



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

MARILANE ABREU SANTOS

COSTURANDO MEMÓRIAS

Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo

Rio de Janeiro

2008

MARILANE ABREU SANTOS

COSTURANDO MEMÓRIAS: Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientadora: Profa. Dra. Josaida Gondar.

Rio de Janeiro

2008

MARILANE ABREU SANTOS

COSTURANDO MEMÓRIAS: Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientadora: Profa. Dra. Josaida Gondar.

---

Prof. Dr. Auterives Maciel

---

Prof. Dr. Miguel Angel Barrenechea

---

Profa. Dra. Josaida Gondar (orientadora) PPGMS/UNIRIO

Rio de Janeiro, 28/03/2008.

À minha mãe.

## Agradecimentos

Começo meus agradecimentos atualizando lembranças que surgem fazendo gracejos em minha mente. Não existe uma ordem de importância, de prioridade ou mesmo cronológica, pois todas as pessoas citadas foram acontecimentos em minha vida e estarão sempre em minha memória. Encontros potencializadores que me permitiram seguir em frente mesmo diante dos obstáculos.

Agradeço:

à minha mãe, primeiro encontro. Força e exemplo de vida.

Aos meus irmãos e sobrinhos, apoio na hora e na medida certa. Família presente e torcida constante.

À Val, Tereza, Adelmo pelo carinho, pelas horas de estudo compartilhadas e pelos momentos de distração e felicidade com a presença de vocês.

Aos amigos de Minas, pela compreensão dos momentos de ausência e pelo apoio nos momentos difíceis.

À Jô Gondar por ser mais que uma orientadora. A sua compreensão, incentivo e dedicação ultrapassam os limites da academia e nos lançam no mundo do afeto.

À Marilda pelos ouvidos e estímulo constante.

À Eliane. Descoberta única e encontro verdadeiro.

Aos amigos do mestrado - companheiros e amigos singulares. Compartilhamos risos e choros, “papos cabeça” e muita conversa fiada no Sujinho, mas, principalmente, dividimos emoções. À Lena, Cristie, Wanessa, Ricardo, Letícia, Danilo, Edvaldo,

Inês, Cíntia e Odalice meus sinceros agradecimentos.

À Joana Ferraz, pelo incentivo e estímulos iniciais.

À Auterives Maciel e Miguel Barrenechea pelas valiosas contribuições.

À CAPES pelo apoio.

“A obra de arte nasce como um mundo que se organiza:  
é sempre criadora de mundo”.

*Iberê Camargo*

## RESUMO:

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário e suas relações entre a memória, criação e resistência. Bispo, artista sergipano, viveu aproximadamente cinquenta anos internado em um manicômio, na cidade do Rio de Janeiro, e lá ele construiu a sua obra. A sua vida não se separa da sua obra, já que ambas se constituíram simultaneamente. Muitas de suas lembranças foram registradas em suas peças, mas a sua produção não se deteve nelas. Pensamos que mais importante que as memórias da vida do artista é a constituição da sua obra enquanto memória. A memória que se apresenta na obra de Bispo do Rosário não nos remete à teoria clássica, que a vê como uma forma de conservação do passado, pois nela está presente a criação. Buscamos na obra do filósofo francês Henri Bergson a base conceitual que sustentará essa idéia. A obra, a vida e o processo criativo de Bispo do Rosário são pensadas aqui como uma resistência. Para tratar das questões relacionadas à resistência ancoramos nosso pensamento nas obras dos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze. Nessa costura entre arte e conceitos vemos a possibilidade de pensar uma memória que não se limita à conservação de um passado, mas que se abre para o futuro ao mesmo tempo em que permite uma nova forma de existência no mundo – a criação de uma vida como obra de arte.

Palavras-chave: Memória. Arte. Resistência.

## **ABSTRACT:**

This research does have aim to analyse the life and the job of Arthur Bispo do Rosário and your relationship entry the memory , the creation and the resistance. Bispo artist from Sergipe , he lived approx fifty years in a mental hospital in Rio de Janeiro , and over there he built its job. His life haven't you separator of its job, inasmuch as both in case that elements concurrently. A number of as of your keepsakes have been registred well into your parts , but its crop haven't you detects into it. We think what else important as the memories from the life from the artist is the constitution of its job while memoir. The memory that if he presents at the job as of Bispo do Rosário did not at the he mails at the theory classic , than it is to the one sees as an form of preservation from the past , on this account into it is actual creating. We pick at the job from the philosopher French Henry Bergson the base worthy than it is to foster this idea. The job, the life and the creative process as of Bispo do Rosário are thought here as an endurance. About to handle of the questions relationed at the endurance anchors our thoughtness at the jobs of the philosophers Michelle Foucault and Gilles Deleuze. In that seam amidst art and concepts we come the possibility of thinking a memoir that do not he limits at the preservation by one past , but that if he opens for its prospective at the same moment wherein allows a new form of existence in the world – creating from a life as a work of art.

Key words: Memory. Art. resistency.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Bispo do Rosário trajando o <i>Manto da Apresentação</i> .....	18
Figura 2 - Obra <i>Rosângela Maria Diretora De Tudo Eu Tenho</i> .....	32
Figura 3 - Desenho do navio .....	47
Figura 4 - Bispo do Rosário posando em sua <i>Nave da Passagem</i> .....	48
Figura 5 - Detalhe da obra <i>Eu Preciso Destas Palavras Escrita</i> .....	51
Figura 6 - Detalhe da obra <i>Vitrine Fichário</i> .....	52
Figura 7 - Detalhe da obra <i>Desenho Geométrico</i> .....	54
Figura 8 - Anverso da medalha de condecoração Prêmio Marinha do B.rasil .....	56
Figura 9 - Fardão <i>Lutas</i> .....	56
Figura 10 - Fardão <i>Eu vi Cristo</i> .....	58
Figura 11 - Bispo do Rosário no pátio da Colônia Juliano Moreira .....	59
Figura 12 - <i>Assemblage Canecas</i> .....	64
Figura 13 - <i>Assemblage Dentaduras</i> .....	65
Figura 14 - <i>Assemblage Universo</i> .....	67
Figura 15 - Esquema do Cone Invertido .....	74
Figura 16 - Obra <i>Semáforo</i> .....	81
Figura 17 - Obra <i>Balança</i> .....	82
Figura 18 - Obra <i>Biloquê</i> .....	85
Figura 19 - Detalhe da peça <i>Uma Obra Tão Importante Que Levou 1986 Anos Para Ser Escrita...</i> .....	87
Figura 20 - Estandarte <i>Navios de Guerra</i> .....	99
Figura 21 - Obra <i>Grande Veleiro</i> .....	100
Figura 22 - Obra <i>Cadeira e correntes</i> .....	102
Figura 23 - Obra <i>Cama de Romeu e Julieta</i> .....	103
Figura 24 - Parte externa da obra <i>o Manto da apresentação</i> .....	105
Figura 25 - Parte interna da obra <i>O Manto da apresentação</i> .....	106
Figura 26 - Detalhe da obra <i>Macumba</i> .....	107
Figura 27 - Obra <i>Capa de Exu</i> .....	109

## SUMÁRIO

<b>1 PONTOS DE CONTORNO: INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 PONTOS DE ELO: ARTE E RESISTÊNCIA.....</b>	<b>15</b>
2.1 PONTO ATRÁS: NASCE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO .....	16
2.2 PONTO CORRENTE: BISPO RESISTE.....	21
2.2.1 <i>Os jogos de poder</i> .....	22
2.2.2 <i>O cuidado de si</i> .....	33
<b>3 PONTOS DE ENTREMEIO: A OBRA E A RESISTÊNCIA.....</b>	<b>45</b>
3.1 OS BORDADOS.....	50
3.2 OS FARDÕES.....	55
3.3 AS VITRINES .....	62
<b>4 BAINHAS ABERTAS: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA .....</b>	<b>70</b>
4.1 PONTO CHEIO: A VISÃO BERGSONIANA DA MEMÓRIA.....	70
4.1.1 <i>O.R.F.A. - Objetos Recobertos por Fio Azul</i> .....	81
4.2 PONTO CRUZ: BISPO, AS SENSações E A QUESTÃO DO ACASO .....	88
4.2.1 <i>A emoção criadora</i> .....	93
4.3 PONTO TRANÇADO ABERTO: BISPO, A MEMÓRIA E A ARTE.....	98
4.3.1 <i>As obras</i> .....	99
<b>4 PONTOS DE NÓ: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>5 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>115</b>

## 1 PONTOS DE CONTORNO: INTRODUÇÃO

Deparar-se com a obra de Arthur Bispo do Rosário é algo impactante. Um primeiro olhar nos lança de novo ao mar quando pensávamos estar num porto, para lembrar uma frase de Leibniz<sup>1</sup>. É desconcertante imaginar esse artista produzindo todas essas peças em um asilo psiquiátrico usando os restos encontrados naquele lugar. É instigante pensar em como e porquê ele teria feito tudo aquilo e, melhor ainda, quando deixamos de tentar compreender e passamos simplesmente a sentir essa obra de arte. Entrar no universo do Seu Bispo exige sensibilidade para fazer uma reflexão sem cair em estereótipos. Nessa pesquisa, apostamos numa abordagem que tenta fugir desse tipo de análise, buscando na filosofia os caminhos para tal intento.

A proposta do nosso trabalho é fazer uma análise da obra e vida do artista Arthur Bispo do Rosário relacionando a sua produção à resistência e à memória. Organizamos nosso trabalho de pesquisa tentando seguir um trajeto que permitisse um enlace entre a vida de Bispo do Rosário, que não se separa da sua obra, e as teorias que nos serviram de embasamento para podermos pensar essa relação de constituição entre criação e criador. Dessa forma, numa tentativa de coerência com a obra de nosso artista, realizamos uma costura, um bordado, entre os conceitos teóricos e a arte. Encontramos esses conceitos no campo da filosofia e, particularmente, nas obras do filósofo francês Henri Bergson, que privilegiou a relação entre memória e criação. Podemos analisar a criação de Bispo do Rosário relacionando-a com uma memória que não é apenas conservação, como é tratada numa concepção clássica, mas que está aberta ao novo, à criação. Pensamos que o artista fez um uso criativo da memória ao produzir seus trabalhos e, dessa forma, o pensamento bergsoniano pode nos servir como suporte teórico.

Nossa costura nos levou a relacionar os conceitos filosóficos aos elementos que compõem as obras, à maneira e às condições em que foram feitas e ao processo criativo de Bispo do Rosário. Essa análise nos faz pensar a vida e obra do

---

<sup>1</sup> Leibniz, ao tecer comentários sobre a união entre a alma e o corpo teria dito: “pensei ter alcançado um porto seguro. Mas, quando me pus a pensar [...], fui de certo modo restituído ao mar aberto”. Disponível em: <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/sistema-novo-da-natureza.htm>. Acesso em 01 mar. 2006.

artista como uma “arte de viver”<sup>2</sup> – uma verdadeira transformação da sua situação de “prisioneiro” para uma libertação como artista. É o que neste trabalho concebemos como uma resistência afirmativa. Para tal reflexão, foram usados textos e conceitos dos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze, além das associações com os movimentos artísticos contemporâneos aos trabalhos de Bispo do Rosário.

Bispo do Rosário nasceu em Japaratuba/SE, em 1909. Aproximadamente aos trinta anos foi internado num manicômio no Rio de Janeiro e diagnosticado como esquizofrênico paranóico. Grande parte da sua obra foi produzida dentro da Colônia Juliano Moreira<sup>3</sup>, hospício onde ele ficou por mais de 50 anos. Entretanto, Bispo, como era comumente chamado, se recusava a receber os tratamentos e a participar das oficinas de terapia ocupacional. Dessa forma, ele criou suas peças sozinho, seguindo as vozes do seu delírio e o seu ímpeto criador. Bispo realizou, ao longo dos anos no hospício, um inventário do universo, um registro de “todas as coisas existentes na terra dos homens”. Na realidade caótica da Colônia, Bispo do Rosário conseguiu um ambiente de tranqüilidade onde podia realizar a sua missão. No Núcleo Ulisses Viana, ocupou um grande espaço com seus trabalhos. Quem desejasse entrar lá para vê-los precisava antes responder a enigmática pergunta que Bispo lançava ao visitante: “Qual é a cor da minha aura?” Seus trabalhos realizavam um inventário, uma catalogação do mundo e em 1981, quando o cineasta Hugo Denizart fazia um filme sobre a Colônia, Bispo e sua obra foram registrados no filme *Bispo do Rosário: o prisioneiro da passagem*. Após essa denúncia sobre os maus tratos no hospício e a aparição de Bispo, esta obra ganhou o mundo. A partir daí, o artista saiu do anonimato e conquistou fama internacional sendo sua obra uma das duas representantes do Brasil na 46ª Bienal de Veneza em 1995. Bispo morreu em 1989 e não pôde ver seu sucesso. Atualmente, a sua produção encontra-se no Museu que leva o seu nome e que está situado na Colônia Juliano Moreira.

Bispo parecia seguir seu caminho não se fixando em seu passado, mesmo quando bordava imagens dos navios da marinha – onde trabalhou como grumete, sinaleiro, ou mesmo quando criava suas obras de forte caráter religioso – herança

---

<sup>2</sup> Esta expressão foi usada pelo filósofo Nietzsche em seu livro *Guerra e Paz*.

<sup>3</sup> A Colônia Juliano Moreira, localizada no Bairro de Jacarepaguá no Rio de Janeiro, foi construída num espaço afastado do perímetro urbano. Nela o tratamento era voltado para o trabalho e os internos viviam em diversos pavilhões distribuídos por uma extensa área. Esses pavilhões eram destinados aos homens, mulheres e crianças, separadamente. Esse mesmo espaço também contava com hospitais, refeitórios comunitários, ambulatórios e áreas para o cultivo agrícola. O Núcleo Ulisses Viana, lugar de moradia de Bispo, pertencia à Colônia e era o pavilhão onde ficavam os “loucos agressivos”.

da sua terra natal. Pretendemos mostrar que toda a sua obra, inseparável da sua vida, pode ser vista como invenção permanente de um modo de ser, na qual o passado é sempre reapropriado em função de um futuro aberto – uma memória articulada à criação.

O artista criou o seu universo que, para ele, era mais que uma obra artística, mas um patrimônio do qual cuidava atentamente em suas vigílias. Para ele, não se tratava de um patrimônio de valor comercial, e sim da constituição do seu mundo e de si mesmo. Esse universo não era apenas o registro de suas memórias, porém a construção de uma memória nova que se utilizou, sim, de lembranças, mas que não se reteve nelas. As características da construção do trabalho de Bispo – uma constituição conjunta entre artista e obra – nos levam a pensar que esta memória se constrói como uma resistência ao poder psiquiátrico. Não uma resistência como correntemente é usada no senso comum – uma oposição, uma negação, mas sim como uma afirmação, uma forma de sobrevivência, uma nova forma de existência, uma “arte de viver”. Através do trabalho do Bispo, memória, criação e resistência se conjugam. É esta a idéia que pretendemos defender nesta dissertação.

Dividimos nosso trabalho em três capítulos centrais: a arte e a resistência, a obra e a resistência e a memória e a resistência. Apresentaremos no capítulo dois algumas passagens da vida do artista para acompanharmos o início da sua produção. Esses fatos são importantes para entendermos melhor o nascimento de Bispo como artista e não somente para nos determos nos seus dados biográficos. Esses dados, na verdade, nem pareciam importar tanto ao artista. A partir do primeiro surto começaram as relações entre Bispo e a psiquiatria. Assim, ressaltamos no capítulo dois a resistência exercida por Bispo dentro do manicômio e o modo como essa resistência se manifestou em sua obra e em seu comportamento, encarando ambos como arte. Neste capítulo trabalharemos as noções de resistência e cuidado de si em Michel Foucault, e a noção de linha de fuga em Gilles Deleuze.

Para estabelecermos de forma mais detalhada essa reflexão sobre a relação entre as obras e a resistência, apresentaremos no capítulo três uma costura que envolve a análise de algumas obras de Bispo, bem como de seu processo criativo. Por se tratar de uma obra muito extensa, privilegiamos algumas peças para serem analisadas, os Bordados, os Fardões e as Vitrines. Trata-se de uma escolha didática para nossa análise, pois elas se relacionam com diversos estilos artísticos que julgamos se coadunar com o momento vivido por Bispo. A partir dessas obras

pretendemos destacar a dimensão de resistência que nelas se apresenta, entremeadas à própria vida do artista.

Embora a questão da memória se faça presente em todas as obras produzidas por Bispo, é no capítulo quatro que ela será desenvolvida, tomando por base a relação estabelecida por Henri Bergson entre memória e criação. Utilizaremos também como suporte teórico as idéias de Gilles Deleuze desenvolvidas no livro *A lógica da sensação*, no qual ele discute a relação entre sensações e processo criativo, dando destaque, neste processo, à função do acaso. Neste mesmo capítulo continuaremos nossa costura entre os conceitos filosóficos e a arte, analisando algumas obras do artista nas quais a questão da memória aparece de maneira mais pregnante, como os *O.R.F.A.* (objetos recobertos por fio azul), os estandartes e o Manto da Apresentação. Nelas a memória aparece não apenas vinculada à criação, mas também à resistência.

Bispo do Rosário transformou sua situação de “prisioneiro” - mesmo sem conseguir se libertar fisicamente do asilo – e através da sua arte conseguiu desenvolver uma nova forma de vida dentro da Colônia. Foi através da criação do seu universo particular que Bispo do Rosário, mesmo acreditando receber “ordens divinas” soube transformá-las positivamente, afirmativamente, numa vida mais livre, na qual ele era o dono do mundo e no qual podia criar sua própria existência.

Sua criação é pensada por nós como uma resistência ao poder/saber psiquiátrico e, mesmo não se encontrando mais no local original de sua confecção, podemos dizer que ainda afeta, produz emoções sempre. Sua obra permanece em processo e continua aberta a futuras observações. Ela se reconstrói à medida que ultrapassa os limites do museu e avança sobre o tecido social, mostrando todo o seu potencial criador a quem se permite vivenciá-la.

## 2 PONTOS DE ELO: ARTE E RESISTÊNCIA

Bispo do Rosário nasceu em Japaratuba, Sergipe, no ano de 1909. Há controvérsias em relação a esta data. Em alguns textos, 1911 aparece como o ano do seu nascimento. Os nomes dos seus pais também são controversos, conforme aponta Silva (1998, p. 17): Adriano ou Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Arthur já carregava no seu nome a santificação que ele iria assumir anos mais tarde.

Da sua infância e adolescência não restaram muitos registros. Na verdade, parece que, para Bispo do Rosário, sua vida começou no ano de 1938 – ano do seu surto psicótico, mas também, e principalmente, do início da sua grande obra e missão: a reconstrução do universo. Em uma de suas obras, um dos fardões, ele bordou: “22 12 1938 EU VIM” e assim ele afirmava que um dia simplesmente apareceu na Terra. Na verdade, Bispo não se prendia muito ao seu passado. Ele gostava de bordar os barcos dos velhos tempos da marinha, mas os acontecimentos passados, anteriores a sua obra, elementos que não estavam vinculados à sua criação ou à sua missão, não pareciam importar. Ele preferia mirar o futuro. Este sim, era motivo de sua grande preocupação. A reconstrução do universo, a catalogação de todas as coisas existentes, era algo que não podia esperar. Era trabalho intenso e árduo, feito constante e artisticamente. Mas se a obra artística de Bispo pode ser vista como um registro dessa “missão”, seus dados biográficos são registros escassos encontrados em suas andanças pelo mundo.

Bispo ingressou na Marinha em 23 de fevereiro de 1925, levado pelo pai, e trabalhou como sinaleiro e grumete. Nesse trabalho apresentava variações entre “comportamento ‘exemplar’ e faltas ao trabalho”, conforme aponta Silva (*Idem*, p.28). Possivelmente suas faltas aconteciam devido ao exercício de pugilismo do qual era praticante. O fato de ser boxeador incomodava os oficiais, conforme o próprio Bispo comenta. Dessa forma, foi várias vezes detido até ser expulso da Marinha, em julho de 1933. Já estando no Rio de Janeiro, após fazer alguns biscates, conseguiu um emprego na companhia de eletricidade – *Light* – como lavador de bondes. Foi promovido a vulcanizador, mas após três anos e dois meses de contratação foi demitido. A demissão pode ter ocorrido devido a um acidente de trabalho que lhe

causou uma fratura no pé direito. Entretanto, no texto da exposição realizada em 1992 no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, afirma-se que o motivo foi o fato de Bispo não cumprir as ordens da chefia. (*Idem*, p. 37).

Devido a esse acidente, Bispo conheceu o advogado Humberto Leone, que o defendeu numa causa contra a *Light*. Humberto levou Bispo do Rosário para morar em sua residência, em Botafogo, e lá ele tornou-se uma espécie de “faz tudo”<sup>4</sup>. Na casa dos Leone o artista já mostrava suas habilidades ao fazer bordados e brinquedos para as crianças. Não gostava de receber dinheiro, apenas cama, comida e materiais para trabalhar. Foi nesta mesma casa que aconteceu seu primeiro delírio.

## 2.1 PONTO ATRÁS: NASCE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

“Um dia, eu simplesmente apareci”.  
(Bispo do Rosário)

Na noite de 22 de dezembro de 1938, Bispo sofreu um surto psicótico e dizia ter sido visitado por sete anjos azuis que o convocaram a se apresentar a Deus. Passou dois dias peregrinando pela cidade até chegar ao Mosteiro de São Bento, onde dizia ter sido reconhecido pelos monges. Foi levado então ao Hospital de Alienados, na Praia Vermelha, e um mês depois foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Ele afirmava que Deus teria lhe dado uma missão naquele dia: reconstruir o universo.

Bispo foi diagnosticado como esquizofrênico paranóico<sup>5</sup>. Ouvia vozes, principalmente femininas, que ordenavam a ele um trabalho constante de representação do mundo.

---

<sup>4</sup> Bispo do Rosário cuidava dos afazeres domésticos, da segurança da casa e dos familiares do Dr. Leone e ainda fabricava brinquedos para as crianças da casa.

<sup>5</sup> O termo esquizofrenia é utilizado na psiquiatria para designar “um grupo de doenças mentais caracterizadas por sintomas psicológicos específicos e que determinam, na maioria dos casos, uma desorganização na personalidade do paciente. Os sintomas atingem o pensamento, as emoções, a volição e o comportamento motor, e cada uma dessas funções de forma característica. A desorganização da personalidade frequentemente resulta em invalidez crônica e hospitalização permanente apesar de ausência de sinais ou sintomas somáticos graves” (MAYER-GROSS, 1976, p.

22 dezembro 1938 – meia noite acompanhado por 7 anjos em nuvens especiais forma esteira – mi deixaram na casa nos fundos murado rua São Clemente – 301 – Botafogo entre as ruas das Palmeiras e Matriz eu com lanças nas mãos nesta nuvem espírito malíssimo não penetrara as 11 horas antes de ir ao centro da cidade na rua Primeiro de Março – Praça 15 eu fiz oração do cledo no corredor perto da porta – veio mim – Humberto Magalhães Leoni – advogado mestre para onde eu ia perguntou eu vou mim apresentar – na Igreja da Candelária esta foi minha resposta [...]. (*Idem*, p. 40).

Esse texto foi bordado por Bispo em uma de suas peças – um *Estandarte* intitulado EU PRECISO DESTAS PALAVRAS ESCRITA - e mostra o relato da noite da sua “chegada na Terra”, da sua apresentação – “COMO EU VIM TERRA TAMBARDILHO” (LÁZARO, 2006, p. 111). Ele tinha delírios de grandeza e afirmava ser Jesus, como pode ser visto no filme *Arthur Bispo do Rosário: o prisioneiro da passagem*, do cineasta Hugo Denizart. Bispo não viveu todos os anos internado na Colônia. Ele saía sempre do asilo e parte da sua obra foi construída do lado de fora do asilo. Entre suas idas e vindas, Bispo trabalhou no Hotel Suíço como porteiro e numa clínica pediátrica – a Amiu – Assistência Médica Infantil de Urgência. Esta clínica pertencia ao Dr. Avany Bonfim, um parente dos Leone.

Na clínica do Dr. Avany, Bispo ajudava em diversas atividades e, como não gostava de receber pagamento, pediu apenas um lugar para morar. O lugar concedido foi um sótão e lá Bispo começou a sua produção, inclusive o *Manto da Apresentação*<sup>6</sup>, visto na figura 1.

---

251). A esquizofrenia, anteriormente denominada por Kraepelin, em 1896, como *dementia praecox* [demência precoce], foi confirmada e consolidada por Eugen Bleuler, em 1911, com essa denominação e ainda em 1954 Mayer-Gross, Slater e Roth utilizavam essa definição. Para um aprofundamento desse assunto cf. MAYER-GROSS, Willy; SLATER, Eliot e ROTH, Martin. *Psiquiatria Clínica*. Tradução de Clóvis Martins Filho e Hilda Rosa. Tomo I. 2 ed., São Paulo: Mestre Jou, 1976, p. 251

<sup>6</sup> O *Manto da Apresentação* é considerado por muitos como a obra mais importante de Bispo do Rosário. Ela compreenderia um “resumo” de todo o seu trabalho. Ele foi confeccionado para o artista se apresentar a Deus no dia do Juízo Final, quando ele – Bispo – julgaria todos os vivos e os mortos. Seu pedido antes de morrer foi ser enterrado com esse manto - o que não aconteceu - para que o povo pudesse ver e sentir a sua produção. O fato de Bispo ser enterrado sem o *Manto* divide opiniões, pois muitas pessoas gostariam que o pedido do artista fosse atendido.

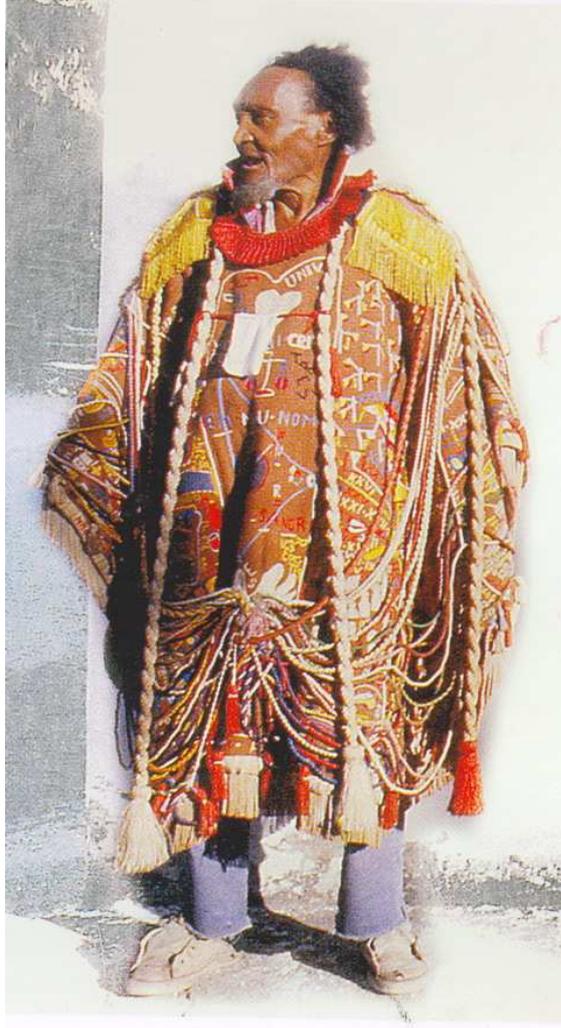


Figura 1: Bispo do Rosário trajando o *Manto da Apresentação*

Fonte: <http://www.n-a-u.org/bispo.jpg>

É difícil não falar desse momento da vida de Bispo do Rosário – o de seu surto; entretanto, o mais importante é que esse dia marca o verdadeiro início do seu “mergulho no processo de criação”, ou seja, o seu nascimento como artista. Segundo AQUINO (2006, p. 45), “a trajetória biográfica do artista não tem nenhuma relevância para a apreciação ou valorização da sua obra, a não ser pelo aspecto, óbvio, que nela [nesse caso, a internação em um hospital psiquiátrico ele construiu sua obra]”. Entretanto, para nosso trabalho esse aspecto é importante, pois vemos sua obra e sua vida inseparáveis, já que consideramos que as duas foram constituídas simultaneamente.

Bispo ordenava, catalogava, preenchia e envolvia seus objetos, como afirma Jorge Antônio e Silva (1998). Ele fazia um verdadeiro inventário do universo em

seu trabalho. Várias peças são numeradas e nomeadas. Ele ocupava todos os espaços dentro das celas e, em seus trabalhos, vemos uma profusão de imagens que também tentam preencher os espaços vazios. Alguns de seus objetos, denominados posteriormente de *O.R.F.A.* – Objetos Recobertos por Fio Azul<sup>7</sup>, são totalmente enrolados pela linha do seu uniforme desfeito. Não se sabe o que há por baixo; apenas houve uma transformação, uma criação, uma metamorfose desses objetos.

