

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANA DE ALMEIDA

**VOCÊ VÊ MINHA AURA, DE QUE COR ELA É?**  
*O ver e o ouvir em Arthur Bispo do Rosario*

VITÓRIA  
2020

**ANA DE ALMEIDA**

**VOCÊ VÊ MINHA AURA, DE QUE COR ELA É?**  
***O ver e o ouvir em Arthur Bispo do Rosario***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grando Bezerra

VITÓRIA  
2020

**ANA DE ALMEIDA**

**VOCÊ VÊ MINHA AURA, DE QUE COR ELA É?**  
***O ver e o ouvir em Arthur Bispo do Rosario***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grandó Bezerra

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grandó Bezerra**  
Orientadora (PPGA/UFES)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aissa Afonso Guimarães**  
Membro interno (PPGA/UFES)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica Melendi**  
Membro externo (PPGA-EBA/UFMG)

*Ao meu melhor amigo e companheiro de vida, Anderson.*

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a Deus por me proporcionar a família que me concedeu todo amor e apoio que necessitei durante este período, minha tríade de sensatez: mãe, avó e esposo.

Não poderia deixar de agradecer a generosidade dos professores que aceitaram o convite para participar da comissão examinadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aissa Afonso Guimarães e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica Melendi, e a minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grando Bezerra, por toda disponibilidade, prestatividade e paciência cedida a mim e à minha pesquisa.

Agradeço especialmente aos funcionários do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac, por toda a acolhida e prontidão à minha pesquisa, especialmente ao querido João Henrique. Também sou grata a equipe técnica de Artes Visuais do Centro Cultural SESC Glória, representados por Elaine e Thiago, pela oportunidade de participar da exposição O Grande Veleiro.

Finalmente, agradeço as loucas pausas para cafés com os amigos que o PPGA me felicitou, Karenn, Arlane, Lília, Reyan e Beto, além dos companheiros do bacharelado, Cristal, Karyne, Luan e Gessiane que foram extremamente essenciais para a conclusão desta pesquisa.

*Ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou senão para sair do inferno.*

Antonin Artaud

## RESUMO

A produção de Arthur Bispo do Rosario é singular em suas complexidades. Porquanto sua representação do mundo, apossada pelo campo da arte, possui características únicas que podem ser teorizadas pelo *ver* e *ouvir*. O *ver* em Bispo seria o repertório visual que o sergipano recorda e hibridiza, rememorando as raízes culturais de sua terra natal com o espaço manicomial que habitou. O *ouvir*, por sua vez, corresponderia com o delírio proveniente de seu diagnóstico esquizofrênico-paranoide, que atuou como motor, obrigando-o a reproduzir tudo o que vira e conhecera em vida. Isto posto, esta pesquisa investiga resquícios de uma cultura nordestina-cristã/ibero-brasileira que tenha formado a base espírito-visual (a cultura popular sergipana e a religiosidade católica) sobre a qual uma motivação diagnosticada como distúrbio psiquiátrico levou à produção de Arthur Bispo do Rosario. Para tanto, foram considerados os aspectos históricos relativos às interlocuções entre arte e loucura, buscando-se compreender a trajetória do entendimento sobre a loucura na sociedade moderna quando se traz à luz da percepção filosófica o percurso de ritos, purificação e exclusão do que, a partir do século XVII, conhecemos patologicamente como loucura. Também se fez necessário enaltecer as questões biográficas referentes à vida de Bispo, desvendando a personalidade que o mesmo incute em sua produção, quando extrapola a esquizofrenia diagnosticada e mescla a memória visual da infância com uma missão delegada por vozes dentro da mente de Bispo, para então cumpri-la até o dia de sua passagem. Por fim, foram analisados os conceitos teórico-críticos conferidos aos seus trabalhos, principalmente redigidos por Frederico Moraes – curador das primeiras exposições de Bispo, um dos responsáveis pela catalogação e classificação de suas peças –, que foi quem primeiro apresentou Bispo para o campo da arte e teorizou seus trabalhos para o sistema artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arthur Bispo do Rosario, Loucura, Arte, Crítica, Frederico Moraes.

## ABSTRACT

Arthur Bispo do Rosario's production is unique in its complexities. In view of its representation of the world, possessed by the field of art, it has unique characteristics that can be theorized by *seeing* and *listening*. *Seeing* in Bispo would be the visual repertoire that the man from Sergipe recalls and hybridizes, recollecting the cultural roots of his homeland with the asylum space he inhabited. *Listening*, in turn, would correspond to the delirium that came from his schizophrenic-paranoid diagnosis, which acted as a driving force, leading him to reproduce everything he had seen and known in life. Hereupon, this research investigates remnants of a Northeastern-Christian/Ibero-Brazilian culture that has formed the spiritual-visual basis (popular culture of Sergipe and Catholic religiosity) on which a motivation diagnosed as a psychiatric disorder led to the production of Arthur Bispo do Rosario. Therefore, the historical aspects related to the interlocutions between art and madness were considered, seeking to comprehend the trajectory of the understanding about madness in modern society when the path of rites, purification and exclusion is brought to the light of philosophical perception of what we have known pathologically as madness since the 17th century. It was also necessary to praise the biographical questions concerning Bispo's life, unraveling the personality that Bispo incites in his production, when he extrapolates the diagnosed schizophrenia and merges the visual memory of childhood with a mission delegated by voices within the mind of Bispo, to fulfill it until the day of his passing. Finally, the theoretical-critical concepts conferred to his works were analyzed, being mainly written by Frederico Morais - curator of the first exhibitions of Bispo, one of those responsible for the cataloging and classification of his works -, who first presented Bispo to the field of art and theorized his works to the artistic system.

**KEYWORDS:** Arthur Bispo do Rosario, Madness, Art, Criticism, Frederico Morais.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> - Adolf Wölfli, <i>São Adolf mordido na perna pela serpente</i> , 1921                                                                | 17 |
| <b>Figura 2</b> - Andre Masson, <i>Vistas icônicas de Toledo</i> , 1936                                                                               | 21 |
| <b>Figura 3</b> - Emygdio de Barros, <i>Universal</i> , 1948                                                                                          | 25 |
| <b>Figura 4</b> - Capa do prontuário de Arthur Bispo do Rosario da Colônia Juliano Moreira                                                            | 28 |
| <b>Figura 5</b> - Walter Firmo, <i>Arthur Bispo do Rosario</i> , 1985                                                                                 | 31 |
| <b>Figura 6</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Carrossel</i> , s/ data                                                                                 | 36 |
| <b>Figura 7</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Eu preciso destas palavras. Escrita</i> , s/ data                                                       | 40 |
| <b>Figura 8</b> - Walter Firmo, <i>Arthur Bispo do Rosario com o Manto</i> , 1985                                                                     | 43 |
| <b>Figura 9</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Eu preciso destas palavras. Escrita</i> (detalhe inferior central do estandarte), s/ data               | 44 |
| <b>Figura 10</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o filho de Deus</i> , s/ data                                    | 48 |
| <b>Figura 11</b> - À esquerda, Arthur Bispo do Rosario, <i>Vaso Sanitário</i> , s/ data; à direita, Marcel Duchamp, <i>A Fonte</i> , 1916             | 53 |
| <b>Figura 12</b> - À esquerda, <i>Chegança Almirante Tamandaré</i> , Laranjeiras/SE, s/d; à direita, Arthur Bispo do Rosario, <i>Eu vim</i> , s/ data | 55 |
| <b>Figura 13</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>VENHA AS VIRGEM EM CARDUMES</i> , s/ data                                                              | 56 |
| <b>Figura 14</b> - À esquerda, <i>Taieiras</i> , Laranjeiras/SE, s/ data; à direita, Arthur Bispo do Rosário, <i>Sem título</i> , s/ data             | 57 |
| <b>Figura 15</b> - À esquerda, <i>Festa do Reisado</i> , s/d; à direita, Walter Firmo, <i>Bispo e seu estandarte</i> , 1985                           | 58 |
| <b>Figura 16</b> - Jean Mazon, <i>Arthur Bispo do Rosario</i> , 1943                                                                                  | 62 |
| <b>Figura 17</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Manto da Apresentação</i> (avesso), s/ data                                                            | 63 |
| <b>Figura 18</b> - Walter Firmo, <i>Arthur Bispo do Rosario</i> , 1985                                                                                | 64 |
| <b>Figura 19</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Semblantes</i> (frente e verso), s/ data                                                               | 66 |
| <b>Figura 20</b> - Arthur Bispo do Rosario, <i>Lutas – 1938/1982</i> , s/ data                                                                        | 67 |
| <b>Figura 21</b> - Walter Firmo, <i>Arthur Bispo do Rosario</i> , 1985                                                                                | 72 |
| <b>Figura 21</b> - À esquerda, Arman, <i>Madison Avenue</i> , 1962; à direita, Arthur Bispo do Rosario, <i>Congas e havaianas</i> , s/ data           | 79 |
| <b>Figura 22</b> - À esquerda, Arthur Bispo do Rosário. <i>Roda da fortuna</i> , s/ data; à direita, Marcel Duchamp, <i>Bicycle Wheel</i> , 1913-1964 | 80 |

## SUMÁRIO

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                               | 10 |
| <b>1. À MERCÊ DA HISTÓRIA: ARTE E LOUCURA</b>                                   | 15 |
| 1.1. À margem da arte: a loucura                                                | 23 |
| 1.2. À margem da loucura: a arte                                                | 29 |
| <b>2. À MERCÊ DA MENTE: O MÉTODO DO DELÍRIO</b>                                 | 38 |
| 2.1. À margem do discurso: “eu preciso dessas palavras”                         | 42 |
| 2.2. À margem de Duchamp: a missão da lembrança                                 | 50 |
| <b>3. À MERCÊ DO ARTISTA: O LOUCO</b>                                           | 60 |
| 3.1. À margem de Bispo: Frederico Moraes                                        | 69 |
| 3.2. À margem da missão: a invenção de um artista                               | 73 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                     | 84 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                               | 88 |
| <b>ANEXO A – Entrevista de Bispo à Conceição Robaina em 11 de março de 1988</b> | 94 |

## INTRODUÇÃO

Convivi um ano com os usuários do sistema público de saúde mental em um Centro de Apoio Psicossocial especializado em transtornos mentais graves, o qual, certamente, nunca esquecerei. Na pretensão utópica de ensinar o fazer artístico para esquizofrênicos e bipolares, aprendi muito sobre humanidade, respeito e a complexa baliza da loucura. Neste estágio concluí que não poderia ensinar algo que vai além da minha alçada – a complexidade do sistema da arte nos leva a crer que mecanismos institucionais são necessários para que ela exista de forma legitimada –, apenas poderia, minimamente, incentivar a explorarem sua criatividade, o que, confesso, raramente funcionava devido aos sintomas patológicos e aos efeitos agudos das medicações. Diariamente convivia com uma loucura que, por vezes, se apresentava tão abstrata, e em outras, se representava tão concreta.

Neste limiar conheci a produção de Arthur Bispo do Rosario<sup>1</sup>, um sergipano com delírios de grandeza mística que, sem incentivo terapêutico nenhum, construiu um império artístico em um ambiente semelhante àquele que frequentei como estagiária. O diagnóstico de Bispo, tal como seu discurso, de muitas maneiras, era análogo ao de muitos pacientes com os quais convivi, o que de forma alguma tirava sua singularidade perante a psiquiatria ou a arte. Fiquei sedenta por saber cada vez mais sobre este fenômeno. Decidi pesquisá-lo. Meu objetivo sempre foi compreender esse legado artístico deixado por Bispo do Rosario.

Portanto, baseando-me na bibliografia existente sobre Bispo, analisei nesta pesquisa a hipótese de que a composição essencial para a existência de sua produção seja a somatória de uma memória fomentada pela cultura sergipana-cristã/ibero-brasileira sobre a qual uma motivação diagnosticada como distúrbio psiquiátrico foi seu motor produtivo. Portanto, eu sintetizo esta teoria em dois sentidos humanos, o *ver* e o *ouvir*, que em Bispo ampliaria seus conceitos biológicos: logo, o *ver*, representaria sua memória espírito-visual presente em sua produção; o *ouvir*, por sua vez, simbolizaria a voz em sua cabeça que o mandava produzir sua representação.

---

<sup>1</sup> Optei por utilizar o sobrenome Rosario sem acento, que é a maneira a qual a biógrafa Luciana Hidalgo recorre. Uma vez que o registro de batismo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba, traz a seguinte inscrição: “Aos 5 de outubro de 1909 batizei solenemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus” [HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, p. 30]. Respeitei o uso com acento (Rosário) quando outros autores o fizeram.

A metodologia da presente investigação possui um caráter qualitativo de natureza exploratória, desenvolvida através de pesquisa bibliográfica. Dentre a bibliografia analisada, destacam-se as escritas por Frederico Morais. O crítico é basilar para a pesquisa porquanto foi o primeiro teórico que buscou compreender a produção de Bispo sob um caráter estritamente artístico, além de ter sido o curador de suas primeiras exposições. Morais foi um dos únicos indivíduos do sistema da arte a ter contato com Bispo e sua obra, tal como foi concebida, nas celas na Colônia Juliano Moreira. Contudo, outros autores serão essenciais para a pesquisa, como Luciana Hidalgo, Arley Andriolo, Nise da Silveira, Kaira Cabañas, Marcelo Campos, Waldir Barreto, Tania Mara Galli Fonseca, Marta Dantas, Jean Dubuffet, Michel Foucault, Wilson Lázaro, Helena Severo, Ricardo Aquino, Mario Pedrosa, Andressa Thomazini, Flávia Corpas, Walter Firmo, dentre outros.

A pesquisa manterá seu enfoque na discussão das consonâncias entre arte e loucura na produção de Bispo, analisando, portanto, as ferramentas que foram utilizadas por esses autores a fim de exaltar a relação vida e obra como fomento para tal produção. Entretanto, a pesquisa não visa descreditar teorias anteriores distintas da hipótese central deste estudo, mas provocar outras vias de análise sob um olhar menos romantizado no que se relaciona a loucura como método. O estudo também visa exaltar um dos vieses de inspiração (a reminiscência cultural sergipana) de Bispo para construir sua produção – pensando todo o conjunto como uma grande obra. E é nesta reflexão que concerne o ineditismo do tema.

Neste ambiente, decidi dividir a dissertação em três etapas relativamente bem definidas: uma introdução histórica, um desenvolvimento analítico e um desfecho crítico – mesmo que por vezes elas se mesquem em alguns aspectos. A pesquisa inicia seu percurso historicista, na qual se entrelaçam as correntes entre arte e loucura na narrativa ocidental. Esse itinerário histórico se propõe a defender a proximidade de ambos os temas, em diferentes espaços-tempos. Posteriormente a compreensão se deu por meio da análise hipotética da pesquisa através de uma investigação bibliográfica sobre dois pontos: o delírio como motor produtivo e a possível memória cristã-sergipana como inspiração visual. Por fim, fez-se importante um apanhado crítico sobre como a produção de Bispo tem sido teorizada desde sua ascensão ao sistema da arte.

No capítulo *À mercê da história: arte e loucura* apresento os dois espectros que transcendem a produção de Arthur Bispo do Rosario: arte e loucura. Para uma melhor compreensão da temática, inicio com uma apresentação contextual da problemática referente

à historicidade, e para tal, evidencio as posições dos psiquiatras e críticos da arte que debateram sobre as produções de esquizofrênicos ainda no início do século XX. Reitero a importância da mudança do discurso psiquiátrico sob os nomes de Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, que olharam para a produção dos pacientes manicomiais através de um viés artístico e não somente científico. Em consonância com o pensamento dos médicos supracitados, a psiquiatra maranhense Nise da Silveira atuou como precursora da arteterapia no Brasil quando buscou um método de tratamento humanizado aos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, onde clinicou na década de 1940. No subcapítulo *À margem da arte: a loucura* explico os pensamentos de críticos como Jean Dubuffet, que teorizou a *Art Brut*, uma das maiores vertentes responsáveis por dar visibilidade aos pacientes psiquiátricos, tal como a presidiários, idosos e crianças. No Brasil, Mario Pedrosa foi na época o crítico responsável por dar legitimidade artística às pinturas e esculturas realizadas no atelier do Pedro II e consagrar os nomes de Adelina, Isaac, Carlos, Fernando e Emygdio a mestres da *Arte Virgem*. Por fim, no subcapítulo *À margem da loucura: a arte* analiso a forma como a crítica de arte, por meio de Frederico Moraes, legitima a produção de Arthur Bispo do Rosario. Diferente do ambiente hospitaleiro fomentado por Nise da Silveira, Bispo trabalhou sempre só, recusando interferências por parte da psiquiatria e de tratamentos terapêuticos. Moraes alcança a produção de Bispo por meio da arte, e a partir da história da arte teoriza todo seu legado artístico.

No capítulo *À mercê da mente: o método do delírio* apresento fontes bibliográficas que evidenciam a função da patologia psiquiátrica evidente – delírio, ilusões auditivas, discurso alienado, crises paranoicas, etc. –, que no caso de Bispo atuou sob o diagnóstico de esquizofrenia-paranoide, conduziu seus atos como o motor funcional para que a sua produção fosse realizada. Além dessa apresentação, investigo alguns trabalhos específicos de Arthur Bispo do Rosario (visto que sua produção catalogada ultrapassa o número de oitocentos itens), nos quais foram identificadas analogias às referências pictóricas de sua memória visual da cultura cristã sergipana – como bordados, estandartes, fardões, manto, etc. – para a construção destas obras. No subcapítulo *À margem do discurso: “eu preciso dessas palavras”* utilizarei as palavras de Bispo que nos são transmitidas através dos documentários *O prisioneiro da passagem* (1982) e *Video-cartas: Bispo* (1985) a fim de corroborar o pressuposto de que o delírio adquire função motora quando Bispo obedece as vozes que ouve. Desta forma, se enfatizaria o *ouvir* como um dos elementos que compõem a essência criadora do sergipano. Este subcapítulo, de modo geral, é responsável por certificar o papel da loucura

na produção de Bispo do Rosario. Por fim, no subcapítulo *À margem de Duchamp: a missão da lembrança* evidencio o *ver* que é apresentado a nós através das ressonâncias da memória visual de Bispo. Portanto, refuto as aproximações aos diálogos com arte contemporânea às quais Frederico Moraes se referiu no texto *A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário* (1990) – por isso, Marcel Duchamp é lembrado no título do capítulo – e, em contrapartida, analiso as similitudes pictóricas com elementos visuais presentes na memória de Bispo. Considero para o estudo os paralelos discursivos, assim como os nexos com o imaginário popular em consonância com a biografia de Bispo: cidade natal e seus costumes culturais, seus ofícios e vida manicomial. Este capítulo tem por objetivo discutir a hipótese essencial da pesquisa, a qual visou analisar em quais medidas a cultura sergipana-cristã formou a base espírito-visual (a religiosidade católica e a cultura popular sergipana) sobre a qual uma motivação diagnosticada como distúrbio psiquiátrico levou aquele indivíduo a produzir o que produziu.

O capítulo *À mercê do artista: o louco* completará a dissertação, quando, por fim, introduzo uma crítica ao discurso artístico construído a partir de uma reapropriação da produção de Bispo por parte da crítica de arte que teve a figura de Frederico Moraes como elo central. O capítulo se dedica a investigar a forma como isso se deu, ressaltando os meios de mecanismos e ferramentas tanto físicas quanto discursivas, priorizando a análise das formas as quais esse discurso impactou a visão sobre o legado artístico de Bispo, aferindo suas ressonâncias através da visão de outros críticos e teóricos, como Ferreira Gullar e Luís Camillo Osório. Inicialmente, fez-se necessário compreender que Bispo nunca se referiu à sua produção como arte. Entretanto, quando perguntado em uma entrevista concedida a Conceição Robaina sobre o significado de sua arte, o sergipano induz a este viés apenas as suas quatro vestimentas, das quais faço uma análise crítica neste capítulo. Para abrir as discussões, apresentei uma crítica ao discurso de Moraes, uma vez que o mesmo ainda é replicado por inúmeros pesquisadores e curadores que discutem a poética de Bispo. Neste discurso, Moraes se “apropria” da produção do sergipano e dá sua voz a ela, tomando por secundária a relação fomentada por sua biografia, para analisar tão somente sob o viés de “obra de arte”. No subcapítulo *À margem de Bispo: Frederico Moraes* analiso as questões que permeiam a relação do renomado crítico mineiro e o autor sergipano. Nele apresento as diretrizes históricas que deram princípio a essa relação de inventor e invenção – e adiciono: de autor e criação. No subcapítulo seguinte, de fechamento da dissertação intitulado *À margem da missão: a invenção de um artista* abordo criticamente as teorias principais que envolvem a

produção de Bispo, sobretudo as fomentadas por Frederico Moraes que foram refutadas por outros teóricos. Para concluir a pesquisa, lancei mão em retomar a voz de Bispo a fim de comparar os discursos do sergipano, sob a névoa do delírio, e de Moraes, sob o intelecto da crítica.

Aspectos biográficos, tais como aspectos patológicos, podem ter formado a mistura exata para que Bispo produzisse nas formas, materiais e métodos aos quais escolheu para cumprir sua missão de vida. Sob essa hipótese, Arthur Bispo do Rosario esteve muito além da história da arte – que, provavelmente, desconhecia –, portanto acredito no dever de desvendar seu trajeto com suas implicações únicas, expressando que o motor da arte pode exceder às referências da história legitimada e ser encontrado nos fragmentos sensoriais da loucura humana.

## 1. À MERCÊ DA HISTÓRIA: ARTE E LOUCURA

*“Pra falar do Artur Bispo/ Tem que saber a verdade/ Saber se foi injustiça/ Talvez até crueldade/ Ao confundir seu talento/ Taxando-o de insanidade...”*

(Chiquinho do Além Mar)<sup>2</sup>

A mínima menção ao nome de Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) suscita desde as mentes leigas às cultas duas simples palavras: *arte* e *loucura*. Certo é que tal simplicidade resume-se a ortografia fácil de tais termos, pois a definição de ambas requer complexidade. Recorrer ao dicionário não sanaria os infinitos questionamentos sobre o que é arte ou o que é loucura. Críticos e psiquiatras utilizam toda a teoria provinda da razão e do sublime para definirem, dentre outras e caso a caso, a existência da arte em um trabalho e da loucura em um indivíduo. As somatórias dos termos resultam, em Bispo, em trabalhos e indivíduo singulares, uma vez que sua produção – oitocentos e cinco trabalhos<sup>3</sup> híbridos e herméticos – é um ponto fora da curva da história da arte e da loucura.

Historicamente, os psiquiatras foram os primeiros a dar notoriedade à produção dos internos nos asilos manicomiais. Michel Foucault (1926-1984), em sua extensa obra *História da Loucura na Idade Clássica* (1972), elucida que desde meados do século XVII a loucura tornou-se incômoda à sociedade, e a partir de então começaram os procedimentos de exclusão dos anormais – os quais no século seguinte foram concretizados através da criação de panópticos<sup>4</sup>. Apenas posteriormente, no século XIX, houve a definição patológica da loucura,

---

<sup>2</sup> Chiquinho do Além Mar é autor da Literatura de Cordel intitulada *Arthur Bispo do Rosário*: biografia, a qual poetiza através da literatura popular em verso a história da vida de Bispo. Publicado em 2016 em Aracaju/SE, o cordel ainda contém ilustrações de André Gustavo, Cláudia Nen e Flávio Sampaio; prefácio de Aglaé Fontes; revisão de Lisandra Lima e projeto gráfico de Rony Lima.

<sup>3</sup> Usarei a nomenclatura “trabalhos”, pois era como o próprio Bispo se referia a eles: “são trabalhos que existem”. Registro dessa referência está presente no diálogo com Hugo Denizart, no documentário *O prisioneiro da passagem* produzido em 1982.

