonline.terra.com.br>. Acesso em: 10/11/2009.

<http://ncbcarnavalrio.blogspot.com/2009/05/cubango-2010-os-loucos-da-praia-chamada.html>. Acesso em: 23/09/2009.

<http://www.digestivocultural.com>. Acesso em: 10/10/2008.

Império Serrano. Disponível em: <http://www.obatuque.com/enredos>. Acesso em: 23/11/2009.

L'Apotheose d'Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2XbgKruK-b0>. Acesso em: 28/03/2008.

Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=205173>. Acesso em: 12/12/2009.

Poética e delírio de Bispo do Rosário. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/poetica_e_delirio_de_bispo_do_rosario.html. Acesso em: 27/05/2007.

www.evenue.fr. Acesso em: 23/10/2008.

www.infonet.com.br. Acesso em: 10/12/2009.

www.jornaldacidade.net. Acesso em: 10/02/2009.

www.jornaldaorla.com.br. Acesso em: 10/10/2009.

www.proa.org.exhibicion.inconsciente.salas.id_bispo. Acesso em: 23/06/2006.

www.rodamoda.com. Acesso em: 10/10/2008.

Peças teatrais

GOÉS, Clara. *Bispo Jesus do Rosário – A via sacra dos contrários*, 1999.

GRUPO IMBUAÇA. *Senhor dos labirintos*, 2000.

MELLO, Alex. *Andanças - Vida e Obra de Arthur Bispo do Rosário*, 2007.

MIGUEL, João. *Bispo*, 2004.

Catálogos de exposições

À margem da vida. Catálogo de exposição. Curadoria e texto Frederico Moraes. Rio de Janeiro, 1982. Masp.

Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira. Núcleo Ulisses Viana. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, dez. 1993.

Brasil em Veneza: Arthur Bispo do Rosário, Nuno Ramos. Curadoria Nelson Aguilar; texto Lorenzo Mammì. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.

Images de l'inconscient: Arthur Bispo do Rosário. Paris: Ed. Halle Saint-Pierre, set./2005-fev./ 2006.

La Clé des champs : Arthur Bispo do Rosário. Paris: Ed. Galerie nationale du Jeu de paume, jul./set. 2003.

Mostra do Redescobrimento, Módulo Imagens do inconsciente. Curadoria geral Nelson Aguilar; curadoria Nise da Silveira, Luiz Carlos Mello; coordenação Suzanna Sassoun; tradução John Norman. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

O Inventário do universo. Textos Marcus de Lontra Costa, Helena Martinho da Rocha, Denise Mattar, Denise de Almeida Corrêa, Miguel Przewodowski. Rio de Janeiro: MAM, 1993.

Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, out./nov. 1989.

Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, mar./abr. 1990.

Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, jun./jul. 1990.

Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, jul./ago. 1990.

Un [?] art populaire. Paris: Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 2001.

Outras fontes

Arquivos da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Registro de Ocorrência de Prisão de Arthur Bispo do Rosário, n. 163/48, 27 de janeiro de 1948, fl. 375 do livro 12.205.

Biblioteca *Richilieu*. Texto de divulgação da exposição *La clé des champs*, 08/01/2003.

Boletim oficial da passagem de Arthur Bispo do Rosário pela Marinha de 1925 a 1933.

CARVALHO, Mário. *O Hospital Colônia de Jacarepaguá*, s/d.

Colônia Juliano Moreira. Coordenação de Ensino e Pesquisa. Curso de Especialização em Psiquiatria Social. *História da CJM*, 1996.

Colônia Juliano Moreira. *Estudo realizado na Colônia Juliano Moreira* (1983/84).

Colônia Juliano Moreira. *Ficha de controle da Colônia Juliano Moreira*, 1944.

Colônia Juliano Moreira. *Ficha de doente*. N° 01662, 25/01/1939.

Colônia Juliano Moreira. *Prontuário*. N° 01662.

Colônia Juliano Moreira. Relatório de pesquisa. *O asilo e a questão de um novo modelo para assistência psiquiátrica pública no Brasil: o caso da Colônia Juliano Moreira*, s/d.

Estado do Rio de Janeiro. *Certidão de óbito* N° 3614, 1989.

Estado do Rio de Janeiro. *Decreto-Lei n°2*, 11 de abril de 1969.

Estado do Rio de Janeiro, Constituição Estadual, 05 de outubro de 1989

Halle Saint-Pierre. *Rapport Audit de l'association La Halle Saint-Pierre*, novembre 2006.

Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural. *Ficha de Inventário*. Processo E-18/000.874/92, de 04/12/1992.

Ministério da Marinha. *Regulamento Disciplinar para a Armada*, 1923.

Ministério da Marinha. Serviço de Documentação Geral da Marinha. *Tomo II*. Rio de Janeiro, 1985.

Paralamas do Sucesso. *Severino*, CD, 1994.

República Federativa do Brasil. *Decreto Lei n° 25*, de 30 de novembro de 1937.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Entre a nação e a alma: quando os mortos são comemorados. *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994.*

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

_____. *No Ceará tem disso não?: Homossexualidade e nordestinidade ou a história dos homens tristes*. In: NODARI, Eunice et al (org.). *História e fronteiras Vol II*. São Paulo: Finep, 1999.