Algumas tentativas foram feitas para classificar e entender a ordenação na obra de Bispo. Jorge Anthônio e Silva aponta, ao analisar os procedimentos adotados por Bispo e citados acima, que a fonte geradora de sua obra é a loucura e que a razão da “conduta criativa, imposta pela dissociação mental, é objeto para a análise da Psiquiatria e da Psicanálise”. (SILVA, 1998, p. 62). Não concordamos com essa idéia. Pensamos que, independentemente da loucura, Bispo era um artista e possuía essa capacidade artística, que se manifestava mesmo antes da eclosão do surto psicótico. Jorge Anthônio e Silva parece seguir as idéias difundidas pela Dra. Nise da Silveira<sup>8</sup>, psiquiatra influente no Brasil por introduzir tratamentos diferenciados, como os das oficinas de terapia ocupacional e a proposta de tratamento pela arte. Como ela não concordava com os tratamentos agressivos da época, propôs uma nova forma de terapia e criou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, onde funcionavam as oficinas de arte. Neste mesmo hospital fundou o Museu do Inconsciente e criou a Casa das Palmeiras, clínica destinada ao tratamento de egressos de instituições psiquiátricas. Os trabalhos desenvolvidos pela Dra. Nise ajudaram a refutar as bases teóricas da lobotomia e do eletrochoque. Ela realizou a primeira exposição dos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II e, em contestação ao campo da psiquiatria, se autodenominava uma “psiquiatra rebelde”. Em parceria com artistas e críticos promoveu a divulgação das obras dos artistas do Engenho de Dentro e com isso conseguiu a valorização de tais produções. Nise da Silveira propôs essa nova terapia encarando a produção dos pacientes como objeto de estudo e se baseava em algumas teorias junguianas para

---

<sup>7</sup> Os *O.R.F.A.* serão apresentados com maiores detalhes na página 80.

<sup>8</sup> Nise da Silveira nasceu em Maceió/AL em 1905 e dedicou-se à Psiquiatria após formar-se em medicina, em 1926, sendo muito influente em sua época por suas idéias a respeito dos tratamentos psiquiátricos. Para um aprofundamento cf. SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

realizar tal intento. Dessa forma, ela permaneceu ligada às questões de ordem psiquiátrica ao trabalhar com as produções dos seus pacientes/artistas.

Para analisar os trabalhos de Bispo, não pretendemos nos ocupar com as associações que podem ser feitas entre a obra e a esquizofrenia; não nos dispomos a encarar essa obra como expressão da cisão do eu, projeção do inconsciente, tentativa de contato com a realidade ou mesmo a supressão dessa realidade. O que queremos é observar as qualidades artísticas dessa obra e como essa produção pode ser vista como uma nova forma de se colocar no mundo, como criação de uma nova maneira de existir. Pretendemos analisá-la sem buscar logo o seu enquadramento, seja como “imagens do inconsciente” ou através de qualquer outra classificação. O que prevalece nessa obra é a diversidade. Nem mesmo o acaso parece ser nela uma regra, pois ainda que ele esteja presente em diversos momentos, alguns trabalhos parecem ter sido bem pensados e planejados.

Bispo se constituiu juntamente com sua obra, criando para si um novo lugar no mundo, uma nova forma de existir. À medida que seu trabalho foi crescendo e ganhando espaço dentro da Colônia, ele foi se construindo como o “dono” desse universo, como o senhor de tudo. Os surtos aconteciam frequentemente, mas como ele podia prever sua chegada, pedia para ser trancado até que conseguisse se “acalmar”. Nesses períodos ele jejuava e trabalhava incessantemente. Dessa forma, Bispo conseguiu evitar por várias vezes os eletrochoques, mas não escapou de todos. Ele se recusava a participar das oficinas de terapia ocupacional, pois já fazia sua obra muito antes da chegada desse tipo de tratamento. Bispo dizia que reconstruía o universo para o dia do julgamento final, quando ele seria o juiz. No seu mundo não haveria sofrimento, doença mental nem psiquiatras. Apenas paz, alegria e as pessoas que seriam escolhidas por ele.

Bispo constantemente deixava de comer para, segundo ele, “ficar transparente”. Dizia que possuía uma luz no alto da cabeça, a coroa do rei – a identificação da sua santidade. O seu nome já trazia traços dessa divindade, desse laço religioso – Bispo e Rosário. Em sua terra natal era comum batizarem as crianças com sobrenomes dedicados aos santos e com ligação religiosa – de Jesus, do Rosário, de Deus etc. e talvez Arthur Bispo do Rosário carregasse consigo o peso desse nome.

Mas falemos também da condição do Bispo artista. É difícil separar obra e criador, pois os dois são constituintes um do outro. Bispo não criava apenas quando

produzia seus trabalhos artísticos; ele inovava também ao construir uma maneira de viver bastante singular, e essas duas dimensões – a da vida e a da obra – se alimentavam mutuamente. Ao assumir seu papel de artista e criador, Bispo se diferenciava dos demais em sua postura e em sua aparência. Entre a superlotação e a desordem de um asilo psiquiátrico, ele construiu um espaço de tranquilidade para si. No meio da padronização desbotada na qual todos os internos eram obrigados a andar uniformizados, Bispo se impunha e coloria o ambiente. Num lugar onde muitos eram carecas, ele usava os cabelos compridos e assanhados. Num lugar onde os materiais, objetos de uso diário como canecas, chinelos e cobertores eram valiosos e provavelmente disputados, Bispo fazia coleção com eles. Sua obra não era preciosa somente em termos artísticos. No contexto asilar, seu valor era outro – o de mercadoria. Muitos internos andavam descalços, mas Bispo tinha uma “*vitrine*” com dezenas de congas. O dinheiro para cigarro era escasso, mas o artista possuía um carrinho cheio de moedas. Bispo tinha que defender seu patrimônio, que para ele não tinha valor comercial, mas era a constituição do seu mundo e de si mesmo.

O posicionamento de Bispo diante da Instituição Psiquiátrica evidencia uma postura de resistência. Essa palavra pode, de imediato, nos remeter a uma idéia de antagonismo, de oposição, pela qual imaginamos um corpo reagindo contra o outro ou até mesmo sendo imobilizado. Entretanto, o comportamento do artista não se adéqua a esse pensamento. Como pensar, então, essa resistência sem nos limitarmos à reação, à oposição?

## 2.2 PONTO CORRENTE: BISPO RESISTE

O chão está enlameado, sujo, com enfermarias escuras de odor fétido. Vemos vários pacientes andando nus, falando sozinhos em posição e atitude de completo alheamento. Chama a atenção o apagamento das individualidades. Parecem todos de cor cinza, iguais na falta de brilho, dentes e nome. Carregam sacolas com os pertences, talvez sendo este o único emblema identificatório e um derradeiro esforço de se manter vivo.

(AQUINO, 1993, p. 6)

Esta é uma imagem que muitos não vivenciaram, mas podem compreender, por essas palavras, a força desse lugar de abandono e dor. É um ambiente de mortificação e de extermínio de tudo que é singular, onde todos são uniformizados e parecem realmente “cinzas”. Prevalece a sensação de desamparo, de degradação e de isolamento. Isolamento em meio a uma multidão, mas isolamento. Olhares perdidos no vazio, passos soltos no espaço e pensamentos vagos. Todos os internos seguiam as regras: na roupa, na disciplina, na prisão. Uma massa disforme de corpos magros dentro das paredes frias do hospício. Mau cheiro, frio, solidão, silêncio de muitos, ausência de nomes, de identidades, pessoas sem lugar na sociedade. Mesmo que algum interno conseguisse sair, estava para sempre rotulado como louco e isso impossibilitava seu acesso à cidadania, à vida social. No meio de tudo isso, Bispo do Rosário, colorido, trabalhava sem tristeza na sua obra. Em meio à uniformização, sua singularidade se destacava. Cabelos compridos, barba e roupas brilhantes. Em meio ao acúmulo de gente, um espaço de dez celas fortes compreendia o universo de Seu Bispo.

No caos do manicômio surge um vestígio de ordenação. Um universo à parte de toda aquela palidez. Cores, linhas, tecidos, objetos, coleções, miniaturas criam uma possibilidade de respirar em meio ao sufocamento. Era Bispo do Rosário e seu inventário do universo criando certa liberdade dentro do hospício. Uma liberdade artística – uma nova permissão de se colocar no mundo e conquistar seu espaço e seu respeito. Uma forma de sobreviver, de existir - de resistir?

### **2.2.1 Os jogos de poder**

O artista navegava pelas embarcações que produzia, pelos mapas que bordava, pelas peças que montava com tanto esmero. Cada peça era cuidadosamente criada e colocada em seu lugar. Palavras, cores, desenhos geométricos, barcos, figuras humanas, placas, fardões, estandartes, linhas, mantos, objetos, as faixas de misses, os cetros, as *vitrines*, *A Cama de Romeu e Julieta*<sup>9</sup>, o

---

<sup>9</sup> Esta obra também é conhecida por *Nave da Passagem* e, nesse texto, ela pode aparecer com essa referência.

*Trono*<sup>10</sup>, os carros, os brinquedos. “Todas as coisas existentes na terra” foram recriadas por ele. Foi através dessa nova forma de viver, de afirmar a vida, que Bispo garantiu sua sobrevivência. Foi com sua criação que Bispo coloriu a palidez do manicômio. Essas instituições manicomiais foram denominadas por Michel Foucault como Instituições Disciplinares, e delas trataremos nesse item.

No período compreendido entre o fim do século XVIII e início do XIX deu-se o surgimento do que Foucault denominou Sociedade Disciplinar<sup>11</sup>. Esta foi marcada pela organização das instituições disciplinares e pela reforma e reorganização do sistema judiciário. Com o desenvolvimento da economia e conseqüente necessidade de trabalhadores, os loucos tornaram-se exclusivos residentes dos hospitais. Eles agora não eram mais banidos da cidade, como no passado, mas excluídos pela inclusão nos dispositivos de poder – as instituições disciplinares. Essas instituições promoviam essa exclusão ligando os indivíduos aos aparelhos de produção, formação, reformação ou correção. Elas tinham por finalidade a inclusão e a normalização. Gondar comenta que “...a produção de subjetividade nas sociedades disciplinares se efetuava pela fixação de uma identidade através da qual se poderia adestrar, docilizar e extrair a máxima utilidade dos indivíduos”. (GONDAR, 2003, p. 36). Podemos enumerar várias funções dessas instituições: primeiramente, elas exerciam uma função temporal, ou seja, a extração do tempo do trabalhador, já que este trocava seu tempo por trabalho, transformando, dessa forma, o próprio tempo em dinheiro. Uma segunda função que se estabelecia era a de controle do corpo, como por exemplo a restrição da vida sexual ou o controle da higiene nas escolas. Diferentemente do século XVIII, quando o corpo era ainda supliciado, no século XIX esse corpo deveria ser “formado, reformado, corrigido” para ser qualificado para o trabalho. A terceira função diz respeito à criação de um novo tipo de poder, definido por Foucault como “polimorfo”. Esse poder se manifestava em várias instâncias: econômica, pois oferecia salário em troca de tempo; política, pois os dirigentes dessas instituições podiam estabelecer regulamentos e dar ordens; judiciária, pois além de dar ordens, era possível punir, recompensar e julgar; e, por fim, epistemológica, pois se podia extrair um saber sobre esses indivíduos. Esse saber

---

<sup>10</sup> Esta obra também é conhecida como *Cadeira e correntes*, mas nesse trabalho adotaremos o *Trono* como principal denominação.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

se dividia, segundo Foucault, em tecnológico, dizendo respeito à produção dos operários em suas fábricas através do seu próprio trabalho, e em um saber de observação, colocando a atenção sobre o comportamento dos indivíduos, um saber clínico, como por exemplo o da psiquiatria:

O saber psiquiátrico se formou a partir de um campo de observação exercida prática e exclusivamente pelos médicos enquanto detinham o poder no interior de um campo institucional fechado que era o asilo, o hospital psiquiátrico. (FOUCAULT, 2005, p. 122).

Deleuze, em seu livro *Foucault*, tecendo comentários sobre o livro *Vigiar e punir*, diz que:

as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades “disciplinares”, mas a disciplina não pode ser identificada com uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo. (DELEUZE, 2005, p. 52).

A disciplina tem como base, na sociedade moderna, um grande esquema de vigilância – o *panopticon*<sup>12</sup>. Este projeto promoveu a grande “ortopedia social” da época. Vejamos como Foucault o descreve:

O *panopticon* era uma forma de arquitetura que permite um tipo de poder do espírito sobre o espírito; uma espécie de instituição que deve valer para escolas, hospitais, prisões, casas de correção, hospícios, fábricas, etc. O *panopticon* era um edifício em forma de anel, no meio do qual havia um pátio com uma torre no centro. O anel se dividia em pequenas celas que davam tanto para o interior quanto para o exterior. Em cada uma dessas pequenas celas, havia segundo o objetivo da instituição, uma criança aprendendo a escrever, um operário trabalhando, um prisioneiro se corrigindo, um louco atualizando sua loucura, etc. Na torre central havia um vigilante. (FOUCAULT, 2005, p. 87).

---

<sup>12</sup> Cf. a planta do *panopticon* na prancha 17 do livro *Vigiar e Punir* de Foucault.

Jeremy Bentham, filósofo e jurista inglês, foi o idealizador desse projeto arquitetônico e, segundo Foucault, responsável pela definição mais precisa das formas de poder da sociedade da ortopedia generalizada.

O *panopticon* servia de modelo para diversas instituições. O olhar do vigilante atravessava todas as celas e, com isso, o indivíduo via-se vigiado o tempo todo sem, entretanto, poder ver quem o vigiava. No interior das instituições, pretendia-se o controle do tempo, dos corpos e do comportamento dos indivíduos. Essa nova forma de poder – o *panoptismo* – marca a sociedade disciplinar.

Essa vigilância dos indivíduos permitiu, além do controle dos corpos, o registro e o acúmulo de saber sobre os indivíduos observados, como já dissemos acima. Para Foucault, o observador “enquanto exerce o poder, tem a possibilidade tanto de vigiar quanto de constituir, sobre aqueles que vigia, a respeito deles, um saber” (*Idem*, p. 88). Esse saber não é mais sobre o que se passou, mas uma norma, através da qual será determinado o que é correto ou não, o que se deve fazer ou não, o que é normal ou não. “Esta é a base do poder, a forma de saber-poder que vai dar lugar [...] ao que chamamos ciências humanas: Psiquiatria, Psicologia, Sociologia, etc.” (*Ibidem*). O discurso que vai prevalecer na sociedade disciplinar é agora o de quem vigia – o professor, o médico, o juiz, o psiquiatra, o psicanalista etc. O papel do psiquiatra nesse contexto tornou-se fundamental: sua função é estabelecer um conhecimento objetivo e científico sobre a loucura como fenômeno patológico passível de cura. Assim o louco, colocado no interior dos hospícios, passou a receber tratamentos terapêuticos, firmando-se a presença dos asilos e da medicina mental. Nessa perspectiva, podemos dizer que o poder é normalizante.

Pelo que já podemos observar até aqui, Bispo do Rosário não se deixou assujeitar<sup>13</sup> pela disciplina a ele imposta. Ele, com suas linhas e panos, escreveu uma outra história para si dentro do hospício. Ele conseguiu impor a sua presença e a da sua obra, estabelecendo com a instituição manicomial uma relação de forças onde a sua, seguramente, pôde afirmar-se.

---

<sup>13</sup> Assujeitar, na perspectiva foucaultiana, significa submeter-se a um mecanismo de poder que imprime ordens, regras de conduta e ainda controla o comportamento dos indivíduos aplicando punições aos que desobedecem.

Interpretamos as relações de força existentes entre Bispo do Rosário e a instituição psiquiátrica, seguindo o pensamento de Michel Foucault pois, para ele, não há poder sem resistência. A resistência não é uma substância, uma essência sempre igual e também não é a imagem invertida do poder. Na verdade, ela não está fora das relações de poder; ao contrário, ela lhe é coextensiva e contemporânea. Para Foucault (2002), “estas [resistências] são tanto mais reais e eficazes por se formarem lá mesmo onde se exercem as relações de poder; a resistência ao poder não precisa vir de outro lugar para ser real, mas ela não está capturada pelo poder porque lhe é compatriota”. Dessa forma, se o corpo é investido pelo poder psiquiátrico, através do seu controle, é a partir do corpo mesmo que surgirá a resistência:

Se é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir. (FOUCAULT, 1995, p. 248).

O poder, na perspectiva foucaultiana, não é absoluto, possui “brechas”, mobilidades. As relações de poder são “móveis, reversíveis e instáveis” e, diante disso, existe certa margem de liberdade entre os indivíduos para exercer essas relações. “No centro da relação de poder, ‘provocando-a’ incessantemente, encontra-se a recalcitrância do querer e a intransigência da liberdade” (*Idem*). Essa liberdade é pensada como poder efetivo de mudança e caminha junto com a resistência. Esta última é móvel, produtiva e inventiva e é capaz de ser estabelecida criativamente, mesmo que o corpo seja investido por poderes políticos e econômicos. Somente através da resistência é que podemos promover mudanças nas relações de poder.

Para Foucault “o poder só existe em ato” (*Idem*, p. 242) e ele “não é da ordem do consentimento”. (*Idem*, p. 243). A relação de poder é um modo de ação e “não age direta e imediatamente sobre os outros, mas [...] sobre sua própria ação”. (*Ibidem*). Foucault considera que o poder não é somente da ordem da violência, pois sempre que o indivíduo não consente em se submeter ele não abre mão da sua liberdade e não está sendo passivo. O poder, então, opera num campo de

possibilidades onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos e livres. Foucault afirma que:

Quando definimos o exercício do poder como um modo de ação sobre as ações dos outros [...] incluímos um elemento importante: a liberdade. O poder só se exerce sobre “sujeitos livres”, enquanto livres – entendendo-se por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer. (*Idem*, p. 244).

Segundo Foucault ainda, “o poder, no fundo, é menos da ordem do confronto entre dois adversários, ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do ‘governo’”. E continua, “governar, neste sentido, é estruturar o eventual campo de ação dos outros”. (*Ibidem*).

As resistências, assim como o poder, são múltiplas e, dessa forma, possuem formas diferentes de se estabelecer. A cada forma de poder corresponde uma forma de resistência e vice-versa; elas não são determinadas, mas se colocam conforme vão se criando, formando suas estratégias. Não há maneiras de estar fora do poder, mas isso não significa que não possamos escapar dele. As estratégias de resistência, na análise foucaultiana, possuem três sentidos: a escolha dos meios para se chegar a um fim, ou seja, uma racionalidade empregada para *atingir um objetivo*; a maneira pela qual tentamos *ter vantagem* sobre o outro, como por exemplo em um jogo ou uma guerra; ou um conjunto de procedimentos utilizados num confronto para privar o adversário dos seus meios de combate, ou seja, *meios destinados a obter a vitória*. Se unirmos esses três sentidos, chegaremos à conclusão de que “a estratégia se define então pela escolha das soluções ‘vencedoras’”. (*Idem*, p. 248).

Bispo, num movimento muito próprio, escapou da sua condição de “doente mental” buscando uma fuga pela arte, que foi a sua solução. Não queremos dizer que ele deixou de ter delírios ou alucinações, mas procurou estabelecer de forma diferente a sua relação com a loucura. Como afirma Deleuze, ele não fugiu da sua condição, mas a fez fugir:

[os franceses] acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É

igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arreventa um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, todas uma cartografia. (DELEUZE, 1998, p.47).

Deleuze, nesse trecho, faz referência à linha de fuga, conceito por ele criado. Segundo Deleuze, existem três tipos de linha formadoras do tecido político: a linha dura, a flexível e a de fuga. A primeira, também chamada molar, opera uma organização segmentarizada do espaço social através de procedimentos de codificação. A segunda marca a presença de um entrelaçamento, oscilando entre a primeira e a última. A linha de fuga opera por descodificação, evitando as dicotomias, promovendo a desestabilização daquilo que se encontra instituído, fazendo fugir os binarismos que sustentam o “*establishment*”, como, por exemplo, louco/são, interno/externo, dentro/fora. Segundo Zourabichvili,

fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estanquidade ou sua clausura, evadir-se pelo sonhou ou ainda *transformar a situação* (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca – salvo repressão obtusa – numa transformação menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos; em todo caso, o problema está na fuga, no percurso de um processo desejante, não na transformação cujo resultado só valerá, por sua vez, por suas linhas de fuga, e assim por diante). (ZOURABICHVILI, 2004, p. 59).

Trata-se então de sair de uma situação por ela mesma, englobar o próprio lado de fora, como se este não estivesse fora de si mesmo. “Sair da filosofia, mas pela filosofia”, diria Deleuze (*Ibidem*). Poderíamos pensar na linha de fuga como uma estratégia de resistência tal como vimos em Foucault, ainda que Deleuze estabeleça algumas diferenças entre os dois conceitos, ao afirmar que a linha de fuga não precisa do conceito de poder para ser pensada<sup>14</sup>. Para o nosso trabalho, todavia, a articulação entre os dois conceitos nos permite avançar, já que acreditamos ser através de uma fuga pela arte que Bispo resiste. Entretanto, Deleuze também afirma que as três linhas coexistem e, pensando em Bispo do

---

<sup>14</sup> Para um aprofundamento sobre as diferenças entre os conceitos de linha de fuga e resistência cf. DELEUZE, Gilles. *Desejo e prazer*. In: *Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*. PELBART, Peter Pál e ROLNIK, Suely (org.), São Paulo: PUC-SP, 1993, v.1, n.1. p. 19-23.

Rosário, sabemos que a psiquiatria tentava sempre capturar, codificar o seu movimento, dando-lhe um diagnóstico e uma condição de paciente psiquiátrico. Dessa forma, ele traçou uma linha de fuga, escapando dessa captura. O poder disciplinar da psiquiatria, visto como uma linha dura, não conseguiu deter o movimento de escape do artista: “os segmentos duros ou molares não param de vedar, de obstruir, de barrar as linhas de fuga”. (DELEUZE, 1996, p. 104).

Segundo Deleuze, “as três linhas não só coexistem, mas também se transformam, passam uma nas outras. [...] As linhas [podem ser] ilustradas por grupos diferentes. Tanto mais plausível quando se passa no mesmo grupo, no mesmo indivíduo”. (*Idem*, p. 106). Essa coexistência nos remete novamente à identificação de Bispo do Rosário com o poder e com o controle, ao mesmo tempo em que nos permite pensar sua transformação da condição de interno, sem direitos, sem espaço, sem voz para a condição de artista – uma deriva pela arte.

As peças produzidas por Bispo ocuparam, durante o período de sua construção, dez celas fortes do Núcleo Ulisses Viana, na Colônia. Esse foi um espaço conquistado pelo respeito, mas pela força também. Bispo era chamado de “xerife” dentro do hospício: “sempre fui *faxina* dos fortes, pra dar nos doentes quando estavam agitados, pra entrar nos cubículos...”, dizia Bispo (HIDALGO, 1996, p. 23, grifo da autora). Como dissemos anteriormente, ele, por criar as suas próprias regras, se tornou o senhor do seu espaço e conquistou o respeito dos demais pacientes e funcionários. Quando Bispo foi internado, ele foi enviado para o setor dos “agressivos”. Podemos perceber, com isso, como esse domínio se estabeleceu – pela força:

O *xerife* Bispo continuava a ajudar nos serviços gerais quando se sentia bem, na fase sociável, e não era mais preciso conter ataques de nervos na marra. De resto, ele não era mesmo de briga. A fama de dono do pedaço corria solta e ainda impunha respeito. Vez ou outra ele se enfezava e enrolava a toalha na mão só para assustar. A turma disparava. Ponto para Bispo. Paz no cubículo. (*Idem*, p. 90, grifo da autora).

Sendo assim, ele gozava de alguns privilégios: ao lado das celas que ocupava com suas obras, existia o “bolo”, quarto onde ficavam mais de cinquenta internos, todos juntos. Essa foi uma forma que Bispo, provavelmente, encontrou para conseguir sossego para produzir sua obra. Esse comportamento nos mostra uma

resistência que não se faz por oposição. Ele usou a própria disciplina adotada no hospício para conquistar seu espaço. Bispo usava as próprias “armas” da Psiquiatria para “lutar” contra ela. Essa postura nos remete às linhas duras e linhas de fuga, que, como dissemos, não são isoladas mas se entrelaçam. O comportamento de Bispo possui características da linha de fuga, ainda que, ao se conjugar com a disciplina, nos remeta à linha dura. A postura da psiquiatria na maior parte do período de internação do artista era rígida e controladora, assim como Bispo: cortem os cabelos e usem uniformes exigia a psiquiatria; entrem na fila e não façam desordem no meu universo, mandava Bispo; proibido sair, diziam as regras do hospício; proibido entrar, controlava Bispo. O artista assumia esse comportamento austero e rígido e se colocava no poder, no controle das regras e no domínio do espaço.

Só se podia adentrar o universo de Bispo com a sua autorização. Ele só permitia o acesso a quem respondesse à pergunta: “Qual é a cor da minha aura?” ou para quem ele concedesse a autorização, como no caso da estagiária Rosângela Maria. Colocou-se como uma espécie de oráculo para quem nem todas as cores eram aceitas como resposta. Essa era uma forma de controlar a entrada de estranhos no seu mundo particular e de manter um isolamento para realizar sua criação. Mostra também um governo da sua vida e uma escolha, já que nem todas as pessoas podiam penetrar no seu mundo e contribuir para sua construção: as cores dadas como respostas eram anotadas juntamente com os nomes dos visitantes e registradas em suas obras.

A divulgação dos seus trabalhos se deu somente depois da denúncia e abertura dos portões da Colônia pela Reforma Psiquiátrica. Chama-se Reforma Psiquiátrica o movimento surgido no Brasil na segunda metade do século XX, inspirado na reforma promovida na Itália por Franco Basaglia, visando a transformação das práticas psiquiátricas que até então se centravam na hospitalização. No Brasil, a Reforma procurou acabar com os hospícios, inaugurando outras formas de tratamento na psiquiatria. Juntamente com a Reforma Sanitária, na década de 1970, iniciou-se a luta da Reforma Psiquiátrica contra as instituições asilares e contra o saber que as instituiu. É a chamada

desinstitucionalização da psiquiatria, do psiquiatra, do saber psiquiátrico e da percepção social que ratifica a internação<sup>15</sup>.

A Colônia Juliano Moreira foi um dos núcleos importantes deste processo: com aproximadamente 2000 internos no início dos anos 80, a Colônia inicia as primeiras propostas e ações para a reorientação da assistência, privilegiando o tratamento sem internação, no estilo dos hospitais-dia, voltados para a comunidade.

A proposta dessa nova reorientação era realizar a superação da violência asilar. Nosso objetivo, contudo, não é o de discutir essa Reforma, que só se implantou nos últimos anos de vida de Bispo do Rosário; entretanto, com os questionamentos e mudanças, vários novos tratamentos foram instituídos como, por exemplo, as oficinas de terapia ocupacional, ou seja, um tratamento através da arte. Uma assistência e uma observação constantes se estabeleceram nos manicômios. Diversos estagiários de psicologia iniciaram seus acompanhamentos aos pacientes e dentre eles, na Colônia Juliano Moreira, encontrava-se a estagiária de psicologia Rosângela Maria<sup>16</sup>. Ela fazia o acompanhamento de Bispo, mas no início não obteve muito sucesso. Somente após ganhar a confiança do seu paciente, mesmo sem ceder à sua pergunta, conseguiu entrar no mundo criado por ele. Muitos meses se passaram até que Bispo conseguiu estabelecer com ela mais do que um contato, um afeto.

Bispo apaixonou-se por Rosângela e passou a produzir suas obras em duplicatas – uma para a sua catalogação e outra para ela. Após várias visitas da psicóloga, Bispo começou a esperá-la, conseguindo inclusive um relógio (estragado) para marcar o tempo que devia esperar, adiantando os ponteiros sempre que o tempo andava devagar demais. Isso nos parece uma manifestação contrária ao “embotamento afetivo” que os médicos acreditam que a esquizofrenia promove. O artista construiu para a estagiária várias peças e em uma delas escreveu: “Rosângela Maria diretora de tudo eu tenho”, como podemos ver na figura 2.

---

<sup>15</sup> A questão da Reforma Psiquiátrica é tratada em: Brasil. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. *Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*. Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental : 15 anos depois de Caracas. OPAS. Brasília, novembro de 2005. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/Relatorio15%20anos%20Caracas.pdf>. Acesso em 15/01/2006.

<sup>16</sup> A relação entre Bispo do Rosário e a psicóloga Rosângela Maria será retomada na página 101.