<sup>4</sup> Termo criado pelo filósofo inglês Jeremy Bethan em 1785, que consistia em um modelo arquitetônico anelar com torre de sentinela central que constituiu no século XVIII os moldes de uma penitenciária ideal. Foucault explana, em *Vigiar e Punir* (2012) que tal construção disciplinar permitia controle social e vigilância cada vez mais eficientes.

o que reforçou o trabalho dos reformadores que buscavam cuidados médicos aos considerados loucos através de instituições psiquiátricas<sup>5</sup>.

O despertar da medicina para a produção pictórica dos alienados acontece apenas no início do século XX. Inicialmente a história das obras provindas dos regimes asilares foi “contada a partir do discurso que as reconhecia como documentos clínicos, na verdade, uma leitura parcial desses objetos dirigida epistemologicamente pelo saber psiquiátrico”<sup>6</sup>. De forma gradativa, o que antes foram consideradas criações psicopatológicas, passaram a fomentar pesquisas sob um olhar mais sensível, de maneira que foi possível incluí-los no sistema da arte.

Walter Morgenthaler (1883-1965), psiquiatra suíço do Hospital de Waldau em Berna, detém o pioneirismo sobre a pesquisa com a temática arte e loucura, em virtude de seu interesse na compreensão dos desenhos e escritos de seus pacientes. Morgenthaler foi quem tornou legítima a obra de Adolf Wölfli (1864-1930) por meio da publicação de 1921, *Ein Geisteskranken als Künstler* [em português, Um artista alienado]. O psiquiatra considerou a relevância da produção de Wölfli [Fig. 1] além das análises médicas, importou a ele estabelecer meios para que um interno manicomial produzisse arte.

Nascido e crescido em uma extrema pobreza, Wölfli teve uma vida marcada por traumas: foi abandonado pelo pai aos seis anos de idade e perdeu sua mãe três anos depois. Trabalhou na adolescência para famílias camponesas e teve uma breve passagem pelo exército. Foi acusado e preso por crime sexual em 1890, cinco anos depois reincidiu na mesma infração e, sofrendo de intensas crises de psicose e alucinações, foi encaminhado à clínica psiquiátrica de Waldau com o diagnóstico de esquizofrenia<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> O discurso científico sobre a loucura se inicia em meados do século XVII com publicações sobre questões médico-legais, como reitera Foucault: “o reconhecimento da loucura no direito canônico, bem como no direito romano, estava ligado a seu diagnóstico pela medicina. A consciência médica estava implicada em todo julgamento sobre a alienação.[...] Apenas o médico é competente para julgar se um indivíduo está louco, e que grau de capacidade lhe permite sua doença.” [FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 140]

<sup>6</sup> ANDRIOLO, Arley. *Histórias da “Arte Marginal”*: um processo de ambigüidades. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004, p. 2.

<sup>7</sup> Informações retiradas do site dedicado à obra de Adolf Wölfli. Disponível em: <http://www.adolfwoelfli.ch>

Adolf Wölfli se tornou um personagem importante para a temática que entrelaça arte e loucura, uma vez que seu trabalho pictórico tenha alcançado as esferas da arte por meio do diagnóstico psiquiátrico. O início do século XX é um marco para a eclosão do tema “arte e loucura”, uma vez que antes mesmo da Primeira Grande Guerra (1914-1918), já haviam sido construídos pelo menos seis museus dedicados às manifestações artísticas de internos dos hospitais psiquiátricos na Suíça, na França e na Alemanha<sup>8</sup>. Essa temática, após décadas adormecida, foi retomada à discussão no limiar dos anos de 1940, quando a produção pictórica sob o viés da loucura é associada aos processos expressivos do inconsciente.



**Figura 1.** Adolf Wölfli, *São Adolfo mordido na perna pela serpente*, grafite e lápis colorido sobre papel, 68 x 51 cm, 1921.

Fonte: Coleção de Art Brut, Lausanne.

Essa expressiva reação por parte do meio artístico inicia-se a partir do contato com as publicações Morgenthaler e do também psiquiatra Hans Prizhorn. O contato de Morgenthaler com os trabalhos de Wölfli acontece em 1907, quando o psiquiatra começou a clinicar em Waldau. O médico produz a monografia publicada dois anos após deixar o hospital de Berna em 1921, em que explana sobre a vida e obra de Wölfli, tecendo comentários sobre diversos

---

<sup>8</sup> THOMAZONI, Andressa; FONSECA, Tania. *Encontros Possíveis entre Arte, Loucura e Criação*. Mental - ano IX - nº 17 –, jul./dez. Barbacena, 2011, p. 608.

desenhos, além de tornar públicas as músicas e danças criadas pelo interno<sup>9</sup>. A perspectiva do psiquiatra sobre o trabalho do artista ainda confirma que Wölfli definia sua obra como o império de *São Adolf*. Diferentemente da miséria constante na vida de Wölfli, *São Adolf* impregnava seus trabalhos com narrativas fictícias de inúmeras viagens e aventuras, uma vida onírica que nunca teria o ensejo de realizar, entretanto a arte lhe possibilitara uma nova identidade. Curioso cogitar que de forma análoga Bispo do Rosario tenha construído sua produção também sob uma espécie de codinome, *Jesus-Filho*. A alternância de identidade se mesclou em ambos os casos: seja em Wölfli, quando atribui a *São Adolf* retratar o profundo dos sonhos humanos ou em Bispo, quando imputa a *Jesus-Filho* representar<sup>10</sup> os objetos humanos.

Foi após a produção de Wölfli ser explanada nas pesquisas filogenéticas de Walter Morgenthaler e posteriormente estudada obstinadamente pelo psiquiatra alemão Hans Prinzhorn (1886-1933) em *Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales*<sup>11</sup> (2001) – leitura à qual tiveram acesso Paul Klee (1899-1940), Max Ernst (1891-1976), nomes que *a posteriori* se consagrariam perante a história da arte ocidental com prestígio e influência em movimentos modernistas<sup>12</sup> – que o sistema da arte absorveu de maneira intensa. Principalmente em virtude do contato de André Breton (1896-1966) e, por consequência, do Surrealismo; e de Jean Dubuffet (1901-1985) e, portanto, da *Art Brut*, com a publicação de Morgenthaler<sup>13</sup> como explanaremos a seguir. Portanto, é possível cogitar que

<sup>9</sup> COSTA, Thais. *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção da Arte Bruta*. 175 f. Dissertação (mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes/ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018, p. 80.

<sup>10</sup> O verbo “representar” aparece diversas vezes na própria fala de Arthur Bispo na ocasião de uma entrevista concedida à assistente social Conceição Robaina, como quando afirma: “minha missão é essa [...] eu representar a existência da Terra que tá aí”. [Vide: BISPO DO ROSARIO, Arthur. *Entrevista a Conceição Robaina*. 11 mar. 1988. Mimeo. Disponibilizado pelo Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac. Disponível no ANEXO A desta dissertação.]

<sup>11</sup> PRINZHORN, Hans. *Introducción a la producción d'imatges dels malalts mentals: una contribució a la psicologia i la psicopatologia de la configuració* in: *La Col·lecció Prinzhorn*. Barcelona: Editora Actar, 2001.

<sup>12</sup> Segundo Hal Foster, “Klee havia escutado Prinzhorn antes mesmo da publicação de seu livro, [...] enquanto a Ernst, descobriu a arte dos enfermos mentais a partir de 1911, ao iniciar seus estudos na Universidade de Bonn” (tradução nossa). [No original: “Klee había escuchado a Prinzhorn antes de que apareciese su libro, [...] en cuanto a Ernst, descubrió el arte de los enfermos mentales a partir de 1911, al iniciar sus estudios en la Universidad de Bonn”. (FOSTER, Hal. *Tierra de nadie: sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales*. In: *La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico* Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2001, p. 47.)]

<sup>13</sup> COSTA, *Op. Cit.*, 2018, p. 68.

Wölfli tenha sido o primeiro a atingir ambos campos com tamanha relevância, afinal, médicos não duvidavam de seu diagnóstico psiquiátrico, tampouco os artistas desmereceram o valor artístico de seu trabalho – neste limiar, é mérito enaltecer o que Dubuffet chamou de *Art Brut*<sup>14</sup>.

Sob aspectos genéricos, o conceito formulado por Dubuffet nos anos de 1940, definia a *Art Brut* como uma “operação artística inteiramente pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo autor, a partir de seus próprios impulsos”<sup>15</sup>. Existe uma diferença nítida entre a noção de *Art Brut* e *Art Naïf* (ou Arte Ingênua), categoria que se popularizou no início do século XX. Em tese, o artista bruto não procura diálogos com a arte considerada oficial, contrário ao criador naïf, a qual trabalha com técnicas legitimadas – especialmente a pintura –, além de estarem ativos dentro do mercado de arte.

Para Dubuffet, os artistas brutos criam completamente estranhos às metodologias culturais de produção de arte, elaborando seus meios próprios para a realização da mesma sob regime asilar<sup>16</sup>, enquadrados em espaços normativos – o que Foucault posteriormente explanou através do conceito de “sociedades disciplinares” em *Vigiar e Punir* (1975). Deste modo, em 1945, Dubuffet fundou a *Compagnie de l'Art Brut* que consistia na construção de uma coleção “composta pela produção artística de autodidatas-marginalizados, que estavam em regime de internação em hospitais psiquiátricos ou enclausurados em prisões”<sup>17</sup>.

O interesse clínico em relação à produção dos pacientes psiquiátricos diverge da visão que Dubuffet deteve sobre a produção dos mesmos. Para ele, somente o artista louco gozava de liberdade das amarras culturais, ou seja, a *Art brut* enquadrava-se opositiva aos sistemas de arte e cultura vigentes, além de ser um meio de exteriorização e materialização do discurso do

---

<sup>14</sup> “Em 1967, ocorreu uma significativa exposição no *Musée des Arts décoratifs* que contava com 700 obras de 75 autores, em Paris. Dubuffet após a tentativa frustrada de doar a coleção para o governo parisiense, ofereceu a cidade de Lausanne na Suíça que aceitou a coleção com aproximadamente 5 000 obras de 175 autores diferentes. A inauguração da *Collection de l'Art Brut* aconteceu em 26 de fevereiro de 1976, reunindo 4200 obras de 145 autores. A curadoria foi de Michel Thévoz, que um ano antes havia publicado o livro *L'Art Brut. A Collection de l'Art Brut* permanece na Suíça instalada no *Château de Beaulieu*, e pode ser considerada uma das principais coleções de arte bruta.” [COSTA, *op. cit.*, 2018, p. 116.]

<sup>15</sup> SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981, p. 15.

<sup>16</sup> DUBUFFET, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1999, p. 108.

<sup>17</sup> COSTA, *op. cit.*, 2018, p. 12.

louco. Para Dubuffet, interessa a visão do indivíduo sem conexão ou imposição do bem social, dessa forma, “pretender servir os dois ao mesmo tempo só pode conduzir à hipocrisia e à confusão”<sup>18</sup>. Assim, Dubuffet discordava da subserviência da arte à psiquiatria e da forma a qual a arte atua nestes casos como método de tratamento clínico. Para ele, desta maneira, o fazer artístico teria uma função social e por meio desta a arte seria compreendida a fim de obter controle sobre o indivíduo<sup>19</sup>.

Antes da pesquisa de Dubuffet, os surrealistas na década de 1920 interessaram-se pelo tema da loucura relativa à produção de arte. André Breton reiterou a questão ao registrar no *Manifesto Surrealista* de 1924 que as produções do movimento buscavam a “ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral”<sup>20</sup>. O interesse dos surrealistas pelas produções que se enquadravam na irracionalidade é intensificado quando Breton se defronta com o trabalho de Wölfli ao ler a monografia escrita por Morgenthaler. Breton expressou tamanho fascínio com a singularidade da produção dos artistas brutos que em 1948 compartilhou com Dubuffet a sociedade da *Compagnie de l'Art Brut*<sup>21</sup>. Três anos depois, Breton se afasta devido às decisões antagônicas anunciadas por seu sócio, como o parecer de não enviar a coleção para os Estados Unidos e de extinguir a sociedade. As discordâncias entre ambos também permeavam as concepções distintas de como entendiam a loucura. Para Breton, a demência era um valor agregado às obras, enquanto Dubuffet sustentava a dissociação do campo psiquiátrico, eliminando as classificações e rotulações compulsórias que são atreladas à loucura<sup>22</sup>.

Os surrealistas utilizavam elementos desconexos, opondo-se à racionalidade e experimentando automatismos psíquicos no processo de construção da obra. Em consequência, além de buscarem uma produção artística que caminhava na contramão da

---

<sup>18</sup> DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 12.

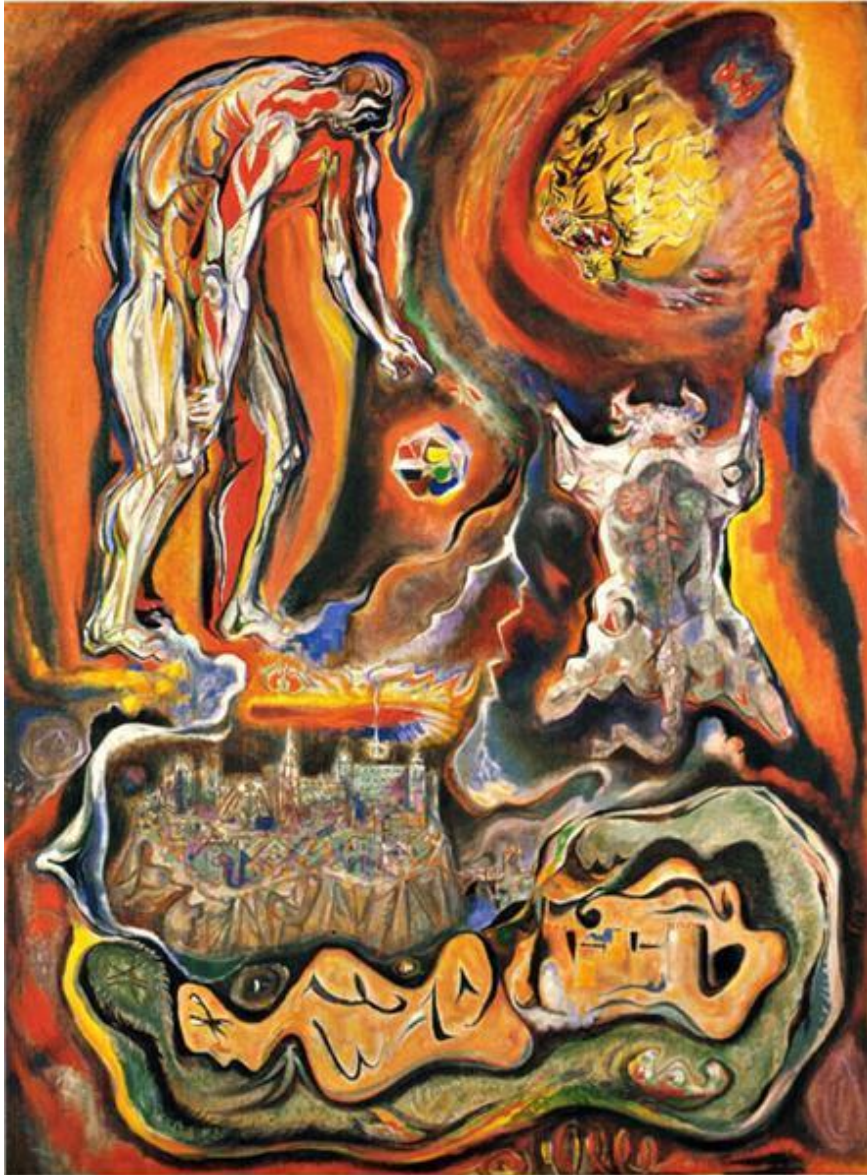
<sup>19</sup> COSTA, *op. cit.*, 2018, p. 75.

<sup>20</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 47.

<sup>21</sup> Na década de 1970 Dubuffet doa seu acervo de obras brutas ao que se tornaria a Collection de l'Art Brut, em Lausanne, que, na época, foi dirigida por Michel Thévoz, principal discípulo intelectual de Dubuffet, e o qual redigiu uma série de estudos de revisão da filosofia dubuffetiana, através dos vieses da sociologia e da psicanálise. [ADRIOLLO, *op. cit.*, 2004, p. 4]

<sup>22</sup> *Ibidem*.

razão e dos padrões de arte consistentes à época, idealizavam uma produção com ênfase no inconsciente.



**Figura 2.** Andre Masson, *Vistas icônicas de Toledo*, 1936, óleo e têmpera sobre tela, 91x 63,5 cm.  
Fonte: wikiart.org

Sob este ponto de vista, as obras produzidas em asilos foram principalmente estudadas e descritas por intermédio de teorias psiquiátricas que abordam a interpretação pictórica atrelada aos recursos terapêuticos visando o progresso clínico diante da loucura. Desta forma, as pesquisas em torno do inconsciente têm por proposta a análise do “‘estilo’, da ‘forma e

estrutura’, de ‘conteúdos simbólicos’, de ‘regressão’ (em analogias com crianças, ‘primitivos’, modernistas, etc.), e, por fim, de ‘terapêutica da arte’”<sup>23</sup>.

No Brasil, a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1905-1999) é considerada a precursora dos estudos que fundem arte e tratamento psiquiátrico. Quando começa a clinicar em 1944 no Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a médica questiona os métodos desumanos aos quais os pacientes que residiam no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II eram submetidos – dentre eles, o tratamento baseado em eletroconvulsoterapia<sup>24</sup> e lobotomia<sup>25</sup>. Discípula de Carl Jung, Silveira vincula-se à pesquisa sobre os processos de criação conforme a perspectiva da psicologia analítica junguiana, através do viés psicológico e visionário. Em 1946, ao ser encaminhada pela diretoria do hospital à coordenação da ala de Terapêutica Ocupacional, Silveira iniciou sua pesquisa prática sobre as simbologias apresentadas por meio da oficina arteterapêutica, na qual os pacientes eram convidados e incentivados a se expressarem através de desenhos, pinturas e esculturas no *Atelier* do Pedro II.

Para Silveira, “o artista mergulha até as funduras imensas do inconsciente. Ele dá forma e traduz na linguagem de seu tempo as instituições primordiais e, assim fazendo, torna acessível a todos as fontes profundas da vida”<sup>26</sup>. O trabalho de Silveira no *Atelier* no Pedro II consistiu em criar “oportunidade para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão”<sup>27</sup>. Com a abundante produção que ocorria dentro das oficinas, houve o despertar da análise científica das imagens através do olhar da psiquiatra. Por outro lado, o interesse artístico ficaria a cargo da crítica de arte, representada naquele momento por Mario Pedrosa.

---

<sup>23</sup> ADRIOLLO, *op. cit.*, 2004, p. 3.

<sup>24</sup> Também conhecido por “eletrochoque”, é um tratamento psiquiátrico que consiste em provocar alterações no cérebro através de corrente elétrica de alta voltagem sobre a região temporal. Foi utilizado nos manicômios em livre demanda a fim de causar uma indução de crise convulsiva. A técnica hoje é utilizada sob restrição médica para tratamentos de patologias mentais agudas.

<sup>25</sup> Cirurgia utilizada em pacientes psiquiátricos, que consistia em seccionar as vias que ligam as regiões pré-frontais do cérebro.

<sup>26</sup> SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, p. 161.

<sup>27</sup> *Idem, op. cit.*, 1981, p. 13.

### 1.1. À margem da arte: a loucura

*“O hospício que o artista/ Fez sua moradia/  
Chamava Pedro II./ O primeiro que existia/ Ficava  
em Praia Vermelha/ Assim o jornal dizia...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

Em 1947 o crítico de arte pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981), na época colunista do *Correio da Manhã*, legitimou o resultado pictórico do trabalho realizado por Nise da Silveira<sup>28</sup>, na ocasião da primeira exposição de arte dos internos do Centro Psiquiátrico Pedro II. Ofereceu seu aval às pinturas e esculturas de nove artistas de Engenho de Dentro: Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, José (sobrenome desconhecido), Kleber Leal Pessoa, Lucio Noeman, Vicente (sobrenome desconhecido) e Wilson Nascimento. O crítico brasileiro cunhou o termo *arte virgem* e assume posição semelhante ao endosso liderado por Dubuffet na França porquanto “ambos acreditavam que o impulso criativo seria encontrado em todo ser humano e, independentemente de conhecimentos específicos ou da cultura artística, todos estavam aptos a se expressar”<sup>29</sup>. Mário Pedrosa afirma que

os artistas de Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e [...] ninguém impede que [suas] imagens sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte.<sup>30</sup>

A criação do atelier de pintura na Seção de Terapêutica Ocupacional foi um desejo de Silveira, atendido por Paulo Elejalde, diretor do Pedro II na ocasião, com auxílio do artista Almir Mavignier<sup>31</sup> (1925-2018), que então trabalhava como guarda de sala do Hospital

<sup>28</sup> PEDROSA, Mário. *Mestres da Arte Virgem*. In: *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. Organização: Otília Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 85.

<sup>29</sup> MOTTA, Giovana. *A Construção do Conceito de Arte “Virgem” no pensamento de Mário Pedrosa*. Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: “Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior”, 2007, p. 6.

<sup>30</sup> PEDROSA apud SILVEIRA, *op. cit.*, 1981, pp. 14-15.

<sup>31</sup> Posteriormente Almir Mavignier se consagra como um artista extremamente importante à história da arte geométrica brasileira, a qual, pertencente ao movimento concreto, alcançou fama internacional.

Engenho de Dentro. Desde sua inauguração até a implantação do Museu de Imagens do Inconsciente<sup>32</sup> em 1952, os pacientes de Engenho de Dentro participaram de três exposições. A primeira, realizada em fevereiro de 1947, no Ministério da Educação; a segunda em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a curadoria do crítico de arte belga Leon Degand (1907-1958); e a terceira exposição organizada por Mario Pedrosa em parceria com Silveira e Mavignier, em janeiro de 1950, no Salão Nobre da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar que a psiquiatra mantinha-se “discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes”<sup>33</sup>, visto que, para ela, seria de incumbência dos profissionais da arte – artistas, teóricos e críticos. Sua competência seria, portanto, “estudar os problemas científicos levantados por essas criações”.<sup>34</sup> Ao vê-los pintando, Silveira examinava além das simbologias pictóricas, investigava o fato de que esquizofrênicos crônicos, por exemplo, conseguiam exprimir suas vivências através de “formas que os conhecedores de arte admiravam”<sup>35</sup> – destaque, porém, que à época, poucos nomes associados ao sistema artístico demonstraram interesse por tal produção. A psiquiatra reconhece que a absorção de seus pacientes no sistema da arte seria de muitas formas intrincada pela ideia massificada de que indivíduos assim rotulados em hospícios não poderiam ser capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de artistas legitimados<sup>36</sup>. De forma pública, Silveira afirma que apenas os artistas Ivan Serpa (1923-1973) e Abraham Palatnik (1928-2020), além de Mario Pedrosa, foram solícitos a produção de seus pacientes. Tal questão foi reiterada pela pesquisadora Kaira Cabañas<sup>37</sup>:

---

<sup>32</sup> Sobre a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, Nise da Silveira afirma que: “a produção do atelier era muito grande, aumentando a cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística.” [SILVEIRA, *op. cit.*, 1981, p. 16]

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Professora de história da arte e pesquisadora no Center for Latin American Studies da University of Florida (UF).