_____. A história em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. *Anos 90*. Porto Alegre: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, vol. 11, n. 19/20, janeiro/dezembro de 2004.

_____. *História – A arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007.

_____. Apresentação: uma cartografia das margens. In: ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de et al. *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

AMADO, Guy. Notas sobre a jovem crítica de arte. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

AMARANTE, Paulo. *Psiquiatria social e colônias de alienados no Brasil (1830-1920)*. Dissertação (Mestrado em Medicina Social), Rio de Janeiro: UERJ, 1982.

_____. (org.). *Loucos pela vida. A trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003.

AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento), Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2004.

_____. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n° 3, 2007.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1998.

ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o Passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- ARTIÈRES, Philippe e BONNEVILLE, Mathieu Potte. *D'après Foucault, gestes, luttas, programmes*. Paris: Les Praires Ordinaires, 2007.
- BRAGA, Márcia Dantas (org.). *Conservação e restauro: arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.
- BILLOUET, Pierre. *Foucault*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BOURDIN, J. C. et al. *Michel Foucault – Savoirs, domination et sujet*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- BORGES, Viviane Trindade. *Loucos (nem sempre) mansos da estância: controle e resistência no cotidiano do Centro Agrícola de Reabilitação (1972-1982)*. Dissertação (Mestrado em História), Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. de M. (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. Os bordados de João Cândido. *História, ciência, saúde – Manguinhos*, outubro 1995, vol. 2, n. 2, p. 68-84.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Política Cultural, Cultura Política e Patrimônio Histórico. In: *O direito à memória: patrimônio e cidadania*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Cultural, 1992.
- CORRÊA, Denise. *Arthur Bispo do Rosário: sua trajetória como artista plástico*. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- COSTA Jr., Paulo José da. *Código penal comentado*. São Paulo: DPJ, 2005.
- COSTA, Jurandir Freire. *História da Psiquiatria Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1981.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O Espelho do Mundo – Juquery, a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. Tese (Doutorado em Sociologia), Araraquara: UNESP, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELGADO, Andréa Ferreira. A rede de memórias e a invenção de Cora Coralina. In: SCHMIDT, Benito (org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

_____. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Campinas: UNICAMP, 2003.

_____. Goiás: a invenção da cidade “Patrimônio da Humanidade”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 113-143, jan./jun. 2005.

DOSSE, François. *História do estruturalismo* Vol. II. São Paulo: Edusc, 2007.

_____. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUBUFFET, Jean. L’art brut préféré aux arts culturels. In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Galimard, 1967.

DURHAM, Eunice. Cultura, patrimônio e preservação. Texto II. In: ARANTES, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ENDERS, Armelle. “O Plutarco brasileiro”: A produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, Vol. 25, 2000.

ENGEL, Magali. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.

FARIA, Orlando da Rosa. *O segredo do labirinto: uma proposta de leitura da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1996.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. 234 p., il. p&b.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Soc. estado*. [online]. 2005, vol. 20, no. 32008-10-21, pp. 689-713. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

_____. *L’insertion internationale de l’art brésilien: une analyse de la présence et de la visibilité de l’art brésilien dans les institutions et dans le marché*. Tese (Doutorado em História), Paris: École des Hautes Études em Sciences Sociales, 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. *Revista Educação e realidade*, janeiro/junho, 1999.

FLÉCHET, Anaïs e JOURDAIN, Julie. La fable des trois races et la construction du Brésil métis dans le regard français (XIX –XXI siècles). In : FLÉCHET, Anaïs e CAPANEMA, Sílvia. *De la démocratie raciale au multiculturalisme. Brésil, Amériques, Europe*. Bruxelles : Peter Lang, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 1997.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FONTOURA, Arselle de Andrade da. *Por entre luzes e sombras: Hospital Colônia Santana: (re)significando um espaço da loucura*. Dissertação (Mestrado em História), Florianópolis: UFSC, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC, 2008.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Ditos e escritos I / Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. São Paulo: Forense Universitária, 2004a.

_____. *Ditos e escritos V / Ética, sexualidade, política*. São Paulo: Forense Universitária, 2004b.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2004c.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004d.

_____. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *O que é um autor?* São Paulo: Passagens, 1992.

FRAYZE-PEREIRA, João A.. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estud. av.* [online]. 2003, vol. 17, no. 492008-10-21, pp. 197-208.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro. UFRJ/Iphan, 1995.