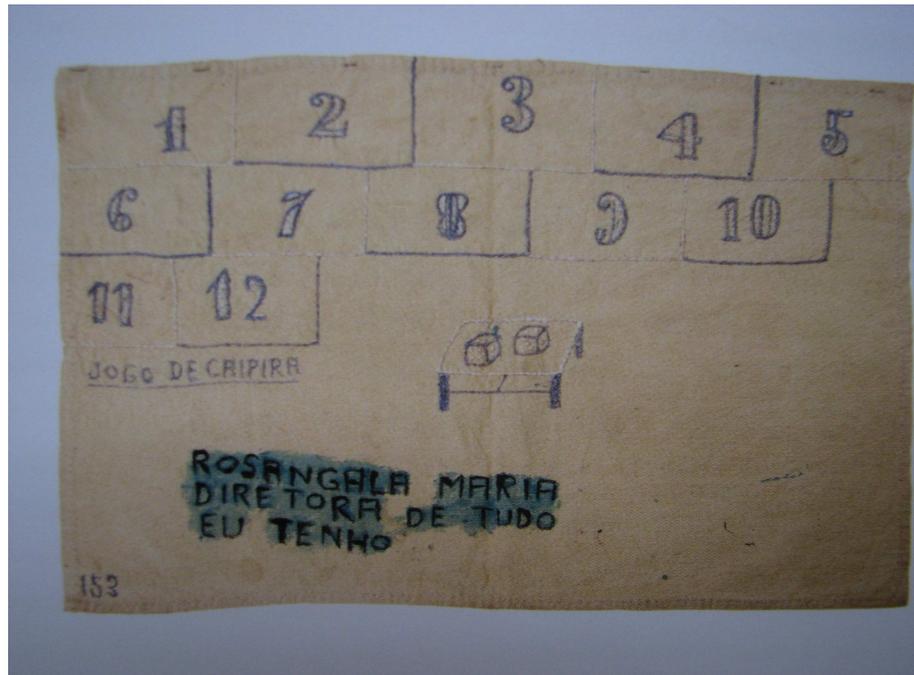


Figura 2: Obra *Rosângela Maria Diretora De Tudo Eu Tenho*

Fonte: Lázaro, 2006

Vamos retomar agora, por um outro viés, a questão da resistência. Vimos que através da arte Bispo do Rosário escapou da captura pela Psiquiatria, isto é, da sua redução ao diagnóstico de esquizofrênico e à condição de interno num asilo. É o que neste trabalho chamamos de fuga pela arte, encarando-a como uma resistência ao poder: pela criação artística do seu próprio universo, Bispo resistiu ao poder da instituição psiquiátrica. Entretanto, pensamos que essa resistência se exercia igualmente no modo pelo qual o artista inventava não apenas suas obras artísticas, mas sua própria vida através de determinados comportamentos que mantinha consigo, com seus pertences, com as pessoas à sua volta e com a sua arte. Acreditamos ser possível interpretar esses comportamentos a partir do conceito foucaultiano de cuidado de si, que afirma esse cuidar de si não só como um ocupar-se de si, mas como um reinventar-se. Vejamos no próximo item como Foucault apresenta esse conceito e como ele pode relacionar-se com as atitudes de Bispo do Rosário diante da psiquiatria, da arte, da religião e de si mesmo.

### 2.2.2 O cuidado de si

Lembremo-nos que, em seus estudos, Foucault debruçou-se nas análises das formas como nos constituímos como sujeitos de nosso saber, como sujeitos que ocupam diferentes posições nas relações de poder e, por fim, como sujeitos morais em nossas ações. Entretanto, não devemos ver aqui um retorno ao sujeito tomado em sua forma universal. Para Foucault, este não é uma substância que existe à priori, mas forma e experiência. Em suas últimas reflexões, o filósofo analisa como o homem torna-se objeto para ele próprio e pretende compreender como o “si” se constitui, elaborando como que uma história da subjetividade, “se entendermos essa palavra como a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 236). A relação consigo nos leva àquilo que Foucault chamou de técnicas de si.

Estas são técnicas específicas e os homens as utilizam para compreenderem aquilo que são e, com a ajuda ou não de outros, poderem realizar certas operações sobre seus corpos e almas, pensamentos e condutas a fim de promoverem uma transformação em si. Esse cuidado de si, do qual fala Foucault, implica uma nova experiência de si, uma maneira de viver e é tarefa de toda uma vida. As técnicas de si, ou as artes da existência devem ser entendidas da seguinte forma:

[São] práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2004, p. 198-199).

Com relação ao cuidado de si, Foucault diz que ele também não é um comportamento egoísta, mas ético, já que esse cuidado visava não somente o si, mas o outro. Ou, melhor dizendo, exerce-se o cuidado de si na relação com o outro.

Foucault analisa em seu último livro – *A história da Sexualidade* - as relações entre a sexualidade, a moral e a ética. Ele faz um percurso que vai desde os gregos até o advento do cristianismo. Segundo Foucault, os gregos foram os primeiros a conseguir estabelecer a novidade de exercer um governo de si nessa nova experiência. Francisco Ortega em seu texto *Ética do prazer e moral do desejo* afirma

que “trata-se da procura do uso correto dos prazeres, da moderação, apresentada como arte e estilo de existência”.

A moderação no uso dos prazeres exercida pelo homem livre não corresponde a uma lei, à qual o indivíduo se submete, nem a um código que se tenta definir, mas à procura de um estilo, de uma estilização do comportamento configurada segundo os critérios de uma estética da existência, ou seja, uma forma de vida cujo valor moral não incide na sua concordância com um código ou uma lei universal de comportamento, nem em um trabalho de purificação como na moral do desejo, mas em determinados princípios formais no uso dos prazeres. A moderação é uma questão de escolha, de estilo, de atitude [...] trata-se antes de uma atitude, um *ethos*, que visa singularizar as ações e dotá-las de uma beleza e esplendor únicos. Através da estilização dessa atitude, o indivíduo dota sua vida de uma forma digna de longa lembrança (ORTEGA, 2002, p.1).

Com o cristianismo, a ética dos prazeres foi substituída pela moral do desejo; esta última condena, ao contrário da anterior, atos e prazeres e faz do desejo o suporte da identidade sexual. Nessa interpretação, a vontade de Deus supera a do homem e este é submetido a um constante auto-exame e deve suprimir sua vontade própria. O homem cristão é objeto de uma busca, mas ao ser descoberto, deve se renegar, juntamente com todos os vínculos terrenos. Essa diferença está marcada no texto de Foucault, *Uma estética da existência*, escrito em 1984:

Esta elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal, ainda que obedecendo certos cânones coletivos, estava ao centro, me parece, da experiência moral, da vontade moral na Antigüidade, enquanto que, no cristianismo, com a religião do texto, a idéia de uma vontade de Deus, o princípio de uma obediência, a moral assume muito mais a forma de um código de regras (somente certas práticas ascéticas estavam mais ligadas ao exercício de uma liberdade pessoal) (FOUCAULT, 2004, p. 290).

No caso dos gregos, segundo Foucault, “a essa ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência” (*Ibidem*). Assim, essa nova forma de experiência de vida pode ser vista como uma força criativa de transformação.

Bispo do Rosário, parece-nos, conseguiu juntar essas duas vertentes: exercer um cuidado de si através da sua criação e seguir o que ele considerava como os desígnios divinos sem, entretanto, abrir mão dos seus instintos. A questão a ser pensada aqui é que a moral seguida por Bispo não tinha como fonte apenas os

mandamentos cristãos, apesar de ele se inspirar neles devido à sua forte ligação com as crenças religiosas da sua terra natal. Bispo criava os seus próprios valores e mandamentos e, acreditando ser Deus, não seguia somente aquilo que ele considerava uma vontade superior divina - ele era a sua própria vontade. A força criativa de Bispo pôde juntar essas díspares atitudes que coexistem no indivíduo.

Segundo Deleuze, em seu livro *Foucault*, o que os gregos fizeram foi dobrar “a força sem que ela deixasse de ser força. Eles a relacionaram consigo mesma. [...] Descobriram a ‘existência estética’, isto é, [...] a relação consigo, a regra facultativa do homem livre” (DELEUZE, 2005, p. 108). Em nota, na mesma página, Deleuze afirma que “regra facultativa” não é uma expressão de Foucault, mas de Labov e que ela é adequada para designar funções de variação interna e não mais constantes, em relação à subjetivação<sup>17</sup>. Ele afirma que ela “assume um sentido mais geral para designar *funções reguladoras que se distinguem dos códigos*” (grifo nosso). Para Foucault, a dimensão da subjetividade “deriva do poder e do saber, mas [...] não depende deles”. Isso significa que não há somente uma regra externa (código) a ser cumprida e que domina. Há também a forma como nos relacionamos com essa regra e é aí que está o grande potencial de resistência. Entretanto, não é necessário um retorno aos gregos para reencontrar essa relação consigo como exercício de subjetividade livre (*Ibidem*):

Haverá sempre uma relação consigo que resiste aos códigos e aos poderes; a relação consigo é, inclusive, uma das origens desses pontos de resistência [...] A relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando, mudando de modo, a ponto de o grego tornar-se uma lembrança bem longínqua. Recuperadas pelas relações de poder, pelas relações de saber, a relação consigo não pára de renascer, em outros lugares e em outras formas (*Idem*, p. 111).

Para Deleuze, Foucault, após seus estudos sobre saber e poder, encontra uma forma de ultrapassar as relações de força e isso é apresentado de forma crucial no texto *A vida dos homens infames*<sup>18</sup>. Para Deleuze,

<sup>17</sup> Segundo Nardi (2006) a maneira de relacionar-se com as regras, estabelecidas em cada período histórico, definem os modos e processos de subjetivação. O modo de subjetivação diz respeito à forma predominante dessa relação, ao passo que o processo de subjetivação é a maneira particular como cada um estabelece essa relação em sua vida.

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [s.n]: Passagens, 1992. Neste texto, através de “queixas, denúncias, ordens ou relatórios” – as *lettres de chachet*, Foucault analisa a vida de pessoas reais que tiveram a possibilidade de entrar em contato com o poder e, mesmo sendo vidas “obscuras e

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma “dobra”, segundo Foucault, uma relação de força consigo. Trata-se de “duplicar” a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Foi o que os gregos fizeram. Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo que o suicídio faça parte delas) (DELEUZE, 1992, p. 123, grifo do autor).

Segundo Deleuze ainda, essa “saída” sempre esteve presente na obra de Foucault mas só foi abordada em seus últimos trabalhos. Existem três dimensões trabalhadas por Foucault: “as relações formadas, formalizadas sobre os estratos (saber); as relações de força ao nível do diagrama (poder) e a relação com o lado de fora” (DELEUZE, 2005, p.103). Esse lado de fora não é um limite fixo, mas é uma matéria móvel, uma prega, uma dobra que se volta sobre si formando um lado de dentro do lado de fora. Uma imagem que ilustra essa complexa idéia é a faixa de Moebius, onde não se tem dentro e fora, mas uma dobra que se prolonga ao infinito dobrando-se sobre si mesma, transformando o dentro em fora e vice-versa. “Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro” (*Idem*, p.104).

Voltando aos gregos, o governar-se a si mesmo estabelece uma relação consigo que passa a derivar-se da relação com o outro:

É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, construir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria: a *enkrateia*, a relação consigo como domínio, ‘é um poder que exerce sobre si mesmo *dentro* do poder que se exerce sobre os outros’ (*Idem*, p. 107, grifo do autor).

Essa é, segundo Foucault, a novidade que os gregos trouxeram: dobrar o lado de fora através de exercícios práticos. Deleuze afirma em *Foucault* que:

---

desafortunadas”, tiveram sua singularidade registrada. Eles puderam deixar traços escritos em virtude do seu breve contato com o poder. “O insignificante deixa de pertencer ao silêncio [...] todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, - mais, escritas. Tornam-se descritíveis e transcritíveis, na própria medida em que são atravessadas pelos mecanismos de um poder político”.

O que pertence ao lado de fora é a força, porque em sua essência ela é relação com outras forças: em si mesma, ela é inseparável do poder de afetar outras forças (espontaneidade) e de ser afetada por outras (receptividade). Mas, o que decorre, então, é uma *relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si* (*Idem*, p. 108, grifo do autor).

Quais eram as tarefas as quais Bispo do Rosário se ocuparia no estabelecimento dessa relação consigo, desse cuidado? Ao longo da sua vida, percebemos em Bispo diversas atitudes correlatas a esse cuidado de si como, por exemplo, os constantes jejuns que ele fazia durante as horas em que produzia as suas peças, trancado em sua cela. Ele dizia que queria ficar transparente para obter sua purificação e poder subir aos céus. Talvez essa fosse uma tentativa de ficar “invisível” aos olhos da psiquiatria. Entretanto, Bispo tratava com seriedade essa conduta no intuito de conseguir a sua transformação, como podemos ver em sua fala: “Aí eu deixo de ter alimentação, às vezes tomo um café, depois vou deixar de ter alimentação total” (HIDALGO, 1996, p. 140). Esse processo de transformação que Bispo exercia sobre si mesmo nos parece uma tentativa de se desorganizar como um corpo, sujeito aos tratamentos, à disciplina, ao controle da psiquiatria, para se reorganizar como um corpo artista, uma potência criadora de si mesmo. Seguidas vezes Bispo previu a chegada dos seus surtos e, sabendo disso, pedia para ser trancado só autorizando a abertura da porta da cela quando se sentia bem. Durante esses períodos os jejuns eram mais rígidos e Bispo só aceitava água e, às vezes, laranjas. A previsibilidade dos seus surtos mostra também um controle, um conhecimento a respeito de si mesmo. Bispo dizia que os remédios o impediam de trabalhar e por isso evitava ao máximo ter que ingeri-los. “Bispo evitava a letargia de sentidos. Estava sempre alerta e mantinha a química à distância. Os médicos receitavam os remédios de praxe, mas ele renunciava à medicina, segurava as *transformações*, exorcizava os fantasmas no *tête-a-tête* com os céus e ia em frente” (*Idem*, p. 117, grifo da autora). Bispo recusava, às vezes, a comida que levavam para ele mostrando desconfiança: “Não quero essa comida, está com gosto de farinha braba. Estão botando remédio na minha comida e estragando a minha vista” (*Idem*, p. 183). Esses são alguns comportamentos que nos remetem ao cuidado e conhecimento de si, promovendo em Bispo a sua própria criação.

Além dos gregos, temos no cristianismo o uso das técnicas de si, porém de forma diferenciada daqueles – como um jogo de verdade. O cristianismo, situado entre as religiões de salvação se classifica, segundo Foucault, como uma “dessas religiões que se investem da missão de conduzir o indivíduo de uma realidade a outra, da morte à vida, do tempo à eternidade” (FOUCAULT, 1994, p.14).

No cristianismo, as obrigações de verdade que impõem ao indivíduo crer nisso ou naquilo sempre existiram, e permanecem muito numerosas. A obrigação leva o indivíduo a aceitar um certo número de deveres, a considerar certos livros como uma fonte de verdade permanente, a consentir nas decisões autoritárias em matéria de verdade, a crer em certas coisas – e não somente nelas crer, mas também demonstrar que o crê -, a reconhecer a autoridade da instituição: é tudo isso que caracteriza o cristianismo (*Ibidem*).

Inventar e obedecer a regras divinas e morais, reinventar-se seguindo sua vontade e desejo, fazer do seu devir artista uma afirmação da força de resistência faz de Bispo do Rosário um artista incomum. Ele dizia que não fazia sua obra por prazer, apesar de mostrá-la para os “seus” com esse sentimento, mas por obrigação; entretanto, o seu desejo de reconstruir o universo para o dia do Juízo Final está explícito na constância da sua produção e na forma como ela foi feita. Um fluxo criativo incessante guiado pela crença em vozes divinas e desejos terrenos<sup>19</sup>.

As profecias de Bispo do Rosário parecem inspiradas no último livro do Novo Testamento na Bíblia. Bispo afirmava que o mundo ia ser arrasado e que ele iria governar o povo no novo tempo que chegaria. Vejamos um diálogo entre Bispo e Hugo Denizart:

---

<sup>19</sup> Não pretendemos aqui aprofundar os conceitos de desejo em Deleuze ou em Foucault, mas é importante percebermos a concepção desenvolvida por esses autores e que pode ser vista no trabalho do psicanalista Carlos Augusto Peixoto Júnior, apresentada a seguir: “De formas diversas mas relacionadas, ambos recusam essa formulação do desejo em termos de negatividade, argumentando que é a afirmação, e não a negação, o que caracteriza primariamente os anseios humanos. [...] Em seus trabalhos, Deleuze tentou reconstruir a genealogia dos desejos que se voltam sobre si, propondo uma concepção alternativa do desejo baseada na atividade produtiva e generativa. Segundo ele, o discurso que conceitua o desejo como falta fracassa na consideração da genealogia desta mesma falta, tratando sua negatividade como uma verdade ontológica universal e necessária. A leitura deleuziana pretende mostrar que o desejo se tornou uma falta em virtude de uma série contingente de condições sócio-históricas, as quais exigem e reforçam sua autonegação. [...] Nota-se, que, em Deleuze, a crítica do discurso sobre o desejo como negatividade expõe seu caráter ostensivamente privativo como efeito de uma privação material concreta, a qual implica um tipo de ideologia reativa e contrária à vida. Já o desejo emancipado ou criador seria de outra ordem: ele estaria para além da falta e da negatividade e deveria ser visto como uma função de afirmação, geradora e produtora de vida” (PEIXOTO, 2004, p. 118-119).

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

HUGO: A Terra vai ser arrasada... [...] Não vai ter mais nada? Tudo plano?

BISPO: Tudo plano, que a terra é grande e dá muito bem para o povo morar, residir. [...] A minha estadia aqui junto com o meu povo vai ser a vida. A vida para todos os tempos e glória. Mais nada (HIDALGO, 1996, p. 135).

Muito do universo do artista parece inspirado no Apocalipse. A visão escatológica do mundo é comum aos dois textos.

A presença no livro de diversos números relativos a idades, datas, medidas é também recorrente na obra de Bispo. Na noite do seu primeiro surto, como já foi dito, Bispo dizia ter sido convocado por sete anjos, conforme podemos ver nesse texto, bordado em um de seus estandartes:

22 dezembro 1938 – meia noite acompanhado por 7 anjos em nuves especiais forma esteira [...] vou mim apresentar – na Igreja da Candelária [...] (SILVA, 1998, p. 40).

A referência aos anjos da convocação nos remete a uma das passagens na Bíblia: “Os sete Anjos que tinham os sete flagelos saíram do templo, vestidos de linho puro e resplandecente, cingidos ao peito com cintos de ouro.” (APOCALIPSE 15, 6). O número sete é recorrente neste texto, assim como dezenas de outros números: “sete anjos”; “sete estrelas”; “sete igrejas”; “sete candelabros de ouro”; “vinte e quatro Anciãos”; “quatro animais”; “cento e quarenta e quatro mil assinalados, de toda tribo dos filhos de Israel”; “da tribo de Judá, doze mil assinalados”; “o número de soldados desta cavalaria era de duzentos milhões” e diversos outros exemplos ao longo dos capítulos. Esta associação entre o trabalho de Bispo e o livro do Apocalipse não nos parece descabida, na medida em que ambos se encontram referidos ao momento do “Juízo Final”.

No texto estão presentes diversas medições, assim como as que Bispo fez durante sua peregrinação pelas ruas do Rio de Janeiro no dia do seu surto, como podemos ver a seguir:

eu abrir a porta lado leste um jardim varas cores ao 7 – metros de frente um portão de – 2 metros de altura de ferro lado esquerda com seus gradeado todas de ponta lança um metro e vinte de altura – 10 –

espaços – uma polegada sobre uma pilatra de 60 – centímetros de cimento piso de lado esquerda – 70 – largura até portão eu fiquei na calçada esperando no ponto de parada (HIDALGO, 1996, p. 11).

Vemos aqui um exemplo desta necessidade de ordenação e numeração - catalogando e registrando tudo e todos para a chegada do novo tempo - que marca os seus trabalhos. Em suas peças vemos diversos nomes e números formando uma contagem caótica, uma ordenação aparentemente sem nexos. Outra característica marcante é a descrição que Bispo faz do poder médico, o “poder de branco”, que parece remeter, no Apocalipse, às vestes brancas dos anciãos: “Ao redor havia vinte e quatro tronos, e neles, sentados, vinte e quatro Anciãos vestidos de vestes brancas e com coroas de ouro na cabeça”. (APOCALIPSE 4, 4). Bispo parece fazer referência a isso ao se remeter aos uniformes dos médicos – os homens da capa branca que o reconheceram:

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 eles 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 (HIDALGO, 1996, p. 136-137).

Essa proximidade com os médicos, que iriam, sim, para o céu junto com Bispo, nos mostra um pouco da identificação que ele sentia com a “classe”, compartilhando da sua disciplina, seguindo e ajudando no cumprimento das ordens estabelecidas dentro do hospício<sup>20</sup>. Na entrevista dada a Hugo Denizart, falando sobre o novo mundo Bispo diz: “Não vai ter decepção de classe, não. [...] Só vai haver alegria” (*Idem*, p. 136).

Também outras referências da moral cristã se encontram presentes em seu modo de vida. Um bom exemplo é a própria idéia da criação divina. Em Gênesis, vemos a criação do universo: luz, trevas, água, céu, terra, plantas, o homem e a mulher, os bichos e todas as coisas existentes, foram feitas em seis dias e o descanso ficou reservado para o último dia. “Tendo Deus terminado no sétimo dia a obra que tinha feito, descansou do seu trabalho. [...] Ele abençoou o sétimo dia e o consagrou, porque nesse dia repousara de toda a obra da Criação” (GÊNESIS 2.2).

<sup>20</sup> A identificação com a disciplina hospitalar será discutida mais adiante, na página 56.

Bispo, assim como Deus em Gênesis, trabalhava incessantemente reservando pouco tempo para seu descanso. O artista só dormia aos sábados durante um bom tempo de sua internação. Vejamos parte de uma entrevista com Bispo feita por Hugo Denizart:

Hugo: Você faz várias coisas ao mesmo tempo?

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

Hugo: Com o quê?

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

Hugo: Você dorme....

Bispo: Pouco, porque eu vou me deitar e fico escutando a voz: isso e aquilo. E assim eu passo as noites, né?

Hugo: quanto tempo você acha que dorme por dia?

Bispo: (...) 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 para o outro, de um lado para o outro. No sábado eu descansava um pouquinho porque no sábado eu gosto de tranquilidade (HIDALGO, 1996, p. 141).

Assim ele se apresenta como um homem – “deus de si mesmo” - que trabalha incessantemente por seis dias e descansa somente um. Bispo certamente conhecia a Bíblia e, dessa forma, com as suas leituras, fazia uma interpretação singular do texto. Ao fazer essa apropriação, não seguia a risca os mandamentos e leis. Ele criava as suas próprias leis e, acreditando ser Deus, estaria apto a julgar os vivos e os mortos no dia do Juízo Final. Bispo dizia quem poderia subir aos céus após o apocalipse e instituíam seus critérios: Ele, assim como Deus criava o mundo, fazendo suas miniaturas. Um labor extenuante que ele fazia “por obrigação”. Uma ordenação do caos, uma criação a partir do caos. Mesmo com alguma similaridade com os textos religiosos vemos em Bispo a instituição de suas próprias regras: ele dizia que só quem o “reconhecia” como “Filho do Homem” poderia entrar no seu Universo, afirmava que somente as virgens entrariam no céu, inventava os objetos que representariam a existência no novo mundo e, dentre outras, criava as regras que administravam o seu próprio comportamento, como os jejuns, os isolamentos, o seu próprio trabalho. Como podemos ver num texto seu, suas regras diziam respeito a ele próprio e aos outros - ele, filho do homem, julgando e escolhendo os habitantes do novo mundo:

UNIVERSO – ESPÍRITAS DESTE QUADRO NO PRIMEIRO DIA DEJUÍZO SEUS CORPOS DEVE ESTAR PRONTO ESPERANDO A MINHA PASSAGEM EM REVISTA – ACLMAR NOME JESUS – IMEDIATAMENTE SOBE PARA REINO ESTE CONE FICA TREIS DIAS A MEU LADA DIREITA – PARA TODOS CHAMAR MEU NOME JESUS – FILHO DO HOMEM – ESTE DIA O JULGAMENTO E RÁPIDO – PRIMEIRO SUBIR MEU REINO SÃO AS VIRGENS VEM EM CARDUME A MIM (HIDALGO, 1996, p. 182).

Bispo do Rosário não se deixou submeter pela disciplina que lhe era imposta e fez da sua criação a possibilidade de liberdade dentro da Colônia. Ele conseguiu, com sua ação, exercer o controle da sua própria vida e não precisou afrontar ou confrontar-se com a instituição para conseguir criar o seu universo. Ele pôde governar a sua vida de forma independente e criativa. Quando controlava a entrada das pessoas em seu universo, Bispo exercia o total poder e governo sobre seu mundo, sendo seu próprio Deus. Quando conseguia colecionar tantos objetos num ambiente de pobreza e escassez, ele praticava sua liberdade e comandava a sua existência. Podemos dizer que o exercício do governo da sua própria vida e a maneira como Bispo se colocou diante do mundo é uma forma de resistência.

Essa é a relação que estabelecemos entre esse “cuidar de si”, que se tratando de Bispo do Rosário é melhor expresso como “criação de si”, e a resistência. Bispo resistiu à disciplina do hospício ao se criar como artista, ao estabelecer um novo modo de viver. Este tipo de resistência não se apresenta como uma luta de opostos, um jogo de forças antagônicas. Existe sem dúvida, no contexto em que vivia Bispo, uma força que tentava controlá-lo, mas não era através de uma força reativa ou de oposição a este controle que ele se posicionava. Ele não criava para se opor ao poder da psiquiatria, mas para se afirmar enquanto artista. Ele não reagia simplesmente, ele agia. A resistência que Bispo do Rosário exercia era criativa e afirmativa. Ele conseguiu escapar do poder estabelecendo uma relação consigo mesmo, se constituindo juntamente com sua obra. Ele enfrentou o “inimigo” sem precisar opor uma força a ele, apenas dobrando essa força que assujeitava, criando algo novo. Mesmo dentro de uma instituição que fixa identidades, como o hospício, Bispo se singularizou. Ele se diferenciava dos demais em sua postura e em sua aparência. Ao articular as condições que o faziam sofrer e a sua vontade, a sua potência de viver, Bispo exerceu essa criação de si.

Como afirma Peixoto (2004, p. 121):

a própria vontade é um jogo de forças múltiplo que conseqüentemente não pode ser contido pela unidade dialética; essas forças representam correntes de vida, interesses, desejos, prazeres e pensamentos que coexistem sem a necessidade de uma lei repressiva ou unificadora.

Para exercer esse tipo de resistência não é preciso fazer uma oposição, e sim uma “santa afirmação”<sup>21</sup>. Deleuze esclarece, a partir de Nietzsche, a afirmação da diferença que resiste à tendência dialética de estabelecer uma identidade. Não basta dizer que se é louco ou não, artista ou não. Uma dessas possibilidades não exclui a outra, pois somos perpassados por devires e isso nos permite habitar diversas instâncias. Conforme comenta Zourabichvili (2004, p. 36), “Deleuze e Guattari não reduzem a esquizofrenia ao desabamento catatônico, extraem dela o processo, livre produção de desejo”. Não precisamos negar a condição de artista para afirmar a condição de louco e vice-versa. Não precisamos negar uma força para afirmar a outra. Vejamos o que diz Deleuze:

Em sua relação com uma outra, a força que se faz obedecer não nega a outra ou aquilo que ela não é, ela afirma sua própria diferença e se regozija com essa diferença (DELEUZE, 1975, p. 7).

O cuidado de si exercido por Bispo do Rosário era também um modo de afirmação dessa diferença. O cuidado de si envolve um labor, um trabalho contínuo do corpo e da alma. Não é uma atividade de solidão, mas uma prática social. Compreende, principalmente, uma atividade. Para Foucault:

Não é que se necessite interromper qualquer outra forma de ocupação para consagrar-se inteira e exclusivamente a si, mas, nas atividades que é preciso ter, convém manter em mente que o fim principal a ser proposto para si próprio deve ser buscado pelo próprio sujeito, na relação de si para consigo. [...] a *conversio ad* [conversão a si] é também uma trajetória, uma trajetória graças à qual, escapando de todas as dependências e de todas as sujeições, acaba-se por voltar-se para si mesmo, como um porto abrigado das tempestades ou como uma cidadela protegida por suas muralhas (FOUCAULT, 1985, P. 69).

---

<sup>21</sup> Ao usarmos essa expressão estamos fazendo referência ao texto de Nietzsche *As três metamorfoses*, no qual o espírito da criança, aquele que é leve e afirmativo, é capaz de criar para si novos valores gerando, assim, uma transformação na sua vida. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Esse converter-se a si, protegendo-se em uma campânula, entre muros de uma cidade ou dentro das paredes de um manicômio, permite um afastamento das preocupações com o exterior, com a ambição, com os temores do futuro. Dessa forma é possível, “voltar-se para o próprio passado, compilá-lo, passá-lo em revista e estabelecer com ele uma relação que nada perturbará” (*Idem*, p. 70).