Pedrosa, por exemplo, desenvolveu um compromisso profundo e duradouro com Emygdio de Barros [Fig. 3]. Serpa, um importante professor de arte, estendeu suas atividades de ensino para incluir alguns dos pacientes. Em parte por conta de seu apoio à criatividade dos pacientes, a própria prática pedagógica de Serpa foi impulsionada pela experimentação, no lugar de ensinamentos baseados em ordens normativas. Finalmente, Palatnik, por conta da qualidade dos trabalhos dos pacientes, desistiu de pintura tradicional a fim de começar sua experimentação estética com o cromocinetismo.<sup>38</sup>



**Figura 3.** Emygdio de Barros, *Universal*, 1948, óleo sobre tela, 105,4x109cm.  
Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org](http://enciclopedia.itaucultural.org)

<sup>38</sup> CABAÑAS, Kaira. O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro. In: MAGALHÃES, Ana; DUFRÊNE, Thierry; BAUMGARTEN, Jens (orgs.). *Colóquio Labex Brasil-França: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao pósmodernismo*. São Paulo: MAC-USP, 2016, p. 149.

Nise da Silveira admite que os psiquiatras, em sua grande maioria, recusam o valor artístico atribuído às pinturas e desenhos realizados por seus pacientes. Deste modo, as produções pictóricas dos pacientes resumir-se-iam a reflexos de sintomas e de ruína psíquica, entrelaçadas sob os conceitos antiquados de arte psicótica e arte psicopatológica.

Revogar essa cultura da arte psicótica demandou esforço. Além de Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, nomes como Karl Jaspers (1883-1969) e Ernst Kretschmer (1888-1964) se destacam ao contrariar o conceito homogêneo sobre arte e loucura reiterado pela comunidade psiquiátrica. Prinzhorn, todavia, se encarrega de estudar os processos de criação artística de esquizofrênicos do Hospital de Heidelberg, e sob o conceito de *Gestaltung* publicou o livro *Bildnerei der Geisteskranken* [em português, Expressões da loucura] em 1922, um ano após a edição da aclamada monografia de Morgenthaler sobre Adolf Wölfli. Nele, o psiquiatra aplica um “método de investigação psicológica derivado da fenomenologia, da *Gestalt* e da teoria estética da empatia”<sup>39</sup> para elucidar a maneira que o impulso criativo aflora em um indivíduo. Prinzhorn contribuiu para frisar o conceito de que o ímpeto criador está inerente ao ser humano, algo além das balizas da loucura. Silveira baseava-se no olhar humanizado que esses psiquiatras partilharam sobre o viés artístico de seus pacientes.

No campo da arte, a crítica propícia de Mario Pedrosa por meio de diversas notas publicadas no jornal carioca *Correio da Manhã* sobre o atelier de pintura no Centro Psiquiátrico Pedro II foi vital para que, mais tarde, pacientes como Carlos, Isaac, Adelina, Fernando e Emygdio fossem considerados exímios mestres da Arte Virgem<sup>40</sup>. Contudo, Quirino Campoflorito (1902-1993), crítico de arte paraense, confrontou a legitimação dada por Pedrosa à produção plástica dos pacientes do Pedro II, criando um debate na imprensa. Campoflorito afirmou que “as produções dessas infelizes criaturas eram mediócras demonstrações artísticas, que traziam as fraquezas de obras casuais e improvisações inconsistentes”<sup>41</sup>, porquanto, tais obras não poderiam ser consideradas arte, pois careciam de razão e inteligência, assim suas produções não passariam de necessidades terapêuticas. Não obstante, o crítico reiterou que a arte dos alienados era um mero “estímulo para a pesquisa

---

<sup>39</sup> FERRAZ, Maria. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editora, 1998, p. 22.

<sup>40</sup> PEDROSA, *op. cit.*, 1996, pp. 85-94.

<sup>41</sup> CAMPOFLORITO apud MOTTA, *op. cit.*, 2007, p. 7.

científica”<sup>42</sup>. Pedrosa, por outro lado, seguiu defendendo a produção pictórica dos esquizofrênicos e o valor plástico de suas obras quando replicou a crítica de Campoflorito: “eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário”<sup>43</sup>.

Pedrosa partilhou seu olhar sensível às obras, afirmando que “a arte é a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós”<sup>44</sup>. Envolvido com estudos sobre *Gestalt*<sup>45</sup>, o crítico ligou-se intimamente à produção dos pacientes psiquiátricos do Pedro II. Posteriormente, reitera que a chave para a compreensão dos trabalhos consistia na expressão fisionômica, que estava localizada nas propriedades formais da obra de arte. Dessa forma, conceituando a *Arte Virgem*, Pedrosa incorpora em seus “estudos estéticos o trabalho criativo dos sujeitos não normativos”<sup>46</sup>, entretanto sempre pressupondo um indivíduo normativo da percepção. Uma diferença que o crítico evidencia entre “arte dos artistas” e “arte dos alienados”, seria que nesta última faltaria a vontade realizadora para tal atividade<sup>47</sup>, uma variável que, nos anos de 1980, é retomada em discussão, sob o exemplo da produção de Bispo do Rosario.

Ainda que Bispo tenha construído sua vida manicomial nas dependências da Colônia Juliano Moreira (CJM), mais especificamente no Pavilhão Ulisses Vianna, o sergipano teve breves passagens pelo Centro Psiquiátrico Pedro II – seus registros de internação datam de 1944, 1948 e 1964 – antes e depois do início do Serviço de Terapêutica Ocupacional por Nise da Silveira<sup>48</sup>. Embora não tenhamos documentos comprobatórios, seria irracional não cogitar que Bispo pode ter tido contato com tais práticas arteterapêuticas, entretanto a inexistência de

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> PEDROSA apud MOTTA, *op. cit.*, 2007, p. 7.

<sup>44</sup> THOMAZONI; FONSECA, *op. cit.*, 2011, p. 615.

<sup>45</sup> Teoria proveniente da psicanálise do alemão Fritz Perls, que apresenta uma doutrina a qual defende que para se compreender as partes é preciso, antes, compreender o todo através de dois conceitos: super-soma e transponibilidade.

<sup>46</sup> CABAÑAS, *op. cit.*, 2016, p. 153.

<sup>47</sup> PEDROSA apud THOMAZONI; FONSECA, *op. cit.*, 2011, p. 616.

<sup>48</sup> MORAIS, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Organização e prefácio: Flávia Corpas. 1ª Ed. Rio de Janeiro: NAU Livre Galeria, 2013, p. 108.

relato em prontuário nos faz deduzir uma possível recusa ou desinteresse. Contudo, a hipótese mais plausível dentre os pesquisadores seria de que todas as suas passagens pelo Engenho de Dentro foram abreviadas pelos médicos em virtude da superlotação dos pavilhões do hospital e, portanto, não haveria tempo suficiente para concretizar algum tipo de contato entre Bispo e Silveira. Ressalto que o método de trabalho utilizado por Bispo não se encaixava aos procedimentos usados na arteterapia<sup>49</sup>. Na produção de Bispo, assim como em seu discurso, existe uma evidente crítica em relação ao comportamento dos psiquiatras, por exemplo, quando o sergipano afirmou no depoimento dado a Conceição Robaina que “médico psiquiatra não existe”<sup>50</sup>.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)  
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Service)  
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

**NOME** ARTHUR BISPO DO ROSARIO  
(Name)

**Idade** 27 anos (27 years)  
(Age)

**Côr** preta (black)  
(Color)

**Classe** indigente (indigent)  
(Class)

**Entrada** 6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)  
(Date of entry)

**Matricula** 01662  
(Registry No.)

**Diagnóstico** esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)  
(Diagnosis)

**Saída**  
(Release)

**Falecimento** 5 de julho de 1989 (5 July 1989)  
(Date of death)

**Figura 4.** Capa do prontuário de Arthur Bispo do Rosario da Colônia Juliano Moreira.  
Fonte: 50emails.com

<sup>49</sup> “[...] não há registros de que ele tenha frequentado a Seção de Terapêutica Ocupacional (STOR), criada por Nise da Silveira em 1946, ou que tenha qualquer tido qualquer contato com a psiquiatra junguiana, que jamais se pronunciou por escrito sobre sua personalidade e obra.” [MORAIS, *Op. cit.*, 2013, p. 46.]

<sup>50</sup> Ibidem, p. 108.

Frederico Moraes (1936-), crítico de arte mineiro responsável por trazer à luz da arte a produção de Bispo do Rosario, afirma que não existiria nenhuma analogia possível entre as produções dos internos do Pedro II e a obra do sergipano. Os pacientes de Engenho de Dentro foram acolhidos por Nise da Silveira e estimulados a criar em meio a um “clima de afetividade e convívio ameno”, em virtude disto, entregam em suas pinturas e esculturas características como “bom gosto, refinamento, desenho caprichado e tonalidades sutis”<sup>51</sup>. O ambiente do paciente 01662 [Fig. 4], por outro lado, permanecia perverso e sórdido – o pavilhão que ocupava na CJM era destinado aos pacientes com antecedentes criminais graves –, visto que seu trabalho era solitário, como afirma a jornalista e biógrafa Luciana Hidalgo:

Bispo não era paciente da Dra. Nise; pelo contrário, foi mero discípulo de si mesmo. Seguiu sempre só, face às incongruências da Colônia, sem alguém a escavar seu inconsciente. Não recebeu papel, tinta, tampouco estímulo da instituição e, quando preciso, desfiou o próprio uniforme para obter seu material.<sup>52</sup>

O caráter terapêutico do tratamento proposto por Silveira nunca pretendeu formar artistas, mas possibilitar meios através dos quais os pacientes pudessem se expressar. Entretanto o possível distanciamento de Bispo para a prática terapêutica pode ser corroborado pelas esferas que Silveira e Moraes atravessam sua produção. O método da psiquiatra consistia em abordar o paciente com intuito de estabelecer conexões entre sua obra e o inconsciente – com arte. O crítico, por outro lado, abordou a obra com intuito de estabelecer conexões entre o paciente e o consciente – pela arte. Moraes, em uma disputa invisível, resgata a produção de Bispo das amarras da psiquiatria e nos revela sob sua perspectiva crítica a obra de um artista inventado.

## 1.2. À margem da loucura: a arte

*“Com esse material,/ Bispo era especialista/  
Classificaram o trabalho/ Como arte Vanguardista/  
Artur Bispo do Rosário/ Era muito mais que um*

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>52</sup> HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, p. 54.

*artista... / O seu trabalho obteve/ Uma fácil  
aceitação/ Até com Marcel Duchamp/ Fizeram  
comparação/ E Bispo continuava/ Com a sua  
produção...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

Os trabalhos de Arthur Bispo do Rosario estiveram presentes em cinquenta e cinco<sup>53</sup> exposições desde a morte de seu criador em 1989. São vinte e nove anos que sua produção suscita os mais diversos debates dentro das esferas artísticas e psiquiátricas<sup>54</sup> – sem contar as inúmeras confabulações nas ciências sociais, na antropologia e na psicologia. Embora nunca tenha se autoproclamado artista, foi na arte que sua consagração foi concretizada.

A biografia de Bispo é repleta de lacunas, mas o que foi preenchido não pode ser ignorado. Negro, pobre, deixado pelos pais, cresceu em uma fazenda de cacau na zona norte do Sergipe. Trabalhou como sinalizador e timoneiro em navio de guerra da Marinha, foi pugilista fracassado, empregado doméstico no estilo “faz-tudo”, lavador de bondes, vulcanizador e garimpeiro. Nos últimos cinquenta anos de vida, Bispo se reconheceu como o próprio Jesus – permanecendo em um entra-e-sai pelos três maiores hospitais psiquiátricos cariocas – e a sociedade o reconheceu como louco.

O ano era 1980 quando Samuel Weiner Filho (1955-1984) exibiu em sua reportagem realizada para o programa televisivo *Fantástico* a forma lastimável e desumana em que os internos da Colônia Juliano Moreira<sup>55</sup> viviam. A matéria é fruto de um repentino interesse midiático sobre a vida dentro dos manicômios, uma vez que o final da década de 1970 foi

---

<sup>53</sup> Número sujeito a alteração, visto que a última atualização dos registros de exposições no site oficial do Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac, instituição responsável pelo acervo dos trabalhos de Bispo, foi realizada em 2015. [Fonte: <http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>]

<sup>54</sup> Em 24 de dezembro de 1938 Bispo do Rosario deu entrada como paciente no Hospital Nacional dos Alienados.

<sup>55</sup> Colônia Juliano Moreira, também conhecido como Colônia dos Alienados de Jacarepaguá, foi um manicômio localizado no bairro de Jacarepaguá na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, hoje funciona como Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMASJM), hospital psiquiátrico de curta permanência subordinado a Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro.

marcado por uma série de questionamentos acerca do regime asilar instituído nos hospitais psiquiátricos.

Frederico Moraes, ao assistir a reportagem, despertou para a figura de “um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens”<sup>56</sup>. O crítico, responsável na época pelo Departamento de Artes Plásticas do MAM/RJ, realizou a mostra *À margem da vida* em 1982, onde reuniu os trabalhos realizados por presidiários, idosos de asilos, crianças da FUNABEM e pacientes psiquiátricos. Nela, Bispo, que permitiu a exposição de quinze estandartes, foi incluído pela primeira vez no sistema da arte.



**Figura 5.** Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosario*, fotografia, 1985.

Fonte: istoesergipe.com

Não podemos suprimir o fato de que as intensas transformações no âmbito artístico na década de oitenta permitiram que a produção de Bispo “se enquadrasse” nas premissas da arte oitentista. Obviamente, e sem nenhum pudor, devo ressaltar que a corrente militante na arte de Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Lygia Pape e de outros artistas conceituais dos anos de 1960/1970 se mantinha a quilômetros de distância (plástica, mas sobretudo teórica)

---

<sup>56</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 23

dos objetos criados por Bispo. Nos anos 1980, contudo, essa voga conceitualista se desintegrava ante o impulso de “antagonizar os privilégios dados à ideia e ao pensamento em detrimento do olhar e da fruição, questionando os pressupostos de uma postura teórica, desencarnada, analítica, anti-estética e elitista”<sup>57</sup>.

Os artistas brasileiros – sob o olhar atento da crítica –, inundados de aguda nostalgia, acompanhavam o ensejo internacional que emergia a pintura para a “crista da onda”. A retomada da pintura, não obstante, se concretizou como um artifício para que os artistas remassem na contramão das premissas conceitualistas e evocassem uma arte “concisa, livre de convenções e formalidades, sem normas rígidas e fronteiras estilísticas, [...] capaz de discorrer sobre qualquer temática segundo a abordagem subjetiva de cada autor”<sup>58</sup>. Portanto, esse cenário se tornaria perfeito para que o diagnóstico de Bispo – e sua subjetividade singular – não fossem empecilhos para encaixar seus trabalhos no sistema da arte.

Morais foi incisivo nesta questão, quando afirmou que “a arte nada tem a ver com a loucura, a arte tem a ver com tudo, inclusive com a loucura”<sup>59</sup>. A estética na década de 1980 – com “referências à história da arte misturadas a evocações de sentimentos íntimos, como a sexualidade, a violência, o amor, o medo [e acrescento, a loucura]”<sup>60</sup> – certamente foi estratégica para que essa afirmação de Moraes possuísse coerência.

Entretanto, a produção de Bispo começaria décadas antes. O sergipano, ao cruzar os portões da Colônia Juliano Moreira em 1939, defronta-se com uma frase com a qual dialogaria nos próximos cinquenta anos de sua vida: “*práxis omnia vincit* (o trabalho tudo vence)”<sup>61</sup>. Sob a névoa da loucura, em 1967, inicia uma corrida contra o tempo ao receber uma missão proferida pelas vozes que escutava: representar os trabalhos existentes na Terra.

---

<sup>57</sup> BARRETO, Waldir. Espírito Oitenta. In: *Revista Farol*, [S.l.], n. 15, p. 74-88, jun. 2016, p. 78.

<sup>58</sup> BARRETO, Waldir. A margem da Poética. In: *Revista Farol*, [S.l.], n. 8, p. 9-23, nov. 2015. p. 79.

<sup>59</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 99.

<sup>60</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2016, p. 78.

<sup>61</sup> HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 12.

Sua produção, que posteriormente foi catalogada em 805 peças<sup>62</sup>, foi manufaturada com o material que poderia ser encontrado às margens do manicômio.

O sistema artístico incorporou seus trabalhos como obras de arte para salvá-los de uma possível pilhagem após a morte de Bispo<sup>63</sup>: o operário do delírio nos deixou sua arte como herança de seu ofício. O passo seguinte para consolidação artística foi, no mesmo ano, realizar a primeira exposição individual *Registros de minha passagem pela Terra*, que aconteceu na Escola de Artes Visuais, do Parque Lage – local de prestígio da arte carioca, palco da “retomada da subjetividade” dos artistas da Geração 80 em 1984. Foram expostos aproximadamente 500 trabalhos, dentre eles: estandartes, fardões, faixas de misses, ORFAs<sup>64</sup> e o *Manto da Apresentação* [Fig. 8]. Moraes, a partir deste momento, consolida a inserção de Bispo no sistema da arte, quando afirma que “a exposição foi o marco inicial do que eu chamei [acima] de invenção de Bispo do Rosário como artista”<sup>65</sup>. A *release* da assessoria de imprensa do Parque Lage sob a responsabilidade de Vera Alvarez anunciava:

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

#### O artista

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

<sup>62</sup> Atualmente o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea realiza uma nova catalogação das peças a fim de resultar na publicação do catálogo *raisonné*, previsto para lançamento em 2020.

<sup>63</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p.10.

<sup>64</sup> Sigla para “Objetos recobertos por fios azuis”, nomenclatura criada por Frederico Moraes.

<sup>65</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 23.

Arthur Bispo, esquizofrênico-paranóide, é para Frederico Morais, “um dos artistas mais geniais do país. Transita com absoluta naturalidade e competência no âmbito da arte de vanguarda”.<sup>66</sup>

E se o artifício foi oportuno, o modo como houve a institucionalização artística foi, e continua sendo, discutível. A reflexão maior é a classificação por similitudes plásticas, como Morais reiterou no catálogo da mostra de 1989: “[...] a obra realizada por Arthur Bispo transita com absoluta naturalidade e competência, no território da arte mais contemporânea”.<sup>67</sup> O crítico também relaciona o trabalho do sergipano ao renomado dadaísta: “comecemos por aproximá-lo de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje”<sup>68</sup>. Entretanto, as ligações entre o francês e Bispo são completamente questionáveis<sup>69</sup>, mesmo que essas aproximações produzam, ainda hoje, ressonâncias em grande parte da bibliografia sobre esse assunto<sup>70</sup>.

Em vida, Bispo interpelava quem lhe visitava com uma pergunta: “Você vê minha aura?”<sup>71</sup>. Para Walter Benjamin (1892-1940), a reprodutibilidade na arte extinguiu qualquer faísca de aura que a obra de arte poderia possuir<sup>72</sup>. Benjamin explanava a partir do conceito de aura que remetia a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”<sup>73</sup>, em uma investida de exaltar a singularidade da obra de arte sob o viés único, tradicional e

---

<sup>66</sup> Release da exposição *Registros da minha passagem sobre a Terra*. Disponível em: WELLISCH, Cecilia Gusmão. *A invenção de Bispo do Rosario*. 100 fl. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, Anexo 1, p. XII.

<sup>67</sup> MORAIS, Frederico. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In: *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário*, 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990, p. 21.

<sup>68</sup> MORAIS apud HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 145.

<sup>69</sup> O subcapítulo 3.1. *À margem da teoria: a invenção de um artista* tratará com mais afinco acerca dos questionamentos realizados com base nesta e outras icônicas afirmações de Frederico Morais.

<sup>70</sup> A instalação sobre a obra e vida de Bispo do Rosario realizada no Centro Cultural SESC Glória (em parceria com o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac) em abril de 2018, na cidade de Vitória-ES, trazia os seguintes dizeres em seu texto de parede: “O trabalho de Bispo foi classificado como arte de vanguardista e comparado à obra do artista Marcel Duchamp”. Este texto foi elaborado para apresentar Bispo e escrito pela equipe do SESC Nacional. Reiterando, portanto, essas ressonâncias às quais me refiro no corpo do texto.

<sup>71</sup> HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 80.

<sup>72</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 226.

autêntico. Distante de toda a teoria da arte, Bispo, muito provavelmente sob o delírio que o identificava como divindade, procurava constatar a aura dos visitantes para elevar o ser humano comum a um status sobre-humano, sublime, celeste.

Em sua produção, Bispo não reproduzia, ele representava a existência da Terra para apresentar a Deus e aos homens. Com os mais diversos materiais efêmeros construía um valor místico – paradoxalmente, muito semelhante ao valor de culto que Benjamin também conceituou<sup>74</sup>. Arthur Danto (1924-2013) afirma em *Após o fim da arte* (2006), que a arte contemporânea passou a valorizar elementos que são mais híbridos do que puros, contaminados ao invés de limpos<sup>75</sup>. Tudo isso poderia ser encontrado na produção de Bispo: contaminação e hibridismo para representar a complexidade do mundo.

Entretanto, sob parâmetros teóricos a filosofia incumbiu-se de questionar as características atenuantes do significado de *representação* na arte. Jacques Derrida (1930-2004) é quem, provavelmente, inaugura essa discussão quando escreve o texto *O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação* (1967), no qual disserta sobre a impossibilidade da representação/presentificação. Derrida acredita que a representação “não é a modificação de um acontecimento de uma apresentação original”<sup>76</sup> e portanto o representado mesmo é um signo, “pois a representação deve representar uma apresentação entendida como imaginação”<sup>77</sup>.

Essa pauta fervilhou na segunda metade do século XX principalmente a fim de balizar as concepções pós-modernistas. Foucault, em *As palavras e as coisas* (1969), analisou o conceito de perda da representação, mediante o paralelo historiográfico da cultura ocidental, as noções de representação na arte por meio de relações sógnicas sob o viés intelectual e fenomenológico. E apesar dos atravessamentos histórico-críticos apontarem uma crise na

---

<sup>74</sup> Segundo Walter Benjamin: “Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato da sua singularidade tomam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador.” [BENJAMIN, *op. cit.*, 2000, p. 226].

<sup>75</sup> DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 170-186.

<sup>76</sup> DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 50.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

representação, Bispo do Rosario, alheio às convenções da filosofia derridiana e foucaultiana, ingênuo às concepções teóricas da crítica da arte dantiana, afirmava e reiterava a sua missão de *representar*.



**Figura 6.** Arthur Bispo do Rosario, *Carrossel*, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em ORFA, s/d. Foto: Rodrigo Lopes.  
Fonte: MBrac

É certo que a legitimação dos trabalhos de Bispo, assim como a consolidação do seu nome como um artista relevante para a arte contemporânea brasileira, necessitou que as transformações que ocorreram nas vanguardas modernistas fossem absorvidas pelo sistema da arte, uma vez que a existência dos *ready-mades* tenha permitido que seus objetos pudessem ser vistos por um viés artístico, do mesmo modo que os conceitos pertinentes a *Art Brut* de Jean Dubuffet permitiram à persona Bispo a possibilidade da identidade de artista.

A abordagem sobre Bispo através da sua produção, realizada por Moraes, obteve um resultado mais satisfatório do que qualquer outro tipo de interpelação que poderia ter ocorrido através de oficinas terapêuticas. E toda a reflexão acerca da possibilidade de os objetos de Bispo serem considerados arte partiria do princípio de que: se as transformações do século XX não ocorressem – considerando, por exemplo, a absorção da cultura cotidiana, os

mecanismos de apropriação, etc. –, a obra de Bispo continuaria envolta no anonimato dentro de um manicômio e toda a invenção de Moraes seria, de fato, utópica. Pierre Bourdieu (1930-2002) afirma que a figura do crítico estabelece uma troca necessária para que o reconhecimento ocorra, operando “verdadeiras articulações entre os campos, [e atuando como] detentores do poder político, visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder da consagração e de legitimação que eles detêm”<sup>78</sup>.