_____. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio, ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano. O paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth e NETO, Alfredo Veiga (orgs.). *Figuras de Foucault*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário – O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- IGNATIEFF, Michael. Instituições totais e classes trabalhadoras: Um balanço crítico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Marco Zero, vol. 7, n. 14, 1987.
- JASMIN, Élise Grunspan. *Lampião senhor do sertão*. São Paulo: Edusp, 2006.
- LANG, Daniel Welzer. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raissa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Bontempo Editorial, 2004.
- LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário, Século XX*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 2006.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. de M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- _____. *Soldats. Un laboratoire disciplinaire: l'armée piémontaise au XVIII^e siècle*. Paris: Mentha, 1991.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros de Arthur Bispo do Rosário. In: SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Editora Argos, 2006.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MAGALHÃES, A. *E triunfo?* Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

- MAIZELS, John. *Raw Vision: Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision, Watford: 2002.
- MARTINS, M. C. Amado. *Arthur Bispo do Rosário, o artista e seus estandartes*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- MATERNÓ, Sônia e CARDOSO, Dulce Seixas. Da coleta à coleção. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 3, 2001.
- MEIRA, Ana Lúcia. *O passado no futuro da cidade*. Políticas públicas e participação popular na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- MESQUITA, Ivo. Arthur Bispo do Rosário. *Galeria: revista de arte*, São Paulo, n. 17, 1989, p. 122.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. Do cativo ao mar: escravos na Marinha de guerra. *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 38, 2000.
- NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993.
- PAULIN, Luiz Fernando e TURATO, Egberto Ribeiro. Antecedentes da reforma psiquiátrica no Brasil: as contradições dos anos 1970. *História, ciência e saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro, Fiocruz, v.11 (2): 241-58, 2004.
- PASSOS, David Oliveira. *Arthur Bispo do Rosário: o artista, o delirante místico, o caso clínico da psiquiatria*. Rio de Janeiro, s/e (monografia apresentada à FIOCRUZ – Escola Nacional de Saúde Pública, s/d), 1991.
- PARKER, R. G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Best-Seller/Abril Cultural, 1991.
- PEIRY, Lucienne. *L'art brut*. Flammarion: Paris, 1997.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. INEPAC: Um perfil dos 25 anos de Preservação do Patrimônio Cultural no Estado do Rio de Janeiro. *Arquitetura Revista*, v. 8, Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1990.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- PESSOA, Jader Lúcio de Lima. *Registro civil de nascimento: direito fundamental e pressuposto para o exercício da cidadania*. Dissertação (Mestrado em Direito), São Paulo: Faculdade de Direito de Campos, 2006.
- POLLAK, Michel. *L'expérience concentrationnaire*. Paris: Métailié, 2000.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, São Paulo, PUC/SP, n. 14, fevereiro de 1997.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Resgate, revista de cultura*, Campinas: Centro de Memória UNICAMP; São Paulo: Papyrus, n. 5, 1993.

REVEL, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses, 2002.

ROMÃO, Jeruse. Educação democrática como política de reversão da educação racista. In: *Seminário racismo, xenofobia e intolerância*. São Paulo: Instituto de Pesquisas em Relações Internacionais, 2000.

SCHIAVONI, Alexandre. *A institucionalização da loucura no Rio Grande do Sul: o Hospício São Pedro e a Faculdade de Medicina*. Dissertação (Mestrado em História), Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Em busca da terra da promessa: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre: Livraria Palmarinca, 2004.

_____. Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher “excepcional”. In: SCHMIDT, Benito Bisso e GOMES, Ângela (orgs.). *Memórias e narrativas autobiográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, p. 71–99, jul./dez. 1995.

SEFFNER, Fernando. *Derivas da masculinidade*. Representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual. Tese (Doutorado em História da Educação), Porto Alegre: UFRGS, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário, 2008*. Web: <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-colecionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>). Artigos temáticos.

SILVA, Jorge Anthonio e. *Arthur Bispo do Rosário – Arte e loucura*. São Paulo: Quisquer, 2003.

_____. *Arthur Bispo do Rosário*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), São Paulo: PUC/SP, 1997.

SILVEIRA, Nise. *Arte incomum, XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ed. Maria Otilia Bocchini, 1992.

SOARES, Ilka de Araújo. Arthur Bispo do Rosário: a arte bruta e a propagação na cultura pós-moderna. *Psicol. cienc. prof.* [online]. dic. 2000, vol. 20, n. 4 [citado 26 Outubro, 2008], p.38-45. Disponível em: <<http://pepsic.bvs-psi.org.br>. ISSN 1414-9893.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória*. Temporalidade, experiência e narração. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: UCS, 2004.

VENÂNCIO, Ana. A Colônia Juliano Moreira na década de 1940: política assistencial, exclusão e vida social. Disponível em: http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_34c.pdf.

VEYNE, Paul. *Foucault, as pensée, as personne*. Paris : Éditions Albin Michel, 2008.

VIZEU, Fábio. A instituição psiquiátrica moderna sob perspectiva organizacional. *História, ciência e saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro, Fiocruz, v. 12, n. 1:33-49, 2005.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. de M. (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

WADI, Yonissa Marmitt. *Palácio para guardar doídos*. Uma história das lutas pela construção do hospital de alienados e da psiquiatria no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

_____. *Louca pela vida: A história de Pierina*. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo: PUC/SP, 2002.

_____. Um lugar todo seu!?: paradoxos do viver em uma instituição psiquiátrica. *Revista Varia História*. Belo Horizonte, n. 32, 2004.

ZANETTI, Marcus. O Museu de Arte Bruta de Lausane. *Revista de Psiquiatria Clínica*, 35 (1); 38, 2008.