Assim parecia acontecer com Bispo do Rosário: ele parecia “passar revista corpos carbonizados” do passado, sem temer o futuro. Uma criação pautada na invenção do novo, de criação de si; uma obrigação e um prazer que se tem consigo mesmo. Para Foucault, “alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio, é, para si, um objeto de prazer. Não somente contenta-se com o que se é e aceita limitar-se a isso, como também ‘apraz-se’ consigo mesmo” (FOUCAULT, 1985, P. 70).

Bispo parece desafiar os conceitos teóricos nos exigindo entrecruzar muitos deles para explicar sua obra. Às vezes é na arte que a teoria encontra o seu meio mais expressivo. Talvez essa seja uma das funções da arte: abrir caminhos novos, juntar díspares e fazer o novo. Bispo do Rosário conjuga dois aspectos que costumam ser descritos como dessemelhantes: mesmo negando alguns valores terrenos ao construir seu universo para o divino, não abre mão de muitos dos seus instintos e, dessa forma, constrói um mundo que faz parte dele próprio. Uma união do divino e do terreno, uma criação de si para o outro, uma transposição dos valores metafísicos transformados em valores próprios para a constituição de si. E é por pairar sobre esses universos que Bispo é sempre atual. Sua obra é impactante a cada olhar e não se cansa de causar espanto, inspiração, admiração e críticas. Em relação a esse encontro com Bispo lembramos de uma frase de Leibniz, citada por Deleuze: “Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar” (DELEUZE, 1992 (A), p. 118).

E assim, reinventando-se, Arthur Bispo do Rosário fez sua passagem deixando para nós o legado da sua vida – uma obra de arte, a sua vida como obra de arte. Essa expressão dá título a um texto de Deleuze no qual ele discute a obra de Foucault. Para Deleuze a descoberta de Foucault em seu último trabalho é a de um “pensamento como ‘processo de subjetivação’” [...]: “trata-se da constituição de modos de existência ou, como diria Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte; esta última fase é o pensamento artista” (*Idem*, p.120).

### 3 PONTOS DE ENTREMEIO: A OBRA E A RESISTÊNCIA

“Os artistas são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão”.

(Bispo do Rosário)

A obra de Arthur Bispo do Rosário possui algumas características que perpassam toda a produção. A forma como as peças foram produzidas denotam um trabalho intenso de *transformação*, com o objetivo de *catalogação*, que se caracteriza pela *diversidade* e pela presença de uma *memória*. Temos, então, algumas linhas gerais nessa obra que, no nosso entendimento, pode ser vista como constitutiva de uma resistência. Não estamos falando somente da obra como um produto pronto, mas de todo o seu processo de confecção que, em si, já denota essa resistência, como vimos.

A força exercida como resistência na confecção do conjunto da obra está presente em cada peça, em cada detalhe, em cada transformação que Bispo promove com os restos, com os materiais que ele usa. Vamos analisar a seguir os traços que nos sugerem essas ligações entre Bispo e o meio artístico, observando as especificidades de cada uma delas, a fim de estabelecermos o elo entre a arte e a resistência, que é o foco deste trabalho.

A obra de Bispo, em sua totalidade, é marcada por essas características comuns. Dentre as obras destacamos algumas - os bordados, as vitrines, os barcos, os O.R.F.A., os fardões, o *Manto da Apresentação*, o *Trono* e a *Nave da Passagem*, e sobre cada um delas nos deteremos com maiores detalhes a partir de agora. Entretanto, não podemos ver essa obra como blocos estagnados, mas sim como um todo que constituía o mundo do artista em fluxo constante de produção. Para isso, é necessário conhecermos mais alguns dados sobre a vida/obra do artista para podermos compreender melhor as relações conceituais que vamos estabelecer.

A discussão que apresentaremos nesse capítulo corresponde à primeira parte da nossa análise. Analisaremos aqui algumas obras, valorizando alguns aspectos que perpassam toda a produção e que se relacionam com a resistência, tanto na forma quanto em seu processo de produção.

Separamos alguns trabalhos de Bispo por semelhanças entre as peças. Neste capítulo vamos analisar os bordados, as vitrines e os fardões. Essa divisão é apenas uma tentativa de realizar uma análise de forma didática, pois a obra, em sua totalidade, é marcada por características comuns a todas as peças como, por exemplo, a presença de lembranças, o material usado, a organização, o uso da palavra, o colecionismo, dentre outras.

Bispo, quando trabalhava na clínica pediátrica Amiu, ficava, por diversas horas, no sótão produzindo suas peças. Um dia, o diretor - Dr. Avany, curioso em saber o que ele fazia, entrou para realizar uma inspeção. Ficou surpreso ao encontrar várias peças, miniaturas produzidas por seu funcionário. Bispo continuou sua produção, mas como implicava muito com os trajés e o comportamento das enfermeiras – um dos comportamentos de fundo moral religioso adotado por ele – começou a causar transtornos na clínica. Ele dizia que as funcionárias não eram mais virgens e que, por isso, não deviam cuidar das crianças, que são seres inocentes. Luciana Hidalgo (1996, p. 79) relata uma fala de Bispo ao Dr. Avany:

- Mestre, quero ter uma conversa muito séria com o senhor. Essa mulheres [as enfermeiras da clínica] têm que ser postas fora daqui.
- Mas por que, Bispo?
- Minha mãe disse que elas são umas perdidas, não podem pôr as mãos em crianças inocentes.

Por causa de sua implicância com as funcionárias, Bispo voltou para a Colônia, mas levou junto suas obras, que foram transportadas em dois caminhões. Isso indica uma valorização e reconhecimento do seu trabalho pelo médico, pois caso contrário suas peças não seriam levadas juntamente com ele. Bispo conquistou esse reconhecimento em outros locais por onde passou como, por exemplo, na casa dos Leone e na Colônia.

Suas obras são, na maioria, tridimensionais. Entretanto, no acervo do atual Museu Bispo do Rosário, na colônia Juliano Moreira, encontra-se também um desenho feito por Bispo, visto na figura 3. Esse desenho mostra um navio dos muitos que eram produzidos pelo artista. Podemos ver na confecção dessa obra o mesmo esmero dos demais trabalhos.

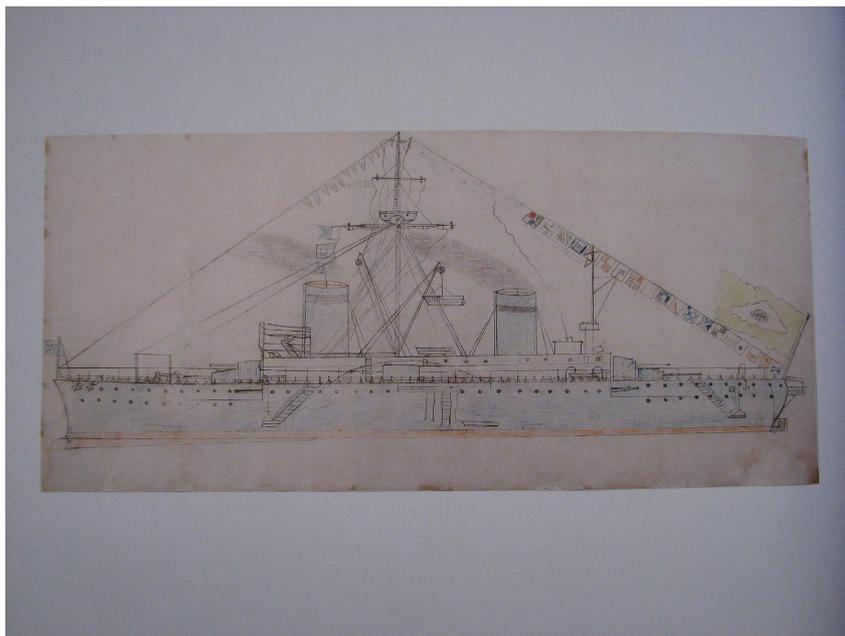


Figura 3: Desenho do navio

Fonte: Lázaro, 2006

O *Manto*, visto mais adiante, na página 105, é tido como um “resumo” de sua obra e foi iniciado no sótão da Amiu. Considera-se que Bispo, neste trabalho, bordou uma síntese do universo na parte externa e, no avesso, os nomes de todos aqueles que ele levaria consigo no dia da partida. Bispo produzia incessantemente e os materiais usados por ele eram de diversos tipos: cobertores, canecas, pratos, botas, congas, chinelos, botões, pentes, garrafas, colares, madeira, papelão, plástico, lençóis etc. Tudo servia para a confecção das peças, inclusive seu uniforme azul, que ele desfiava para bordar ou recobrir algumas peças, num trabalho de metamorfose desses objetos.

Seu trabalho de catalogador registrou “tudo que existia na terra dos homens”. Segundo Bispo, ele não fazia isso por prazer, mas por obrigação. Ele acatava ordens e, se não as cumprisse, acreditava que coisas ruins aconteceriam com ele. Sustentamos que, ao contrário do que afirmam seus biógrafos e algumas pessoas que escreveram sobre seus trabalhos, Bispo tinha noção da grandeza da sua obra. “Nunca se soube que Bispo tenha se considerado artista: ele não tinha essa consciência” – afirma Jorge Anthônio e Silva (1998, p. 59). Entretanto, em diversas fotos (Fig. 4) vemos o artista posando e desfilando com seus estandartes. Bispo tinha prazer em mostrar sua produção, mas somente para as pessoas que o

reconheciam, só para quem podia “ver”. Ele chegava a afirmar que algumas pessoas seriam reconhecidas e famosas através da sua obra, como no caso da psicóloga Rosângela Maria.



Figura 4: Bispo do Rosário posando em sua *Nave da Passagem*

Fonte: HIDALGO, 1996

Segundo Paulo Herkenhoff, em seu texto *A vontade de arte e o material existente na terra dos homens*, Bispo, que teria a missão de organizar o mundo, desorganizaria o mundo da arte. Segundo Herkenhoff, como o artista esteve à margem do “olhar sistematizado da arte” e fez questão de manter a sociedade fora da sua obra, ele não teria sido movido pela intencionalidade da obra de arte. O autor afirma que Bispo “dispensava o conceito de arte para o que fazia” (HERKENHOFF, 2006, p. 137). Entretanto, Bispo mostrava uma consciência estética na produção da obra e talvez ele dispensasse o título de arte para o que fazia exatamente para manter do lado de fora os curiosos e aqueles que não saberiam dar o devido valor à sua produção.

Para Bispo, o seu trabalho realmente tinha um valor superior ao de ser “apenas” arte, já que era uma produção voltada para os interesses divinos e para a sua própria constituição. Isso parece colocar sua arte em estado de suspensão, pairando sobre os conceitos artísticos, sobre as definições de loucura, sobre os olhares alheios de quem não compreendia e até mesmo do poder dos homens, já

que só os escolhidos poderiam entrar naquele universo. Entretanto, o mundo da arte acabou por absorver as obras de Bispo. Ele parecia antenado com a arte de seu tempo e, como a sua produção possuía as mesmas qualidades artísticas de outras obras contemporâneas às suas, acabou por ter uma de suas obras – a Roda da Fortuna – comparada com um *ready made* de Marcel Duchamp<sup>22</sup>. Para Herkenhoff, a produção de Bispo é “paralela à de alguns outros artistas e teóricos aos quais deverá ser justaposto, entre os quais estão Hélio Oiticica, Lygia Clark, Roland Barthes, Jean Boudrillard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Claes Oldenburg e a *arte povera*” (*Ibidem*, grifo do autor). Acrescentaríamos a essa lista de associações outros movimentos artísticos que teriam relações com a arte de Bispo do Rosário, a saber: a Art Brut, o Movimento Fluxus, o Dada e o Surrealismo<sup>23</sup>. Obviamente, algumas associações não devem ser feitas integralmente, mas com reservas. Apenas alguns paralelos podem ser estabelecidos e talvez seja essa infinidade de associações que torna a arte de Bispo tão difícil de ser encaixada no meio artístico, já que nele existem classificações e ordenações das quais Bispo e sua obra escapam.

Segundo Herkenhoff (*Ibidem*), “Arthur Bispo do Rosário é, antes de tudo, um problema historiográfico e crítico” e não devemos buscar uma justificação nem uma legitimação para a sua singularidade. Por isso, nossa cautela ao estabelecermos esses paralelos com os movimentos artísticos citados acima, sendo que o que nos interessa nesse percurso não é discutir a legitimidade da obra de Bispo do Rosário. Se antes, o artista desafiava os conceitos filosóficos, agora ele parece desafiar as concepções artísticas e estéticas. Bispo parece ser a confluência de vários fluxos que, a partir dele, fazem surgir algo novo. Podemos mesmo verificar a sua influência na obra de diversos artistas que, em choque com a sua produção, passaram a

---

<sup>22</sup> Essa comparação “[...] Roda da fortuna (uma cópia fiel da *Roda da bicicleta*, de Marcel Duchamp)”, encontrada em: SILVA, Jorge Antônio e. *Arte e Loucura: Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: EDUC, 1998, merece ser comentada com cautela. Como afirma Herkenhoff, fazendo referência ao trabalho de Listte Lagnado, curadora e crítica de arte, é difícil reduzir a distância que separa esses dois artistas. Ela afirma que “Bispo goza da condição duchampiana” mas o interesse deve estar no fato de que a “produção de Bispo propicie justaposições sob forte base conceitual”. Para um aprofundamento cf. LAGNADO, Lisette. *Arthur Bispo do Rosário e a instituição*. In: *Por que Duchamp?* São Paulo: Itaú Cultural : Paço das Artes, 1999.

<sup>23</sup> Uma possível associação entre o Movimento Fluxus e a arte de Bispo do Rosário será discutida na página 59.

repensar a forma de se fazer arte. Bispo influencia até hoje diversas pessoas em diversos campos, além das artes visuais, como a moda, o design, o teatro.<sup>24</sup>

Toda forma de arte, por si só, já promove uma transformação, tanto no observador quanto no artista. Cada encontro, cada acontecimento vivido na construção ou na experimentação de uma obra de arte promove em nós abalos na alma. Bispo do Rosário foi se transformando, se constituindo artista enquanto sua obra ia sendo confeccionada. Ele passou a adotar comportamentos que, em si, já eram traços de resistência. Ele se vestia com os *fardões* da Marinha, com *O Manto* e, dessa forma, ia se diferenciando dos demais e se singularizando dentro do hospício. Bispo desobedecia categoricamente as regras impostas em relação aos uniformes e sempre desfilava cheio de cores. Essa postura denotava uma nova maneira de se posicionar frente à Psiquiatria.

Passemos agora à análise das obras de Bispo que mencionamos anteriormente: os bordados, os fardões e as vitrines.

### 3.1 OS BORDADOS

Bispo do Rosário tinha um amplo conhecimento sobre pontos de bordado e acreditamos que essa aprendizagem vem, provavelmente, dos seus tempos em Japaratuba e das longas tardes que passava a bordar com a esposa do advogado Humberto Leone. Nessa divisão consideramos, principalmente, as *bandeiras* ou *estandartes*. Entretanto, os bordados estão presentes em várias de suas peças, como nos *cetros das misses*, no *Manto*, nas placas com nomes de rua, nos fichários, trazendo a palavra como um importante elemento da sua obra, chegando mesmo a ser explicitada por ele e que pode ser visto neste detalhe de um dos seus estandartes: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS – ESCRITA” (LÁZARO, 2006, p. 111). (Fig. 5)

---

<sup>24</sup> Bispo influenciou a criação da coleção da estilista Marciana Souza Santos, várias peças da artista e design Pink Weiner, que possui, inclusive, uma loja que leva o nome dele em São Paulo, bem como a produção da peça *Andanças* do ator Alex Mello, só para citar alguns exemplos.

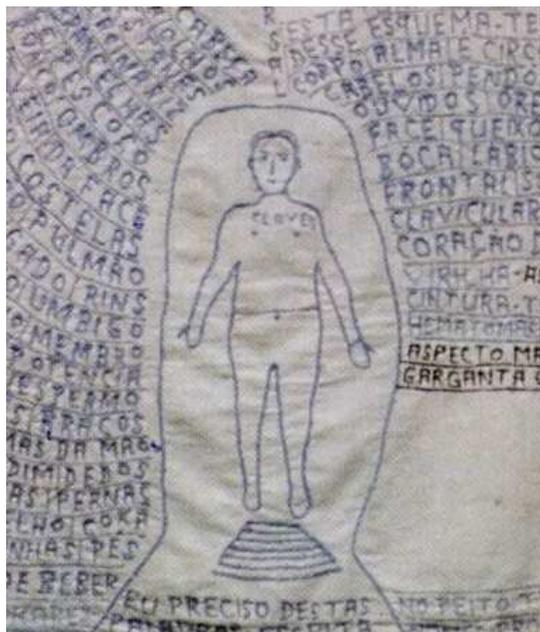


Figura 5: Detalhe da obra *Eu Preciso Destas Palavras Escrita*

Fonte: Lázaro, 2006

Temos, então, dois pontos importantes nessa abordagem: o bordado e a palavra. Um mergulho nessa trama de linhas, cores e nomes nos permitirá conhecer melhor o artista, sua obra e seu paciente trabalho de artesão. Somente quem já se aventurou nesse universo de linhas e agulhas sabe quão precioso é o tempo, pois a vista se cansa, a paciência se esgota e dedos e coluna dóem com o passar das horas. Mesmo assim Bispo bordava, escrevia durante horas seguidas, sem descanso num lugar com pouca luminosidade e com material escasso.

Os escolhidos de Bispo para viverem em seu universo tinham seus nomes bordados ou escritos em seus *Dicionários de nomes*, no interior do *Manto* e em diversos fichários, arquivos que ele confeccionava. A predominância da cor azul nos nomes e da cor branca no fundo (o suporte) se deve ao fato de Bispo usar as linhas do seu uniforme em lençóis. A presença da cor vermelha em alguns momentos parece ser escolha do artista para promover um destaque ou um equilíbrio de cores - uma quebra no monocromático.

Uma memória prodigiosa o fazia bordar os nomes das pessoas seguidos dos cargos que ocupavam ou lugares onde trabalhavam, lembranças dos encontros do artista com toda essa gente, ou mesmo uma sequência encontrada em algum catálogo telefônico. Na figura 6, detalhe de uma das obras, vemos uma sequência

de nomes, inclusive a do diretor do filme *O prisioneiro da passagem* – Hugo Denizart – junto com a inscrição: “Filho do Homem – Mestre”. Bispo era o Mestre guia para a passagem de todos ao novo mundo.



Figura 6: Detalhe da obra *Vitrine Fichário*

Fonte: Lázaro, 2006

Jorge Anthônio e Silva afirma que a necessidade do artista em escrever se deve à uma “tentativa de ordenação da expressão” (SILVA, 1998, p. 84). O autor afirma que Bispo tenta conjugar o desenho à escrita, mas as palavras nunca se estruturam como uma gramática e o desenho não possui um centro a partir do qual ele se organizaria, mas seguiria um princípio aleatório, mesmo sendo coerente com a distribuição no espaço. Silva ainda comenta que a obra “é uma, se considerada na relação com as vivências do artista e seu quadro de fragmentação dos sentidos, sua forma peculiar de percepção e recepção do meio” (*Ibidem*). A obra de Bispo é uma em termos de linguagem estética e não é necessário relacionar esse fato com o quadro de esquizofrenia imputado ao artista. Ao longo da história da arte, diversos artistas possuem uma linguagem coerente, única na extensão de toda a sua obra, como por exemplo Amilcar de Castro. Amilcar leva as formas básicas a um esgotamento em suas pesquisas com as dobras, cortes e recortes e nem por isso

podemos relacionar sua obra a uma neurose obsessiva. Tratava-se de uma pesquisa da forma à qual o artista dedicou toda a sua produção, o que podemos perceber através da sua poesia<sup>25</sup>: “escultura/ é a descoberta da forma/ do silêncio/ onde a luz guarda a sombra/ e/ comove”(CASTRO, 2001, p. 81). Ou nessa outra:

Quando corto e dobro/ uma chapa de ferro/ ou somente corto/  
pretendo/ abrir um espaço/ ao amanhecer na matéria bruta,/ é luz que  
vela e revela/ a comunhão do opaco/ com o espaço dos astros/  
espaço/ que descobre o renascer./ Redimindo a matéria pesada/ na  
intenção de voar. (*Idem*, 181)

A busca de Bispo do Rosário pelas formas, cores e letras não está necessariamente ligada ao fato de ele ser considerado louco. A sua busca é antes artística e, como a de outros artistas, conjugava os diversos aspectos em seus estudos. Talvez ele estivesse fazendo uma “cartografia de memórias” como afirma Silva (1998, p. 84) e, dessa forma, suas lembranças também estavam presentes em seus trabalhos. Entretanto, parece existir neles um aspecto descritivo, criativo e até mesmo de pesquisa do corpo humano e da matemática, por exemplo. Jorge Antônio e Silva se refere aos bordados onde Bispo inscreveu “Desenho Geométrico” (Fig. 7) identificáveis como “símbolos neolíticos”; entretanto esses desenhos, apesar de suas imprecisões, não são mais que esquemas representativos da geometria e mostram que Bispo sabia exatamente o que estava fazendo. Talvez Bispo tivesse acesso a algum livro de matemática ou talvez tenha simplesmente se lembrado de alguma aula do passado.

---

<sup>25</sup> Para uma apreciação das obras de Amilcar de Castro cf. BRITO, Ronaldo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001.

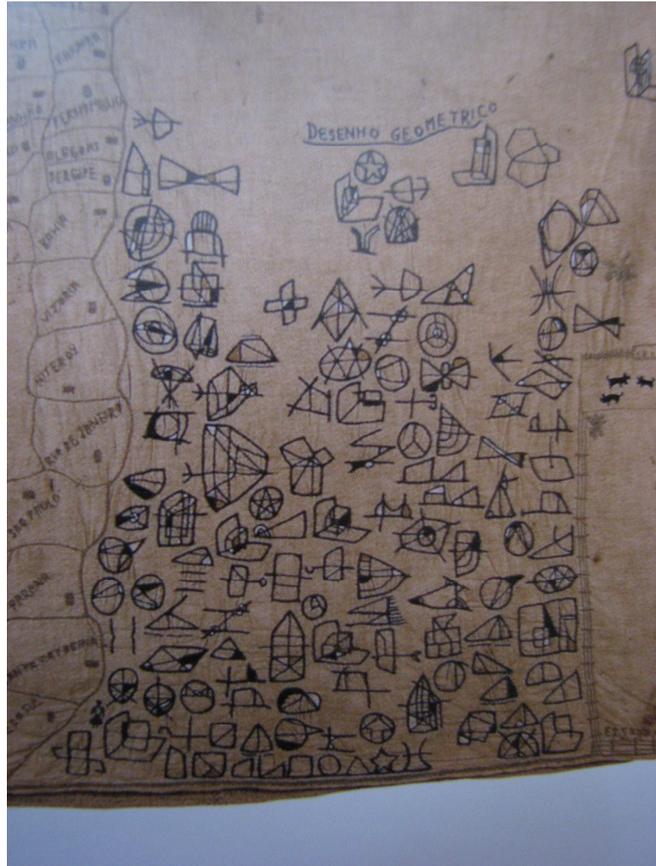


Figura 7: Detalhe da obra *Desenho Geométrico*

Fonte: Lázaro, 2006

O estandarte onde Bispo bordou palavras referentes ao corpo humano possui grande força expressiva. Nele estão presentes a figura de um homem e uma dezena de referências aos órgãos, como por exemplo pulmão, tronco, pescoço, laringe, rins, umbigo, dentre outras. Seria esse estandarte um estudo sobre o corpo humano onde a “ESPINHA DORSAL” é a sustentação de tudo ou um olhar para si mesmo no qual a necessidade da palavra escrita é fundamental para sua formação como artista? Aos pés da figura Bispo diz necessitar da palavra escrita, vista na figura 5, na página 51. A palavra o leva a um olhar para dentro de si, um reconhecimento das suas experiências como artista, a sua espinha dorsal. Amilcar de Castro diz que:

O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiências com os outros. Este silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original, e não, querendo fazer uma

coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa. (CASTRO, 2001, p. 201)

É essa busca de si mesmo, esse recriar-se como artista que Bispo parece realizar ao bordar seus estandartes.

### 3.2 OS FARDÕES

Dentro da Colônia Juliano Moreira, Bispo do Rosário possuía diversas coleções, inclusive de roupas. Alguns casacos, privilegiados pelo artista, eram escolhidos para serem transformados em fardões. O fardão é um uniforme de gala usado por oficiais militares, especialmente os da Marinha, e por integrantes de academias literárias. Parece que, por ser uma roupa de destaque, indicando o *glamour*, a autoridade e a posição de quem o usa, Bispo escolheu os fardões para representar a sua condição de “dono do universo” dentro do asilo. Para confeccionar esses casacos o artista fazia uma metamorfose através de emendas, costuras, bordados e aplicações das mais diversas. Bispo transformava, com a sua habilidade de costureiro e bordador, vestimentas comuns em verdadeiros uniformes de gala. Emendava golas, mangas longas onde elas não existiam, aplicava medalhas de honra e insígnias inventadas por ele, e os simples trajes logo se transformavam em belos fardões. Na figura 8 vemos uma medalha comemorativa da Marinha e verificamos a semelhança desta com aquelas que foram produzidas por Bispo, mostradas na figura 9 <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> O Prêmio Marinha do Brasil foi criado pelo Decreto Nº 39.304 de 4 de setembro de 1956 para agradecer Guardas-Marinha de nações amigas, que tenham se distinguido nos cursos das respectivas Escolas Navais, em sinal de particular apreço da Marinha do Brasil. As medalhas e insígnias podem ser vistas no site [https://www.mar.mil.br/menu\\_v/condecoracoes\\_insignias/pmb.htm](https://www.mar.mil.br/menu_v/condecoracoes_insignias/pmb.htm)



Figura 8: Anverso da medalha de condecoração Prêmio Marinha do Brasil

Fonte: Site oficial da marinha do Brasil, citado na nota 21.



Figura 9: Fardão *Lutas*

Fonte: Catálogo da Exposição Arthur Bispo do Rosário +3

A figura 9 apresenta o fardão *Lutas*, criado por Bispo e no qual ele inseriu diversas medalhas expressando, ao nosso ver, uma autocondecoração, ou seja, uma autovalorização dos seus feitos como artista e também como “xerife”. A função de xerife, dentro do asilo, era exercida por aqueles que tinham força suficiente para conter os outros pacientes nos momentos difíceis e para ajudar nas tarefas

cotidianas, como formar as filas na hora das refeições, segurar os pacientes para tomar os remédios, na faxina, ou seja, por aqueles que possuíam o poder e o domínio sobre os outros pacientes. Talvez por ser boxeador, forte e por se identificar com o rigor, disciplina e poder exercido na Colônia, Bispo tenha assumido esse “cargo”.

A medalhas de ordem ao mérito concedidas pela Marinha como prêmio aos militares devem preencher uma das seguintes condições apresentadas no artigo 23 do regulamento da Ordem do Mérito Naval, conforme apresentado no site oficial desta Instituição:

Art.23. Para ser admitido no Quadro Ordinário da Ordem do Mérito Naval deverá o Oficial da Marinha possuir a Medalha Militar de tempo de serviço e preencher uma das seguintes condições:

I - ter tido procedimento distinto em operações de guerra; na defesa da Pátria, na garantia dos poderes constitucionais ou da lei e da ordem; na manutenção da disciplina militar; e no socorro do pessoal ou salvamento de material da Marinha ou da Nação Brasileira, em grave risco;

II - ter prestado a Marinha serviços relevantes nos campos técnicos, científico ou tecnológico;

III - ter distinguido no âmbito de sua classe por seu valor pessoal, sua dedicação ao serviço, sua capacidade de ação, comando e administração, suas qualidades de caráter e inteligência; ou

IV - ter mais de quinze anos de efetivo serviço.

É possível que o artista se identificasse com essas qualidades solicitadas pela Marinha para se achar merecedor de tantas medalhas. A sua missão na Terra era algo de suma importância e, dessa forma, ele só poderia trajar uma veste que demonstrasse a grandeza de seus atos. Os Fardões, casacos representativos do poder superior dentro da Marinha, lembranças dos velhos tempos, demonstravam o poder que Bispo exercia dentro do hospício. A sua simples presença como xerife já possuía essa conotação, pois se tratava de uma figura ímpar, de destaque no asilo.

Em outro fardão, Bispo bordou a data do seu nascimento como artista – EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE, como podemos ver na figura 10. Este dia marca o nascimento do artista e, a partir daí Bispo não deixou mais de produzir. Aquino (2006, p. 53), referindo-se ao filme de Hugo Denizart, afirma que “se via, e se revê no filme, Bispo do Rosário, garboso, numa ritualização espetacularizada, portando suas obras: túnicas, miniaturas, estandartes”. Dessa forma, trajando e desfilando sua obra, Bispo perambulava pelos corredores da Colônia numa performance mais

que artística, real. Esse desfile fazia parte da sua própria vida, não sendo apenas uma exibição para uma câmera ou para expectadores pagantes.