Entretanto, vale ressaltar que Moraes atuou de maneira formalista quando, em meio a uma produção de objetos que foram resultados de décadas de sofrimento psíquico, exaltou a autonomia artística das obras de Bispo, e submergiu a relação arte-vida como o fomento de sua produção. Seu legado certamente foi “bordado” pela inusitada somatória de um esquizofrênico compulsivo em produzir, com memórias visuais de um garoto que cresceu em meio a uma cultura sergipana fortemente influenciada no cristianismo ibérico, porquanto, o traçar de sua vida foi o que teceu sua arte.

---

<sup>78</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 67.

## 2. À MERCÊ DA MENTE: O MÉTODO DO DELÍRIO

*“De certo que sua arte /Fazia uma interação  
/Com costumes do passado:/Rituais, religião.  
/Desafiando a ciência /Com toda aquela  
eloqüência /Em sua intervenção...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

Quando Frederico Moraes classifica a loucura de Bispo a uma circunstância<sup>79</sup>, não lhe credita a relevância da mesma a qual seu processo de criação poderia estar atrelado, apesar de, grosso modo e de maneira simplista, reconhecer a impregnação da loucura sobre o ato criador. Todavia o diagnóstico de esquizofrenia-paranoide era preciso, com “delírios de grandeza de natureza mística, calcados em signos do catolicismo, anjos e iluminações”<sup>80</sup>, muito embora o delírio relatado por ele foi, possivelmente, o fator elementar para a definição de tal diagnóstico. Vale ressaltar que “a esquizofrenia-paranoide equivalia, naquela época, na tradição psiquiátrica francesa, ao que o psicanalista Jacques Lacan (1901-1981) chamava de paranoia”<sup>81</sup>. A partir deste diagnóstico uma possível patologia da alienação nos é apresentada, como delírio. Interessante ter em vista que segundo os princípios da psicanálise freudiana, a patologia relativa ao delírio é substituída por uma tentativa de cura, isto é, um fluxo psíquico que tem por propósito a tentativa de lidar com a ausência de um referencial orientado, uma produção legítima do sujeito. Portanto, segundo esse postulado, o delírio precisa ser acolhido e não meramente suprimido.

Esse delírio, entretanto, pôde ser utilizado como dispositivo motor do ato criador que ultrapassa a simplificação formalista de criar no que se refere à produção de Bispo. Deste modo, é expropriada a maneira reducionista de visão sobre este tema e redireciona o método

---

<sup>79</sup> “A loucura deve ser vista como uma circunstância, assim como a guerra, a fome, a repressão política, a homossexualidade, a cor da pele, o ambiente familiar ou as tradições culturais de um país. Uma circunstância capaz de impregnar o ato criador e dar-lhe um novo sentido, mas ainda assim, uma circunstância.” (MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 100)

<sup>80</sup> HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 13.

<sup>81</sup> CORPAS, Flávia. *Arthur Bispo do Rosario: do claustro infinito à instalação de um nome*. 2014. 226 f. Tese (doutorado em psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 80.

para outros sentidos, além da previsão e do controle “racional”. Portanto, sob esta lógica, haveria

[...] um pulsar que escapa aos códigos e normas prescritas, já que relança os sentidos a novas produções e descobertas. Um encontro entre séries divergentes invade a nossa suposta orientação, ao tirarmos o ser do amornamento ilusório de que o mundo nos pertence, ou de que a distinção entre o pensar e o sentir seria necessária. Nesse ponto, o sentido, embriagado de sua atualidade, encharca-se com novas tramas e cores, e se joga no embate múltiplo entre afeto, razão e fragmento inventado. Com isso, abrimos mão de um método previsível e feito por procedimentos universalizantes, para nos tornarmos efeitos de superfície e experimentarmos as complexidades da linguagem e de suas proliferações.<sup>82</sup>

O que os psiquiatras do início do século XX diagnosticavam de maneira depreciativa como artpsicopatológica, foi redirecionado às complexidades dos estudos sobre o ato criador por meio do delírio. Os pesquisadores Tania Fonseca, Luis Costa, Vilene Moehlecke e José Neves reiteram em seu estudo a dinâmica criativa singular que um indivíduo sob alienação elabora, conquanto não se basearia em métodos lineares de produção. Para eles, o delírio afeta a forma como

[...] a poética se imprime, mas também exprime suas reviravoltas e perplexidades. O indivíduo não se compõe em uma relação figura e fundo com a paisagem, mas constitui-se como puro efeito da própria paisagem, produto e produtor de atualizações de sua imanência.<sup>83</sup>

Se aplicarmos esses conceitos na inter-relação que Bispo do Rosario relatou ter com seus delírios – principalmente os auditivos –, perceberemos o vínculo estrito ao *modus operandi* que construiu seus “trabalhos”, o qual relataremos com mais precisão no próximo subcapítulo. As vozes o mantinham preso a sua missão, seu trabalho exaustivo de representação do mundo. Também não se pode preterir o fato de que a visão que Bispo relatou ter tido em 22 de dezembro de 1938 o fez crer pelo resto da vida que se transformara em um ser sobrenatural. Este fato teve uma relevância tamanha que o sergipano bordou seu relato a fim de materializar a cena deveras marcante em sua trajetória:

22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7 –  
ANJOS EM NUVES ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM

<sup>82</sup> FONSECA, Tania; COSTA, Luis; MOEHLECKE, Vilene; NEVES, José. O delírio como método: a poética desmedida das singularidades. In: *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, UERJ/ RJ, ano 10, nº. 1, 2010, p. 178.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 187.

NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 –  
 BOTAFOGO ENRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM  
 LANÇA NAS MÃO NESTA NUVES ESPÍRITO MALISMO 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<sup>84</sup>



**Figura 7.** Arthur Bispo do Rosario, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, madeira, tecido, metal, linha e plástico.  
 Foto: Rodrigo Lopes.  
 Fonte: MBrac

Encaminhado à Colônia Juliano Moreira no dia 25 de janeiro de 1939, foi alojado no mais temido dos setores, o Pavilhão 11 do Núcleo Ulisses Vianna, reservado aos pacientes

<sup>84</sup> Este relato foi bordado por Bispo na lateral direita do estandarte intitulado *Eu preciso destas palavras escritas* [Fig. 7].

agressivos e agitados<sup>85</sup>. Os delírios visuais e auditivos o acompanharam nos cinquenta anos seguintes e acarretariam vasta influência ao ponto de alterar sua estrutura física e mental. Propiciou a mescla de uma memória racionalizada e organizada e da alienação inventiva e arbitrária. O curador Wilson Lázaro acredita que

nesse movimento inusitado, compomos brechas, entre o saber e o non-sense, tal qual uma trama inventada que precisa de uma nova configuração. E, mais do que buscar as respostas, deixamos que as perguntas se contaminem com o problemático entorno daquilo que não se sabe, daquilo que ainda não tem existência, mas que insiste, persiste, no jogo duplo dos sentidos inventados. A previsibilidade e o procedimento perdem a importância, já que o método se enlaça à trama dos sentidos misturados, naquilo que o porvir define a cada encontro em contaminação com o outro. [...] Em meio a um plano composto de elementos heterogêneos, o pensar se contamina com o sentir, ambos tornam-se cúmplices de um estranhamento repentino, que os convocam a uma abertura e a uma nova imbricação. Nesse devaneio inventado, o corpo encontra o incorpóreo, como se desejasse a sua própria abstração, levada à mais alta potência, roubada de seu antigo vigor, transformada em vertigem sutil.<sup>86</sup>

Os trabalhos de Bispo tornam-se a materialização desse complexo método do delírio. A arte se encaixa nesta amálgama como um ingrediente embelezador, muitas vezes reprimindo os outros sabores não tão palatáveis dessa fusão. Apesar disso, é à arte que compete esse atributo transformador, pois, segundo o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995): “a obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se ‘experiência’, empirismo transcendental ou ciência do sensível”<sup>87</sup>.

Acredito que o delírio é validado como um componente com nuances determinantes para a execução do trabalho de Bispo, porquanto o mesmo afirma o caráter interdependente de sua missão em relação às vozes que ouvia. Entretanto o próprio sistema da arte por vezes suprime o que ele mesmo absorveu como artista, uma vez que a loucura – no que se refere à interferência no trabalho de Bispo – recebe particularidades romantizadas, isso quando porventura é citada; em outras vezes o próprio diagnóstico ganha tamanha relevância ao ponto de depreciar sua produção sob o viés artístico. Apesar do título emérito, Bispo continuou com sua fala podada em relação ao prestígio que recebeu aos anos procedentes à sua morte. Em

---

<sup>85</sup> LAZARO, Wilson [org]. *Arthur Bispo do Rosário: Século XX*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012, p. 295.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 107.

vida, existem poucos registros primários nos quais o “xerife”<sup>88</sup> do Pavilhão Ulisses Vianna expõe sua fala sobre o que era, o que fazia e a que obedecia. Apesar disto, sua voz<sup>89</sup> deve ser escrita e ouvida.

## 2.1. À margem do discurso: “eu preciso dessas palavras”

*“Utilizava a palavra/ E a comunicação/ Manipulava o discurso/ Fez a sua construção/ E em códigos privados/ Fez a fragmentação... / O Bispo foi inserido/ Num contexto excludente/ Superou os manicômios/ Por não se achar doente/ Construiu a sua obra/ Com o poder da sua mente...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

“Um dia simplesmente apareci”<sup>90</sup>, era a resposta formulada por Bispo quando indagado sobre sua história. Acontece que as respostas vagas se fundiam aos sermões complexos que fugiam à ordem da compreensão social. Deste modo, sua fala teve excesso de demérito sob o âmbito artístico (o que não se diferenciava também da escuta pelo âmbito social). Fato é que o sistema excludente que se configurava nos hospitais psiquiátricos atenuava esse fator subtrativo de seu discurso. Neste contexto, Luciana Hidalgo (1965-) se destaca, não por ser a primeira pessoa a interessar-se pela história do *artista* da Colônia Juliano Moreira, mas por interessar-se pela vida do sergipano, registrando dados: desde seu nascimento em Japarutuba/SE, seus vínculos empregatícios, até suas entradas e saídas nos hospitais psiquiátricos cariocas.

Hidalgo procurou desvendar a personalidade que Bispo incute em sua produção, quando o mesmo extrapola a esquizofrenia diagnosticada e mescla a memória visual da vida como Arthur com uma missão delegada por vozes dentro da mente de Bispo, para então

<sup>88</sup> Bispo tinha privilégios como paciente: com livre trânsito entre as alas, intimidade com os funcionários, ocupou dez quartos-fortes para abrigar sua missão e tornou-se o “xerife” do Pavilhão Ulisses Vianna.

<sup>89</sup> Optei por alterar a cor da fonte para azul quando houver citações do Arthur Bispo do Rosario, a fim de conceder destaque ao seu discurso.

<sup>90</sup> BISPO *apud* HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 13.

cumpri-la até o dia de sua passagem. Em 1988, em uma das conversas com Conceição Robaina – na época, assistente social da Colônia Juliano Moreira –, Bispo falou sobre sua incumbência:

ROBAINA: O senhor pode me falar dessa missão?

BISPO: Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz.<sup>91</sup>



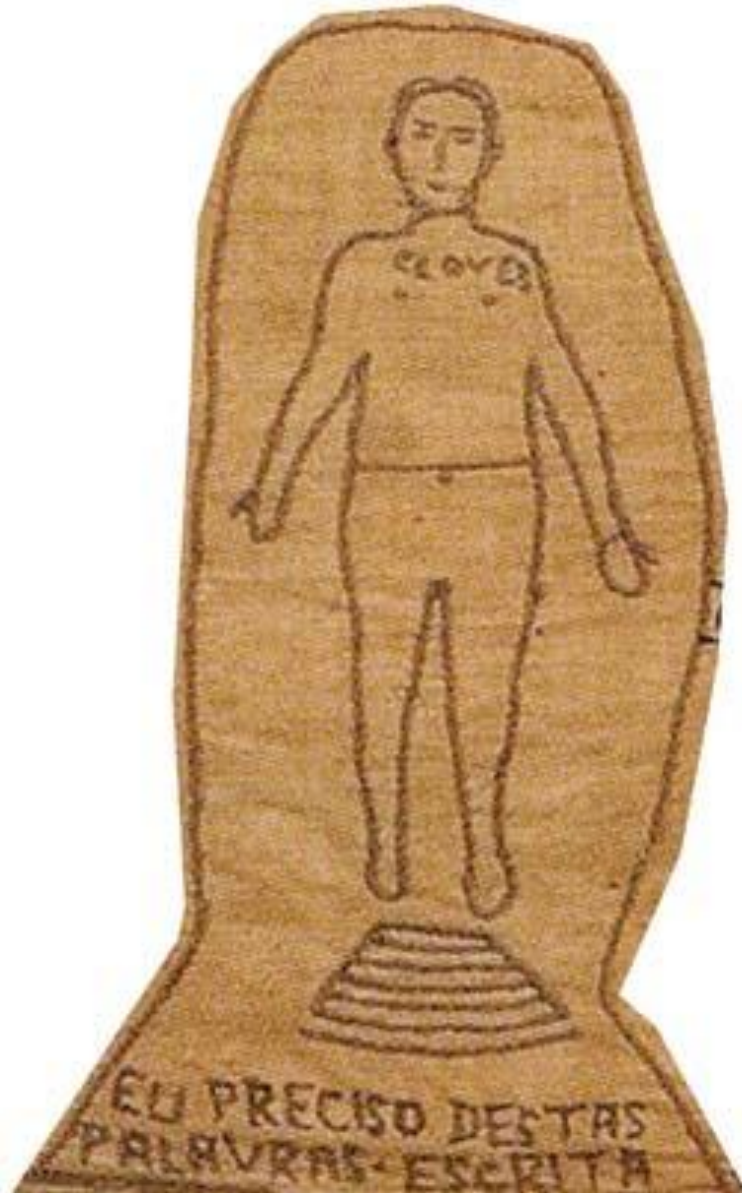
**Figura 8.** Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosário com o Manto*, 1985, fotografia, 1985.  
Fonte. obrasdarte.com

Seu falecimento acontece antes da sua primeira exposição individual<sup>92</sup>, portanto, existem poucos documentos primários nos quais Bispo discorre sobre sua criação. Em vida, além da entrevista para Robaina, concedeu a Hugo Denizart (1946-2014), em *O prisioneiro*

<sup>91</sup> BISPO DO ROSÁRIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

<sup>92</sup> Refere-se à exposição *Registros de minha passagem pela Terra* que inaugurou em 18 de outubro de 1989 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

*da passagem* (1982), e posteriormente a Fernando Gabeira (1941-), em *Video-cartas* (1985), o registro de sua imagem e voz. Para que o *ouvir* seja discutido na poética de Bispo, todas estas referências são basilares pois apresentam a posição do criador perante toda sua representação, além de revelar seu esforço físico e psíquico exaustivo para produzir tudo o que lembrava conhecer.



**Figura 9.** Arthur Bispo do Rosario, *Eu preciso destas palavras. Escrita* (detalhe inferior central do estandarte), madeira, tecido, metal, linha e plástico. Foto: Rodrigo Lopes.  
Fonte: MBrac

Na entrevista a Hugo Denizart, Bispo baseava seu discurso “em torno de espírito, auras e vozes”<sup>93</sup>. Entretanto, em meio ao caos prolixo de sua fala, ele desenvolvia seus próprios conceitos pertinentes aos trabalhos manuais que realizava havia muitos anos. Neste tempo, dez quartos-fortes se abarrotaram das mais diversas representações das coisas existentes no mundo, confeccionados com sucatas recolhidas durante as caminhadas pela própria Colônia Juliano Moreira<sup>94</sup>. É incerta a data exata a qual Bispo tenha iniciado o que chamamos de missão, uma vez que existem fontes bibliográficas que afirmem este contato antes mesmo da data que ocorreu o primeiro surto<sup>95</sup>. Todavia, Moraes marca o ano de 1967<sup>96</sup> como um divisor de águas, quando Bispo foi “arrancado da escuridão pela claridade de uma voz que o avisara ter chegado a hora de iniciar a tarefa de representar todo o existente na Terra”<sup>97</sup>.

O vídeo produzido por Denizart nos concede valiosas falas de Bispo, muito embora por sua alocação hermética, a comunidade científica relega tal discurso. Algo interessante ressaltar no fato do documentário chamar-se *O Prisioneiro da Passagem*, que nos alude, além das sábias palavras de Michel Foucault<sup>98</sup>, ao diálogo que o produtor tem com Bispo acerca de sua transformação:

DENIZART: Essa transformação que você está sofrendo...

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

<sup>93</sup> HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 120.

<sup>94</sup> Posteriormente, ao verem a produção de Bispo sendo construída, outros pacientes, visitantes e funcionários também colaboravam trazendo para o sergipano materiais para que ele utilizasse em suas representações.

<sup>95</sup> Refere-se ao dia 22 de dezembro de 1938, embora Bispo tenha afirmado em entrevista a Denizart que desde pequeno ouvia vozes.

<sup>96</sup> Bispo, enquanto “xerife” do pavilhão, havia ido longe demais na tentativa de controlar outro paciente, uma tarefa que os médicos frequentemente solicitavam a ele. Durante o isolamento, ele escutou uma voz que o ordenava que representasse toda a vida na terra. A fim de realizar essa tarefa, Bispo, logo em seguida, se isolou em sua cela (provavelmente entre 1967 e 1974). [CABAÑAS, Kaira. *A contemporaneidade de Bispo*. ARS (São Paulo) [online]. vol.16, n.32, pp.87-120. ISSN 1678-5320. Gainesville: University of Florida, 2018, p. 93]

<sup>97</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 65.

<sup>98</sup> “A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado a infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem.” [FOUCAULT, *Op. cit.*, 1972, p. 16]

\*

BISPO: Igual a essas miniaturas que eu fiz, permite a minha transformação.

DENIZART: As miniaturas permitem a sua transformação?

BISPO: Pois é.

DENIZART: Como que permite?

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

DENIZART: E essas miniaturas são representações.

BISPO: É material existente na terra dos homens.

DENIZART: É uma representação de tudo que existe na Terra?

BISPO: É, são trabalhos que existem.<sup>99</sup>

Bispo estava preso, atrelado fisicamente e mentalmente ao grande dia da sua passagem para um mundo sublime. A produção dele era demasiadamente corporal e exaustivamente psíquica. Apesar da grandiosidade estética de seus trabalhos, sua criação, segundo o próprio autor, sempre esteve imbricada às vozes que ouvia, das quais queixou-se algumas vezes (nas entrevistas a Hugo Denizart e também, posteriormente, a Fernando Gabeira) que as mesmas o atormentavam:

DENIZART: Desde pequeno você ouve?

BISPO: Desde pequeno.

DENIZART: Quando você era pequeno, essas vozes diziam o que para você?

BISPO: Eu escutava: você vai sofrer filho, você vai sofrer. [...]

\*

DENIZART: Você conversa com essas vozes?

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

---

<sup>99</sup> DENIZART, Hugo. *O prisioneiro da passagem*. DVD (30'22"). son., color. Média-metragem, 1982.

\*

DENIZART: Você faz várias coisas ao mesmo tempo?

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

DENIZART: Com o quê?

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

DENIZART: Você dorme?

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

DENIZART: Quanto tempo você acha que dorme a noite?

BISPO: Eu lá na Praia Vermelha, eu só dormia aos sábados, nos sábados eu descansava.<sup>100</sup>

Fernando Gabeira relata em seu curta-metragem que Bispo trancou-se em um dos quartos-fortes por sete anos para cumprir a ordem da voz que ouvia, neste tempo acumulou um assombroso número de trabalhos manuais: vestimentas, estandartes detalhadamente bordados e miniaturas. Segundo o jornalista,

a sua explosão artística começou de fato no dia que ouviu uma voz. A voz dizia: Jesus-Filho tranque-se em um quarto e comece a reconstruir o mundo. Ele chamou um amigo, pediu que o trancasse e nunca mais saiu, até que sete anos depois a voz disse: a obra está concluída. Os companheiros do mesmo pavilhão estavam tão perdidos em suas fantasias que não deram falta de Arthur Bispo. Quando ele saiu sete anos depois, tinha um volume de obras incrível. [...] Esses estandartes foram os trabalhos que tomaram mais tempo de Bispo nos sete anos que ficou fechado, de longe não se tem idéia do esforço que está contido dele. Ele botou para fora toda a sua memória. Transformou o que se lembrava do mundo em pequenas figuras.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> GABEIRA, Fernando. *Série Vídeo-Cartas: O Bispo*. DVD. (09'08"). son., color. Curta-metragem, 1985.



**Figura 10.** Arthur Bispo do Rosario, *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o filho de Deus*, madeira, Tecido, metal, linha, plástico. 134cm x 133 cm.

Foto: Rodrigo Lopes.

Fonte: MBrac

Não obstante todo o esforço e sacrifício que Bispo tenha disposto por décadas, o sergipano permanecia fiel ao seu objetivo final: sua transformação, seu reconhecimento como um ser divino que escaparia deste mundo que tão logo estava condenado a sofrimento – algo extremamente relacionado ao Apocalipse bíblico<sup>102</sup>, ao qual sempre recorria em seu discurso.

É que na minha transformação, quando for permitido, assim, na minha subida: eu vejo o mesmo sete anjos, com poderes de glória [...]. Vem os anjos e me leva em cima, e em certa altura, eles: Pai! arrasais o mundo em

<sup>102</sup> Como se reconhecia como Jesus, a referência bíblica é um componente fundamental do discurso de Bispo.

fogo. As nuvens, as trombetas dos santos e dos anjos nas quatro partes do mundo, as nuvens se transformará em fogo, nas florestas no mar e terra. Nada mais.<sup>103</sup>

Um diálogo é registrado por Denizart quando uma mulher e sua filha (visita de outro paciente) entram no quarto-forte de Bispo e conversam sobre os trabalhos que enchem o pequeno cubículo. Essa interlocução nos revela algo efetivamente importante no que se relaciona à tese do *ouvira* qual esta pesquisa defende, porquanto segundo Bispo as vozes que escutava agiam como seu motor de produção.

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

BISPO: Não é pra vender.

VISITANTE: É pra ele, recordação dele.

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

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

BISPO: Não, pras pessoas que me conhecem.

VISITANTE: 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.

VISITANTE: O senhor tem honra em fazer tudo isso?

BISPO: Não, eu sou obrigado.

VISITANTE: Tá, muito bem, gostei muito dos seus trabalhos.

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

VISITANTE: O senhor recebe ordem para fazer?

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

VISITANTE: As ordem que o senhor recebe devem ser do além, né?

BISPO: Não sei, agora eu recebo ordens e sou obrigado a fazer.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

<sup>104</sup> DENIZART, *op. cit.*, 1982.

Três anos depois, Bispo reitera a Gabeira em seu curta-metragem o que admitiu àquela visitante que Denizart registrou o diálogo. Bispo, portanto, reconhece ao jornalista enfaticamente: “eu não tenho noção de nada, eu não tenho tino, tudo é de acordo como o que ela [a voz] manda que eu faça. Faça isso, faça aquilo. E eu sou obrigado a fazer”<sup>105</sup>.

Bispo representou o seu complexo mundo nos respectivos trabalhos. Mesclou o ser humano, e seu extremo sofrimento psíquico, ao ser divino, e sua pseudo-onisciência<sup>106</sup>. Sob o comando das vozes, trabalhou como um operário e executou sua missão. Assim, deveria recriar tudo o que via, ouvia, lia e sentia, mas provavelmente a memória de um Arthur menino (o garoto sergipano, antes de se alistar<sup>107</sup> na Marinha de Guerra em 1926) tenha sido responsável pelo maior impacto visual de toda sua produção.