Figura 10: Fardão *Eu vi Cristo* com inscrição EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE

Fonte: Lázaro, 2006

Desse modo, Bispo, além de confeccionar suas peças, as vestia e numa performance real circulava pela Colônia. Na figura 11 podemos ver Bispo caminhando pelos pátios da Colônia trajando o seu *Manto*, integrado ao ambiente onde vivia.



Figura 11: Bispo do Rosário no pátio da Colônia Juliano Moreira

Fonte: HIDALGO, 1996

A partir do que estamos chamando de performance podemos discutir um dos paralelos que podem ser feitos entre a arte de Bispo do Rosário e alguns movimentos artísticos de seu tempo. Como mencionamos anteriormente, alguns críticos de arte costumam associar a obra de Bispo a esses movimentos, e pretendemos mostrar aqui que estas associações devem ser feitas com reservas.

A performance é uma modalidade das artes visuais e possui forte ligação com as outras artes, como o teatro e a música. Na década de 1960, com o movimento *Fluxus*<sup>27</sup>, surgido na Alemanha sob a orientação George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, vemos surgir os primeiros movimentos da performance. Este movimento artístico é uma atuação planejada que segue um roteiro podendo, dessa forma, ser reproduzida em outro momento. Nisso ela difere do *happening*, pois essa última modalidade envolve a participação dos

<sup>27</sup> *Fluxus* foi um movimento artístico e cultural de arte multimídia de vanguarda. Desempenhou papel importante para toda a produção artística posterior à sua explosiva existência, que se deu a partir da primeira metade dos anos 60 até o final dos anos 70, com o falecimento do artista lituano George Maciunas, seu criador. Herdeiro das vanguardas históricas [...] trouxe a filosofia zen budista, o *happening* e o entrecruzamento de linguagens par a arte. *Fluxus* foi, provavelmente, o último grande movimento coletivo a unir artistas em torno de idéias de transformação da cultura e da sociedade. (HENDRICKS , 2002, p.11, grifo do autor).

expectadores e, por isso, conta com o acaso. Segundo John Cage <sup>28</sup>, um dos integrantes do grupo *Fluxus*, “o *happening* pode ser um trecho musical, uma experiência científica, uma viagem ao Japão ou uma visita ao supermercado mais próximo” (MORAIS, 2001, p. 274). Talvez pudéssemos acrescentar à definição de Cage: um desfile dentro de um hospício. Entretanto, esse desfile, como dissemos, não era apenas uma performance artística, mas a vida real de Bispo do Rosário.

Segundo D. Higgins – um dos integrantes e editor do primeiro manifesto do grupo – o movimento *Fluxus* pode ser entendido como uma forma de viver, como um modo de fazer as coisas. O movimento nasceu no ano de 1961 e tinha como proposta “a rejeição dos valores e do meio acerca das ‘Artes Eruditas’ e a comercialidade que dominou o mercado internacional de arte após o fim da Segunda Guerra Mundial” (HENDRICKS , 2002, p. 14). Em seu manifesto, escrito por Maciunas, são apresentadas diversas definições da palavra fluxo e as opções selecionadas têm relação com tudo aquilo que possui “conotações de mudança, endurecimento, purificação, fluidez e fusão” (*Ibidem*). Estas conotações também estariam presentes na obra criada por Bispo do Rosário, porém são vagas e não bastam para sustentar uma possível articulação entre a obra de Bispo e este movimento. Sem dúvida, o artista transformou o espaço de dez celas fortes onde vivia criando para si um novo mundo diferenciando-se dos demais em seu aspecto, em sua aparência e gerando uma verdadeira transformação marcada pela junção de diversos objetos recolhidos do manicômio. Porém, diferentemente do *Fluxus*, Bispo não tinha a intenção de crítica política, social e artística. Esta postura é evidente no movimento como podemos ver abaixo num trecho do manifesto:

Purgar o mundo da doença burguesa, “intelectual”, cultura profissional e comercializada, PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO “EUROPANISMO”! [...] FUNDIR as estruturas culturais, sociais e revolucionárias políticas para chegar em uma frente unida e ação (*Ibidem*, p. 94).

---

<sup>28</sup> John Cage foi um famoso compositor musical experimentalista que produziu, dentre várias obras, uma inusitada peça nomeada 4’33”, na qual ele, juntamente com uma orquestra, permaneceu 4 minutos e 33 segundos executando uma música que não possuía uma nota musical sequer. Podemos ver por esse exemplo o caráter de novidade da criação de Cage. O vídeo dessa performance pode ser visto em <http://br.youtube.com/watch?v=hUJagb7hLOE>.

Entretanto, os efeitos conseguidos por Bispo, mesmo que não tivessem essa intenção, alcançaram de certa forma, já que ele influencia atualmente as discussões sobre as questões da Reforma Psiquiátrica, podendo o artista ser visto como um exemplo de novos modos de subjetivação através da arte, modos capazes de promover uma inserção na vida em sociedade.

O movimento iniciado por Maciunas, a partir da proposta de fazer anti-arte, ou seja, de se colocar contra as “belas artes”, usava materiais e objetos de todo tipo, criando coleções, performances, *happenings*, e atuando em diversos campos como teatro, dança, música e artes visuais. “Trata-se de romper as barreiras entre arte/não-arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana e ao mundo da tecnologia” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005). O grupo *Fluxus* valorizava o impulso criador, e os integrantes do movimento procuravam dar ênfase ao processo de criação, ao gesto e à ação. Suas obras lidavam não só com objetos, mas com movimentos, sons e luzes incitando o apelo aos diversos sentidos. “Nelas, o espectador é convocado a participar dos espetáculos experimentais, em geral, descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem seqüência previamente estabelecida” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005). Esse é um aspecto que também nos leva a pensar no “labirinto”<sup>29</sup> de Bispo do Rosário, pois a sua postura tem alguma semelhança com as propostas do movimento Fluxus. A organização da sua obra, sem uma aparente lógica de catalogação nos leva a interagir, empregando todos os nossos sentidos ao entrarmos em contato com ela, suscitando outras formas de percepção. A participação do espectador na obra de Bispo se dava desde o início, assim que o artista perguntava ao visitante qual era a cor da sua aura, só permitindo a sua entrada com a resposta certa.

Todavia, o aspecto de contestação presente no *Fluxus* marca uma das diferenças em relação à postura adotada por Bispo do Rosário. Apesar de algumas semelhanças apontadas – o artista tampouco usava materiais nobres, produzia sua obra com características semelhantes de apelo aos diversos sentidos e criação de coleção e performances, como afirma Aquino (2007)<sup>30</sup>, Bispo não se colocava em

---

<sup>29</sup> A palavra labirinto é usada por Luciana Hidalgo, biógrafa do artista e intitula seu livro – *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, numa referência ao espaço por ele construído.

<sup>30</sup> Aquino, atual diretor do Museu Bispo do Rosário, associa o fato de Bispo desfilar “trajando seus objetos artísticos” com as performances desenvolvidas pelo artista Hélio Oiticica – os *Parangolés*,

posição de contestação, mas de afirmação. A forma pela qual ele construiu sua obra não deve ser vista como uma tentativa de se contrapor à disciplina hospitalar, mas como uma afirmação enquanto artista de uma nova maneira de se colocar no mundo. São diferenças como essa que fazem com que Bispo não possa ser enquadrado em um movimento artístico apenas, pois sua obra expressa uma confluência de movimentos. O *Fluxus* representa, ao nosso ver, apenas um deles, e o utilizamos como exemplo na tentativa de demonstrar o quanto a vida e obra desse artista escapam tanto da ordem psiquiátrica quanto das classificações do campo artístico.

### 3.3 AS VITRINES

Para falarmos das Vitrines de Bispo do Rosário devemos ter em mente algumas questões que nos guiarão nessa discussão: por que colecionar? Como organizar essa coleção? Estaria Bispo colecionando lembranças? Pode uma coleção significar resistência?

Do ponto de vista do senso comum a coleção é tomada como um mero conjunto de objetos da mesma natureza, e o colecionador como uma pessoa que se empenha em recolher as peças, podendo tornar-se esquisito e até mesmo excêntrico (OLIVEIRA, 2005, p.112). O ato de colecionar se faz por interesses culturais, artísticos, científicos ou outros, mas sempre existe uma vontade de possuir tudo o que se refere ao “tema” da coleção. Existem colecionadores de moedas raras, de selos, de latinhas de cerveja, de cachaças, de álbuns de figurinhas, de obras de arte, de insetos ou plantas, porém todos eles buscam a completude da sua coleção. Diante disso, nos perguntamos: o que move um colecionador? A satisfação pelo novo item adquirido, o prazer da completude, a busca desenfreada pela raridade, o valor da coleção?

No artigo *As coleções como duração: o colecionador coleciona o que?*, as autoras Andréia Machado Oliveira, Christiane Siegmann e Débora Coelho

---

enfatizando esse paralelo como um encontro de duas referências da arte contemporânea brasileira. Cf. AQUINO, Ricardo. *Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia*. In: LÁZARO, Wilson.(org.) *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2006.

estabelecem uma comparação entre a forma capitalista de coleção, empenhada na mera acumulação e uma nova possibilidade de se colecionar. Segundo as autoras, “a história do colecionismo se forja simultaneamente com a noção de sujeito no Renascimento, servindo como ferramenta na re-construção subjetiva do indivíduo” (OLIVEIRA, 2005, p. 113). Estabelece-se, dessa forma, uma relação identitária, sendo o colecionador um sujeito possuidor de uma máscara que, por não conseguir mudar de natureza, se expressa na permanência do mesmo. A ação que está vinculada a essa forma de colecionar é sempre adquirir mercadorias e, por isso, a repetição se dá sem nenhuma invenção. Dessa forma, “a sociedade capitalista atual está coligada cada vez mais com o colecionismo” (*Ibidem*) e o poder do colecionador está vinculado ao tamanho e valor da coleção. Entretanto, as relações que as autoras estabelecem com a obra de Deleuze e Guattari<sup>31</sup> apontam para um novo tipo de coleção, uma nova forma de colecionismo que ecoa sobre a obra de Bispo do Rosário.

Em suas Vitrines, Bispo colecionava uma infinidade de objetos, como botões, canecas, chapéus, bolas, botas, pneus, pentes, chinelos, entre outros. Bispo parecia não ter contato com esse universo artístico ou, pelo menos, não tinha conhecimento das discussões acerca da arte, mas essa questão não nos parece importante, pois o artista criador pode reorganizar o que já foi feito ou mesmo criar algo absolutamente inédito sem que isso desmereça a obra em termos de qualidade artística. Mesmo sem esse aparente contato, ele produzia suas peças, organizando o seu espaço na preparação para os últimos tempos. Bispo retirava os objetos do seu lugar comum e oferecia a eles um novo estatuto. Canecas, cobertores, botões, lençóis, sapatos, pentes e talheres deixavam de ser produtos de consumo, utilitários, para assumirem o lugar de um objeto artístico, de um patrimônio, revelando um novo desenho da vida. Na figura 12 vemos uma coleção de canecas e podemos observar o senso de organização estética que o artista possuía.

---

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles; GATTARI, Feliz. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 3.



Figura 12: *Assemblage Canecas*

Fonte: Lázaro, 2006

Bispo imprimia em suas coleções um ritmo peculiar, uma lógica particular e uma visão de ordenação que fugia às regras da taxonomia, já que nem sempre ele separava os objetos por cor, tamanho, utilidade, funcionalidade ou analogia, como podemos ver na figura 13. A lógica da sua organização escapa ao nosso entendimento pois ele cria as suas próprias regras e não as conhecemos ao certo. Poderíamos passar horas na tentativa de decifrar um possível critério para algumas de suas obras, mas não chegaríamos a nenhum lugar. Mesmo sem essa similitude entre as peças da coleção, continuamos nos deparando com um organizado senso estético, que gerava certa harmonia na composição.



Figura 13: *Assemblage Dentaduras*

Fonte: Lázaro, 2006

O nome dado a essas obras por Frederico Moraes, após terem sido catalogadas, passou a ser *assemblage*, que no meio artístico representa a acumulação de objetos e vai além das colagens. Esse termo foi cunhado por Jean Dubuffet<sup>32</sup> em 1953. Essa “estética da acumulação” permite que qualquer objeto seja incorporado à obra de arte e faz com que o limite entre a vida cotidiana e a arte seja transposto – lembremo-nos do *Mictório* de Duchamp. A idéia que ancora as *assemblages*:

diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005).

<sup>32</sup> Jean Dubuffet (1901 – 1985) era um pintor francês e cunhou o termo Art Brut (Arte Bruta) para definir a arte em seu estado puro, sem a interferência do mercado ou de agentes da arte, ou seja, “aquela que foi executada por pessoas sem cultura artística” (AQUINO *apud* DUBUFFET, 2001, p. 116). Para uma leitura sobre a Arte Bruta cf. DUBUFFET, Jean. *L’art brut préféré aux arts culturels*. In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Galimard, 1967.

Inicialmente, a aplicação dessa idéia se deu na pintura. Os artistas passaram a usar todos os tipos de materiais em suas telas e essa nova arte foi chamada de “pintura matérica”, tendo como um dos exemplos o pintor espanhol Antoni Tàpies, que utilizava cimento, restos de papel, barbante e partes de móveis velhos. A obra passa a ser construída sobre a tela permitindo uma tridimensionalidade que antes só era conseguida através de sensações visuais, como a perspectiva, por exemplo. Nas esculturas, temos o uso refugo industrial, sucatas e materiais descartados de todo tipo na construção das obras. A utilização desses materiais sobre as telas faz com que o limite entre pintura e escultura também se rompa.

Esse momento da arte traz uma transformação dos conceitos artísticos por permitir um enlace entre os diversos aspectos da vida, da política, do cotidiano e dos materiais. Assim também ocorria com Bispo do Rosário. A presença dessas características em sua obra é marcante e a forma como ele colecionava os objetos em suas vitrines nos remete às idéias apresentadas acima.

Além dos objetos, Bispo colecionava nomes, números, dinheiro, lugares. Toda sorte de coisas eram guardadas por ele; afinal, nada poderia faltar no seu universo. Esse aspecto serial nos lembra, guardadas as devidas proporções, o Minimalismo, movimento surgido nos anos de 1950, nos Estados Unidos. Esse foi um movimento dentro da arte moderna no qual se buscou a realização de trabalhos em série, optando sempre pela simplicidade das formas e pela abordagem objetiva dos temas – aspectos que se diferenciam daqueles que se expressam no trabalho de Bispo, o que nos impede uma associação integral entre um movimento e sua obra. Privilegiamos aqui o aspecto serial, já que a simplicidade das formas não é algo presente na obra de Bispo. De fato, ele criava objetos rebuscados, cheios de reentrâncias, saturados de imagens, cores e formas, longe do conceito minimalista que alude ou à redução da variedade visual numa imagem, ou ao nível de esforço artístico necessário para produzir tal redução. Essa forma minimalista de produção tem como consequência uma forma de arte mais pura e livre de mistura que quaisquer outras e tem a forma geométrica dominando o seu espaço, ao mesmo tempo em que permite que essa forma seja decodificada de todos os ângulos, embora permaneça a mesma.

O minimalismo foi um movimento que se opunha à exarcebação do expressionismo abstrato, que por sua vez possuía uma exuberância romântica. Também chamado de Minimal Art ou Arte Serial, esse movimento conjuga formas

simples de corte geométrico, objetos que se encontram entre a pintura e a escultura, não possuindo uma definição prévia. Caracteriza-se principalmente pela objetividade com que os trabalhos são apresentados, livres dos cânones da decoração, mostrando sua realidade crua aos olhos do expectador. Em relação a esse último aspecto, podemos pensar nas peças de Bispo do Rosário, *em sua própria concepção*: seus trabalhos eram feitos como representação das coisas existentes na Terra e não como decoração. Entretanto, suas miniaturas - mesas, arquibancadas, pipas, barcos, brinquedos - eram peças mínimas em tamanho, mas não feitas com o mínimo. O expectador, o visitante do universo de Bispo, via mais que miniaturas decorativas – via arte.

Voltando ao aspecto serial do Minimalismo, vemos peças moduladas colocadas em série, uma seguida da outra, como nas obras do pintor norte-americano Donald Judd<sup>33</sup> (1928 – 1994), intituladas *Pilhas*, nas quais uma série de caixas retangulares são presas à parede formando pilhas que envolvem uma combinação de cor, forma, luz e espaço. Em Bispo, essa é uma característica recorrente em suas vitrines – uma coleção de botas, chapéus, bolas, como podemos ver na figura 14.



Figura 14: *Assemblage Universo*

Fonte: Hidalgo, 1996

<sup>33</sup> Para informações sobre o artista e suas obras cf. <http://www.juddfoundation.org/> .

Tão importante quanto esse aspecto serial e cumulativo da coleção são, ao nosso ver, os motivos que levam a essa acumulação. Em Bispo do Rosário, a acumulação era importante, pois significava para ele a constituição do seu mundo e de si mesmo - o seu patrimônio. Porém, como imaginar alguém que quisesse colecionar todas as coisas do mundo? Oliveira afirma que “a coleção se dá pela intenção de montar e completar um universo” (OLIVEIRA, 2005, p. 117), mas no caso de Bispo do Rosário, a intenção era *criar* esse universo. Para criar um mundo que é aberto, em processo de construção constante, é necessário que a obra se estabeleça da mesma forma. Bispo não colecionava simplesmente elementos do passado, mas transformava os objetos que encontrava e até mesmo criava o que ele não encontrava: bolas viravam planetas, refugos se transformavam em brinquedos de criança, lençóis configuravam mapas, cobertores se transmutavam em vestes sagradas, quinquilharias constituíam santuários.

O ato de colecionar é tomado aqui como ato criador, mas gostaríamos de acrescentar a essa idéia um aspecto que consideramos importante. Mais do que colecionar para acumular como na concepção capitalista, mais que um artista que guardava registros temporais, a obra de Bispo do Rosário é a criação de uma memória que supera esses registros do passado.

Segundo Oliveira (2005), a função artística da coleção começa a ganhar corpo na escolha do colecionador, já que os objetos escolhidos são respostas às afecções surgidas nos encontros entre quem coleciona e o que é colecionado, o que faz com que esses encontros sejam singulares. O artista colecionador não quer guardar um tempo cronológico, mas uma memória imemorial.

O artista colecionador reordena continuamente seus acúmulos colecionados gerando ordem na desordem e desordem na ordem, o que implementa transitoriedade nos objetos e a configuração que eles compõem no conjunto. Pode-se pensar que aí instaura-se uma memória imemorial pois se trata de um “salto na ontologia, no ser em si, no ser em si do passado” (Pelbart, 1998, p. 38). Pode-se pensar em um encontro com um passado que não está em cada objeto da coleção, nem no olhar ou no toque de quem os organiza, mas na força intensiva que atravessa seus corpos (da coleção e do colecionador-artista) no momento do encontro e que ainda é possível ser sentida e atualizada no presente pelo colecionador. (*Idem*, 2005, p. 115).

A resistência presente na coleção de Bispo está no fato de ela significar a constituição do mundo do artista, já que ele pôde se colocar no mundo de forma diferente; no valor que a obra possuía como um patrimônio pessoal, já que na escassez do asilo Bispo pôde juntar todos aqueles objetos, e na possibilidade de abertura que trazia consigo ao se constituir como uma renovação da existência. O valor do acúmulo é importante no caso de Bispo, mas sua obra ultrapassa esse sentido. Mais do que uma reunião de objetos constituintes de um patrimônio pessoal, mais do que registros do seu passado a obra de Bispo traz em si a possibilidade da criação de uma memória.

## 4 BAINHAS ABERTAS: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Vimos no capítulo anterior que a resistência exercida por Bispo através da sua obra frente à psiquiatria era criativa, permitindo ao artista novas possibilidades de se colocar no mundo. Neste capítulo pretendemos mostrar o quanto a memória é parte integrante e fundamental dessa estratégia de resistência. Como Bispo utilizou a memória na construção de sua obra e como essa memória se articula com a resistência? Essa é a pergunta que deverá nos guiar aqui. É importante esclarecer que não pretendemos registrar a memória de vida de Bispo do Rosário. Mais importante que a memória de sua vida é a constituição da sua obra enquanto memória. Mas de que tipo de memória estamos falando? Não poderíamos, nesse caso, estar aludindo a uma memória que se constituísse apenas como representação de lembranças ou a uma recordação do passado. Na vida e obra de Bispo do Rosário, o que se destaca é a dimensão criativa, e se afirmamos que esta obra se constitui enquanto memória é preciso que a idéia que fazemos da memória possa se articular à idéia de criação. Encontramos no pensamento do filósofo Henri Bergson essa possibilidade, e sobre ele nos apoiaremos para desenvolver este capítulo. Começamos, então, com a apresentação das idéias de Bergson que nos servirão para pensar a memória como uma dimensão essencial de construção da vida e obra de Arthur Bispo do Rosário enquanto resistência.

### 4.1 PONTO CHEIO: A VISÃO BERGSONIANA DA MEMÓRIA

Para compreendermos as idéias de Bergson em relação à memória é necessário que conheçamos um conceito fundamental de sua teoria: a duração. Na concepção do filósofo francês Henri Bergson, a duração ocupa uma posição central e envolve todo o seu pensamento. De acordo com Bergson (2006, p. 16), é a “continuidade indivisível de mudança que constitui a verdadeira duração”. Bergson questiona se os conceitos de memória estariam ligados ao espaço e propõe uma memória vinculada ao tempo. Para ele, memória é duração. A duração se define como uma multiplicidade heterogênea, como momentos sucessivos que se alteram,

dos quais não conseguimos perceber os limites. Devemos entender que Bergson não fala de instantes subseqüentes, mas de um progresso contínuo, um fluxo do tempo, um devir que não devemos fixar ou espacializar numericamente. É um tempo uno e indivisível, um élan que não pode ser medido, um fluxo ininterrupto. Ou, em suas próprias palavras: “A duração real é aquela que morde as coisas e nelas deixa a marca de seus dentes. Se tudo está no tempo, tudo muda interiormente e a mesma realidade concreta não se repete nunca” (BERGSON, 2005, p. 50). E continuando: “Nós não pensamos o tempo real. Mas nós o vivemos, porque a vida transborda a inteligência” (*Ibidem*). Dessa forma, a duração, por ser um movimento de mudança constante, possui em si todas as diferenças. Bergson afirma que,

a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente (BERGSON, 2006, P.47).

Sendo a duração esse fluxo contínuo do tempo, a acumulação de um passado que abarca o futuro próximo, percebemos como a memória pode ser entendida como duração. Vejamos as palavras de Deleuze sobre a duração bergsoniana:

Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: “conservação e acumulação do passado no presente” (DELEUZE, 1999, p. 39).

O passado se acumula sobre o passado e na ação presente é todo ele que evocamos para realizarmos nossas ações. “Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar” (*Ibidem*). O passado só será introduzido na consciência quando servir à ação presente para esclarecê-la. Dessa forma, “pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura da alma original, que desejamos, queremos, agimos” (*Idem*, p. 48). Este passado integral nos acompanha enquanto virtualidade. E neste ponto Bergson é radical: essa virtualidade não consiste apenas no nosso passado vivido, mas abrange todos os passados, de

todos os seres. O que nos singulariza é o modo pelo qual atualizamos esse passado, dando forma a uma determinada lembrança (esse processo de atualização será explicado mais adiante). Assim, o passado, em cada ação, se manifesta integralmente, embora apenas uma pequena parte dele se torne representação, atualizando-se enquanto lembrança. Pensando dessa forma, começamos a perceber como Bispo do Rosário registrava as suas lembranças em suas obras. Todo o passado era atualizado em seu presente vivido dentro da Colônia. Lançando-se no passado, o artista atualizava tudo aquilo que servia para a criação do seu universo - seu maior interesse no presente que, de imediato, já se voltava para o futuro, já que esse novo mundo era construído para o Grande Dia, o Juízo Final.

Continuemos então nossa explanação para verificarmos como se dá esse processo de atualização das lembranças. Para recuperarmos uma lembrança devemos, segundo Bergson, nos colocar primeiramente no passado em geral para, em seguida, nos posicionarmos em certa região desse passado até que essa lembrança se atualize em nossa memória. Entendamos melhor como se dá esse processo. Para Bergson, o presente é constituído pelo corte no devir - a própria realidade - que a nossa percepção efetua. É apenas um limite entre o passado e o futuro. Contudo, esse presente vivido se mistura com uma parcela do passado imediato e do futuro próximo. Para que o presente faça sentido para nós, ele precisa estar encadeado ao momento anterior e antecipar o próximo momento. Assim, conservamos no presente algo do passado imediato, e antecipamos um futuro também imediato. Isso mostra que, para Bergson, a própria percepção já inclui a memória. A duração presente combina sensação e ação orientada para o futuro.

Sensação e ação configuram o que Bergson chama de sistema sensório-motor: os seres vivos recebem estímulos por determinadas faces (sensação) e respondem a estes estímulos por outras faces (ação). Entre sensação e ação, haveria um intervalo de tempo que pode ser maior ou menor, dependendo da complexidade de cada ser. Nos seres mais simples este intervalo é menor, o que faz com que suas respostas sejam mais rápidas, mais diretas e mais determinadas pelos estímulos que recebem. Porém os seres mais complexos dispõem de um intervalo de tempo maior entre estímulo e resposta, o que faz com que eles sejam capazes de escolher as ações, isto é, os movimentos que deverão executar. Por este motivo, este intervalo de tempo é, para Bergson, um intervalo de liberdade e de criação, uma maneira de escapar de um férreo determinismo. Bergson o chama de

intervalo de indeterminação, e nele situa a subjetividade e o tempo. É também nesse intervalo que se dão os processos de atualização. Esses processos não devem ser encarados como o desdobramento de um plano prévio, mas como processos criativos: a lembrança que se atualiza em nossa mente não corresponde diretamente àquilo que passou, mas é criada por nós neste processo. Do mesmo modo, as ações que podemos escolher para reagir a um estímulo não são necessariamente retiradas de um estoque prévio, mas comportam uma gama de criação.

Mas voltemos ao processo de atualização das lembranças. Atualizadas, elas passam a participar do sistema sensorio-motor do indivíduo. A lembrança atualizada torna-se imagem e no seu processo de atualização torna-se capaz de provocar movimentos. Mas de onde parte essa imagem que formamos em nossa mente?

Bergson dirá que é da virtualidade ou, mais exatamente, de uma dimensão do passado que jamais se atualizou enquanto lembrança, jamais se transformou em imagem ou representação. A essa dimensão da memória que jamais foi presente, mantendo-se sempre em estado virtual, Bergson chama de lembrança-pura. As lembranças-puras são virtuais e só participam da ação quando são atualizadas, enquanto a imagem é um estado presente, e não pode participar do passado a não ser pela lembrança da qual ela saiu. A lembrança-pura não pertence ao campo de consciência do sujeito, mas não deixa de existir porque não a atualizamos. Ela é mas *não age*, é virtual, pertence a um puro passado ou memória virtual. A lembrança-pura não necessita de um substrato material para se conservar, pois ela se conserva em si mesma, ou seja, na duração. A lembrança-pura, na visão de Bergson, não tem qualquer existência psicológica. Ela é virtual, inativa e inconsciente. Mas não se trata aqui do inconsciente definido por Freud<sup>34</sup>, e sim do que é não psicológico, ou seja, fora da consciência. Ou, como escreve Deleuze a este respeito: “O ser tal como ele é em si” (DELEUZE, 1999, p. 43). Dessa forma,

---

<sup>34</sup> O inconsciente freudiano é composto, em sua maior parte, pelas lembranças recalçadas de um sujeito, o que permite interpretá-lo como um inconsciente psicológico, enquanto que o inconsciente bergsoniano é ontológico, como explica Deleuze em *Bergsonismo*. Deleuze diz que “é assim que se define um inconsciente psicológico, distinto do inconsciente ontológico. Este corresponde à lembrança pura, virtual, impassível, inativa, em si. O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se: então [...] as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas – de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da ‘atenção à vida’ para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas. Não há qualquer contradição entre essas duas descrições de dois inconscientes distintos. (DELEUZE, 1999, p.56) Para um aprofundamento do inconsciente em Freud cf.: LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.306 – 309.

Bergson estabelece uma visão ontológica da memória e inverte uma noção comum entre nós: normalmente pensamos que o presente *é* e que o passado deixou de *ser*. Para ele, o passado não deixou de *ser*, deixou apenas de *ser* útil e só recupera sua utilidade quando o atualizamos de acordo com as nossas necessidades. Diferentemente da lembrança-pura, a imagem ou imagem-lembrança é atual e capaz de provocar movimento. Ela é, então, a atualização de uma virtualidade. As lembranças que se atualizam no psiquismo dos indivíduos são as imagens-lembrança, diferentes das lembranças-puras, mas originadas nelas.

Bergson afirma que há um “passado em geral” que é coexistente com o presente. Segundo Deleuze, “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, porém dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (*Idem*, p. 45). Desse modo, o passado é integral, é o todo em si e o presente não é, mas age, sendo dessa forma puro devir. O presente é, então, um limite sem espessura entre o que passou e o que virá e é também sensorio-motor. Consiste na consciência que o ser tem do seu corpo, experimentando sensações e exercendo movimentos.

Em *Matéria e Memória*, Bergson apresenta um desenho esquemático que pode explicar melhor o processo de atualização das lembranças. Nós o reproduzimos abaixo: trata-se da metáfora do cone invertido<sup>35</sup>.

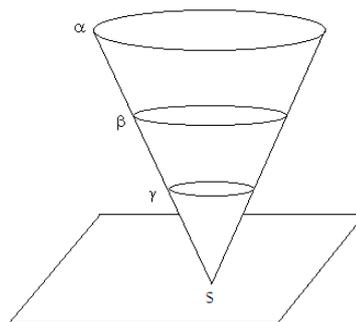


Figura 15: Esquema do Cone Invertido

<sup>35</sup> Fizemos algumas alterações no esquema de Bergson. Substituímos os nomes dos planos AB, A'B', A''B'' por  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\gamma$ , pois desta forma ele se apresenta, matematicamente, mais correto.

O vértice S do cone toca o plano que representa a percepção, o mundo material, enquanto que o cone representa a memória. O ponto S, a interseção do cone com o plano, representa o corpo e seus mecanismos sensório-motores. Este realiza a atualização das lembranças. O corpo é, então, o ponto de contato, o ponto de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos, “o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores” (BERGSON, 1999, p. 177). Ele “representa efetivamente o estado atual do meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação” (*Ibidem*).

Se a percepção está em S, no plano  $\alpha$  estão dispostas as lembranças em sua totalidade. Em S a lembrança tomaria a forma de uma ação e em  $\alpha$  ela teria o aspecto de milhares de imagens individuais. O espírito oscila entre os diversos planos do cone. Quanto maior a aproximação de S, mais perto está a iminência de uma ação, e quanto maior o afastamento, maior a liberdade do estado sensorial, aproximando-se da “vida do sonho”. O eu normal não se fixa em nenhum desses extremos, circulando livremente entre os diversos planos que são, em grau mais ou menos contraído, sempre a totalidade do passado. Nas palavras de Bergson: “[o eu normal] dá a suas representações o suficiente de imagem e o suficiente de idéia para que elas possam contribuir utilmente para a ação presente” (*Idem*, p. 191, grifo nosso).

A percepção presente é então recoberta sempre por uma lembrança e dessa forma contrai uma multiplicidade de momentos. A memória pensada assim envolve dois aspectos: a conservação de um momento precedente coexistindo com a lembrança que ele deixou e a contração dessa infinidade de momentos voltados para uma ação futura.

Percebemos que estamos agora tomando o ponto de vista da extensão. “Nossa sensação na duração, ou seja, a consciência de nosso eu consigo mesmo, admite gradações” (BERGSON, 2006, p.52) e é o que Bergson chama de graus coexistentes da duração. Entre o mais afastado passado, que não pára de avolumar-se, e o presente sempre em andamento, absolutamente novo, nós estamos fazendo um esforço, uma contração violenta ao trazer esse passado mais distante para criar um novo presente ao nele se introduzir. Bergson afirma que,

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrarem umas nas outras e toda a nossa personalidade se concentrar num ponto, ou melhor, numa ponta, que se insere no porvir, encetando-o sem cessar. Nisso consistem a vida e a ação livres. Abandonemo-nos, ao contrário; em vez de agir sonhemos. Imediatamente nosso eu se dispersa; nosso passado, que até então se contraía sobre si mesmo na impulsão indivisível que nos comunicava, decompõem-se em mil e uma lembranças que se exteriorizam umas com relação às outras. Estas desistem de se interpenetrar à medida que vão se enrijecendo mais. Nossa personalidade torna a descer assim na direção do espaço. Na sensação, aliás, ela o ladeia sem cessar (*Idem*, p. 54).

Isso nos leva ao esquema do cone invertido e nos traz a idéia de que “toda sensação é extensiva em certa medida e que a idéia de sensações inextensas, artificialmente localizadas no espaço, é uma simples construção mental” (*Ibidem*).

A lembrança pura é coexistente, é contemporânea do presente que ela foi. “Em vias de se atualizar, a lembrança tende, portanto, a atualizar-se em uma imagem que é, ela própria, contemporânea desse presente” (DELEUZE, 1999, p.56). Seguindo essa idéia, podemos concluir, juntamente com Deleuze, que:

*se o passado coexiste com seu próprio presente, e se ele coexiste consigo em diversos níveis de contração, devemos reconhecer que o próprio presente é somente o mais contraído nível do passado (Idem, p.58, grifo do autor).*

Dessa forma, a nossa percepção contrai uma infinidade de elementos rememorados a cada instante, ou seja, nosso presente contrai o nosso passado todo o tempo. Em suma, vemos que:

a memória nessas duas formas, quando recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata e também quando contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual para a percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento (BERGSON, 2006, p.87).

Esse, então, é o papel da contração da memória. Analisando o pensamento de Deleuze e Bergson, vemos que a contração é um dos aspectos da memória e é importante para entendermos a relação entre passado e presente e, também, para pensarmos a criação. Segundo Deleuze, é através dessa coexistência do passado com o presente, da atualização do passado pela contração da memória, que a duração se define. “A duração é *coexistência virtual*: coexistência consigo de todos

os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e distensão” (DELEUZE, 1999, p. 47, grifo do autor). A memória coincide com a própria duração em sua face de inovação permanente. É nesse sentido que a memória em Bergson se conjuga à criação. Nossos gestos criativos são sempre a contração de um imenso passado, de uma gigantesca memória, uma memória-mundo. É toda a virtualidade que ressoa em cada invenção, não apenas no caso de uma obra de arte, mas na invenção da própria vida, na medida das escolhas criativas que fazemos diante das situações que se apresentam.

É também a partir da contração que Deleuze irá pensar o processo de criação, articulando-o à sensação e à contemplação. No livro *O que é a filosofia*, Deleuze, falando sobre sensação, afirma que “se considerarmos as conexões nervosas excitação-reação e as integrações cerebrais percepção-ação”, não saberíamos em que momento ou nível ela aparece, pois ela é suposta (DELEUZE, 1992, p.271). E continua: “A sensação é a excitação mesmo, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações. [...] A sensação é vibração contraída, tornada qualidade, variedade” (*Ibidem*).

Procuramos em vão a sensação enquanto nos limitamos às reações e às excitações que elas prolongam, às ações e às percepções que elas refletem: é que a alma [...] nada faz ou não age, mas é apenas presente, conserva; *a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte*. A sensação está pois sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. *Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação (Idem, p. 271-272 grifo nosso)*.

Diante do exposto, podemos perceber que a contração não é uma ação, mas o que nos permite o movimento. Sendo paixão pura, ela nos impulsiona, nos leva adiante e nos permite a contemplação, que nada mais é do que a possibilidade de criação. A sensação não se forma para uma determinada finalidade, mas para uma pura contemplação, para a criação.

A contemplação, nessa perspectiva, é a criação de nós mesmos e isso nos possibilita essa diferenciação constante – uma constituição constante de nós

mesmos, nos tornando diferentes a cada momento em que devimos outro. Lembremo-nos, nesse momento, que criar a si mesmo é um ato de resistência, é traçar uma linha de fuga, é recriar-se, como foi visto no capítulo 2.

É assim que entendemos a memória ao analisarmos a obra de Bispo do Rosário. É exatamente através dessa característica da criação, desse devir outro, que entendemos o processo de criação de Bispo. A possibilidade de experimentação da arte permitiu que ele exercesse seu devir artista, criando a si mesmo e a seu mundo. Pensando na condição da experiência artística como constituinte do indivíduo, não necessitamos de uma análise psicologizada para pensarmos as obras de Bispo, nem das definições de belo da estética para definir sua produção como arte ou não. É uma condição da criação, um tornar-se outro, diferenciando-se de si mesmo, tornando-se artista.

Dissemos que não pretendíamos, nesta dissertação, registrar a memória de vida de Bispo do Rosário. Consideramos que, mais importante do que a memória de sua vida, seria a constituição de sua obra enquanto memória. E perguntamos então: de que memória estaríamos falando? Podemos dizer agora que se trata justamente de uma memória-mundo contraída para criar uma obra de arte. Se a obra de Bispo se relaciona com a memória, não é porque nela podemos vislumbrar muitas de suas lembranças – o que configuraria apenas uma memória individual, psicológica – mas porque essa obra é construída a partir da memória de todos ou do todo, ou, em suma, de uma virtualidade que é patrimônio de todos. Bispo pretendeu construir um inventário do universo, registrando, em sua obra, “todas as coisas existentes na terra dos homens”. Porém não se tratava apenas de um registro, como vimos, mas de arte. Assim, partindo de uma memória-mundo, Bispo cria um inventário singular destinado igualmente, enquanto memória, ao mundo: “é recordação pra mim não”, dizia ele, “é recordação pras pessoas...”<sup>36</sup>.

Sabemos que existem outras formas de se pensar a memória, e a nossa se contrapõe à visão clássica, que considera a memória apenas no seu aspecto de conservação. Vejamos o que diz Halbwachs, teórico da memória social que pauta sua abordagem sob os alicerces da sociologia durkheimiana. Segundo ele, a memória se constrói a partir de um grupo. Halbwachs afirma que os atos de lembrar e esquecer só podem ser entendidos em suas associações com o tecido social. Para

---

<sup>36</sup> O diálogo no qual essa frase foi proferida será reproduzido mais adiante.

apresentar tal questão, ele define os “quadros sociais”, que formam um sistema de representações com referências temporais, lógicas ou topográficas e são determinados pelos grupos aos quais pertencemos.

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p.26).

Os quadros antecipam as nossas lembranças, nos remetendo a uma localização nesse passado. Isso significa que só lembramos fatos relacionados ao nosso passado num grupo, e este é responsável por transmitir essas memórias. Nessa visão, a memória é tratada apenas como conservação, não havendo nela um espaço para a criação, para a invenção. Dessa forma, lembrar é rememorar a partir de variados quadros adquiridos socialmente e previamente no percurso do indivíduo. Pensando que a memória só se constrói a partir de um grupo, Halbwachs afirma que a memória não pode ser individual. Mesmo que uma lembrança parta de uma experiência absolutamente pessoal, ela traz consigo toda a carga de todas as lembranças do grupo, do passado em grupo. Dessa forma, Halbwachs estabelece uma discussão entre a memória individual e a memória do grupo ou, como ele a designou, a memória coletiva.

Halbwachs, numa leitura equivocada de Bergson, na época seu professor, afirma que o pensamento do filósofo estaria reduzindo a memória enquanto fenômeno individual e psicológico. Todavia, a memória teorizada por Bergson é muito mais ampla do que aquela proposta por Halbwachs. Em Bergson não há uma preocupação de se discutir uma memória como individual ou coletiva pois, para ele, a memória é uma memória mundo. Para Bergson, a memória é o todo e este todo está aberto, já que se avoluma sempre e está sempre sendo recriado, trazendo em si a virtualidade e comportando todas as diferenças. Sendo assim a memória, na visão bergsoniana, não se reduz a uma memória individual, sendo, diversamente, uma memória que se avoluma constantemente com o acúmulo do passado. Por ser virtual, a memória na visão bergsoniana traz consigo todas as diferenças e, ao se

atualizar, permite que a invenção surja. Nessa perspectiva, diferentemente da clássica, a criação não só participa da memória como é parte fundamental desta.

A obra de Bispo do Rosário é um exemplo de um passado recriado que não se utiliza somente de lembranças pessoais como uma conservação. A cada criação, um novo presente é construído atualizando todo esse passado, todas essas lembranças. Assim, Bispo cria uma memória, a sua obra e vida como memória. Num trecho em *off*, retirado do livro de Luciana Hidalgo, vemos um diálogo travado entre Bispo e uma visitante, no qual podemos perceber essa idéia da criação de uma obra como memória:

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

MULHER: Ai, você guarda, né? É, ele é muito inteligente, um trabalho desse é coisa que nem uma pessoa normal é capaz de fazer. [...] O mais interessante é que ele não vende pra ninguém.

BISPO: Não é pra vender.

MULHER: É pra ele, pra recordação dele.

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

MULHER: Pras pessoas chegarem e verem 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 (HIDALGO, 1996, p. 142).

Vimos nas coleções de Bispo que o acúmulo era importante para o artista, porém mais valioso para ele era a produção de uma memória que não se restringia às suas lembranças pessoais e nem mesmo era feita somente para conservação. Assim acontece com toda a sua obra, que apesar de possuir registros de suas lembranças, ultrapassa essa conservação tornando-se a criação de uma memória para o mundo. É pensando nessa memória que envolve a criação, é aberta ao futuro e promotora de transformação, que podemos analisar uma grande parte da obra de Bispo do Rosário, principalmente os seus *O.R.F.A.* – Objetos Recobertos por Fio Azul.

#### 4.1.1 O.R.F.A. - Objetos Recobertos por Fio Azul

O nome dessa coleção, que é parte da obra de Bispo, foi dado pelo crítico Frederico Moraes durante o processo de organização do acervo após a sua morte, assim como aconteceu com outras peças. Os objetos incluídos nessa classificação possuem uma característica especial: são, como o próprio nome diz, recobertos por um fio azul. A cor desse fio não foi escolhida intencionalmente; mas era o próprio uniforme de Bispo que havia sido desfiado por ele e lhe serviu de matéria prima para essa criação.

Esse é um verdadeiro trabalho de metamorfose dos objetos, pois não se sabe ao certo o que existe por baixo dessa cobertura. Várias são as representações dos objetos nessa coleção. Os O.R.F.A. podem ser placas de ruas, brinquedos de criança, cetros de misses, instrumentos de marcenaria, cadeiras, até mesmo um garrafão de oxigênio, um semáforo (figura 16) ou o que parece ser um torpedo. Não importa muito o que está envolvido, o que se esconde por baixo dos fios azuis.



Figura 16: Obra *Semáforo*

Fonte: Catálogo da Exposição Museu Bispo do Rosário + 3

Talvez Bispo quisesse esconder parte do sofrimento que lhe causava a eterna ladainha das vozes em sua cabeça, ordenando-lhe produção constante. Talvez ele quisesse atenuar a dor de estar isolado num hospício, ou talvez ele quisesse mesmo transmutar a realidade que vivia, e dessa forma expressou o seu desejo transformando essas peças. O que o motivava não sabemos, mas os efeitos desse intento provocam a nossa sensibilidade e o nosso pensamento.

As peças foram transformadas para dar realidade e forma às coisas que Bispo pretendia catalogar em seu universo. Jorge Anthônio classifica esses objetos como “os encapsulados” e diz que eles “são elementos cuja exterioridade se tornou interior pela interferência de Bispo com o princípio do envolvimento” (SILVA, 1998, p. 86). Envolver, segundo Silva, é um dos “princípios fundantes” da obra de Bispo e faz parte de um grupo de quatro características: ordenar, catalogar, preencher e envolver. O autor diz que “a razão dessa conduta criativa, imposta pela dissociação mental, é objeto para a análise da Psiquiatria e da Psicanálise” (SILVA, 1998, P.62). Afirmando isso, Jorge Anthônio associa a criação de Bispo à sua loucura e, com isso, desconsidera o artista tratando-o apenas como esquizofrênico.

Esses procedimentos estão presentes, sim, na obra de Bispo, mas não necessariamente são devidos à sua loucura. A necessidade do artista em envolver determinadas peças, ao nosso ver, é uma opção estética. Ele poderia ter confeccionado as placas das ruas, os brinquedos ou a balança (figura 17) com papelão ou madeira, mas optou por recobrir alguma coisa com os fios do seu uniforme.



Figura 17: Obra *Balança*

Fonte: Lázaro, 2006

O que levou Bispo, então, a promover essa metamorfose? Seria essa transformação uma extensão da sua própria transformação como artista? Essas peças possuem um significado especial, pois marcam bem essa necessidade de recriar. Isso nos remete, em termos artísticos, a um velar e revelar. Re-velar é tornar a velar, encobrir. O que está explícito nem sempre é o que parece ser ou fala mais do que parece querer dizer. Bispo encobre (vela) o que ele não quer que seja visto e nos mostra (revela) apenas o permitido por ele. Paradoxalmente, revelar significa tirar o véu, mostrar, fazer aparecer. E o que Bispo permite que apareça nessas obras é o seu olhar diante das coisas do mundo. Idéia que nos remete à fotografia, pois esta revela o olhar do artista, do fotógrafo. A palavra fotografia vem do grego *photo* (luz) + *grapho* (escrever) e significa escrever ou desenhar com a luz. Se pensarmos que para escrever ou desenhar utilizamos linhas, torna-se especial essa associação com a obra de Bispo. Ele desenhou com a linha azul uma nova forma para os objetos que encontrava. Assim como a fotografia, ele nos revela o seu olhar sobre os objetos, a sua forma peculiar de (re)apresentar as “coisas existentes na terra dos homens”. Mesmo com esse delicado desenho, Bispo não se satisfazia e bordava sobre as linhas azuis, identificando e numerando as peças, exercendo o seu papel de catalogador e colecionador. Esses objetos estão encobrindo (velando) uma realidade mostrando (revelando) uma nova aparência; estão transformando essa realidade em outra. O nosso foco é a transfiguração promovida nas peças, transfiguração que nos leva a pensar nesse caos encoberto formando uma nova organização caótica, uma nova realidade.

Bispo também o fazia com a sua própria vida: transfigurava a sua realidade dentro do hospício em uma outra forma de viver, mais intensa, mesmo com todo o sofrimento que padecia. O artista parece usar o seu próprio sofrimento para sair dele. Expliquemo-nos melhor: as vozes que Bispo ouvia o atormentavam diariamente e ele, ao seguir os mandamentos produzindo sua obra, criava uma nova vida dentro do hospício. Do caos da loucura Bispo criava a sua arte, um véu de beleza dentro da Colônia.

Deleuze, em *O que é a filosofia?*, fazendo uma referência a Lawrence, diz que:

os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, sua opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda” (DELEUZE, 1992, p. 261).

O que estaria Bispo fazendo com seus *O.R.F.A.*? Velando uma realidade caótica ou nos revelando outra? Ao recobrir esse objetos, ele esconde uma vida, mas nos mostra outra que também não é a cópia fiel da que conhecemos. Ele continua mexendo com nossas sensações, causando um incômodo necessário para um fruidor da arte. As obras de Bispo parecem nos lançar de volta ao caos livre de que nos fala Deleuze, estando ele próprio vivendo em meio a esse caos. Um lampejo de uma realidade transformada, criada a partir do caos do manicômio e da distribuição dos objetos é o que nos oferece Bispo, com a sua produção. Livre das amarras da psiquiatria, das convenções e categorizações, fendendo o guarda-sol, Bispo se permitiu um pouco de caos, um pouco de liberdade.

Voltemos à fotografia: sabemos que ela produz um recorte subjetivo na realidade ao ser enquadrada pelo olho do artista. Normalmente é associada a uma tentativa de apreender o instante, de guardar o passado, de suprir uma ausência e é vista como uma representação pela imagem. Mas nem sempre a fotografia pode ser compreendida desse modo, e nem sempre é dessa forma que o artista trabalha, sendo que muitos deles buscam fugir desses parâmetros a respeito do tempo (a fixação do passado) e da relação com o real (a pretensão de representá-lo). Segundo Robert Morris<sup>37</sup>, existem estilos que introduzem o tempo (e não apenas o passado) na arte – o minimalismo, por exemplo. O minimalismo introduz na arte uma percepção temporal, ao invés de uma representação do passado. A isso Morris chamou de “presentificação”, e comenta a respeito do minimalismo:

Ele relacionou à presentificação obras que colocavam preponderância na relação com o espaço físico acontecendo no momento presente, e acentuando a experiência de sua duração contra o que chamou de memória registrada, de "tempo passado da realidade" (1978, 70), na escultura tradicional ou no objeto" (MORRIS *apud* BARROS, 2002, p. 130)

---

<sup>37</sup> Para um aprofundamento sobre a obra de Robert Morris cf. MAJORA, Camila Santoro. *Tecendo o Labirinto: O trabalho de Robert Morris nas décadas de 1960 – 1970*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2006. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura.

É nessa fuga da memória registrada e de uma representação do passado que encontramos os paralelos com a obra de Bispo. A tentativa de Bispo do Rosário não nos parece ser a de reter o instante ou simplesmente trazer o passado para conservá-lo. O artista trazia para os seus procedimentos as lembranças desses objetos e os criava a partir dos materiais que tinha disponíveis no momento. Uma junção de passado e presente, promovendo uma transformação para o futuro. Isso fica claro em uma de suas peças: o *Biloquê*, visto na figura 18.



Figura 18: Obra *Biloquê*

Fonte: Catálogo da Exposição Museu Bispo do Rosário + 3

Esse é um brinquedo que remonta aos “tempos dos nossos avós”. É um brinquedo de tempos imemoriais que consiste em uma bola provida de um furo e ligada a um bastão por um cordão. A brincadeira se resume em acertar o furo da bola no bastão, levando-a ao encaixe, como vemos na figura acima. A palavra bilboquê é de origem francesa e aparece em textos desde 1534<sup>38</sup>. Não se sabe quem inventou esse brinquedo, mas ele aparece em obras de pintores europeus indicando que a brincadeira era praticada por nobres e plebeus. É um brinquedo

---

<sup>38</sup> Fonte: Dicionário Eletrônico HOUAISS

conhecido, apesar de estar em desuso, e talvez fizesse parte da infância de Bispo. Assim como este, outras peças lúdicas fazem parte da coleção do artista: carrocéis, carrinhos, cavalos, barcos e o jogo de xadrez. Entretanto, nem todos esses brinquedos são recobertos pelo fio azul. Tomamos o bilboquê como exemplo porque ele parece atualizar não somente o passado do próprio brinquedo, nem as lembranças particulares do artista, mas a infância como um todo. Assim como essa peça, várias outras possuem essas características. Bispo atualiza em suas peças um passado como experiência integral, transformando-o.

A presença de referências aos navios da Marinha, aos códigos de sinaleiro, aos países possivelmente visitados, mesmo que somente na imaginação, aos brinquedos de criança, à boiada, ao hospício nos mostra, sim, uma cartografia da memória. Entretanto, esta cartografia forma uma composição nova que não é mais o marinheiro, a criança, o nordestino ou o louco, mas a conjugação de tudo isso num artista criador. Essa cartografia também não se forma com registros isolados de um passado, mas com toda uma virtualidade que se atualiza formando um novo mapa, que é bordado por um fio azul do presente que liga o passado ao futuro.

Nesse processo de criação a memória se conjuga à resistência. Vimos já, no primeiro capítulo, que não poderíamos pensar essa resistência de maneira opositiva, e sim criativa. Nos *O.R.F.A.* essa dimensão aparece com bastante força: o material usado por Bispo era seu uniforme de interno numa instituição, emblema de uma possível submissão ao poder psiquiátrico. Entretanto, é justamente a este material que Bispo vai dar um uso criativo, fazendo da própria insígnia da submissão sua arma para a liberdade. E é curioso que nestes objetos, que tão fortemente expressam a resistência de Bispo do Rosário, sejam também aqueles nos quais a dimensão da memória se encontra mais nítida. Nos *O.R.F.A.* a memória se conjuga à criação e à resistência.

Para além da identificação de uma resistência nos elementos que compõem a obra de Bispo, tais como o suporte, a matéria prima utilizada, o acúmulo de coisas, está a ação do artista em assumir-se como tal. Assim como os seus *O.R.F.A.* se metamorfosearam em outras coisas, Bispo foi, aos poucos, se transformando em artista numa conjugação de seu passado como marinheiro, criança e “faz tudo” (SILVA, 1998, p. 38), do seu presente como louco e artista, e do seu futuro como artista e Deus, estando consciente da grandeza da sua obra e querendo o seu reconhecimento. (Fig. 19)

Nesse processo de recriação de si mesmo, Bispo parece incorporar em sua obra o acaso, numa fuga do senso comum em relação ao belo, aos materiais e mesmo em relação à sua postura. Para pensarmos as imbricações entre o acaso e a obra do artista, buscamos na obra do filósofo francês Gilles Deleuze algumas idéias que guiarão a nossa análise no próximo item.

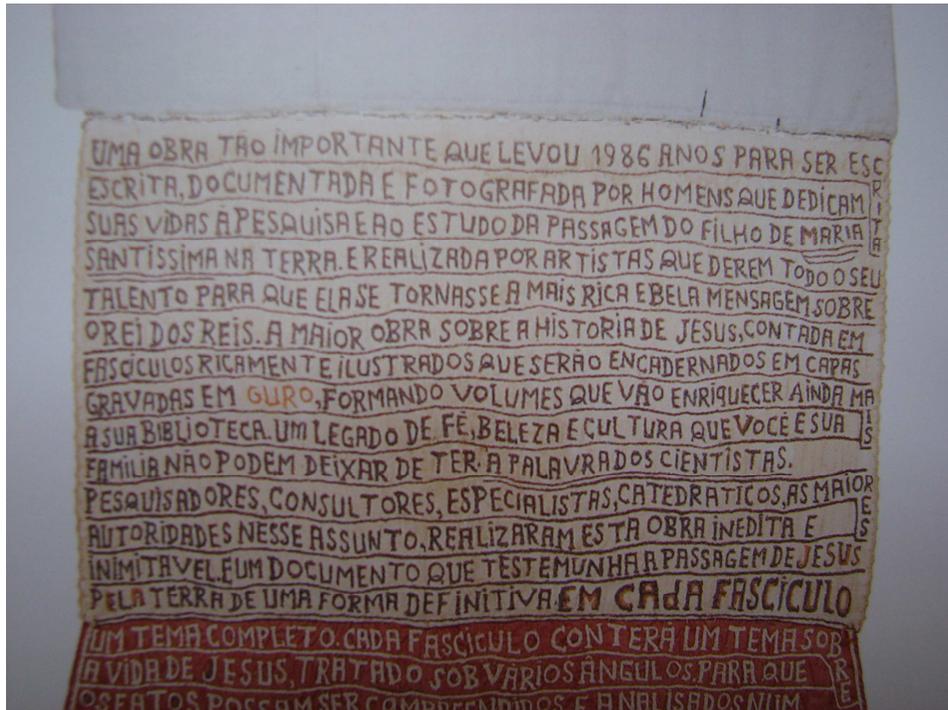


Figura 19: Detalhe da peça *Uma Obra Tão Importante Que Levou 1986 Anos Para Ser Escrita...*<sup>39</sup>

Fonte: Lázaro, 2006

<sup>39</sup> Segundo Hidalgo (1996, p. 190), essa obra, um dos estandartes de Bispo, contém a transcrição do texto de um anúncio de uma coleção de livros, estampados na revista *Veja* de 26 de março de 1986.

## 4.2 PONTO CRUZ: BISPO, AS SENSações E A QUESTÃO DO ACASO

Deleuze, em seu livro *A lógica da sensação*, aborda a questão do acaso na obra de Francis Bacon. Segundo o autor, o acaso era parte fundamental da criação do artista, mas ao mesmo tempo ele tinha um controle crítico sobre o que fazia. O acaso, em Bacon, introduz forças e intensidades nos quadros e gera uma sensação confusa, já que altera a imagem tornando-a borrada, riscada, arranhada<sup>40</sup>. É nesse momento que a crítica e o controle surgem tornando essa sensação clara – é o que Deleuze chama de lógica da sensação. Em uma passagem do livro, numa referência a uma entrevista realizada com o artista, Deleuze afirma que Bacon permitiria que sua empregada jogasse tinta sobre suas telas. Ela provocaria uma nova sensação na tela; entretanto, ela não saberia como trabalhar esse acaso. É necessário um domínio sobre ele que é feito somente pelo artista e é dessa forma que pensamos o processo de construção das obras de Bispo do Rosário. Podemos estabelecer também um paralelo aqui com o comportamento de outros esquizofrênicos: muitos deles acumulam objetos, mas nem todos têm essa capacidade crítica de construir algo como arte. De acordo com a perspectiva clássica, essa acumulação vem da necessidade de se reconstruir uma realidade que se fragmentou, tornando difícil o contato com a realidade<sup>41</sup>. Ao juntar objetos, o esquizofrênico estaria tentando criar a sua própria realidade. Ao argumento psiquiátrico, contrapomos: o que está em questão, para nós, não é a esquizofrenia ou não-esquizofrenia daquele que acumula. O que para nós está em questão é a possibilidade de isto ser realizado de forma artística, o que nem sempre acontece.

Deleuze afirma, também, que um pintor nunca está diante de uma tela em branco. Esta tela estaria recheada de “clichês”, ou seja, tudo o que ele tem na cabeça ou à sua volta já estaria na tela antes do ato de pintar, “mais ou menos

---

<sup>40</sup> Francis Bacon procurava fugir dos clichês da arte e para isso jogava tinta na tela antes ou depois de pintar, arranhava suas pinturas ou promovia qualquer interferência ao acaso para, em seguida, dominar essas imagens. Essa foi uma forma que Bacon encontrou de evitar o padrão artístico – o clichê.