Bispo confirmou sua existência e afirmou sua identidade através das obras produzidas: união de seu passado (sua origem, e por consequência, sua memória) e a ânsia de seu futuro (sua transformação e por consequência, sua missão). Portanto, a estranha soma da lembrança de uma infância inserida na cultura japeratubense e um delírio crônico com obsessão em produzir, tenha sido basilar no que resultou neste singular fenômeno que atendia pelo nome de Arthur Bispo do Rosario.

## 2.2. À margem de Duchamp: a missão da lembrança

*“Mas era em Japeratuba/ A sua veneração:/ O povo, o culto, o folclore,/ Sua grande inspiração./ Com genialidade/ Elementos da cidade/ Entravam na produção.../ A Cultura Popular/ Que consigo ele trazia:/ Servia de inspiração/ Pras peças que*

---

<sup>105</sup> GABEIRA, *op. cit.*, 1985.

<sup>106</sup> As vozes exigiam que Bispo conhecesse o que pudesse, para cumprir seu destino: “Para confirmar sua existência, afirmar sua identidade, Bispo do Rosario precisou também provar a existência de tudo o mais que existia no mundo: seu passado – de onde veio e como veio – e seu futuro – a missão que lhe foi dado cumprir.” [MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 66]

<sup>107</sup> “Arthur Bispo do Rosario recolheu-se ao quartel central do corpo de Marinheiros Nacionais Villegaignon [em 30/3/1926], onde se alistou pelo prazo de nove anos [...] Por mau comportamento recebeu inúmeras punições [...] foi excluído da Marinha em 8/6/1933 por indisciplina.” [MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 33]

*produzia/ A Taieira, o Reisado,/ Chegança, dava o  
bordado/ Das roupas que ele cerzia...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

Platão especifica propostas e conceitos possíveis da palavra *poíesis* em algumas de suas obras dentro da perspectiva filosófica sobre arte: a Estética. Em cada texto, o filósofo atribuiu uma característica singular ao vocábulo. Entretanto, é em *O Sofista* que a terminologia se alude ao que podemos encontrar no legado artístico de Arthur Bispo do Rosario:

O conceito de *poíesis* está explicitado nas relações entre produções divinas e produções humanas, sendo que as divinas são divididas como arte da própria coisa e sua imagem, ao passo que a humana, além dessa divisão, produz imitação.<sup>108</sup>

Se divino e humano se mesclam neste conceito, Bispo se entremearia na mescla de ser humano e ser *divino* – obviamente de forma onírica, segundo sua própria fala uma espécie de meta-divindade. Portanto, o inventário do mundo produzido por ele se caracterizaria como o resultado desse conjunto insano. Em 1938<sup>109</sup>, Bispo se apresentou para os frades no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, como Jesus: a própria divindade. A humanidade, por sua vez, lhe é apresentada quando, minutos depois, foi encaminhado ao Hospital Nacional dos Alienados. Outro humano lhe atribuiu o diagnóstico de esquizofrênico-paranoide quando percebeu seu discurso “demasiadamente divino”.

O diagnóstico mental de Bispo foi sempre reafirmado pelos médicos psiquiatras da Colônia Juliano Moreira: “doente difícil de lidar devido à paranoia extrema” e “tem diversos delírios místicos de grandeza e se crê um enviado de Deus”<sup>110</sup>. Essa particularidade foi relatada em seu prontuário, como registrou o médico Eduardo Jorge Curi:

<sup>108</sup> NOVELLO, Maria. *Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poíesis*. In: 6ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2008, p. 2.

<sup>109</sup> Arthur Bispo do Rosario é internado aos 29 anos no Hospital Nacional dos Alienados em 24 de dezembro de 1938. Foi transferido, em 25 de janeiro de 1939, para a Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá. Entre idas e vindas, permanece na Colônia até sua morte, em 5 de julho de 1989, de infarto do miocárdio e arteriosclerose.

<sup>110</sup> Trechos do relatório médico assinado por Georgina Macário em 27 de outubro de 1976.

Permanece em seu quadro, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais.<sup>111</sup>

Há ainda o registro da recusa em fazer uso da medicação psiquiátrica, uma vez que Bispo de forma alguma achava que necessitaria de tal intervenção: “[tenho] [em minha ficha como esquizofrênico-paranoide. É erro!](#)”<sup>112</sup>. Bispo sabia muito bem que os efeitos nocivos dos medicamentos em seu organismo o atrapalhariam na execução de sua missão. Assim, destacando-se dos demais, organizava o mundo em miniatura, sua produção; e reorganizava as diretrizes no manicômio, seu lar.

Segundo Frederico Moraes, em 1967, ao receber uma missão proferida pelas vozes que escutava, inicia a produção de seus trabalhos – a representação de tudo que existe na terra<sup>113</sup>. As inspirações para suas criações, entretanto, são turvas porquanto sua biografia esteja repleta de lacunas. Moraes acredita que Bispo não tenha tido contato com exposições de arte, tampouco tenha sido influenciado por qualquer artista moderno. Suas percepções por ora inquietam-se em um suposto espírito duchampiano que rondaria alguns dos objetos de Bispo<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 58.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>113</sup> Bispo do Rosário serviu a Marinha entre os anos de 1925 a 1933 segundo os registros da mesma, portanto, era familiarizado com terras estrangeiras.

<sup>114</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 91.



**Figura 11.** À esquerda, Arthur Bispo do Rosario, *Vaso Sanitário*, s/ data; à direita, Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1916.

Fonte:historiadasartes.com

Esse estigma confundiu críticos e artistas que perante alguns trabalhos disseram: “aí está Duchamp”<sup>115</sup>. Sinto desapontá-los, e embora me resguarde aos hiatos biográficos, me parece fortemente que as analogias visuais entre a *Roda da Fortuna* (s/ data) e a *Roda de Bicicleta* (1913) tal como o *Vaso Sanitário* (s/ data) e *A Fonte* (1916) sejam apenas acasos. Por mais anticlímax que seja é completamente viável aceitar que, eventualmente, Bispo na incansável tentativa de representar todas as coisas (objetos/trabalhos/notícias/pessoas) coincidiria em nos apresentar algo relativamente semelhante aos objetos industriais comuns que Marcel Duchamp atribuiu o significado de objeto artístico na década de 1910. Portanto, sob essa lógica, as similitudes não passariam de loterias nas quais ambos escolheram algumas vezes o mesmo número para jogar em partidas completamente diferentes.

Deste modo, acredito que a cultura sergipana é de onde as inspirações estéticas de Bispo ressoam mais fortes. Em seu período extenso de produção, o sergipano coloriu a atmosfera da Colônia Juliano Moreira com as cores da sua cidade natal. Ao desembarcar no Rio, trouxe consigo reminiscências da cultura de Japaratuba, cidadezinha a cinquenta e quatro

<sup>115</sup> Ibidem.

quilômetros da capital Aracajú. Bispo, nascido em 1909, presenciou o sincretismo religioso do leste sergipano. É notório que seu repertório visual tenha bebido da fonte do cristianismo ibérico – “o qual identifica proporção com a beleza, e equivale a uma compreensão do mundo como um todo, criado [e] organizado”<sup>116</sup> – combinado com elementos presentes em rituais religiosos de origem africana e indígena. Porquanto o *ver* ao qual a tese dessa pesquisa também visa investigar está intimamente ligado à sua memória construída no leste sergipano.

São Gonçalo, Cacumbi, Reisado, Maracatu, Festa de Reis e Taieiras são manifestações populares da cultura religiosa do Sergipe. Quase todas as festas sincréticas supracitadas seguem uma matriz espiritual católica – herança do colonialismo francês e holandês no nordeste brasileiro – com expressivos elementos da cultura afro-indígena e de rituais profanos<sup>117</sup>. Por consequência, nelas existem as proporções estéticas referentes à visualidade: ordenação, classificação e seriação, assim como a temática que expressa a retórica maniqueísta do bem contra o mal. Talvez este embate seja o primeiro indício da relação entre os trabalhos de Bispo e a cultura religiosa sergipana: a produção em extrema harmonia ao rigor visual *versus* o constante conflito interno contra as vozes que escutava e o obrigavam a produzir incansavelmente, o seu mal particular.

Bispo pareceu transitar racionalmente em três territórios culturais presentes em sua memória: a tradição popular nordestina, a marinha de guerra e os fundamentos bíblicos. Entretanto, é no embasamento visual – assim como a materialidade e a metodologia técnica – deste primeiro território que, possivelmente, encontramos maiores ressonâncias na produção do sergipano.

Neste primeiro campo, a reminiscência da Festa de Reis que acontece na vila de Laranjeiras apareceria vívida em alguns trabalhos de seu legado. Sua influência aos fardões seria um simbolismo presente “nas batalhas entre mouros e capitães-de-marinha da Chegança”<sup>118</sup>, que é o primeiro ato da Festa de Reis. Os foliões da cidade se vestem em trajes militares (marinheiros e capitães) e encenam o aportar em terra firme, pedindo licença para

---

<sup>116</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 16.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015; p. 16.

adentrar na comunidade. Na festa, a confraria exulta a religiosidade presente na figura dos santos de devoção: Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.



**Figura 12.** À esquerda, *Chegança Almirante Tamandaré*, Laranjeiras/SE; à direita, Arthur Bispo do Rosario, *Eu vim*, tecido, linha, plástico, metal, s/ data.

Fonte: Marcelo Campos

Ao que parece, em diálogo com essa estética militar da Chegança – presente em outras festas nordestinas, como nos mestres e contramestres do Reisado e no marinheiro “patrão” do São Gonçalo –, Bispo produz o fardão *Eu vim*, que apresenta sua “chegada” ao mundo através da inscrição bordada, a fim de registrar o dia de sua vinda ao mundo como Jesus, o dia do seu surto psicótico. O “chamado de Bispo” acontece no dia 22 de dezembro de 1938, quando sete anjos desceram do céu e anunciaram seu novo nascimento, sua nova identidade. Apesar dos trabalhos produzidos pelo sergipano serem intimamente conectados a sua vida, esse fardão, especialmente, se destaca por evidenciar o único evento biográfico com tamanha relevância para ser eternizado com seu bordado [Fig. 11]<sup>119</sup>.

Com esse primeiro indício, seria possível encontrar nos trabalhos de Bispo, o que Michael Pollak<sup>120</sup> (1948-1992) destacou como elementos fundamentais da memória: lugar,

<sup>119</sup> AQUINO, Ricardo. *Do Pitoresco ao Pontual: Uma imagem-biografia*. In: LAZARO, W. [org]. Arthur Bispo do Rosário: Século XX. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006, p. 49.

<sup>120</sup> Sociólogo austríaco e pesquisador sobre identidade social.

personagem e acontecimento<sup>121</sup>. Há inicialmente o dispositivo de “lugar”: o sertão sergipano e o mar são lembrados através da sua metodologia incansável de produção, o bordado. É recorrente em muitas das obras de Bispo o uso deste artesanato, uma vez que “costuras e bordados de festas”<sup>122</sup> eram algo comum e de responsabilidade dos homens sergipanos. Luciana Hidalgo, principal biógrafa do Bispo, se atenta a este detalhe: “ao longo de décadas, o povoado católico do Sergipe perpetuou a tradição do bordado, tornando-se um dos pólos de produção e exportação dessa arte na região”<sup>123</sup>. Se a intimidade de Bispo com linhas e agulhas se liga aos resquícios desse artesanato típico do nordeste, foi em alto mar que ele descobriria que “desde o tempo das velas, a costura e o bordado eram também passatempos tradicionais”<sup>124</sup>.



**Figura 13.** À esquerda, Arthur Bispo do Rosario, *painel VENHA AS VIRGE EM CARDUMES* (detalhe à direita), madeira, tecido, metal, linha e plástico, s/d, s/ data.

Foto: Rodrigo Lopes

Fonte: MBrac

<sup>121</sup> POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 2-15.

<sup>122</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 16.

<sup>123</sup> HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p.123.

<sup>124</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 16.

A tradição de Taieras que acontece na vila de Laranjeiras, provavelmente também se fez presente na memória de Bispo. Nesta festividade em questão, os foliões convocam para desfilar pelas ruas da comunidade as moças virgens da vila – trajando vestidos e chapéus coloridos. Como tradição, a uma rainha é empossada a coroa de prata de Nossa Senhora do Rosário: uma virgem – também aludida por Bispo em sua extrema obsessão pela pureza feminina [Fig. 12]. Logo, o sergipano evocaria outro elemento constitutivo da memória, os “personagens”: virgens, que desfilam sua pureza no festejo de Taieiras; tal como, marinheiros, representados na solenidade da *Chegança* e foliões, com vestimentas coloridas e chapéus de palha [Fig. 13], foram prováveis figuras eternizadas por Bispo através da confecção de seus bordados e na construção de trajes e estandartes.



**Figura 14.** À esquerda, *Taieiras*, Laranjeiras/SE, s/d; à direita, Arthur Bispo do Rosário, *Sem título*, palha, espelho, linha e metal, 10x 35 cm, s/ data.

Fonte: Marcelo Campos

Os estandartes atuam no cortejo do Reisado com o propósito de anunciar a chegada dos grupos locais em suas manifestações religiosas. O manto, por sua vez, recobre e destaca o corpo do principal dançarino do Maracatu, o Caboclo de Lança<sup>125</sup>. E que agridoce coincidência! Seriam então tais estandartes, possivelmente lembrados por Bispo em seus trabalhos, os responsáveis por anunciar sua chegada em um local até então desconhecido pelo dito Jesus, o campo da arte.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 17.

Como seus trabalhos procediam de uma “missão profética”, o autor nunca pareceu preocupar-se com visualidades estéticas no que diz respeito ao circuito artístico. Entretanto, por uma insistência de Moraes, Bispo permitiu a exposição de quinze estandartes, muito embora se recusasse a vê-los expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982: “meus olhos não estão preparados para ver aquilo”<sup>126</sup>. E não viu. Nem permitiu separar-se novamente de seus trabalhos. A segunda exposição aconteceu apenas após sua morte em 1989.



**Figura 15.** À esquerda, *Festa do Reisado*, s/d; à direita, Walter Firmo, *Bispo e seu estandarte*, fotografia, 1985.  
Fonte: istoesergipe.com

A obra-prima de Bispo, o *Manto da Apresentação*, foi apresentada aos espectadores apenas em *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário* (1989), quando perderia todo o significado místico nos ombros de seu autor sendo – pendurado em um cabide –, realocado como uma instalação artística. O *Manto* em Bispo, semelhante ao manto do Caboclo de Lança, teria por função destacar o ser humano que o traja além da função essencial: “preparar e distinguir seu usuário na entrada do céu”<sup>127</sup>, o *Manto* seria a forma de ser reconhecido como o escolhido de Deus. Esse trabalho, estudado por muitos teóricos, teve uma simbologia aurática para Bispo.

<sup>126</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 9.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 17.

“A memória é equivalente à vida, o esquecimento, à morte. Para salvar tudo, haveria que recordar de tudo”<sup>128</sup>. As ligações entre memória e delírio fazem do legado artístico de Bispo algo tão único e complexo. Seu processo transcendia a criação de um artista, pois possuía um tempo limitado para representar a criação divina. Sua missão o convocou a relembrar tudo o que já conheceu em vida e reproduzi-lo, recriar o mundo que existia apenas em sua mente. Traços de memória, de leitura, de estudo, ao que parece, compõem o repertório vasto de aproximadamente oitocentos trabalhos que necessitaram de um imenso sacrifício físico para serem “consagrados”, todos envoltos em um suave e rígido véu do delírio.

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 18.

### 3. À MERCÊ DO ARTISTA: O LOUCO

*No ano de 38 (1938),/ Teve uma alucinação/ Em 22  
de dezembro/ E naquela ocasião/ Disse que Deus  
deu a ele:/ Uma importante missão...*

*(Chiquinho do Além Mar)*

O artista moderno vanguardista tinha a pretensão de criar algo inovador à época, à especificidade proposta<sup>129</sup>. Digo, de forma simplificada, que a busca pela criação de novos ismos, conceitos e plasticidades distintas foram o motor desta classe. O artista contemporâneo por sua vez, relaciona-se de forma mais complexa com a arte em uma experiência de dissonância.

O filósofo Giorgio Agamben (1942-) afirma que o elo da arte na contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias: mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”<sup>130</sup>. Tendo em vista a legitimação de Bispo sob este viés, nos leva a discorrer sobre como pensar a contemporaneidade nos seus trabalhos, no seu *modus operandi* e na sua vida. A pesquisadora Kaira Cabañas acredita que

as disjunções e anacronismos de Bispo são múltiplos: sua subjetividade fraturada; a persistência com que ele deu prosseguimento ao seu trabalho em um contexto inóspito; a precariedade de seus materiais e dos métodos ultrapassados a que se dedicava (coleccionismo, costura, bordado). Bispo, ao mesmo tempo em que não coincidia com aquilo que a sociedade esperava dos insanos, também não se adequou às demandas normativas das instituições psiquiátricas.<sup>131</sup>

Diante disto, é relevante, portanto, para compreender sua obra, a observação atenta da fala do próprio autor. Mesmo na recusa de identificar seus trabalhos como arte, Bispo sabia

<sup>129</sup> Sob o estrito âmbito da arte ocidental é importante salientar que antes das premissas de vanguarda é que “ao longo do século XIX, a arte rompe, entre outros, com o pensamento clássico, do qual, o sujeito era normalmente um receptor passivo de formas diferentes que espelhavam objetos exteriores.” [GRANDO, Angela. Convergências: Caminhos em direção à abstração. In: *Farol*. Vitória-ES, v.1, n. 6, p. 66-77, set. 2005, p. 66]

<sup>130</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009, p. 59.

<sup>131</sup> CABAÑAS, *op. cit.*, 2018, p. 116.

que o mundo externo o compreendia assim, visto que na entrevista concedida e documentada por Conceição Robaina ao ser perguntado sobre “como começou sua arte”<sup>132</sup>, responde:

Foi desde a [internação na] Praia Vermelha que eu venho fazendo isto. Depois que os homens me conheceram que eu passei, eu indo pra casa forte tinha lá o cubículo, comecei a fazer as coisas [...]<sup>133</sup>

Embora Bispo alterne a data e lugar em que iniciou os seus trabalhos, ele relaciona aos hospitais psiquiátricos em que esteve em internação. Ao falar: “desde que os homens me conheceram”, retorna ao surto do dia 22 de dezembro de 1938, no qual a identidade de Jesus veio à tona. Esse marco biográfico é relembrado na fala de Bispo diversas vezes, aliás, o mesmo tem consciência que seus trabalhos são intimamente ligados à sua vida:

Nisso eu faço porque escuto; Faça isso, faça aquilo. Eu sou guiado por uma mulher. Ela me guia. Conforme ela manda, aqui eu executo, é assim. Olha aqui, isso que eu rendo homenagem, é isso aqui. O resto não adianta. Isso aí é a minha biografia.<sup>134</sup>

Frederico Morais paradoxalmente afirma: “a obra de Bispo do Rosário existe independente da sua biografia”<sup>135</sup>, para depois concluir que ele não vê “a mesma resistência dos críticos de arte à biografia dos artistas que integram a alta cultura visual”<sup>136</sup>. Como Bispo mesmo aponta, ela importa, mesmo que por vezes ele mesmo a entrelace à biografia de Cristo, sua identificação recorrente.

Apesar de não termos registros nos quais Bispo relacione espontaneamente seus trabalhos à arte, quando perguntado sobre o significado da sua arte, Bispo classificou: “Tenho meu manto, minhas quatro vestuárias escritas já para o... Dasquelas pessoas que me enxerga e nada mais”<sup>137</sup>. Interessante que ao ser confrontado com a palavra “arte”, Bispo ignora todos os outros trabalhos, reconhecendo então o valor estético atrelado apenas às vestimentas e ao *Manto*. Bispo não discorre profundamente sobre esse assunto, sempre evasivo, abria margens

<sup>132</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 117.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

para interpretações outras. Portanto, convém aqui dissertar sobre estes trabalhos uma vez que seu autor os incluiu ao seletor estigma artístico<sup>138</sup>.

O *Manto da Apresentação* (ou *Manto do Reconhecimento*) teve pelo menos duas versões conhecidas. Uma delas, fotografada por Jean Manzon (1915-1990) em novembro de 1943, ilustrou o artigo *Os loucos serão felizes?* publicado na revista *O Cruzeiro* [Fig. 16]. Esta versão se apresenta mais simplista, com menos bordados e adornos. Todavia a segunda versão [Fig. 17] – que se encontra aos cuidados do acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac, é ricamente detalhada, com relações explícitas à representação que tinha por missão realizar. Na parte exterior, palavras, números, datas, desenhos, divisórias, são complexamente bordados e entrelaçados aos cordões que o adornam. Na parte inferior, nomes de mulheres foram bordados (em sua maioria com fios azuis) de forma confluyente a gola vermelha.



**Figura 16.** Jean Mazon, *Arthur Bispo do Rosário*, 1943.  
Fonte: Kaira Cabañas

<sup>138</sup> Como o legado artístico de Bispo é deveras extenso e plural, não caberia aqui uma discussão profunda sobre cada um de seus trabalhos. Em vista disso, e principalmente por motivos ideológicos, escolho apresentar neste subcapítulo apenas o que o sergipano considerou arte, posto a resposta dada a Conceição Robaina.

O *Manto* é extremamente enigmático e cheio de simbologias. Pode ser relacionado com o supracitado *Caboclo de Lança* do Maracatu, como no subcapítulo anterior. Entretanto seu trabalho mor é tão múltiplo que abre espaço para tantas outras percepções. Bispo afirmou certa vez de forma enfática: “eu vim para salvar a humanidade, então tenho que ter esses mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando o mundo acabar”<sup>139</sup>. Analisando por este viés sublime, portanto metafórico, é interessante perceber que Bispo incutiu a um cobertor de hospital algo semelhante a uma mescla entre veste de salvação e ao livro da vida, ambos são elementos de juízo que estão registrados no livro de Apocalipse<sup>140</sup>.

Alda Figueiredo, pesquisadora que se dedicou a estudar minuciosamente este trabalho, converge neste ponto comum e acredita que “o Manto da Apresentação é mais que uma excepcional obra de arte; o Manto é o “ponto fixo” do sagrado, lugar onde o profano é transcendido para o diálogo entre os níveis – céu e terra”<sup>141</sup>. Para Frederico Moraes trata-se do inventário das coisas do mundo e elucida que o *Manto da Apresentação*

é a síntese mental e visual da obra de Bispo do Rosário. Sua obra-prima. É a roupa que o identificaria no momento em que se apresentasse a Deus. Na parte externa, ele reúne em imagens, todos os temas e formas de seu universo (dele, Bispo do Rosário), unificando-os. Cada objeto representado precedido do número que consta no próprio corpo do objeto indicando a possibilidade de um dia elaborar-se a correta cronologia de sua obra. Na parte interna, Bispo relaciona os nomes de todos aqueles que escolhidos por ele, o acompanhariam no momento de sua apresentação a Deus, o vigário-geral, como ele dizia, e da conclusão da missão que lhe foi confiada. Vestir o Manto era, na verdade, vestir o mundo. O mundo que ele registrara de diferentes maneiras: palavra, imagem, objeto. Ou se in-vestir como guardião do universo, sustentando, sozinho, como um atlante redivivo e humanizado, todo o seu peso. Foi uma duríssima e prolongada missão.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> BISPO *apud* HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 87.

<sup>140</sup> “O que vencer será vestido de vestes brancas, e de maneira nenhuma riscarei o seu nome do livro da vida; e confessarei o seu nome diante de meu Pai e diante dos seus anjos.” [Apocalipse 3:5]

<sup>141</sup> FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 127 f. Dissertação (mestrado em Ciência da Arte), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 115.

<sup>142</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 97.



**Figura 17.** Arthur Bispo do Rosario, *Manto da Apresentação* (avesso), tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm.

Foto: Rodrigo Lopes.

Fonte: MBrac

Bispo, além do *Manto*, produziu quatro peças de vestuário as quais conectou com arte quando questionado, e todas elas possuem uma estética militar explícita. Remetem aos uniformes de gala de militares e oficiais da Marinha, tal como personagens – o já aludido mestre da Chegança, por exemplo –, dos desfiles que ainda ocorrem nas cidades interioranas do Sergipe. Embora parecidas, cada uma das peças tem sua particularidade e conectividades entre si. A primeira analogia está no azul marinho profundo, que é a cor escolhida para três peças, mas são as simbologias sutis dos bordados que evocam os entrelaces da loucura na vida de Bispo.

A primeira peça, denominada *Sem Título*, é talvez a mais antiga das fardas, em virtude de seu tom desbotado e deteriorado, provavelmente devido ao uso constante. Bispo a utiliza quando fotografado por Walter Firmo (1937-) em 1985. A peça é simples em termos simbólicos, com destaque para a balança da justiça bordada em meio a ornamentações de folhagens distribuídas em todo o dorso frontal. A balança liga algumas de suas peças porquanto é algo recorrente nas vestimentas, inclusive realocada em lugar de destaque no próprio *Manto da Apresentação*.



**Figura 18.** Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosario*, 1985.  
Fonte: Nau Editora

Consequentemente a balança reaparece também na lateral inferior direita na peça *Eu vim* [Fig. 11]. Nesta farda, além das ornamentações em forma de folhagens, Bispo bordou sete estrelas, provavelmente referindo a sua visão de 22 de dezembro de 1938 na qual sete anjos lhe visitaram. É também nesta peça que Bispo ousa em suas misturas. Morais afirma que ele “brinca com as palavras e as letras, transformando-as em volutas, curvas, arcos, bordando um emaranhado linear que acaba por dissolver as palavras e cada uma de suas letras e signos lingüísticos em um grafismo viril e vibrante”<sup>143</sup>.

A balança que etimologicamente significa equilíbrio e equidade, também se relaciona misticamente com senso de justiça, equivalência e equação entre castigo e culpa. Portanto não devemos abster a fala de Bispo que relaciona a completude de sua missão ao juízo final, quando diz: “eu vim julgar os vivos e os mortos”<sup>144</sup>. Com uma conjectura metafísica a pesquisadora Alda Figueiredo acredita que as balanças representadas nos fardões seriam

o equilíbrio entre os mundos [que] aconteceria a partir da comunicação entre eles, e possivelmente teria sido esta a intenção do artista ao assumir para si a missão de apresentar o mundo em miniaturas para Deus, no dia de sua

<sup>143</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 81.

<sup>144</sup> BISPO apud DENIZART, *op. cit.*, 1982, ANEXO A.

passagem, momento em que os mundos se fundiriam em um só mundo. Não haveria mais separação entre eles, sendo a comunicação reestabelecida por completo.

A japona intitulada *Semblantes* [Fig. 19] se destaca por remeter uma elegância mais polida. Nela aparece a frase EU-JÁ-JULGUEI-VIVOS-MORTOS, portanto a balança e sua possível simbologia maniqueísta já não é mais necessária. A ornamentação de folhagens se transformou em gotas ovaladas pontuais e abriu espaço para nomes de homens, possivelmente homenageados e/ou julgados por Bispo na parte frontal e principalmente na parte traseira<sup>145</sup>, sustentados na base por uma data especial: 22-DEZEMBRO. As sete estrelas ainda são estampadas em cada lado da farda, mantendo viva a visão para executar a missão.



**Figura 19.** Arthur Bispo do Rosario, *Semblantes*, tecido, linha, plástico e metal, 95 x 150 x 5 cm (frente)

Foto: Rodrigo Lopes

Fonte: MBrac.

<sup>145</sup> O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, em cordial solicitude à necessidade da imagem do verso da farda *Semblantes*, infelizmente não pôde fornecer a foto oficial da mesma, uma vez que sob burocracias judiciais as imagens recentes realizadas para catalogação das peças ainda não foram disponibilizadas para serem fornecidas a outrem para uso em publicações mesmo em virtude de pesquisas acadêmicas.

A última das quatro vestimentas se diferencia das demais [Fig. 20], a começar pela cor escolhida, verde esmeralda – fugindo da cromática usual pelos oficiais e praças da Marinha. Não se sabe ao certo se essas peças são oriundas de uma confecção própria ou compradas/ganhadas e customizadas por Bispo. A farda, nomeada postumamente de *Lutas* – 1938/1982, certamente é uma peça que remete a um tom mais festivo, de vitória, de comemoração (visto suas ornamentações de medalhas, absolutamente distintas dos outros três fardões), uma vez que militares utilizam suas condecorações apenas em ocasiões de solenidade.



**Figura 20.** Arthur Bispo do Rosario, *Lutas* – 1938/1982, tecido, linha, plástico e metal, 83 x 122 x 5 cm.

Foto: Rodrigo Lopes

Fonte: MBrac.

A gola retoma as gotas ovaladas da farda *Semblantes* e é ladeada pelas palavras CONDECORACOES no lado esquerdo e LUTAS 1938-1982 no lado direito. Vale ressaltar que a condecoração é uma insígnia dada ao militar (em alguns casos, ao civil) como prêmio ou ordem honorífica. Conforme Bispo mesmo nos alude por meio das palavras bordadas, essas condecorações foram resultantes das lutas vividas entre os anos de 1938 e 1982. Embora a maioria dos símbolos permaneça sem definição, em algumas medalhas lê-se “ENGENHO DE DENTRO” e também “COLÔNIA JACAREPAGUÁ”. Morais acredita que “sendo todas essas condecorações fictícias, todas as medalhas e moedas recolhidas ali mesmo no hospício, o seu conjunto deve ser lido como uma metáfora de uma luta maior e persistente contra a própria instituição manicomial”<sup>146</sup>. Acrescento que essas lutas selam o embate entre sua identificação como Jesus e do reconhecimento de seu diagnóstico clínico.

Entretanto, ao serem atribuídos o sentido de objetos artísticos, os trabalhos de Bispo ficaram suscetíveis a mutações. Michael Pollak afirma que a construção da autoimagem não é isenta de mudança em função da transformação dos outros. Não obstante, para que fossem admitidos no universo artístico, os trabalhos de Bispo passaram por um crivo de aceitabilidade, instituídos pelo sistema da arte ao qual foi interpretado por Frederico Morais. O crítico de arte atuou como um representante que falou a linguagem da arte por ele, haja vista que nunca tenha se considerado artista.

É inevitável que a absorção pelo sistema da arte faça com que os objetos de Bispo percam o significado mágico que possuíam, com toda a aura mística que lhe era atribuída pelo autor – as ressignificações sacras de seus objetos, as representações de seu próprio mundo. Assim, o inventário do universo perceptível de Bispo foi transformado, subdividido e rotulado em classificações artísticas: vitrines e acumulações; miniaturas e ORFAs; estandartes e panos, entre outras tantas. Tal estratégia foi viável a época para que seus objetos fossem arquivados para posteriores exposições e, dessa forma, estariam livres de possíveis furtos por pacientes ou funcionários da Colônia – e salvos da iminente pilhagem.

Apesar de sua produção estar à margem da poética erudita e à margem da vida artística conceitual, Bispo deu vazão à sua subjetividade através de sua *poíesis*. Sob seus três pilares: construiu uma poesia oriunda de sua devoção religiosa, extraiu da riqueza visual da cultura

---

<sup>146</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 81.

nordestina seu valor simbólico e resistiu ao intenso sofrimento psíquico de sua doença e a partir dela – somado a obsessão em cumprir sua missão – construiu seu legado. A estética singular de seus trabalhos, então, seria a combinação de todos esses pilares em um ser. Talvez por essa complexidade, Bispo tenha levantado tantas questões pertinentes à arte – assim como à psiquiatria, a psicologia e a sociologia.

Decerto, o campo artístico tenha abarcado este heterogêneo ser, pois como Bispo, à arte não compete uma simples definição. A arte contemporânea, como ideia geral, pôde abranger com toda propriedade seus aspectos artísticos autoditadas, ricamente biográficos, assim como pôde permitir a apropriação de um não-artista para o campo artístico. Neste ponto, há de se lembrar adequadamente de Duchamp, que inseriu na arte moderna os primórdios dos métodos apropriativos com seus *objets trouvés*, posteriormente essa metodologia foi retomada e utilizada fartamente de maneira insurgente na arte contemporânea. E se Bispo aparentemente apropriou-se de sua memória e buscou ferramentas para cumprir a missão mais importante de sua vida, seus “trabalhos”, de maneira análoga, foram usurpados à nomenclatura de “obra de arte”. Entretanto, resumir a meras “obras” seria, no mínimo, depreciativo. Reaproprio seus trabalhos a um “acontecimento” – termo banalizado, mas a que Jacques Derrida atribuía um significado místico, singular, arrebatador<sup>147</sup> –, que é o último elemento disparador da memória, a qual, neste caso, ficará imputada à nossa mente compreender esse legado.

### 3.1.À margem de Bispo: Frederico Moraes

*“Arthur Bispo demonstrou:/ Talento e consciência/  
Com sua realidade/ E a sua inteligência./ Da Arte  
Contemporânea/ Do Brasil é referência...”*

*(Chiquinho do Além Mar)*

---

<sup>147</sup> “Um acontecimento é o que vem [...] isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não pensamos vir.” [DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, p. 70]

Legado, palavra que vem do latim *legātum*, se relaciona a algo que foi deixado em testamento para outrem. Acredito que essa definição é o elo que nos entrelaça aos mais de oitocentos trabalhos elaborados por Bispo durante sua vida. Em referência ao testamento, me apego às palavras do sergipano que ainda parecem ressoar no quarto-cela em que vivia: “*é recordação pra mim não, é recordação pras pessoas. [...] pras pessoas que me conhecem*”<sup>148</sup>.

As pessoas que o conheceram, de certa forma, reconheceram o legado. Após a morte de Bispo, dez quartos-fortes no Pavilhão Ulisses Vianna na Colônia Juliano Moreira estavam lotados de seus objetos. A solução de imediato foi criar uma associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira<sup>149</sup>, que cuidaria, prioritariamente, da conservação e promoção do acervo, agora artístico, de Bispo do Rosario. Este foi o início da absorção para o território da arte, viabilizados por Denise Correia, Geraldo Vilaseca e Frederico Moraes.

Moraes consolidou seu nome no campo da arte brasileira ainda nos anos 1970. É conhecido por sua vasta produção teórica-crítica (escritor de mais de trinta livros) e como curador durante os anos mais severos da ditadura militar brasileira. O crítico mineiro, na ocasião, atento às transformações artísticas fortemente influenciadas pelo auge da censura do AI 5<sup>150</sup>, consolidou o que ele chamou de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”. Foi neste mesmo período que Moraes idealizou e desenvolveu os conceitos da “Nova Crítica”, uma maneira inovadora à época de discursar sobre a obra de arte, que segundo o mesmo era “uma

<sup>148</sup> Referente ao diálogo supracitado na página 49 desta pesquisa.

<sup>149</sup> A Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira foi composta por: Pedro Gabriel Delgado, Conceição Robaina, Lula Wanderley, Nelly Gutmacher, Brigitte Anna Exter-Hoelck, Carla Guagliard e Annie Luporini, entre outros. Os objetivos da Associação foram o levantamento, catalogação, documentação, limpeza, e restauração dos objetos de Bispo, além do principal propósito: Definir um local adequado para a guarda do acervo. As categorizações dos objetos de Bispo, também foram necessárias a fim de possibilitar sua aceitação crítica. [MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 25.]

<sup>150</sup> O Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968 durante o governo do general Costa e Silva, privou a liberdade de expressão do cidadão brasileiro. Vigorando até dezembro de 1978 teve como princípios, por exemplo: “proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” e também a “aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. Quando em vigor, ele “suspende a garantia do habeas corpus para determinados crimes; dispõe sobre os poderes do Presidente da República de decretar: estado de sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967; intervenção federal, sem os limites constitucionais; suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos; recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores; exclui da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes; e dá outras providências.” [Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>]

crítica que fosse ela mesma criadora e que portanto agisse, por assim dizer, do lado de dentro da arte, em parceria direta com os artistas”.<sup>151</sup> Portanto, Moraes

sugeria que esta Nova Crítica se aproximasse da prática artística, comentando a obra por meio de um trabalho artístico paralelo, realizado pelo crítico. Esta espécie de diálogo com a obra também adquiria caráter de arte, mas sem deixar de ser entendido como crítica. Assim, caberia crítica não o julgamento autoritário sobre o trabalho do artista, mas a busca pela compreensão da obra e o incentivo aos artistas do seu tempo. A este crítico-artista, figura pensada e exercida por Moraes, caberia realizar a crítica enquanto comentário, deixando ambos, obra e crítica, em aberto, de maneira que sua interpretação não fosse reduzida a uma verdade única e definitiva, mas que suas possibilidades de apreciação fossem potencializadas.<sup>152</sup>

A atuação do crítico neste período se firmou em exposições engajadas com a política contemporânea, como o memorável evento *Do Corpo à Terra* realizado em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte, que reuniu *happenings* e performances, muitos fazendo referência aos anos de chumbo – como as *Trouxas Ensanguentadas* (1970) de Artur Barrio e *Queima de Animais Vivos* (1970) de Cildo Meireles –, que faziam uma clara alusão às repressões, torturas e assassinatos na ditadura militar. Além disso, Moraes atuava como coordenador de cursos no Museu de Arte Moderna (RJ) no período de 1969-1973, onde ocorreram os famosos *Domingos da Criação* (1971), aos quais atraíram milhares a experimentarem as capacidades criativas de modo público e coletivo. Kaira Cabañas no artigo *A contemporaneidade de Bispo* (2018), disserta que esse ponto nos interessa, porque

dada tamanha convergência de preocupações - da criação coletiva ao uso de materiais comuns, corriqueiros (nas atividades dos Domingos da Criação eram utilizados papeis, tecidos, linhas, corpos) - não é de se estranhar que, na década seguinte, Moraes tenha identificado uma ressonância entre seus valores como crítico de arte e o trabalho de Bispo, mesmo tendo abordado este último, paradoxalmente, em termos puramente formais.<sup>153</sup>

Diante deste panorama histórico-teórico que Moraes portou sua crítica sobre os trabalhos de Bispo. É notório o fato de que a aproximação entre eles tenha sido um divisor de águas no que se refere à visibilidade do sergipano ante ao campo da arte, uma vez que até o ano de 1982 Bispo não existia como artista. Porventura, essa circunstância tenha levado

<sup>151</sup> Publicação *CRÍTICA E CRÍTICOS*, GAM – Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, nº 23, 1970.

<sup>152</sup> ÁLVARES, Ana Paula. *Frederico Moraes: trajetória e provocações*. 51 f + anexo. Monografia (Especialização) – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão / PUC, 2015, p. 24.

<sup>153</sup> CABAÑAS, *op. cit.*, 2018, p. 95.

Frederico Moraes a afirmar: “Arthur Bispo do Rosário, o artista que eu inventei”<sup>154</sup>. E está correto. Antes de 1982, mesmo que os trabalhos de Bispo não passassem despercebidos nos manicômios em que esteve, ele ainda não havia recebido publicamente (tampouco, institucionalmente) tal título.



**Figura 21.** Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosário*, fotografia, 1985.

Fonte: Walter Firmo

Há algum tempo a arte e a loucura flertavam de maneira escancarada no Brasil, a olhos vistos. Prova disso é o módulo de *Arte Incomum*, integrado na 16ª Bienal de São Paulo que aconteceu em 1981, a qual abarcava obras produzidas por “doentes mentais”, termo utilizado por Walter Zanini, curador geral da bienal<sup>155</sup>. Ademais, Frederico Moraes apresentou interesse pela temática antes mesmo de conhecer Bispo, uma vez que, em 1977, o crítico publica no

<sup>154</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 23.

<sup>155</sup> CORPAS *apud* MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 17.

jornal *O Globo*, o artigo intitulado *Arte e Educação: ver o mundo pela primeira vez*. Neste texto, o crítico afirma que “a arte revela, como que pela primeira vez, as coisas do mundo e que estaria relacionado a tudo o que diz respeito à vida, inclusive à loucura”<sup>156</sup>.

E foi em meio ao caos de um manicômio carioca que Moraes se deparou com um indivíduo que, sob delírio, persistia em expressar sua subjetividade em um local onde toda manifestação humana era podada com procedimentos invasivos e muitas vezes mortais. Sobrevivente do submundo manicomial, à margem da sociedade, ganhou estadia perpétua no universo da arte. Não que essa passagem tenha sido fácil. Frederico Moraes carimbou um bilhete rasurado, precisou de muito esforço para que o sistema da arte abarcasse Bispo como artista. O crítico afirmou em entrevista à pesquisadora Cecília Gusmão em 2005:

[Eu pretendia] inserir o Bispo no contexto da arte brasileira. Quer dizer, começar uma discussão sobre o Bispo artista, nesse sentido que eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que eu inventei o Bispo, no sentido de que o Bispo não existia como artista, ele existia como doente mental.<sup>157</sup>

Moraes costurou a biografia de Bispo – que, até então, consistia em dados extremamente escassos em seu prontuário, visto que o próprio Bispo raramente contribuía para que essas lacunas fossem preenchidas – e bordou uma nova história para ele. Essa costura realizada por Moraes o dignificou a criar. Ele agora era também autor – o inventor de Bispo como artista.

### 3.2. À margem da missão: a invenção de um artista

*Arthur Bispo foi excluído,/ E também discriminado./  
Sua arte veio à tona!/ E ele foi consagrado;/ Nos  
museus do mundo todo/ Orgulhando o nosso  
Estado...*

*(Chiquinho do Além Mar)*

---

<sup>156</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>157</sup> MORAIS *apud* WELLISCH, *op. cit.*, 2006, p. 35.

Quando uma invenção é criada, logo deve ser patenteada; ou seja, a ação seguinte deve ser apresentar a descrição do produto inventado através de um registro. E não por menos, Frederico Moraes posteriormente a ocasião da primeira exposição individual do Bispo, lança seu registro em forma de ensaio intitulado *A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário* (1990). Nele, o crítico justificou afirmações levantadas pelo primeiro público a ter contato com a produção de Bispo, que questionaram seus aspectos formais, intelectuais e artísticos.

Dividido em tópicos, o crítico começa o texto descrevendo a superestima do inconsciente no sistema artístico. Paradoxalmente, na página seguinte preteriu a mesma quando afirmou que “a vocação artística [de Bispo] revelou-se antes da loucura e que parte da sua obra foi realizada fora da Colônia Juliano Moreira”<sup>158</sup>. O crítico, entretanto, parafraseando Michel Thevoz, admite que “o criador de *Art Brut* não é um inculto. É preciso dizer que sua cultura é outra, diferente daquela dos artistas consagrados”<sup>159</sup>. Essa foi uma das inconstantes e discutíveis amarrações entre Bispo e a história da arte europeia.

Um ponto crucial nesta costura se concentrou nas aproximações aos movimentos artísticos consagrados que podem ter sido feitas de forma estratégica a fim de legitimar e elevar o *status quo* na produção de Bispo. Sobretudo através deste primeiro texto de apresentação, no qual é possível identificar que frequentemente Moraes distingue a produção de Bispo dos artistas de Engenho de Dentro e Juqueri, construindo através de uma estratégia moderna a genialidade do sergipano ante aos outros pacientes-artistas:

Bispo distingue-se dos artistas do Engenho de Dentro e do Juqueri por atuar no campo tridimensional. Ele não produziu imagens desenhadas ou pintadas. É um criador de Objetos, ready-mades, assemblages, textos. Os artistas de Engenho de Dentro e Juqueri estão para o Impressionismo, o Cubismo, o Expressionismo, para a Arte Abstrata, assim como Bispo está para o Dadá, a Pop-Art, o Novo Realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a Arte Conceitual. Se os primeiros são modernos, Bispo é pós-moderno.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> MORAIS, op. cit., 1990, p. 19.

<sup>159</sup> THEVOZ apud MORAIS, op. cit., 1990, p.21.

<sup>160</sup> MORAIS, op. cit., 1990, p. 21.

Depois deste primeiro passo, Moraes subdivide a produção de Bispo e analisando técnica por técnica, método por método, inicia as aproximações pontuais. Como por exemplo, as esculturas dos ingleses Cragg e Bill Woodrow com os objetos seriados de Bispo; tal como, o uso confabulado da memória encontrado nos trabalhos dos franceses Boltanski, Le Gac, Bertrand, Gasiorovski e Bertholin; por fim, o crítico exalta o letrismo de Bispo, que na arte já era utilizado com bastante ênfase desde o início do século XX – a saber, dadaístas, futuristas, cubistas –, e que naquele momento contemplavam um grande representante brasileiro, o também nordestino Leonilson<sup>161</sup>.

Para finalizar o registro, Moraes admite que “o mundo de Bispo é uma desordem”<sup>162</sup>, ao passo que, ao discutir essa afirmativa, ele começa a organizar este universo. Foi um trabalho complexo, materiais sem datação, em deterioração e amontoados em um lugar úmido e pequeno. A investida teórica de ordenação desse caos artístico foi a divisão em “três níveis – textos, objetos-mumificados e vitrines”<sup>163</sup>, deste modo o crítico acredita que a obra de Bispo abarcaria uma evolução do sagrado ao social.

Esse pequeno texto apresenta, justifica e critica a gigantesca e complexa produção de Bispo. E de fato, Frederico Moraes, em uma alçada muito íngreme de escalar, defendeu com fervor a visibilidade do sergipano ante o sistema da arte – as conjecturas, portanto, são compreensíveis naquele contexto. Em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), o autor Pierre Bourdieu explicita as diretrizes que dominaram o campo da literatura francesa no século XIX, às quais escritores e instituições são sujeitas. Tais regras se assemelham às vivenciadas nas artes plásticas, tal como foram usadas por Moraes para a legitimação de Bispo. A validação de um artista ou uma metodologia, segundo Bourdieu, estaria atrelada às revoluções bem-sucedidas durante a história da arte:

Cada revolução bem-sucedida legitima-se a si mesma, mas legitima também a revolução enquanto tal, ainda que se tratasse da revolução contra as formas estéticas impostas por ela. As manifestações e os manifestos de todos aqueles que, desde o início do século, esforçam-se por impor um novo regime artístico, designado por um conceito em “ismo”, testemunham que a

---

<sup>161</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>162</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>163</sup> Ibidem.

revolução tende a impor-se como o modelo do acesso a existência no campo.<sup>164</sup>

Morais é ciente desta responsabilidade, uma vez que parafraseia Roland Barthes quando afirma que “ao se apropriar da obra criada pelo artista como matéria de reflexão, o crítico de arte dá continuidade às suas metáforas, ampliando sua rede de significados”<sup>165</sup>. Ao ser questionado em uma entrevista sobre quais seriam suas reais pretensões ao relacionar Bispo com artistas consagrados da arte europeia e norte-americana, Moraes responde:

Então, o que se percebe é que não era só um registro, não era um registro tumultuado, mas era um registro lógico, coerente, com um sentido, facilitando inclusive uma leitura, uma interpretação. Ele tinha um sentido estético. Ele nunca usou a palavra arte, mas evidentemente que ele tinha uma visão estética das coisas, um sentido de organização, então, esses são mais ou menos os critérios para os quais eu queria chamar atenção. E ao mostrar que esse mundo do Bispo não era “tumulto”, não era só delírio, mas era um mundo coerente, como o de qualquer artista, principalmente os chamados artistas conceituais, quer dizer que ele tinha o domínio, tinha o controle conceitual. Na verdade, o delírio do Bispo era o conceito. Então, eu procuro aproximar essa criação do Bispo do que estava ocorrendo com a arte, já não mais moderna, mas a arte pós-moderna.<sup>166</sup>

O que ocorreu explicitamente na relação entre Bispo e Moraes, logo, no encadeamento de trabalhos *versus* obra de arte, é em gênese o que o filósofo francês Alain Roger (1936-) chamou de *artialisation* (em português, “artealização”). Trata-se de um processo, deveras aplicado no sistema da arte, no qual uma paisagem toma designação artística, ora através de sua manipulação (*artialisation in situ*), ora pelo olhar que depositamos sobre ela (*artialisation in visu*). Esta nomenclatura pôde abarcar, portanto, o que a princípio é considerado arte menor, uma estética *kitsch*. Dominique Chateau (1948-) explicita sobre a chancela do sistema institucional para a efetivação do *artialisation*:

O acesso dos produtos não artísticos ao status de arte, como por exemplo os produtos do design, se faz sob a égide de instituições que decidem e organizam essa abertura. Bem como, os que decidem sobre a arte, convertidos à estetização, elegem como arte o que não tinha de início vocação para sê-lo, participam da mesma forma da estetização do contexto da arte. Vê-se que, o que faz a importância da *artialisation* do não artístico, não são as insistências por parte das instituições, mas o fato de que essas

<sup>164</sup> BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 146.