<sup>41</sup> Para um aprofundamento desse assunto cf. MAYER-GROSS, Willy; SLATER, Eliot e ROTH, Martin. *Psiquiatria Clínica*. Tradução de Clóvis Martins Filho e Hilda Rosa. Tomo I. 2 ed., São Paulo: Mestre Jou, 1976.

virtualmente, mais ou menos atualmente” (DELEUZE, 2007, p. 91). Isso significa que as lembranças do artista já envolvem parte daquilo que ele irá produzir. Cabe ao artista então, para fugir desse clichê, romper ou transformar essas imagens. Segundo Deleuze, existem clichês de todos os tipos:

Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. Há nisso uma experiência muito importante para o pintor: uma série de coisas que se pode chamar “clichês” já ocupa a tela, antes do começo. É dramático (*Idem*, p. 92).

Cézanne (1839 – 1906), pintor francês, deu início a um movimento de transformação na pintura no final do século XIX – o Impressionismo, mesmo tendo realizado um trabalho e uma pesquisa mais solitária em sua arte. Essa persistência na busca pela cor, pela forma na produção de uma nova percepção da realidade, é o que Deleuze chama de quebra do clichê:

Após uma obstinada luta de 40 anos, ele conseguiu, no entanto, conhecer plenamente uma maçã, um vaso ou dois. Foi tudo o que conseguiu fazer. Isso pode parecer pouco, e ele morreu amargurado. [...] Se Cézanne tivesse consentido em aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho seria ótimo segundo as normas clássicas, e nenhum crítico teria encontrado nada de negativo a dizer. Mas quando seu desenho era bom segundo as normas clássicas, ele parecia a Cézanne extremamente ruim. Era um clichê. Então, Cézanne se atirava em cima dele, extirpava-lhe a forma e o conteúdo, e depois de ter se tornado ruim de tanto ser maltratado, Cézanne, esgotado, o deixava assim, tristemente pois não era o que ele queria. (LAWRENCE *apud* DELEUZE, 2007, p.92).<sup>42</sup>

Segundo Lawrence (*Idem*, p. 93), o que Cézanne queria era extrair o “caráter maçãnesco” das maçãs que ele pintava, e isso não é imitável. Cada artista deve criar o seu próprio “caráter maçãnesco”, novo e diferente. E é dessa forma que Deleuze vê a produção de Francis Bacon, e nós, nessa pesquisa, vemos o trabalho de Bispo do Rosário. Cada um, ao seu modo, encontrou maneiras de romper com os clichês e criar o seu próprio estilo, novo e diferente e, talvez por isso, Bispo provoque um impacto tão grande no mundo da arte. Segundo Deleuze, “reações contra clichês engendram clichês” (*Ibidem*). Dessa forma podemos, mais uma vez, afirmar que Bispo do Rosário não estava agindo seguindo os clichês da arte

<sup>42</sup> O livro ao qual Deleuze faz referência nessa citação é: D.H. Lawrence. *Eros et les chiens*, Paris, Bourgois, p. 238 – 61.

contemporânea a ele, já que o artista não tinha intenção de reação crítica política ou artística. O que o artista faz, ao quebrar os clichês, é inserir a sensação na obra, pintando essa sensação ou, no caso de Bispo, bordando. Deleuze diz que:

a sensação é o contrário do lugar-comum, do clichê, mas também do sensacional<sup>43</sup>, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito [...] e um lado voltado para o objeto [...]. Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* na sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito (*Idem*, p. 42, grifo do autor).

Isso significa que só experimentamos a sensação quando entramos no quadro, pois esta está pintada no quadro. Então o artista, tomado por uma sensação, ou seja, afetado, a transmite à sua obra e esta é passada aos expectadores diretamente. Segundo Deleuze, nas obras de Bacon,

não há sentimento, apenas afetos, ou seja, “sensações” e “instintos”. E a sensação é o que determina o instinto em dado momento, assim como o instinto é a passagem de uma sensação à outra, a busca da melhor sensação (*Idem*, p. 47).

Cabe ao artista “*fazer ver*” essas sensações em sua obra, ou seja, inserir na obra forças invisíveis<sup>44</sup> que serão sentidas pelos expectadores. E isso é conseguido quando o artista consegue romper com os clichês, administrando o acaso. Isso parece ter sido conseguido por John Cage em sua música 4’33”. Ele proporciona um rompimento com o esquema sensório-motor quando quebra a expectativa da platéia, que aguarda ansiosa por ouvir nem que seja uma nota musical e não a tem, pois a orquestra não executa um só movimento musical. Em relação a Bispo podemos dizer que ele desestabiliza seus visitantes pela aparência caótica da sua obra, por não encontrarem a visão esperada do belo na arte, por saberem das condições da produção dessa obra e por saberem também quem é o artista.

---

<sup>43</sup> Quando Deleuze diz que Bacon quer pintar a sensação e não o sensacional é no sentido de que o pintor pinta “o grito mais que o horror”, ou seja, ele tenta eliminar o figurativo das obras transmitindo diretamente a sensação do horror, já que este é multiplicado, é consequência do grito e não o contrário.

<sup>44</sup> Sobre as forças invisíveis atribuídas por Deleuze à obra de Francis Bacon cf. A Lógica da Sensação, capítulo 8.

Chegamos então à outra questão importante: qual é a relação entre o acaso e o clichê? Para Bacon, o acaso faz parte da sua obra de duas maneiras diferentes: “uma delas é rejeitada ainda no pré-pictural, enquanto a outra pertence ao ato de pintar” (*Idem*, p.97). Expliquemo-nos melhor: quando um pintor observa sua tela, antes de pintar existe uma ordem de “probabilidades iguais e desiguais” para esse começo. Ou seja, todas as partes da tela podem ser igualmente preenchidas num primeiro momento. Este seria o primeiro tipo de acaso. Quando a probabilidade desigual torna-se quase uma certeza é que o artista inicia sua obra, ou seja, ele já sabe o que vai fazer. Mas como, a partir daí, ele pode impedir que isso se torne um clichê? Fazendo “marcas livres”, diria Bacon, para destruir a imagem nascente. Essas marcas são acidentais (lembramos do caso da empregada), mas ao mesmo tempo esse acaso envolve uma escolha, pois manipulando esse acaso ele se integra ao ato de pintar. “O acaso, segundo Bacon, não é separável de uma possibilidade de utilização. É o *acaso manipulado*, diferente das *probabilidades concebidas ou vistas*” (*Idem*, p. 98). Para Bacon só existe “acaso manipulado e acidente utilizado” e ele adere a esses acidentes e acasos sem protesto. Um exemplo: Bacon iniciou uma obra dizendo que queria pintar uma onda e, durante o processo, viu que aquilo mais parecia um jato d’água; esse tornou-se então o título da sua obra.

Pensemos em como tudo isso nos parece familiar ao analisarmos a obra de Bispo do Rosário. Ao acaso dos encontros na vida, ele se deixou afetar e usou esse afeto na produção da sua obra, transmitindo-o em cada peça, em cada detalhe. As lembranças, parte importante desse manancial de sensações, são transformadas em arte por Bispo, já que elas estão presentes nas percepções e, por isso, nos encontros. Além disso, as sensações impressas na obra de Bispo do Rosário certamente são transmitidas aos seus visitantes, não importando que tipo de sensação ela provoque: incômodo, admiração, estranheza, estupefação ou outra qualquer.

Ao analisarmos a obra de Bispo, focando a relação entre clichês, acaso e quebra de clichês somos remetidos novamente à noção de memória em Bergson, e dela trazemos alguns aspectos que ainda não foram aqui abordados. O filósofo afirma que existem dois tipos de memória: a memória hábito e a chamada memória verdadeira. A primeira é um conjunto de mecanismos inteligentes que nos permite a adaptação à situação presente, realizando reações apropriadas. “Hábito mais que

memória, ela atua em nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem” (BERGSON, 2006, p. 91). A segunda é definida como memória propriamente dita. Esta retém todos os momentos na medida em que eles se realizam, guardando suas características. Para ilustrar essa diferença, Bergson recorre ao exemplo do aluno que decora sua lição. A cada dia as palavras vão se organizando e a lição torna-se mais clara, progredindo até o aluno sabê-la de cor. Ela se imprimiu na memória. O aluno poderá recorrer a ela a qualquer momento, pois ela se tornou um hábito. Entretanto, se o aluno quiser se lembrar das leituras dessa lição, que são entre si diferentes e se imprimiram de imediato na memória, não poderá recorrer ao hábito. Cada uma guarda uma característica diferente e constitui um momento de sua história.

A lembrança de determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como um quadro. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação adquiridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação (BERGSON, 1999, p. 87).

Poderíamos pensar em um outro exemplo que ilustra a mesma situação. Bispo do Rosário, quando executava os diversos pontos de bordado aprendidos por ele ao longo da vida, estava provavelmente lançando mão da sua memória-hábito. Ele podia se lembrar de cada ponto, de todas as técnicas de bordado, mas, para confeccionar suas obras, utilizava toda a sua inventividade ao criar, com esses pontos, diferentes imagens que constituíam um momento da sua vida ou algo inteiramente novo.

A memória-hábito conserva-se no corpo e depende de um mecanismo que faz do hábito um automatismo, enquanto que a lembrança-pura conserva a totalidade do passado sem depender do corpo. Esta, a memória por excelência, é virtual enquanto dela não tomamos consciência. Esse passado, essa memória é virtual e composta pelo que Bergson chamará de lembrança-pura e, em nossa consciência, formando uma imagem, passa a ser chamada de imagem-lembrança, como vimos anteriormente. Ele apresenta, então, três termos: a lembrança pura, a lembrança-

imagem e, agora, a percepção (*Idem*, p. 155), dizendo que uma jamais se produz isoladamente.

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança-pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela (*Idem*, p. 155-156).

A imagem-lembrança faz parte do momento da tomada de consciência da lembrança pura. A memória serve, então, de início à ação, ao nosso interesse presente. Agimos quando reconhecemos algo e, dessa forma, nossa percepção é recoberta por lembranças. Mas o que percebemos já é passado e reconhecemos para agir, em vista da nossa sobrevivência. Mas, segundo Bergson, “jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída” (*Idem*, p.158), pois ele só pode ser apreendido se seguirmos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente. Uma lembrança tende a viver numa imagem, mas o contrário não é verdade, pois precisamos ir ao passado para buscá-la. O corpo, então, experimenta sensações ao mesmo tempo em que executa movimentos no presente, na atualidade, enquanto o passado é impotente em termos de ação, mas é de lá que partem as lembranças que servirão à minha ação. Essas sensações, essa emoção que impulsiona à ação é chamada por Bergson de *emoção criadora*.

#### 4.2.1 A emoção criadora

Bergson afirma que o afeto que deflagra a criação no homem não é somente aquele que se associa ao campo das representações e, sendo assim, distingue duas espécies de emoção:

Impõe-se distinguir duas espécies de emoção, duas manifestações de sensibilidade, que só têm lugar comum entre si o serem estados afetivos. Na primeira emoção é consecutiva a uma idéia ou imagem

representada; o estado sensível resulta precisamente de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si mesmo e que, se lhe sofrer o efeito por ressonância, perde dela mais do que recebe. É a agitação da sensibilidade pela representação que nele desemboca. Mas a outra emoção não é determinada pela representação da qual assume a seqüência e da qual permaneça distinta. Muito pelo contrário, seria causa e não mais efeito em relação aos estados intelectuais que sobrevenham (BERGSON, 1978, p. 33).

A primeira emoção derivaria do campo das representações, estaria situada entre a ação e a percepção e seria um dos aspectos da subjetividade. Pode ser vista também como um “estremecimento da alma” quando existe a coincidência entre o ser afetado e o objeto que afeta. Entretanto, é em *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, que Bergson apresenta o afeto como potência criadora anterior às representações – a emoção criadora. Esta seria um arrebatamento do espírito, um movimento espiritual que engendraria representações, consistindo na retomada do puro impulso vital. Algumas emoções como amor à família, aos amigos, à pátria são definidas como suaves, pois, segundo Bergson, elas não são capazes de produzir movimento criativo, já que estão ligadas a hábitos e obrigações. A emoção pura coloca a alma em uma disposição de movimento que não é mais a de resolver um interesse, mas a de executar uma atividade criativa. É um fluxo, um devir que nos atravessa e nos permite criar.

Dessa forma, a criação implica emoção. Assim, o vivo e, conseqüentemente, o homem possuiriam esse potencial, esse impulso criador, o que lhes daria liberdade de escolha e criação. Deleuze comenta essa idéia em *Bergsonismo*:

E o que seria essa emoção criadora senão, precisamente, uma Memória cósmica, que atualiza ao mesmo tempo todos os níveis, que liberta o homem do plano ou do nível que lhe é próprio para fazer dele um criador, um ente adequado a todo o movimento de criação? Tal encarnação da memória cósmica em emoções criadoras, tal liberação ocorre, sem dúvida, em almas privilegiadas (DELEUZE, 1999, p. 91).

A emoção está ligada, desse modo, ao todo, sendo a pura expressão do todo, como comenta Maciel:

É a emoção do divino em nós, se entendermos por divindade este impulso criador que é a própria vida; é a emoção da totalidade em nós, se entendermos por totalidade a vida como movimento de diferenciação temporal; é, em suma, a emoção da criação enquanto

expressão da vida como movimento gerador da diversidade (MACIEL, 1997, p. 141-142).

Para Bergson, algumas almas privilegiadas como a do artista, do místico e do filósofo, cada uma à sua maneira, conseguem ir mais longe na condição humana e criar novas formas de vida. O *élan* necessário provém de uma emoção que se atualiza na arte, no misticismo ou na filosofia. Outras emoções também afetam, mas são apenas emoções derivadas. Somente a emoção criadora é capaz de atualizar no homem algo que ultrapassa o próprio homem, abrindo-o para a humanidade como um todo e para a criação.

A memória como duração, como um todo aberto, virtual, encontra-se em vias de se atualizar e esse processo é sempre ativado por um afeto. A vida, possuidora de um impulso vital, uma força explosiva, avançou como uma onda produzindo espécies diferentes que, a partir de certo momento, tiveram sua liberdade criativa estagnada. O homem foi o único dentre todos que conseguiu avançar, superar os obstáculos por conseguir ter consciência de sua própria condição, de sua duração. Dessa forma age em liberdade e cria. O que o leva a criar e se superar sempre é a emoção. O homem é então o ponto mais alto da organização vital. Bergson estabelece então uma visão da memória que permite sempre a criação do novo, do diferente e isso é impulsionado pelo afeto.

Bergson, em seu livro *A evolução criadora*, desenvolve, como vimos, o conceito de uma memória que não estaria vinculada somente a uma representação, que não seria algo estagnado, mas um fluxo. As representações constituem somente uma parte cristalizada da memória. As relações de afeto seriam os deflagradores do processo de criação da memória, pois, conforme comenta Gondar (2006), “não existem [...] memórias fora de um contexto afetivo. Afeto aqui é visto como forças que nos afetam e pelas quais também afetamos”<sup>45</sup>, sendo o afeto visto como emoção criadora - potência criativa anterior às representações.

Conceber a memória como processo não significa excluir dele as representações coletivas, mas, de fato, nele incluir a invenção e a produção do novo. Não haveria memória sem criação: seu caráter repetidor seria indissociável de sua atividade criativa; ao reduzi-la a

---

<sup>45</sup> Sobre as relações entre afeto e memória, cf GONDAR, Jô. *Quatro proposições sobre memória social*. In: *O que é memória social?*. GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (org). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

qualquer uma dessas dimensões, perderíamos a riqueza do conceito. (GONDAR, 2005, p.26)

Foram os encontros que sucederam com Bispo ao longo da sua vida e o seu poder de afetação que possibilitaram a sua criação, permitindo a instauração do acaso, a quebra dos clichês e a fuga do hábito, do lugar comum. Isso significou para Bispo a possibilidade de se expressar de forma singular e criativa, de se posicionar frente à psiquiatria como um artista.

Existem encontros que podem intensificar a nossa ação e outros que podem nos despotencializar, ou seja, os primeiros nos causam alegria e nos levam à ação e os últimos nos enfraquecem e pode até mesmo nos destruir. Segundo Deleuze (2002, p. 61):

tudo o que é mau mede-se pois pela diminuição da potência de agir (tristeza-ódio); tudo o que é bom, pelo aumento dessa mesma potência (alegria-amor). [...] Tudo o que envolve tristeza serve à tirania e à opressão. Tudo o que envolve a tristeza merece ser denunciado como mau, pois nos separa de nossa potência de agir.

Devemos ampliar ao máximo nossa capacidade de sermos afetados, mas criando, formando sempre um plano de composição, ou seja, um plano que nos permita ligar as sensações, para podermos intensificar nossa potência de agir. Como poderíamos, baseados nessa apresentação, dizer que Bispo do Rosário seria um ser desprovido de razão, como afirmaram por tanto tempo os estudos sobre a loucura? Talvez ele não usasse a razão da mesma forma que outras pessoas mais bem adaptadas mas, de alguma forma, ele sabia como formar para si um plano consistente onde ele poderia afirmar a sua potência de agir. Esse plano era o seu universo – um lugar onde ele se sentia seguro, agia com liberdade e tinha sua força intensificada pela sua produção.

Esse afeto, essa emoção criadora é o que, em relação à memória, ocupa o que Bergson chamou de intervalo ou zona de indeterminação. No hábito, como vimos, o aparelho sensório-motor age de forma automática e o intervalo entre a percepção do estímulo recebido e a ação é mínima. Segundo Bergson, na escala evolutiva o homem é aquele que, por ter consciência da sua duração, pôde se livrar do automatismo, ampliando a sua capacidade de escolha. Dessa forma, seu intervalo de indeterminação se prolongou e, capaz de escolher, de hesitar, o homem

retarda a sua resposta e, assim, age com liberdade. Esse intervalo é o que permite ao homem a inventividade, a criação. Afetado por essa emoção, por esse abalo na alma, estando em estado contemplativo o homem é impulsionado à criação, dando seqüência ao impulso vital.

A memória hábito se relacionaria, ao nosso ver, com a idéia de clichê discutida por Deleuze, pois o artista, ao se deparar com a “tela em branco” ou com suas lembranças prontas, transportaria essas imagens para a sua obra como uma repetição, sem a possibilidade de uma escolha. O seu intervalo de indeterminação estaria reduzido e ele reproduziria imagens. Ele já saberia o que fazer antes mesmo de começar e, dessa forma, só poderia contar com o mesmo, com o já criado anteriormente. Sua obra seria apenas a repetição do já feito, a conservação de lembranças, a representação das imagens já atualizadas. Essa maneira de pensar a produção de uma obra não se aplica à arte de Bispo do Rosário. Quando afirmamos anteriormente que a sua obra não é apenas um registro do seu passado é a esse sentido que nos contrapomos. As imagens, as lembranças que são registradas na obra do artista não são feitas de forma autômata. Mesmo inscrevendo fatos da sua “passagem” pela Terra, Bispo não se limitou ao mero registro. Ao contar com o acaso, o artista permitiu que a criatividade se instaurasse e, a partir daí, algo novo surgiu. A forma como Bispo atualizou suas lembranças em sua obra foi feita de forma criativa e a própria constituição da sua vida nos remete a isso.

Bispo do Rosário se deparou ao longo da sua vida com diversos acasos, que poderíamos chamar aqui de encontros: com a psiquiatria, com a psicóloga Rosângela Maria, com o universo da arte, com os objetos que ele colecionava e com tantos nomes e que, durante sua “passagem pela terra”, constituíram a sua vida e a sua obra. Todo o processo de criação de Bispo foi deflagrado por esses encontros que o afetavam e, dessa forma, promoveram, nas palavras de Deleuze, a “quebra dos clichês”, pois permitiram que marcas novas se fizessem na obra do artista. Utilizando essas “marcas”, Bispo pôde transformar-se, reinventar-se. A palavra encontro tem aqui um sentido especial, pois não estamos falando somente dos encontros com pessoas, mas de relações que se estabelecem entre corpos quando esses se deparam com outros. E o corpo é visto também não somente como uma organização de órgãos com suas funções, mas pela sua capacidade de afetar outro corpo, pela sua capacidade de se relacionar com outro, o que corrobora com a

nossa afirmação a respeito da idéia da não existência de um embotamento afetivo em Bispo do Rosário, visto na página 31.

Vejamos em mais algumas obras como os encontros de Bispo participam da sua criação, e como o processo de atualização de lembranças, impulsionado por esses encontros, é capaz de fazer da sua obra uma memória enquanto resistência.

#### 4.3 PONTO TRANÇADO ABERTO: BISPO, A MEMÓRIA E A ARTE

“A natureza sabe antes que o tempo não tem emenda”  
(Amílcar de Castro)

Bispo do Rosário trouxe em suas obras diversos momentos do seu passado como os tempos da Marinha, a infância, sua fase como pugilista, os nomes das pessoas com as quais ele conviveu, os lugares por onde andou, sua morada na Colônia, a sua religiosidade e tantos outros que pudemos identificar em diversas obras já apresentadas anteriormente. Cada peça remonta, a seu modo, um detalhe, uma cor, uma palavra, uma imagem que nos leva de encontro com as passagens de Bispo pela vida e nos faz perceber como o artista tinha o poder de transformação da sua realidade.

Neste item vamos comentar sobre mais uma parte da obra de Bispo do Rosário. Nela, juntamente com as outras obras já comentadas, percebemos como o artista, tomado pelo impulso criador, impregnou suas peças de lembranças, criatividade, beleza e cores. Esta etapa da análise nos possibilitará associar o impulso criativo de Bispo do Rosário, não com a loucura, mas com a memória, com o afeto e com a liberdade de criação – e, também, com a resistência. Em nossa análise, selecionamos obras que mostram, além de uma relação estreita com as lembranças, uma criação pautada no futuro, já que sua obra era construída para o dia do Juízo Final. Como se apresentam essas lembranças nessas obras e como elas constituem uma memória?

### 4.3.1 As obras

Os barcos constituem uma parte desse trabalho de transformação do passado. Como já foi dito, Bispo trabalhou muitos anos na Marinha e essa referência é muito presente em suas peças. Em um dos seus estandartes Bispo bordou uma profusão de embarcações, navios de guerra, com seus arsenais como podemos ver na figura 20.

Este estandarte apresenta as inscrições: “formatura de combate” e “alvo de batalha” e isso mostra claramente a influência da Marinha na vida do artista. Por vários anos Bispo ocupou cargos dentro dessa Instituição e, assim como os navios, diversos nomes de comandantes, cabos, oficiais etc. fazem parte dos seus trabalhos. Bispo parecia construir um verdadeiro exército para a proteção do seu universo. Navios prontos para a batalha. A maneira como Bispo constrói seus estandartes é impressionante: um bordado minucioso sobre lençóis. O artista parece conjugar três tempos nessas obras, transformando-os em arte: o passado na Marinha através do registro dos barcos, o presente na Colônia através dos lençóis e das linhas e o futuro, destino de sua criação.



Figura 20: Estandarte *Navios de Guerra*

Fonte: Lázaro, 2006

Entretanto, muitos outros barcos que foram criados pelo artista não parecem guardar traços apenas dessa instituição. A obra apresentada na figura 21 nos remete aos “desfiles” e procissões religiosas do nordeste brasileiro, nos quais os marinheiros enfeitam seus barcos e levam oferendas aos mares. As embarcações apresentam muitas bandeiras, são coloridas e evocam as imagens da procissão do Bom Jesus dos Navegantes, uma dessas festas religiosas. Essas embarcações diferem bastante dos navios de guerra da Marinha em sua forma e em suas cores. A festa do Bom Jesus dos Navegantes, protetor dos pescadores, é bastante popular no nordeste e traz, dentre suas manifestações, uma procissão terrestre e uma fluvial que percorre diversas cidades ribeirinhas. Essa festa é de origem portuguesa e, apesar de estar associada ao catolicismo, possui relações com outras religiões como a Umbanda e o Candomblé. Nessas últimas, as oferendas são feitas à Iemanjá, orixá das águas. Como essa é uma manifestação popular, deduzimos que Bispo do Rosário teve contato com todo esse referencial imagético e o transmitiu em suas obras.



Figura 21: Obra *Grande Veleiro*

Fonte: Lázaro, 2006

Navios de guerra, barcos de procissão e a ligação com a água marcam a vida do artista. Esta última parece acompanhar Bispo por toda a sua vida. Entretanto, as embarcações que o artista produzia não eram apenas registros de lembranças passadas. Elas constituem uma nova memória, uma recriação de um passado com vistas ao futuro. Esses navios participam da formação do seu novo mundo, que era construído para o dia do Juízo Final. Quando Bispo atualiza suas lembranças das embarcações ele não o faz para sua própria recordação, com vimos no diálogo na página 80: “É recordação pra mim não, é recordação pras pessoas...” (HIDALGO, 1996, p. 142). Sua obra constitui uma criação do mundo, uma nova invenção.

Sua obra a *Nave da passagem* possui uma forte relação com a religiosidade, já que Bispo seria o guia das almas, o rei da coroa brilhante, o grande marinheiro que levaria todos os homens sem pecado para o céu, o seu céu. A nave de Bispo seria aquela que faz uma transposição de mundos, a nave que carrega a dor, os pecados, mas que vai de encontro à purificação, ao céu, a que carrega os instintos carnis e as virtudes divinas. É o transporte para o futuro. Vejamos mais alguns detalhes da vida de Bispo para entendermos essas relações que estamos estabelecendo.

Bispo do Rosário, na solidão da sua cela, produzia incansavelmente suas obras e, com a chegada da sua estagiária, passou a duplicar a sua produção. Tomado por uma paixão por Rosângela Maria, quando soube do término de seu estágio deixou de comer seguidas vezes na esperança de que ela voltasse para uma visita. Nas festas realizadas na Colônia, ele aguardava a chegada da psicóloga na porta da cela e chegou mesmo a perguntar por ela várias vezes, chamando-a de ingrata, já que ela nunca retornava. Num misto de paixão e desejo de ficar transparente para fazer a “passagem”, Bispo chegou mesmo a ser internado. Nos últimos anos de vida, Bispo começou a ter fortes crises respiratórias, fruto do ambiente úmido e frio em que vivia. Mesmo doente, o artista não deixou sua produção de lado e, continuando o seu trabalho, ansiava por ser reconhecido como “filho do homem”.

Ao saber do término do estágio de sua amada psicóloga, Bispo construiu uma cadeira para ela - peça chamada mais tarde de o *Trono*. (Fig. 22). A obra consiste em uma cadeira de onde pendem correntes que, segundo Bispo, serviriam para amarrá-la e evitar a sua saída. Ao mesmo tempo, o *Trono* possui um tubo com um

balão de soro, que serviria para alimentar Rosângela Maria – um cuidado com a sua “santinha” (HIDALGO, 1996, p. 183).

Quando Rosângela foi se despedir de Bispo, ele pediu que ela se sentasse pois gostaria de acorrentá-la, o que ela prontamente recusou. Como ele lhe disse, depois de algum tempo, que não iria mais amarrá-la, Rosângela se sentou e ele calmamente arrastou-a por um bom tempo, andando de um lado para o outro, até chegar à conclusão de que ela poderia partir. Um momento de despedida que marcou profundamente o artista.



Figura 22: Obra *Cadeira e correntes*

Fonte: Lázaro, 2006.

Após esse fato, Rosângela ainda cumpriu algumas sessões com ele, mas foi proibida de entrar em um dos quartos-fortes. Lá ele guardava um segredo. Na penúltima sessão, Bispo pediu que a psicóloga entrasse e fechasse o portão, contrariando as regras da casa. Encaminharam-se para o bem guardado quarto-forte e lá então se revelaria a grande surpresa: Bispo construiu uma cama para a

encenação de *Romeu e Julieta*. Essa obra, mais tarde, tornar-se-ia a *Nave da Passagem* e pode ser vista na Figura 23.

Essa obra foi criada para que os dois pudessem encenar a peça, o que causou certo receio na psicóloga, já que no final os dois morrem. Entretanto, ao convidá-la para a representação, Bispo lhe disse que era apenas teatro, “só uma representação” (HIDALGO, 1996, P. 168). Esse foi o momento da despedida e o artista deixou que ela partisse, porém continuou a esperar por suas visitas por diversas vezes, o que gerou nele uma grande tristeza.



Figura 23: Obra *Cama de Romeu e Julieta*

Fonte: <http://www.rawvision.com/articles/47/dorosario/scan3.jpg>

Para Bispo, o dia de sua morte seria o dia da “passagem” da sua vida terrena para o reino dos céus. A princípio essa obra, construída para a encenação de uma história de amor, tornou-se para ele o transporte divino que o levaria da Terra. A obra nos remete aos barcos de procissão com suas cores, ao Navio da Igreja que transportava as almas ao céu e também aos escritos bíblicos, pois existe uma forte semelhança com a passagem na qual Noé recebe a missão de salvar o mundo do dilúvio, assim como Bispo contava em suas previsões.

O que não fosse construído pelo artista para o novo mundo, ou não estivesse sob os seus cuidados, seria arrasado no dia do Apocalipse, assim como é contado na história de Noé. Este, filho de Lamec, construiu uma arca onde deveria colocar um casal de cada animal existente na Terra para, após o dilúvio, poderem se reproduzir novamente.