<sup>165</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 65

<sup>166</sup> MORAIS *apud* WELLISCH, *op. cit.*, 2006, p.38.

tentativas remetem a uma sistemática permanente que implica na conversão à estetização. É possível que a frequência de tais tentativas seja conjuntural, um fenômeno de moda particularmente para satisfazer uma propensão dos que decidem o marketing e a comunicação.<sup>167</sup>

A pesquisadora Kaira Cabañas constrói uma análise à crítica que Morais profere sobre a produção do sergipano, a fim de imputar a ela a *artialisation*. No texto a autora pondera que, apesar da extrema importância a qual um crítico renomado como Frederico Morais investe à obra de Bispo sob um viés artístico, existe um paradoxo em algumas afirmativas do crítico no que concerne à sublimação da biografia como fomento de sua produção. Morais afirma que “a obra de arte tem sua própria inteligência e, arrisco-me dizer, tem seu próprio inconsciente, tanto que sobrevive ao autor”<sup>168</sup>. Entretanto, Cabañas especula essa tão fervorosa separação entre criação e criador defendida pelo crítico:

Morais defende o diálogo entre o trabalho de Bispo e a arte contemporânea, mas, em nome dessa defesa, paradoxalmente procede como um crítico formalista moderno: fortalece um entendimento das formas artísticas como trabalhos uniformes e autônomos que existem independentemente da história. Consequentemente, em função de um efeito acumulativo, oferece uma compreensão das categorias e dos movimentos artísticos como uma variedade de estilos trans-históricos. Além disso, a fim de inscrever Bispo de modo mais eficaz na história da arte contemporânea, a formulação de Morais também faz parecer que conceitos como autoria e autonomia nunca foram questionados. Infelizmente, ao longo do seu texto tal abordagem se assemelha menos a uma estratégia de inserção do trabalho de Bispo na arte contemporânea do que a uma naturalização de diferenças verificadas no âmbito dos materiais, das contingências do contexto e dos locais de produção.<sup>169</sup>

Cabañas se refere às aproximações que Frederico Morais fez quando o crítico, ao comparar reiteradamente as obras do sergipano com as dos pacientes de Engenho de Dentro e de Juqueri<sup>170</sup>, afirma que “a obra realizada por Arthur Bispo transita com absoluta

<sup>167</sup> CHATEAU, Dominique. O artista de hoje: entre o desencantamento pós-moderno e as retomadas do engajamento. Tradução: Cristina Moura. In: *Artelogie*, pp. 1-6, v1, n °8, 2016, p.3. [Disponível em: <<https://journals.openedition.org/artelogie/611>>. Acesso em: 23/12/2019]

<sup>168</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 109.

<sup>169</sup> CABAÑAS, Kaira. *A contemporaneidade de Bispo*. ARS (São Paulo) [online]. vol.16, n.32, pp.87-120. ISSN 1678-5320. Gainesville: University of Florida, 2018, p. 100.

<sup>170</sup> O médico psiquiatra, músico e crítico de arte Dr. Osório César buscou analisar sistematicamente trabalhos de artes plásticas dos pacientes internados no Hospital do Juqueri, São Paulo. Desde o seu ingresso no Juqueri, em 1923, sempre se mostrou interessado na arte dos doentes mentais. Leitor das obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon procurava ampliar seu conhecimento sobre a arte dos alienados. Em 1925, publica o artigo “A arte primitiva nos alienados”, introduzindo assim as primeiras noções sobre a arte dos loucos no meio paulista. [...] No ano de 1929, Osório edita o livro “A expressão artística nos alienados”, com 84 ilustrações, onde procura

originalidade e competência no território da arte atual”<sup>171</sup>; e também conclui que Bispo “é um criador de Objetos, *ready-mades*, *assemblages*, textos”<sup>172</sup>; e continua dizendo que “ele é um fazedor de coisas, um demiurgo, alguém capaz de arrancar as coisas de sua banalidade e de sua concretude material para dar-lhes um novo significado, como Marcel Duchamp”<sup>173</sup>.

Em nenhum momento, enquanto Hugo Denizart entrevistava Bispo no documentário de 1982, o sergipano se identificou como artista, nem se referiu às suas criações como obras. Frente à oferta de Moraes para organizar uma exposição individual de seus trabalhos, Bispo prontamente recusou— tal como a já supracitada recusa em visitar a exposição *À margem da vida*, em 1982. Essas negações acometeram postumamente a Bispo diversas indagações sobre sua legitimidade como artista, e foi Moraes quem reteve a incumbência de discorrer sobre estas provocações, muito embora este debate ainda permaneça parcialmente pendente, inconclusivo.

Foram muitos os críticos e teóricos que contestaram a “invenção de Bispo” por Frederico Moraes, e apesar de reconhecerem a magnitude plástica das peças, não reiteravam as palavras do crítico mineiro que ressoaram por décadas como fundamentais para a aceitação de Bispo no campo da arte. Ressalto três momentos em que as discussões se aqueceram: no ensaio de Vera Chaves Barcellos (1938-)<sup>174</sup> em 1990, quando a primeira mostra individual de Bispo chega ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul; nas falas de Wilson Coutinho (1947-

---

analisar psicanaliticamente pinturas, desenhos, esculturas e poesias dos internos do Hospital Juqueri. Ele inicia o livro com estudos comparativos sobre as manifestações artísticas de grupos cuja característica seria a espontaneidade, o simbolismo e a apresentação de aspectos particulares na formalização de suas representações: a arte das crianças, a arte dos loucos, a arte dos povos primitivos (indígenas, pré-história) e o que denomina arte primitiva (arte medieval, japonesa e africana). [THOMAZONI, Andresa Ribeiro; FONSECA, Tania Mara Galli. Encontros possíveis entre arte, loucura e criação. *Mental*, Barbacena, v. 9, n. 17, p. 605-620, dez. 2011, p. 611.]

<sup>171</sup> MORAIS, *op. cit.*, 1990, p. 21.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Artista plástica brasileira que nos anos 1960 dedicou-se à gravura depois de estudos na Inglaterra e Holanda. Desde os anos 1970 tem atuado na animação cultural em Porto Alegre figurando entre os fundadores do Nervo Óptico, do Espaço N.O. e também da galeria Obra Aberta. Em 2005, instituiu a Fundação dedicada à arte contemporânea que leva seu nome e a qual preside desde então.

2003)<sup>175</sup> em 1995, na ocasião da participação de Bispo na Bienal de Veneza; e no texto de Ferreira Gullar (1930-2016)<sup>176</sup> para a Folha de São Paulo em 2011, no qual indaga sobre o texto de abertura da exposição *Arthur Bispo do Rosário: o artista do fio*.

Vera Chaves Barcelos escreveu dois pequenos ensaios acerca da produção de Bispo apontando os paralelos com a arte contemporânea (algo que já havia sido realizado por Frederico Moraes). No entanto, a artista contesta estas aproximações (realizadas pelo crítico mineiro), além de levantar questões outras:

[...] os encontros formais, coincidências por vezes surpreendentes com obras de Arman, Boltanski, Joseph Beuys, pintores letristas, Arte Povera, arte conceitual e outras manifestações de chamado pós-modernismo podem levar a uma leitura errônea e superficial de Arthur Bispo do Rosário. Entre Bispo e sua produção não há essa distância intelectual, que existe no caso do artista contemporâneo, cuja forma de expressão é filtrada pela visão de muitas representações da grã-cultura, e se servem de um vasto repertório pré-existente de códigos visuais já vistos e utilizados.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Atuou como jornalista, crítico de arte nos Jornais O Globo e Jornal do Brasil e assessor especial da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Tinha mestrado em filosofia pela Universidade de Louvain na Bélgica e foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio.

<sup>176</sup> Pseudônimo de José de Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar foi um poeta, crítico de arte e ensaísta brasileiro. Organizou e liderou o movimento literário "Neoconcreto". Recebeu o Prêmio Camões, em 2010 e outras dezenas de prêmios na área da literatura. Em 2014, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras.

<sup>177</sup> CHAVES *apud* MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 123.



**Figura 22.** À esquerda, Arman, *Madison Avenue*, 1962. Fonte: wikiart.org; à direita, Arthur Bispo do Rosario, *Congas e havaianas*, s/ data. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: MBrac.

Chaves completa sua análise levantando em pauta as aproximações entre Bispo e Duchamp sob o conceito de que a *Roda de Bicicleta* [Fig. 23] do francês é ensaio e ironia, enquanto a *Roda da Fortuna* [Fig. 23] do sergipano “não é sobre um discurso já feito, [...] é puro ato poético, [logo] seu trabalho não apresenta a realidade. É realidade”<sup>178</sup>. Curiosamente, o *nouveau réaliste* Arman [Fig. 22] quando esteve no Rio de Janeiro, em 1999, “demonstrou muito pouco interesse nas coisas de Bispo”<sup>179</sup>, o que é compreensível visto que a consciência intelectualizada do movimento francês em nada assemelha-se à “realidade” [Fig. 22] de Bispo. Wilson Coutinho também escreveu acerca das correlações com arte contemporânea, quando disserta sobre os trabalhos de Bispo em 1996:

[...] Na última Bienal de Veneza [1995] deram-lhe uma unção duchampiana, algo impalpável para os sentimentos religiosos e a incultura desse ex-marinheiro e boxeador, cuja invenção artística não está ancorada em nenhum princípio racional.<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>179</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 11.

<sup>180</sup> COUTINHO apud MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 120.



**Figura 23.** À esquerda, Arthur Bispo do Rosário. *Roda da fortuna*, s/d. Metal, tecido, fio e plástico. 67x29x51 cm. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: MBrac; à direita, Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel* (em português *Roda de Bicicleta*), 1913-1964 (2ª versão). Metal e madeira. 103x64x42 cm. Fonte: wikiart.org

Certamente, estas discussões permeiam a premissa de considerar ou não Bispo como um artista contemporâneo, uma vez que os próprios textos de parede em algumas de suas exposições aludem a afirmar tal questão. Na mostra *O artista do fio* (2011), a curadoria, em seu texto de abertura, reitera “Arthur Bispo do Rosário como um artista revolucionário, consciente da necessidade de romper com as formas artísticas existentes”<sup>181</sup>. Ferreira Gullar considerou um enorme lapso de incongruências a essa sentença e respondeu:

Essa associação inapropriada dá margem a uma série de equívocos, tanto no que se refere a esse gênero de arte quanto ao que aquele artista criou. [Esta premissa supracitada] alia-se a outra que pretende mostrá-lo como uma espécie de precursor da chamada arte contemporânea, uma vez que não se utiliza das linguagens artísticas consagradas como a pintura, a escultura, a gravura. Trata-se, em ambos os casos, de teorias equivocadas. Bispo não tinha nenhum conhecimento daquelas experiências – jamais pretendeu fazer carreira de artista nem muito menos revolucionar as linguagens artísticas consagradas.<sup>182</sup>

Muito embora Ferreira Gullar tenha se mostrado, algumas vezes, arremido no que concerne a absorção de Bispo do Rosario para o campo da arte, muito provavelmente

<sup>181</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 107.

<sup>182</sup> GULLAR apud MORAIS, *op. cit.*, pp. 107-108.

baseando-se na forma como fora realizado, o crítico apresentou um aspecto semelhante à tese apresentada nesta dissertação. Ele concluiu que os trabalhos de Bispo são “resultados de dois fatores que se juntaram, um talento artístico excepcional e uma visão artística, alimentada por seu desligamento da realidade objetiva, dita normal”<sup>183</sup>.

Esse envolvimento da crítica de arte também foi comentado por Luiz Camillo Osório, na ocasião da exposição *Eu preciso destas palavras. Escrita*, no Conjunto Cultural Caixa, no Rio de Janeiro, em 1999. Nele, Osório recorre aos impasses constantes existentes ao analisar e legitimar os trabalhos de Bispo, por isso para ele haverá “sempre um quê de violência em se ‘expor’ a sua obra. Dá-se a ela um sentido – ser objeto de arte – que ela não quer ter. Por outro lado, seria um equívoco, deixá-la sumir em depósitos”<sup>184</sup>. Moraes insistentemente prosseguiu em separar produto e produtor, obra e criador, quando refuta: “mas quem garante que os objetos criados por Bispo do Rosário não desejam ser chamados de arte? Faça a pergunta à própria [...] Ela dirá que sim, sou uma obra de arte”<sup>185</sup>.

Esse é o extremo paradoxo ao validar uma produção em obra de arte, (tal como, um autor em artista) *post mortem*, uma vez que essa violência evocada por Osório, em Bispo, é evidenciada pela inserção e classificação de seus trabalhos na arte contemporânea, uma especificidade que nunca pretendeu ter. É um conflito contínuo que se iniciou com Frederico Moraes, mas que ainda é perpetuado por outros críticos, teóricos, curadores e historiadores da arte que agem de modo arbitrário, muitas vezes involuntariamente ou automaticamente, sem que demonstre consideração a fala do próprio autor sobre os seus trabalhos.

Curioso Bispo esquivar-se de forma recorrente quando questionado sobre aspectos biográficos de sua vida como louco ou como artista, apenas concluindo ao final de frases muitas vezes prolixas: “*mas é pra quem enxerga*”<sup>186</sup>. Acredito que quem enxerga também consegue ver a cor da sua aura, embora a limitada visão que nos acompanha procure uma percepção histórica de beleza e feiura, simetria e dissimetria, forma e cor, robustez e

---

<sup>183</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>184</sup> CABAÑAS, *op. cit.*, 2018, p. 104.

<sup>185</sup> MORAIS, *op. cit.*, 2013, p. 113.

<sup>186</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

delicadeza, tudo isso com uma pitada de multiplicidade enigmática aos olhos, aquilo que temos dificuldade de enxergar.

Rememoro agora quando Bispo responde a pergunta de Conceição Robaina, “*minha missão é essa, é conseguir isto, o que tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz*”<sup>187</sup>. Bispo ao concluir sua missão de representação estaria pronto e visava apresentar-se ao topo da pirâmide hospitalar: “*eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação aos diretores*”. No fim, foi mais. Sua representação transpôs os limites do Pavilhão Ulisses Vianna, sua apresentação atravessou a Colônia Juliano Moreira. Seus trabalhos foram catapultados no mundo da arte, muito embora o que Bispo sempre expressou querer foi concluir sua representação para ficar “*brilhoso*”<sup>188</sup>.

Portanto, de forma alguma poderíamos emoldurá-la apenas no âmbito racional como Morais engenhosamente enquadrrou. A dificuldade em ver sua aura e enxergar de fato seus trabalhos se solidificou porquanto estamos engendrados em percepções racionais. Entendemos as balizas da loucura e da arte e o encaixamos aqui ou ali, por vezes, entremeio a ambas. A complexidade desse paradoxo nos leva a entender e aceitar que no fim “apesar de jamais ter sido artista, o legado de Bispo é arte”<sup>189</sup>. “*Nada mais*”<sup>190</sup>.

---

<sup>187</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

<sup>188</sup> Bispo afirmou à Conceição Robaina que toda sua representação é realizada para o dia final em que ficará brilhoso dos pés à cabeça. [BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.]

<sup>189</sup> BARRETO, *op. cit.*, 2015, p. 12.

<sup>190</sup> BISPO DO ROSARIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a apresentar um itinerário alternativo mesmo que por vezes tenha cruzado trajetos da história legitimada. Acredito que a cada escolha de palavras inseridas em um texto, inúmeras outras são deixadas de lado, esse paralelo se aplica a narrativa: sempre que há um ponto de vista a ser descrito, outros tantos são fadados a não serem explorados.

Diante desse prenúncio e partindo do pressuposto de que para falar com propriedade de determinado assunto é necessário conhecer a história, analisar a trajetória, para finalmente, realizar uma crítica, procurei utilizar essa concepção metodológica como fio condutor das discussões propostas durante este estudo. Portanto, ainda no início desta pesquisa, a abordagem da história legitimada fez-se essencial para compreender que a loucura e a arte se uniram em diferentes momentos e lugares, logo, foram encaradas de maneiras distintas. Apresentei essa historicidade a fim de compreender que a junção de ambas no que se refere ao encontro de Frederico Moraes com a obra de Bispo foi singular em suas propriedades. Não houve um acompanhamento terapêutico dessa produção. Houve uma atitude póstuma (resguardando que, em vida, Bispo cedeu alguns estandartes para Moraes uma única vez) de agregar em cada item a responsabilidade de carregar, além da história de trabalho árduo e incessante, especificidades artísticas.

É certo que, a partir de 1990, a visibilidade que Bispo alcançou foi notável para qualquer artista – muito embora eu acredite que a excentricidade do seu diagnóstico patológico, da sua vida e de sua produção, foi o que, de imediato, despertou o interesse do público, mesmo que tenha sido para questioná-lo logo em seguida. Moraes foi decisivo na abordagem que escolheu para teorizar o legado artístico do sergipano, usou artifícios completamente oportunos (a vida manicomial, a similitude visual com peças artísticas contemporâneas e a inacreditável quantidade e qualidade dos trabalhos produzidos) em detrimento do discurso terapêutico que psiquiatras tanto utilizaram para abordar outros pacientes-artistas. Porém é irrefutável dizer que a complexa obra de Arthur Bispo do Rosario seja tão ampla e contempla tantos níveis que mesmo alguém renomado como Frederico Moraes não seria capaz de discuti-la com sucesso, tampouco uma simples dissertação como a minha.

As obras elegidas para análise nessa dissertação foram selecionadas seguindo dois critérios: a primeira, resultante da investigação de elementos visuais semelhantes às peças utilizadas em festividades sergipanas; a segunda, resultante da análise da fala de Bispo que quando questionado sobre o significado da sua arte, respondeu prontamente que seriam o *Manto* e outras quatro vestimentas. Entretanto, por essa escolha, me abstive de dissertar sobre muitas outras nuances perceptíveis na obra do sergipano. Dentre elas a experiência de Bispo na Marinha que parece ter uma notável influência sobre sua produção, ou mesmo a vida manicomial e suas decorrências biográficas que contribuíram em demasia à materialidade dos seus trabalhos. Outro aspecto seria a questão religiosa tão presente tanto nos discursos falados quanto escritos. A perspectiva analítica da escrita de Bispo é algo a que não me atrevi, neste contexto, a abordar profundamente, mas que posteriormente em uma tese seria um objeto riquíssimo para estudo – averiguando os seus aspectos hieróglifos, seus conceitos estéticos e a sua característica descritiva. Por ora, a discussão manteve-se na minha hipótese central sobre a produção de Bispo: a influência da memória cristã-sergipana na visualidade de seus trabalhos, que traduzi como *o ver*, e o delírio auditivo como motivador principal, que interpretei como *o ouvir*.

No que concerne ao *ver*: penso que houve coerência nos apontamentos que afirmam a influência notória da cultura japeratubense em sua obra, e pude inclusive, exemplificar algumas dessas confluências. Não posso omitir a importância do trabalho de Marcelo Campos (que foi o curador da exposição *Um Canto, Dois Sertões*, exibida do Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac, em 2015), no qual, de forma primorosa, estabeleceu ligações visuais entre a produção de Bispo e a cultura popular do leste sergipano. Dentre as reminiscências de Japeratuba, a que considero infinitamente mais notável é o *bordado* como técnica, que está presente em grande parte de sua “[representação da existência da Terra](#)”<sup>191</sup>. Entretanto mesmo que essa memória tenha persistido lúcida o bastante para interferir em sua missão não posso preterir a informação de que Bispo tenha vivido (supostamente, pois sua trajetória de vida desde o nascimento até entrar na Marinha é praticamente um hiato em sua biografia) apenas dezesseis anos no Sergipe.

Após deixar a cidade de Japeratuba, Bispo viveu mais sessenta e quatro anos. Neste espaço-tempo cabe acrescentar que esteve oito anos na Marinha (simultaneamente seguindo uma carreira fracassada de pugilista), cinco anos vivendo no Rio de Janeiro com trabalhos

---

<sup>191</sup> BISPO DO ROSÁRIO, *op. cit.*, 1988, ANEXO A.

formais, e cinquenta e um anos transitando entre os hospitais psiquiátricos cariocas (principalmente na Colônia Juliano Moreira). Essa brevíssima síntese é importante de ser esclarecida, pois certamente houve a cada período descrito acima, dezenas de outras influências no que concerne na composição suplementar de sua obra. Não poderia, portanto, concluir a primeira parte da hipótese que apresentei sem fazer essa ressalva.

No que concerne ao *ouvir*: explanei essa especificidade seguindo os próprios relatos do paciente 01662 da Colônia, no qual, mais de uma vez afirma que as vozes (decorrentes dos delírios auditivos) foram o que o impulsionaram a produzir de maneira tão impetuosa. A partir deste estudo entendo que o pensar e o sentir de mesclaram a partir dessa propriedade mental específica chamada delírio, e que a produção se fez necessária para que Bispo se mantivesse preso na sustentação da sua crença: sua missão. E foi através desta concepção que sustentei razoavelmente esse cenário. Digo razoável porque tive dificuldade em encontrar bibliografias que abordassem a questão da relação entre o motor produtivo e o delírio em pacientes psiquiátricos. No mais, abster-me de estender as discussões sobre questões técnicas do transtorno mental, pois não era, de fato, minha matriz. Discuti-la com propriedade abrangeria mais especificamente teses que se encontram na medicina psiquiátrica e neurológica, psicologia clínica e psicopatologia, e até mesmo algumas vertentes da psicanálise. A ideia central dessa hipótese tange tanto os aspectos sensíveis da loucura em Bispo – a missão coesa de representar o mundo, o feitio excêntrico dos trabalhos e a plasticidade singular visto o contexto asilar que habitava – quanto os aspectos penosos – a abstenção de sono por anos para cumprir a missão, a escuta incessante das vozes de comando oriundas de delírios de controle e o desgaste físico em virtude do trabalho exaustivo. A meu ver, seu delírio foi o possibilitador para cada um dos seus trabalhos incluírem aspectos físicos e mentais impressionantemente vívidos, os fazendo tão ricamente biográficos e herméticos.

Como pressupus na introdução, a bibliografia *Arte além da loucura* (2013), escrita por Frederico Moraes foi, de fato, indispensável para fomentar as discussões desta dissertação. Os demais textos dos outros autores me auxiliaram de forma basilar para questionar os elementos do texto de Moraes. Desta forma pude apresentar a opinião de outros críticos/teóricos sobre a produção de Bispo, enaltecendo que embora as aproximações que Moraes fez com arte contemporânea repercutam ainda hoje, sempre existirão outros pontos de vista. Luis Camilo Osório, Vera Chaves Barcelos, Ferreira Gullar, Kayra Cabañas são alguns dos nomes que se opuseram a união duchampiana fomentada por Moraes. Ressalto que também discordo com o

posicionamento do crítico mineiro – considero equivocados os paralelos com linguagens essencialmente européias que questionaram as balizas da arte, contudo respeito seu posicionamento dianteiro perante todo o trabalho de catalogação, reconhecimento teórico e abertura institucional. Cada um desses aspectos que elogio contribuíram para que Bispo chegasse até mim, e acredito que se o tivesse feito de outro modo, dificilmente o conheceríamos.