O Senhor viu que a maldade dos homens era grande na terra, e que todos os pensamentos de seu coração estavam continuamente voltados para o mal. [...] Então Deus disse a Noé: “Eis chegado o fim de toda a criatura diante de mim, pois eles encheram a terra de violência. Vou exterminá-los juntamente com a terra. Faze para ti uma arca de madeira resinosa: dividi-la-ás em compartimentos e a untarás de betume por dentro e por fora. E eis como a farás: seu comprimento será de trezentos côvados, sua largura de cinquenta côvados, e sua altura de trinta. Farás no cimo da arca uma abertura com a dimensão dum côvado<sup>46</sup>. Porás a porta da arca a um lado, e construirás três andares de compartimentos. Eis que vou fazer cair o dilúvio sobre a terra, uma inundação que exterminará todo ser que tenha sopro de vida debaixo do céu. Tudo que está sobre a terra morrerá. Mas farei aliança contigo: entrarás na arca com teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos. De tudo o que vive, de cada espécie de animais, farás entrar na arca dois, macho e fêmea, para que vivam contigo. De cada espécie de aves, e de cada espécie de quadrúpedes, e de cada espécie de animais que se arrastam sobre a terra, entrará um casal contigo, para que lhes possas conservar a vida. Tomarás também contigo de todas as coisas para comer, e armazená-las-ás para que te sirvam de alimento, a ti e aos animais.” Noé obedeceu, e fez tudo o que o Senhor lhe tinha ordenado. (GÊNESIS, 6, 5 - 22)

Bispo, assim como Noé, construiu a sua arca – *A Nave da Passagem* – numa preparação para o futuro. São marcantes as ligações de Bispo do Rosário com a religião, seja com a católica, seja com outras de origem africana.

*A Nave da Passagem* e o *Trono* merecem destaque, pois mostram claramente o quanto o artista era afetado pela estagiária Rosângela Maria e pela religiosidade. Assim como esta paixão, várias outras moviam o artista em sua produção. Bispo se interessava por diversos assuntos, pessoas, fatos. O seu impulso criativo se manifestava nos diversos interesses que possuía. A religião parece ser um dos afetos, uma paixão na vida do artista, sendo até mesmo a sua guia, numa visão escatológica do mundo. Os delírios e profecias do artista previam a destruição do

---

<sup>46</sup> Côvado é uma medida de comprimento equivalente a 66 cm.

mundo, a chegada do Juízo Final. Toda a sua obra era construída com esse fim e, para esse grande dia, Bispo construiu a sua grande obra – o *Manto da Apresentação*.

Bordada sobre um cobertor, essa peça é considerada a mais importante de todas por diversos estudiosos da obra de Bispo. Cada detalhe bordado, um verdadeiro resumo, representa parte do novo mundo que Bispo construía, já que ela era a roupa sagrada para o dia de sua apresentação. Na parte exterior (Fig. 24) vemos diversos elementos presentes em toda a sua produção, minuciosamente bordados mostrando uma profusão de linhas e cores.



Figura 24: Parte externa da obra o *Manto da apresentação*

Fonte: [http://www.terra.com.br/istoegente/43/fotos/expo\\_1.jpg](http://www.terra.com.br/istoegente/43/fotos/expo_1.jpg)

Essa obra é, segundo Silva (1998, p.89), “o ícone da passagem”, pois corporifica a fé. Acrescentamos aqui que ela também representa a expectativa da chegada do futuro. O universo, registrado em formas e cores sobre o cobertor, transforma-se em traje divino, representante do desejo humano de ser santo e de rumar aos céus. O *Manto* é o símbolo da transformação, a marca da passagem, o ponto de contato entre o passado e o futuro. Essa obra é a marca da fuga, do devir



Ao mesmo tempo em que confeccionava um manto para se apresentar a Deus, numa vertente católica, ele se deixava levar por outras virtualidades religiosas e produzia uma obra de marcante concepção das religiões africanas, traços da sua infância. Além dos barcos, podemos observar o sincretismo de Bispo do Rosário no detalhe de uma de suas vitrines – *Macumba* - apresentada abaixo (fig. 26), a qual aparece repleta de elementos com referências a cultos africanos como os colares de contas, guias, imagens de orixás, ciganas etc.

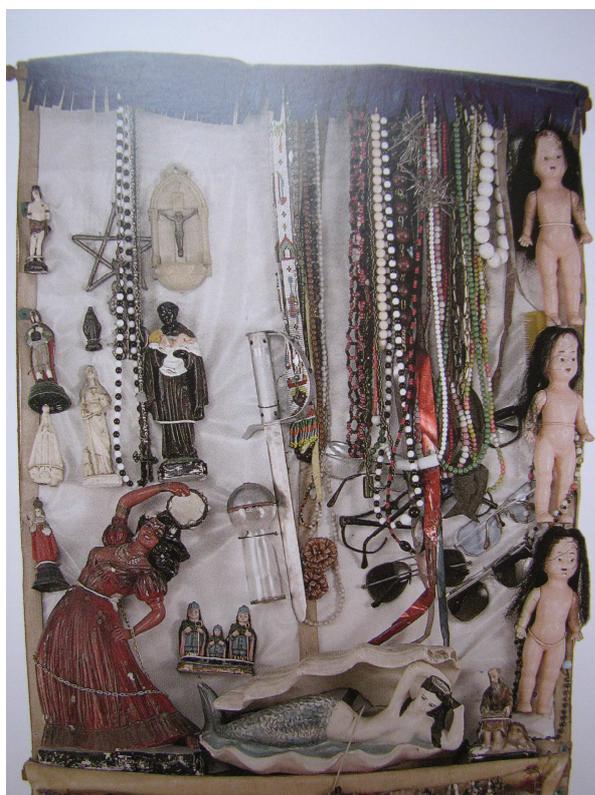


Figura 26: Detalhe da obra *Macumba*

Fonte: Lázaro, 2006

Essa ligação com esses cultos estão presentes também em outra obra de Bispo - a *Capa de Exu*, apresentada na figura 27. Exu, orixá cultuado pela cultura africana, possui um caráter “suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro,

vaidoso, indecente” (VERGER *apud* PRANDI, 2001)<sup>47</sup>. Todas essas características assustaram os primeiros missionários cristãos que estiveram em contato com os ioruba, na África. Esses missionários associaram Exu ao diabo, ligando-o, em oposição à bondade de Deus, a tudo o que há de mal e perverso. Prandi comenta que um dos primeiros relatos sobre a cultura dos iorubá, feita por R. P. Baudin, padre católico da Sociedade das Missões Africanas de Lyon e missionário na Costa dos Escravos, apresenta de forma sistemática esse rituais em homenagem a Exu. Vejamos como este orixá é retratado por Baudin:

O chefe de todos os gênios maléficos, o pior deles e o mais temido, é Exu, palavra que significa o rejeitado; também chamado Elegbá ou Elegbara, o forte, ou ainda Ogongo Ogó, o gênio do bastão nodoso. [...] Nas grandes circunstâncias, ele é inundado de azeite de dendê e sangue de galinha, o que lhe dá uma aparência mais pavorosa ainda e mais nojenta. [...] Invejoso da boa harmonia que existia entre dois vizinhos, ele resolveu desuni-los. Para tanto, ele pôs na cabeça um gorro de brilhante brancura de um lado e completamente vermelho do outro (BAUDIN, Baudin, 1884, p. 49-51 *apud* PRANDI, 2001).

O gorro citado acima, segundo Prandi, faz parte de um mito comum nos candomblés brasileiros. Nessa história, Exu, ao passar por entre dois vizinhos vestido com o gorro bicolor, teria provocado entre ambos uma briga, já que cada um deles teria visto apenas um dos lados do gorro. Dessa forma, eles discutiram ferrenhamente sobre as cores, até que um deles matou o outro com um golpe de enxada.

Podemos estabelecer alguns paralelos entre essas características e a obra de Bispo do Rosário, *Capa de Exu*. O que primeiramente salta aos olhos é o enfeite vermelho da cabeça e as cores, sempre associadas ao orixá.

---

<sup>47</sup> PRANDI, Reginaldo. *Exu, de Mensageiro a Diabo. Sincretismo Católico e Demonização do Orixá Exu*. Dossiê Revista Cinquenta, n. 50, pp. 46-63, jun.-ago./01. Disponível em: [http://www.candomble.i8.com/exu\\_demonizacao.htm](http://www.candomble.i8.com/exu_demonizacao.htm)



Figura 27: Obra *Capa de Exu*

Fonte: Lázaro, 2006

O poder e o domínio exercido pelo orixá sobre o povo também é passível de ser pensado em relação a Bispo em seu posto de *xerife*. O artista às vezes se lambuzava de óleo dizendo que precisava ficar brilhante, luminoso para sua “ação brilhosa, dos pés à cabeça” (HIDALGO, 1996, p. 89). Esse é outro comportamento que nos permite perceber o sincretismo religioso na obra do artista Bispo do Rosário.

Nesse misto de fluxos – religiosos, temporais, artísticos etc. - ora integrando-se, ora afastando-se, Bispo produziu a sua obra, o seu espaço, conjugando essas lembranças e criando o seu universo. Bispo soube escolher, entre os seus encontros pela vida, aqueles que fortaleciam a sua existência. Podemos notar, em sua obra, um cuidado na seleção desses encontros através de diversos aspectos: a seleção de materiais, o critério na organização, uma estética, a presença do seu passado e, principalmente, a sua preparação para o Grande Dia – o Juízo Final. Percebemos, então, que essas lembranças não foram registradas para constituir um memorial, um registro para conservação, mas que serviram para fortalecer a criação e manter os olhos do artista no futuro. Nesse sentido, elas configuram uma resistência. Vimos

como uma lembrança pode se relacionar com a criação e não se prestar somente à conservação e é dessa forma que vemos a produção desse artista, em sua resistência ao poder disciplinar.

A obra de Bispo constitui uma memória e esta envolve criação e resistência: o artista produziu ativamente suas peças a partir dos encontros com o acaso. Um dos encontros na vida de Bispo foi com a psiquiatria, e dentro de um manicômio o artista viveu quase toda a sua vida. Esse encontro, todavia, por mais sofrimento que tenha lhe trazido, não conseguiu diminuir a vontade, a potência criativa de Bispo, promovendo até mesmo o contrário – foi o que pudemos ver através do *O.R.F.A.*, por exemplo. Bispo usou as próprias insígnias da psiquiatria para constituir sua resistência a ela: desafiando seu uniforme para criar objetos, diferenciando-se dos demais internos na criação de sua própria vida, singularizou-se e tornou-se artista. Desse modo, Bispo ultrapassou a sua condição de interno e transformou a sua vida numa obra de arte.

Certa vez Bispo disse: “Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar, fico transparente de novo. Mas normalmente sou cheio de cores” (HIDALGO, 1996, P. 176). Criar era, de fato, a coisa mais importante da vida de Arthur Bispo do Rosário. Na verdade, a sua vida era a sua criação. Uma vida de rupturas, de perdas, de abandono, mas também uma vida de transformação, de afirmação e de muito vigor. Deleuze afirma, em seu texto *O que é um ato de criação*<sup>48</sup>, que, ainda que nem toda obra de arte seja um ato de resistência, a arte é sempre uma forma de resistência: ela é a única coisa que resiste à morte, tornando-se “eterna”<sup>49</sup>. Em nossa visão, a obra que Bispo construiu dentro do manicômio consegue ultrapassar o seu significado apenas artístico, tornando-se uma forma de resistência. O próprio artista, ao se construir junto com sua obra, constrói a sua vida como tal. E assim, constituída como memória, eternizando-se na resistência e na criação, ela continua a transmitir a força implicada em sua produção, e os afetos para aqueles que a observam.

---

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é um ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Em Folha de São Paulo, Cadernos Mais!, 27 de junho de 1999.

<sup>49</sup> A palavra eterna foi colocada entre aspas pois existe uma grande discussão sobre a efemeridade da arte, mas no momento não é de nosso interesse desenvolver esse assunto. Podemos pensar em eternidade da obra sem nos remeter necessariamente à durabilidade do seu material ou à permanência da sua construção. Podemos pensar no ato da sua construção que, mesmo que se esvaia, ocupa certa duração, e esta é eterna, mesmo que só dure “um dia”.

#### 4 PONTOS DE NÓ: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a obra de Arthur Bispo do Rosário se constituiu de forma peculiar. Ao construir suas peças, Bispo tornou-se artista ao mesmo tempo em que criou uma nova vida para si mesmo, transformando a sua situação de interno de um hospício. A peculiaridade dessa construção nos salta aos olhos assim que entramos pela primeira vez em contato com a obra. Como é possível que tudo isso tenha sido construído em tão precárias condições, com materiais tão inusitados e por uma pessoa que sofria de problemas psíquicos, e sem um provável contato com o universo artístico? Essas questões nos levaram a pensar a sua obra como uma verdadeira resistência ao domínio da psiquiatria.

Ao iniciarmos nossos estudos sobre essa questão percebemos que a resistência de Bispo, na Colônia Juliano Moreira, não se exercia nos moldes de uma oposição ao poder psiquiátrico. Bispo do Rosário transformou seu modo de vida no interior mesmo do asilo. Ele não negou o sofrimento que vivia, mas o metamorfoseou. Mesmo sendo submetido às torturas, renegado ao descaso e ao abandono como os demais internos, criou para si um mundo de grande beleza e força. Afirmou a vida sem se desfazer do sofrimento. O encontro com uma força aparentemente maior como a da psiquiatria não conseguiu destruir a potência do artista, parecendo mesmo dar-lhe mais energia para realizar a sua arte.

O que parece mover a criação de Bispo não é a sua loucura como muitos acreditam, mas uma capacidade de transformar seu modo de ser afetado numa grande potência de agir, em prol da sua existência enquanto artista. Juntando materiais descartados pela sociedade, objetos do uso cotidiano acumulados em sua cela, recriando esses objetos e a si mesmo, Bispo resistiu à disciplina psiquiátrica e sobreviveu aos tratamentos, aos choques, ao abandono. Transformando-se em artista e diferenciando-se dos demais internos, Bispo criou o seu espaço e impôs respeito àqueles que viviam à sua volta. Acreditando ser Deus, ele criou um universo onde reinava absoluto. Mesmo seguindo o que acreditava serem ordens divinas, Bispo inventou um mundo onde ele próprio ditava as suas regras. Essa postura afirmativa nos levou a sustentar a tese de que a vida e a obra de Bispo foram uma estratégia de resistência. Ela se exerceu através de uma fuga pela arte, mas também através de um “cuidado de si”. A associação entre os seus desejos terrenos

e os desígnios divinos fez Bispo criar para si uma nova forma de se colocar no mundo, uma vida como uma obra de arte.

Na análise de sua obra, foi possível também pensarmos esta resistência e suas relações com o universo artístico. Encontramos várias associações da obra de Bispo com outros artistas como Marcel Duchamp, ou mesmo com alguns estilos artísticos como a *arte povera*. Ainda que essas relações sejam possíveis, tivemos o cuidado de não permitir um enquadramento dessa obra em um estilo artístico de forma que a desmerecesse ou a reduzisse. Na verdade, ora se conjugando, ora se afastando, Bispo parece reunir um fluxo de movimentos artísticos e estilos. De um modo semelhante, ora se identificando com a disciplina do hospício, ora se recusando a segui-la, ele cria a sua própria maneira de viver dentro da Colônia.

Um aspecto foi fundamental para pensarmos como essa resistência se concilia e se relaciona com a memória – as coleções. O ato de colecionar, de reunir objetos, dentre outras características, fez com que Bispo, assim como outros pacientes psiquiátricos, fosse considerado louco, esquizofrênico. A necessidade de juntar coisas para a reconstituição de uma realidade fragmentada é identificada pela psiquiatria como um sintoma de “doença mental”. Entretanto, para Bispo a forma como ele reunia esses objetos está para além dessa designação. O que ele pretendia era registrar, para a memória de todos, “todas as coisas existentes na terra dos homens”. Para além de um mero sintoma esquizofrênico, esses objetos eram recriados de modo artístico, o que nem todo louco e nem todo obsessivo é capaz de fazer. Nesse sentido, Bispo era artista mesmo sofrendo de problemas psíquicos, e não por causa deles ou apesar deles. Ele foi perpassado por diversos fluxos e se permitiu viver intensamente o seu devir artista.

A coleção faz, dessa forma, a ligação entre a resistência e a memória. Os objetos reunidos por Bispo eram para ele mais do que um patrimônio material; eram a constituição de si mesmo. Dessa forma, não podemos pensar a coleção apenas como um bem material. Estaria Bispo colecionando coisas para a conservação do seu passado? De fato, um aspecto concernente à obra é que ela possui um grande manancial de lembranças. Várias possíveis passagens da vida do artista estão registradas em suas peças. E dizemos possíveis porque são escassos os registros desse passado. Seus tempos na Marinha, em Japaratinga, na *Light*, na Colônia Juliano Moreira se limitam a meros documentos encontrados aqui e ali. A maior parte dessas lembranças aparecem registradas em lençóis, cobertores e nas

diversas coleções do artista. Entretanto, não é de forma comum que essas lembranças surjam na obra. Mais importante que a presença dessas lembranças é a maneira como elas foram registradas e o intento dessa construção. Sua obra é toda ela memória. Não no sentido de uma memorialística, isto é, de uma obra constituída de narrativas do passado e produzida para conservá-lo. Falamos aqui de memória em um sentido muito diverso.

Bispo do Rosário acreditava que Deus havia lhe dado uma missão: reconstruir o universo para a chegada do Juízo Final. Essa visão escatológica do mundo parece guiar toda a produção do artista. Todas as peças eram confeccionadas para a apresentação que ele faria no Grande Dia. Além disso, Bispo seria o responsável por julgar todos os vivos e os mortos, sendo sua a escolha dos nomes que ocupariam o merecido lugar no reino dos céus. Assim, Bispo catalogava tudo e todos em seu incessante trabalho. Tudo o que era passível de ser lembrado era registrado, catalogado, numerado e ordenado. Uma ordenação caótica aos olhos comuns, mas ordenação. Cada coisa ocupava seu devido lugar e tudo era, com esmero, cuidado pelo artista. Até mesmo a entrada em seu universo, a cela forte do Núcleo Ulisses Viana, era controlada por ele. Ao conhecermos mais sobre a vida do artista percebemos que o intuito dessa criação não era a conservação desse passado, mas sua recriação. É nesse sentido que sua obra é a contração de uma memória-mundo, criada a partir de um passado integral que se atualiza, no sentido bergsoniano.

Entretanto, mesmo quando Bispo se valia do passado, era com os olhos voltados para o futuro que ele o fazia. A atualização das lembranças se fazia voltada para o porvir. Assim, Bispo promovia uma transformação nos objetos que encontrava, mostrando nitidamente essa capacidade inventiva de transformação do passado. Em seus *O.R.F.A.* vimos um exemplo dessa força transformadora. Ao recobrir objetos com o fio azul do seu uniforme desfeito, Bispo dá a eles um novo estatuto, criando uma nova forma de vida, velando um passado clichê, impregnado de hábitos, e revelando um futuro. O que move essa atualização é o que Bergson chamou de emoção criadora – o afeto anterior às representações. E aqui, auxiliados por Bergson e Deleuze, podemos fazer uma costura entre memória, criação e afeto.

Bispo se deparou ao longo da sua vida com diversos fatos, pessoas, que aqui chamamos de encontros. Esses encontros permitiram que o artista se afetasse de forma a transmitir essas sensações em sua obra, e esse processo continua em quem se permite vivenciá-la. Movido por essas afetações Bispo atualizou diversos

momentos do seu passado e construiu a sua obra. Mas o que nos interessou foi a forma como essas lembranças foram registradas. Bispo não parecia escolher as imagens ao acaso. Apresentemos, aqui, duas formas de lidar com o acaso: um encontro inesperado seja com o material, seja com a lembrança e um domínio sobre esses encontros. O acaso das lembranças ou da matéria prima de sua obra foi trabalhado pelo artista de forma crítica e consciente. Ele não produzia “qualquer coisa” existente na Terra. Ele escolhia o que ia representar. Ao observarmos suas obras, vemos que muitos materiais provavelmente foram descartados, já que ele não produzia simplesmente um amontoado de coisas, mas construía estética e criteriosamente suas peças. Bispo parecia quebrar os clichês, abandonar o lugar comum ao criar suas peças. Assim, fugindo do hábito, permitiu que uma memória nova fosse criada. Para a construção do seu novo mundo havia uma seleção e uma transformação do universo conhecido. O que nos indica uma memória que se constrói criativamente.

É dessa forma que pensamos a memória que Bispo atualizava em suas obras. Suas lembranças, afetadas por encontros ao longo da sua vida, permitiram que o artista criasse com liberdade dentro do hospício. Sua obra, construída como uma memória, é a própria resistência à Instituição Psiquiátrica - uma resistência ao poder. Se Bispo tivesse se rendido ao seu diagnóstico de esquizofrênico ele estaria capturado pelo poder da disciplina. Entretanto, ele não se entregou e pôde dessa forma inventar-se de forma criativa como artista.

As análises que realizamos durante esta pesquisa não foram capazes de esgotar o potencial apresentado pela obra de Bispo do Rosário, que continua a afirmar-se como memória e resistência para aqueles que por ela são tocados. Bispo é um excelente exemplo de como é possível resistir afirmativamente à captura da psiquiatria, da arte e da vida ordinária, na medida em que ele faz fugir todos os binarismos a partir dos quais poderíamos classificá-lo: saúde/doença, arte/loucura, verdade/delírio. Nessa dissertação valorizamos o movimento de fuga pela arte através do qual Bispo recusou a deixar-se capturar por esta lógica, mas outros movimentos podem a ele ser conjugados. Acreditamos que a possibilidade de recusa desses binarismos é uma vertente importante para o desenvolvimento das pesquisas na área da memória social, no campo da saúde mental, bem como no campo das artes e é neste último que pretendemos desenvolver nossas futuras pesquisas.

## 5 BIBLIOGRAFIA

ANDRIOLO, Arley. *A “psicologia da arte” no olhar de Osório César: leituras e escritos*. Acessado em: [scielo.bvs-psi.org.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a11.pdf](http://scielo.bvs-psi.org.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a11.pdf) no dia 17 de novembro de 2006.

AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: CCH/UNIRIO, 2004.

\_\_\_\_\_. *Do pitoresco ao Pontual: uma imagem-biografia*. In: *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vozes do Hospício*. Rio de Janeiro: OFICINA Cadernos de Poesia, 1993.

\_\_\_\_\_. *Museu Arthur Bispo do Rosário*, Rio de Janeiro: 2005. Catálogo da Exposição Museu Bispo do Rosário + 3.

AMARANTE, Paulo Duarte de Carvalho. *Asilos, alienistas: uma pequena história da psiquiatria no Brasil*. In: *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1994.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. Nietzsche: a memória, o esquecimento e a alegria de superfície. In: *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. FEITOSA, Charles et all. (Org). Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: Unirio; Brasília, DF: Capes, 2006.

BARROS, Anna. *A Percepção em Espaços de Arte Híbridos*. In Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cartas, conferências e outros escritos*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (col. Os pensadores)

\_\_\_\_\_. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Tradução de Nathanael C. Teixeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. *A Evolução Criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: entre o céu e o inferno*. Tradução de Casa das Línguas Ltda, Londres: Taschen, 2006.

BRITO, Ronaldo *et all.* *Amílcar de Castro*, São Paulo: Takano Editora, 2001.

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

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *A vida como obra de arte*. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992 (A).

\_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. *Desejo e prazer*. In: *Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*. PELBART, Peter Pál e ROLNIK, Suely (org.), São Paulo: PUC-SP, 1993, v.1, n.1. p. 13-25.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado [et all.] Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. (col. TRANS)

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975.

\_\_\_\_\_. *O que é um ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Em *Folha de São Paulo*, Cadernos Mais!, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et all. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, vol. 3.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, vol. 5.

FOUCAULT, Michel. *A evolução da noção de “indivíduo perigoso” na psiquiatria legal do século XIX*. In: *Foucault: ética, sexualidade, política*. Manoel Barros da Motta (org.) Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004. (col. Ditos e Escritos) vol. V.

\_\_\_\_\_. *As técnicas de si*. In *Dits et Écrits*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento e Karla Neves Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 783-813. Acessado em 07 de janeiro de 2007. Disponível em:  
<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/techniques.html>.

\_\_\_\_\_. *Uma estética da existência*. In: *Foucault: ética, sexualidade, política*. Manoel Barros da Motta (org.) Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004. (col. Ditos e Escritos) vol. V.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [s.n]: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, H.L.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FUCHS, Francisco Traverso. *A Noção de Virtualidade em Bergson*. Dissertação de mestrado em filosofia. Rio de Janeiro: PPGF/UFRJ, 1997.

GONDAR, Jô. *Quatro proposições sobre memória social*. In: *O que é memória social?*. GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (org). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: *Memória e espaço*. GONDAR, Jô et all. (Org.) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 38-41.

GONDAR, Jô. *Memória, resistência e poder*. In: *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. GONDAR, Jô. e BARRENECHEA, Miguel Angel de. (org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. *A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos: eixo Rio- São Paulo*. Campinas, SP: [s.n.], 2004. Dissertação de mestrado/ Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo, Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HERKENHOFF, Paulo. *A vontade de arte e o material existente na terra dos homens*. In: *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2006.

HENDRICKS, Jon. "O que é Fluxus? O que não é! O porquê". Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JORGE, Marco Aurélio Soares. *Engenho dentro de casa: sobre a construção de um serviço de atenção diária em saúde mental*. Rio de Janeiro : s. n., 1997. Acessada em 10 de julho de 2006. Disponível em: [http://portalteses.cict.fiocruz.br/transf.php?script=thes\\_cover&id=000063&lng=pt&nr m=iso](http://portalteses.cict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_cover&id=000063&lng=pt&nr m=iso)

LAGNADO, Lisette. *Arthur Bispo do Rosário e a instituição*. In: *POR que Duchamp?* São Paulo: Itaú Cultural : Paço das Artes, 1999. Acessada em 11 de outubro de 2007. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/document.2004-09-27.4754768420>

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

LÁZARO, Wilson.(org.) *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2006.

MACIEL Jr., Auterives e MELO, Danilo Augusto Santos. *A função do subjetivo: o hábito para além da psicologia*. In: *Revista do Departamento de Psicologia/UFF*, Niterói, v. 18, n. 2, Jul./Dez. 2006. Acessada em 15 de novembro de 2007. Disponível em: [http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v18.2\\_cap%2006\\_A%20fundacao%20do%20subjetivo.pdf](http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v18.2_cap%2006_A%20fundacao%20do%20subjetivo.pdf)

\_\_\_\_\_. *O todo aberto: tempo e subjetividade em Henri Bergson*. Dissertação de mestrado em filosofia. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway*. In: *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MACHADO, Roberto. *Arte, ciência, filosofia*. In: *Nietzsche e a polêmica*. MACHADO, Roberto (org) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ciência e Saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAYER-GROSS, Willy; SLATER, Eliot e ROTH, Martin. *Psiquiatria Clínica*. Tradução de Clóvis Martins Filho e Hilda Rosa. Tomo I. 2 ed., São Paulo: Mestre Jou, 1976

Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde.DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. *Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*. Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental : 15 anos depois de Caracas. OPAS. Brasília, novembro de 2005. Acessada em 10/07/2006 em:

<http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/Relatorio15%20anos%20Caracas.pdf>

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2001

NARDI, H.C. *Ética, trabalho e subjetividade: trajetórias de vida no contexto do capitalismo contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. v. 1. 222 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

OLIVEIRA, Andréia Machado *et all*. *As coleções como duração: o colecionador coleciona o que?* In: *Episteme*, Porto Alegre, 2005, n. 20, p. 111-119. Acessada em 10 de janeiro de 2008 no site:

[http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20\\_artigo\\_oliveira\\_siegmann\\_coelho.pdf](http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20_artigo_oliveira_siegmann_coelho.pdf)

ORTEGA, Francisco. *Ética do prazer e moral do desejo*. São Paulo: SESCSP/Revistas/Revista Digital, 2002. Acessado em 10 de outubro de 2007 no site: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/janela\\_prazer.htm](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/janela_prazer.htm)

PEIXOTO, Carlos Augusto. *A Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou Afirmação da Diferença?*, In: *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 2004. Acessada em 13 de outubro de 2007 no site: <http://www.scielo.br/pdf/physis/v14n1/v14n1a07.pdf>

PRANDI, Reginaldo. Exu, de Mensageiro a Diabo. Sincretismo Católico e Demonização do Orixá Exu. Dossiê Revista Cinquenta, n. 50, pp. 46-63, jun.-ago./01. Disponível em: [http://www.candomble.i8.com/exu\\_demonizacao.htm](http://www.candomble.i8.com/exu_demonizacao.htm). Acessado em: 10 de janeiro de 2008.

SILVA, Jorge Antônio e. *Arte e Loucura: Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: EDUC, 1998.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004 (Conexões)