Por questões ideológicas, sustentada pelo princípio de apresentar uma visão alternativa, decidi apresentar a fala de Bispo sempre que possível, dando a ela a devida menção de importância. Esse pequeno detalhe foi um dos mais prazerosos durante a pesquisa, pois, embora tivesse poucos elementos documentais e bibliográficos destas falas (apenas os documentários *O prisioneiro da passagem* e *Vídeo-cartas: Bispo* além da entrevista de Bispo concedida à assistente social Conceição Robaina), incluí-lo como protagonista do próprio universo foi libertador. Este ato foi necessário para que a interpretação fosse a mais coesa dentre as deliberações da comunidade científica do sistema da arte. Optei por, ora trazer falas de personas influentes do campo artístico, ora rememorar a posição de Bispo frente a sua própria produção. Acredito que ambos os lados devem ser devidamente ouvidos e interpretados. Desta maneira poderemos concluir as posições divergentes a qual sua obra – pensando todos os objetos de Bispo como uma só obra – foi tratada, convertida, desapropriada, subdividida e legitimada pela arte, em detrimento dos simples sentidos dados pelo próprio autor.

Para conhecê-lo, Bispo indagava a quem quisesse adentrar em sua cela-forte: “*Você enxerga a cor da minha aura?*”<sup>192</sup>. Com a resposta correta, esse era o passaporte para ver o mundo que representava. Ainda hoje, é necessário que exista um esforço para que possamos enxergar o sublime em Bispo. Ele rendeu sua vida para o que acreditava. Para ser santo, viveu uma vida monástica, jejuava por dias e trabalhou exaustivamente por anos para cumprir o que as vozes o exigiam. Assim, o paciente 01662, o sergipano, o ex-marinheiro, o “xerife”, o artista, subverteu a realidade dura de uma instituição manicomial, quando resistiu aos medicamentos, escapou da eletroconvulsoterapia e sobreviveu a era da lobotomia. Arthur Bispo do Rosario confirmou sua existência além dos muros manicomiais e afirmou sua identidade além das balizas psiquiátricas através dos seus trabalhos, da sua missão, da sua arte.

---

<sup>192</sup> BISPO *apud* HIDALGO, *op. cit.*, 2011, p. 118.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ÁLVARES, Ana Paula. *Frederico Moraes: trajetória e provocações*. 51 f + anexo. Monografia (Especialização) – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão / PUC, 2015.

ANDRIOLO, Arley. *Histórias da “Arte Marginal”*: um processo de ambigüidades. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: < [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/17\\_arley\\_andriolo.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/17_arley_andriolo.pdf) > Acesso em: 30/01/2019

AQUINO, Ricardo. Do Pitoresco ao Pontual: Uma imagem-biografia. In: LAZARO, W. [org]. *Arthur Bispo do Rosário: Século XX*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. A quarta épistémê, ilustrada na obra de Bispo do Rosário. In: LAZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário: A poesia do fio*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2008.

BARRETO, Waldir. *A margem da Poética*. Revista Farol, [S.l.], n. 8, p. 9-23, nov. 2015. ISSN 1517-7858. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11421>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Espírito Oitenta*. Revista Farol, [S.l.], n. 15, p. 74-88, jun. 2016. ISSN 1517-7858. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/13444>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BISPO DO ROSARIO, Arthur. Entrevista a Conceição Robaina. 11 mar. 1988. Mimeo. Disponibilizado pelo Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBrac. Acesso em: 15 out. 2019. Disponível no ANEXO A desta pesquisa.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CABAÑAS, Kaira. *A contemporaneidade de Bispo*. ARS (São Paulo) [online]. vol.16, n.32, pp.87-120. ISSN 1678-5320. Gainesville: University of Florida, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143624>>. Acesso em 4 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. *O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro*. In: Colóquio Labex Brasil-França: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao pós-modernismo. São Paulo: MAC-USP, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/DiKVnN>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

CAMPOS, Marcelo. *Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: mBrac, Azougue Editorial, 2016.

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação (Mestrado em Artes). 159f. Vitória: UFES, 2012.

COSTA, Thais. *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção da Arte Bruta*. 175 f. Dissertação (mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes/ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

CORPAS, Flávia. *Arthur Bispo do Rosario: do claustro infinito à instalação de um nome*. 2014. 226 f. Tese (doutorado em psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DENIZART, Hugo. *O prisioneiro da passagem*. DVD (30'22"). son., color. Média-metragem, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível*. [org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas] Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

\_\_\_\_\_, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1999, p. 108.

FERRAZ, Maria. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editora, 1998.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 127 f. Dissertação (mestrado em Ciência da Arte), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FONSECA, Tania; COSTA, Luis; MOEHLECKE, Vilene; NEVES, José. O delírio como método: a poética desmedida das singularidades. In: *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, UERJ/ RJ, ano 10, nº. 1, p.169-189; 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

GABEIRA, Fernando. *Série Vídeo-Cartas: O Bispo*. DVD. (09'08"). son., color. Curta-metragem, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade da arte e o material existente na terra dos homens. In: LAZARO, Wilson [org]. *Arthur Bispo do Rosário: Século XX*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

LAZARO, W. [org]. *Arthur Bispo do Rosário: Século XX*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

MORAIS, Frederico. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In: *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário*, 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Organização e prefácio: Flávia Corpas. 1ª Ed. Rio de Janeiro: NAU Livre Galeria, 2013.

MOTTA, Giovana. A Construção do Conceito de Arte “Virgem” no pensamento de Mário Pedrosa. In: *Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: "Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior"*, 2007. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/Eventos/SemanadeHistoria/giovana.PDF>> Acesso em: 05/01/19.

NOVELLO, Maria. *Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poíesis*. In: 6ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2008.

PEDROSA, Mário. Mestres da Arte Virgem. In: *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. Organização: Otília Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996.

POLLACK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PRINZHORN, Hans. *Introducció a la producció d'imatges dels malalts mentals: una contribució a la psicologia i la psicopatologia de la configuració* in: *La Col·lecció Prinzhorn*. Barcelona: Editora Actar, 2001.

SEVERO, Helena. Da realidade e do delírio: a vida e a obra de Bispo do Rosário. In: CAMPOS, M. *Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: mBrac, Azougue Editorial, 2016.

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

\_\_\_\_\_. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.

THOMAZONI, Andressa; FONSECA, Tania. *Encontros Possíveis entre Arte, Loucura e Criação*. Mental - ano IX - nº 17 –, jul./dez. Barbacena, 2011.

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

**ANEXO A – Entrevista de Bispo à Conceição Robaina em 11 de março de 1988.**

MBRAC. BIS. 064

**ENTREVISTA de BISPO à CONCEIÇÃO ROBAIANA**

1) Quero saber como foi a vida, onde nasceu, etc...

Isso não interessa, não interessa porque eu já foram, já focalizaram, já na revista, muito bem escrita, muito bonito a minha representação. Chega. Depois eu já venho ali fora pessoas boas que quando me avistam assim. " O Jesus, O Jesus " oh, oh, (expressão de resmungo), não dá pé, não dá pé.

2) Então o Sr. acha que não importa onde o Sr. nasceu ?

Não, não, não dá pé porque tem. Eu tenho (Uns sujeitos aqui ? ) aqui e lá fora quando me avistam conhece.

3) Aí chamam o Sr. de Jesus ?

Olha, eu estou na época, eu estou numa época pra demonstrar só isso, só. Compreendeu ? Da minha estuara, quatro(4) estuara e fora aquela parte que eu mostrei da revista que eu mostrei ali, ali bordado e chega mais nada. Compreendeu ?

4) O Sr. não está querendo falar sobre sua vida, é isso ?

Não, tá escrito tá escrito. Tá escrito. É sobre a primeira aqui, que eu vim pra qui, fui numa junta de médico, quando eu vim do Mosteiro de São Bento, compreendeu ? Os médicos, Dr. Odilon, uma porção de psiquiatra perceberam: " O Sr. é Deus, o Sr. é Deus, o Sr. é Deus ", e tem na minha ficha como esquizofrênico paranóidico, tem aí.

5) O que o Sr. acha de ter esquizofrênia-paranóica ?

Porque é erro, é erro, é erro sim. Porque o médico que é psiquiatra e percebe. Professores, catedráticos e na minha ficha tem negócio de esquizofrênia paranórdico, paranóidico, aí.

6) O Sr. acha que isso tá errado ?

É, é, é porque pela história do sagrado criador, médico psiquiatra não existe. Médico, mas médico psiquiatra não. O médico psiquiatra veio fazer isso, ó, me deram remédio, o médico quando é bom, quando percebe ele não dava remédio a mim, uma médica me receitou e me esculhambou a vista, estou com a vista esculhambada por causa disto, isso é droga. Fizeram droga.

7) O Sr. não toma medicação ?

Eu sou obrigado, eu fui obrigado a ir a Dr. Paulo: " Dr. eu tou cego, eu tou ficando cego com esse remédio. Ele: " Suspende imediatamente ", suspendeu. Olha aí, eu passo mal da vista. Ai, ai, ora.

8) O Sr. então não toma remédio, acha que não precisa ?

Mas, se eu passo mal, eu passo mal. O médico quando é bom, quando me conhece não receita nada. Porque Dr. Mário chegou aí, ele foi aí, fez um exame aqui em mim com Daci, disse: " Esse senhor não pode tomar remédio nenhum, não pode tomar injeção, não pode nada." Não escreveram nada nos papéis, o colega veio, não ligou. Eu fui pra neurologia em oitenta e dois(82), fui tomar 4, 5, 6, 4, bicho desse. Isso é injeção de cavalo, passei mal, com a vista, viu ? Viu ? A Dra. olhou - " O que é isso ? " - me deram esses remédios(soro), aí me esculhambou a vista.

O médico que é bom, não receita isso pro doente, quando receita, receita aqui dois ou três graus, mais nada. Eu tomei quatro lá, lá eles quiseram que eu caísse e, como é que se diz ? e crê de morto ? É isso, eles quiseram fazer isso a mim.

9) Como o Sr. veio pra Colônia ?

Não tem nada não. Eu fui pra Praia Vermelha em trinta e nove e depois dia cinco de janeiro eu vim aqui com vinte e dois doentes pra Colônia no ônibus da Light. Cheguei aqui dia cinco de janeiro, parece, lá no Franco da Rocha. Fiquei aqui, depois isso aqui tava fazendo, inauguraram eu vim pra qui, pra esse pavilhão. Depois fui pra Praia Vermelha. Em quarenta e dois foi inaugurado o Engenho de Dentro, fui pro Engenho de Dentro, depois fui lá pra fora, tive alta, fiquei uns tempo lá fora, depois voltei. Depois vim pra qui, trinta e dois, quarenta e nove

e assim.

10) Quer dizer que o Sr. foi para a Praia Vermelha, veio pra cá!!! Quando o Sr. entrou aqui, o senhor ajudava? Fazia "faxina"?

É, é, é, eu trabalhava sempre aqui. Isso aqui em quarenta e dois até oitenta e dois, quem trabalhava aqui era eu, dava conta desses pavilhões, dava comida. Nunca deixei de trabalhar aqui na casa.

11) Fazia "faxina", cuidava de pacientes?

É, é, trabalhava com os funcionários.

12) E nos outros hospitais?

É, tudo. Sempre fui "faxina", faxina de casa forte pra tratar dos doentes, os doentes não queriam nada, agitando, abria o cubículo, desde a Praia Vermelha que eu venho dando nos doentes. Mais os maus, os maus que queria brigar, quebrar tudo. Eu era obrigado a chamar, chamado pelo médico para pegar os doentes. Lá pelo Engenho de Dentro, não que eu tomava conta daquilo tudinho lá no setor.

13) Como era tomar conta dos pacientes? Recebia algum dinheiro por isso, gratificações?

Nada, nada. Antigamente isso aqui pagava por mês 15 mil réis, de quatro em quatro mês pagava 15 mil réis por doente. Era assim.

14) Como o Sr. começou sua arte?

Foi desde a Praia Vermelha que eu venho fazendo isto. Depois que os homens me conheceram que eu passei, eu indo pra casa forte tinha lá o cubículo, comecei a fazer as coisas, carros de boi, essas coisas de miniatura tudinho. Eu comecei fazendo na casa forte.

15) Que tipo de obra fez primeiro?

É isso aqui, é tudo isso, tudo isso, é tudo. Depois foi inaugurado o Engenho de Dentro, eu vim pro Engenho de Dentro. O Diretor "vai", eu comecei a fazer novamente. Depois abandonei aquilo, fui lá pra fora. Sempre minha vida foi essa.

16) Quando mudava de hospital, o Sr. levava seus trabalhos ?

Trazia quando eles queria. Dr. era Diretor lá de Engenho de Dentro. Quando fui pra Engenho de Dentro levei tudo, ele tirou alguma coisa, mandou pro cubículo lá pra Engenho de Dentro, o resto ele levou tudo, tudo num carro lá pra fora não sei onde.

17) Muita coisa se extraviou ?

É extraviou. Ele mandou lá alguma coisa no carro, é, é muito sabido, num sabe !? Então que fui tornar a fazer. Veio a reportagem e lá em Engenho de Dentro. Lá fiz uma reportagem, no Cruzeiro, na Cigarra, numa revista quando fui transferido da Praia Vermelha para Engenho de Dentro. Comecei a fazer, fazia as coisas depois deixei guardado aquilo lá. Fui lá pra fora, quando vim não tinha nada, vim pra qui, depois tive alta daqui, fui passar um pouco lá fora. Depois resolvi voltar. Pessoal passaram a me conhecer lá fora, sou obrigado a vir pra cá. Foi uma luta danada.

18) O quê o senhor acha das entrevistas que deu ?

Pra mim não adiantou nada. Só tem o seguinte: Eu tenho homenagem a essa revista que publicou aqui. Aquela, essa que táí. Essa que eu tenho...

19) O Sr. tem a revista aí ?

Tenho, tenho, eu já não lhe mostrei ?

-Eu não lembro.

Você sentada ali, menina. Você sentada ali e eu dei pra você ler. Mas fica aí.

20) O Sr. vai pegar então ?

Voçê sentou, leu. Agora vai, depois da revista.

-Então eu acho que já sei qual é.

Depois da revista eu passei aqui tudo em letras maiúsculas pro sujeito ler com mais facilidade. Eu vou lhe mostrar.

21) O Sr. embrulhou todos os quadros ?

Respinga.

22) O Sr. tá com medo de sua obra estragar ?

Sou obrigado a encaixotar.

23) Por causa da goteira ?

Ali. A Sra. vai por ali. Ali tem rombo lá em cima, já pedi pra consertar e ninguém conserta ( Bispo faz referência à dificuldade respiratória ). Só fico sossegado quando eu me deito.

24) E não tá fazendo mal pro Sr. não ? Voçê tem sempre ou é de vez em quando que aparece ?

Os sonhos. Fui campeão da marinha.

25) Foi pugilista da Marinha ?

Eu brigava dez rounda, quinze rounds. No estádio, no campo do América, Botafogo.

-Eu lembro que o Sr. falava da Marinha, mas não sabia que tinha sido pugilista.

Fui pugilista. Apanhei muito. Dez, quinze, dez, doze rounds de lutas oficiais. Dez, doze mil pessoas, briguei muito. Eu apanhei muito no corpo. Hoje eu sinto. Com o tempo. - (205 lutas como profissional).

26) O Sr. serviu na Marinha normalmente ? Entrou

pra Marinha aos dezoito anos ? Seguiu carreira ?

Não, não.

27) O Sr. conheceu bastante países ?

Não, eu conheci alguns países.

28) São esses que ficaram nas suas obras ?

Não, não, não. Isso eu faço porque eu escuto; Faça isso, faça aquilo. Eu sou guiado por uma mulher. Ela me guia. Conforme ela manda, aqui eu executo. É assim.

Olha aqui, isso que eu rendo homenagem, é isso aqui. O resto não adianta.

Isso aí é a minha biografia. Olha como é que eu faço... Agora só tem o seguinte: Isso aqui tá muito anarquizado, porque eu botei isso aqui, dentro disso aqui. Está escrito, tá muito bonito neste, mas tá anarquizado isso. Porque eu tenho aqui o pavilhão 4, 6, 5, abandonados. Não devia ter. De acordo com o que tá escrito aí, eu me sinto em tá aqui no núcleo, nas condições que eu enxergo esses três pavilhões. É assim...

29) O Sr. deixa eu ler um pedacinho ?

Claro, claro.

Conceição: " Uma obra tão importante que levou mil novecentos e oitenta e seis (1986) anos para ser escrita, documentada e fotografada por homens que dedicam suas vidas a pesquisa e no estudo da passagem do filho de Maria Santíssima na Terra, é realizada por artistas que deram todo o seu talento para que ela se tornasse a mais rica e bela mensagem sobre o Rei dos Reis ( Bispo diz: - Taí! ). A maior obra sobre a história de Jesus contada em fascículos ricamente ilustrados que serão encadernados em capas gravadas em ouro ( Bispo: - Taí, taí. ), formando volumes que vão enriquecer ainda mais a biblioteca de um legado da fé."

. - É, eu me lembro do Sr. ter me mostrado sim.

É, olha aí que que eu vou fazer ?

30) E essa é a única entrevista que é importante

para o senhor ? As outras não lhe trouxeram vantagem nenhuma ?

É isso aí. Não, não. Só essa aí. Só essa aí, mais as pessoas que me enxerga porque eu tive gente que comia aqui, que entrou aqui, que me avistava: " Ó Jesus, ó Jesus, ó Jesus.". Não só aqui como lá fora. Quer dizer, hoje eu tenho isso aqui que me rende homenagem, mais nada.

31) O Sr. pode me falar desta missão ?

Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz.

32) O Sr. faz tudo isto para esse dia ?

Taí, tá escrito. O que mais ?

33) É esse o significado de sua arte ?

É. Tenho meu manto, minhas 4(quatro) estuarias escritas já para o. Daquelas pessoas que me enxerga e mais nada. Também escuto e tenho 5, 6 vez, 6 lugares já. Eu tenho o quadro, tenho esse e tenho na minha roupa. Pronto acabou.

34) Como o Sr. se prepara fisicamente para esse dia ?

Aí eu vou deixar de ter alimentação, porque essa alimentação teve que tenho tido ela em dezembro que eu vim fazendo isso, depois quando entrar em janeiro você deixe de ter alimentação. Próximo eu vou receber essa ordem, eu vou ter uma ação brilhosa dos pés à cabeça. Vou ficar com uma ação, vou perder o pudor e uma ação calorenta sobre mim, uma ação resplendor eu espero próxima, a essa representação. Mas por enquanto ele manda que eu coma qualquer coisa, ainda que é para ter ânimo pra fazer as coisas aí, completar as que escutei, viu ? Aqui por exemplo, o bicho comeu, ali quebrou o que tá gasto pelo cupim vou preparando e encaixotando as coisas. Porque a ordem é encaixotar.

35) Como o senhor vai saber que esse dia chegou ?

Não, não. Eu recebo ordem, é. Quando disser vamos se preparar pra representar o mundo. Por enquanto eu tenho o material mas corporalmente não estou pronto ainda. Eu tenho que deixar a serenidade. Eu tive quase já pronto já. Eu tive na Praia Vermelha, eu tive em Engenho de Dentro, eu tive aqui no Onze (Pavilhão 11) mesmo, aqui no Dez, fico brilhoso! Eu, quando estava trancado ali no quarto, eu passei sete anos trancado ali no quarto fazendo serviço, e aqueles bordados, bordados que eu fiz. Passei sete anos trancado no quarto, não saía.

36) Como se alimentava? Quem trazia a alimentação?

Só de laranjas. Francisco dos Santos vinha da copa, que era cozinha, era outra coisa, a comida era melhor, quente, na panela, vinha feijão. A comida era boa pra mim. Agora passo mal pra diacho. Essa comida é ruim, cheia de droga, não tem refogado.

Aqui quando eu me tranquei vinha o Sebastião. A dispensa mandava dez, doze laranjas pra mim passar o dia. Eu trabalhando noite-dia, eu descansava depois, abria a laranja e chupava. Passei sete anos aqui trancado.

\* \* \* \*

Bispo conversa com Conceição: - Eu era profissional. Ganhava dinheiro, os oficiais liam as entrevistas nos jornais, não gostavam. Achavam. Ah! Marinheiro no jornal! Essas coisas e tal. Eu fui tendo nome aqui fora. Tendo nome comecei a disputar o título da Marinha. Eu queria lutar, depois passara pra luta, licença pra luta. O Oficial dava pra trás pra me dar licença pra luta. Aí sabe de uma coisa, só pessoal caindo fora da Marinha. Fiz o mais possível pra cair fora da Marinha. Só por causa disso os Oficiais me prendia. Em muitas vezes, eu tinha um médico que era da Marinha que me protegia lá. Qualquer coisa eu: -"Doutor, precisando assim."- e ele -"Ah! Baixa o hospital, baixa o hospital." Eu fiz uma operação no nariz. Ele me protegia. Tinha um Oficial de esporte de bordo, eu sempre levava pra luta. Quando eu me machucava, ele ia no quarto saber minhas condições. Se eu podia ir pra bordo, caí fora da Marinha. Eu tava a bordo, a esquadra suspendia, ia pra Angra dos Reis. Eu tinha contrato com empresários pra fazer lutas aqui fora. Não podia. Sabe de uma coisa, é melhor cair fora da Marinha. Foi o maior empenho que eu fiz na minha vida foi cair fora da Marinha. Porque o boxer é isso.

Termina a conversa e a entrevista recomeça.

\* \* \* \*

37) Você me falou uma vez de sua mãe ?

Não, não, não, não. Minha mãe taí. Ó taí, taí.

38) Uma vez, o Sr. me disse que estava jejuando porque sua mãe tinha pedido para jejuar ?

Não, não tem nada de jejum. Ela que me dizia: " Filho, coma isso, coma aquilo." - Quando era mês de dezembro que eu tava aqui escrevendo isso. Ela disse: " Olhe aí, essa comida tá fazendo mal a você, quando for em janeiro você deixa de comer. " - Eu deixei de ter alimentação. Valdemar veio aí, " Não quero não." - janeiro, fevereiro, março. Agora eu tomo um negócinho, só um salgadinho, assim mesmo essa comida vem mal pra diacho. Eu deixo de ter alimentação.

39) O Sr. preferia quando a cozinha era aqui ?

Era outra coisa. Eu botava os doentes pra comer, dava bandeja, a comida era outra, peixe, carne seca. Não tomo lanche.

(Bispo reclama da qualidade da comida, dizendo que misturam drogas e que ele fica com a boca amarga)

- Eu quero coisa boa aqui dentro.- Finaliza.

40) O que está faltando aqui pro Sr. ?

Nada, nada. Porque eu vim arrasar o mundo em fogo. Tá escrito. O que me falta, eu vou encontrar lá fora em casas comerciais, subterrâneas, vou encontrar.

Que eu tenho uma noite suave, das coisas, da existência. Mas o que é de bom, de utilidade da vida cristã, eu vou encontrar lá fora. E mesmo quando da minha representação vou receber muitas coisas. Eu boto nome, sobrenome e guardo não só assim, como lá fora, próximo a minha representação vou receber coisas do mundo, presentes. Eu vou encaixotar aqui, botar o nome da pessoa que é para o próximo mostrar o que a pessoa me deu. Minha representação é essa.

Depois que eu escrevi isso aí, aqueles pavilhão abandonado no núcleo, não era pra ficar abandonado. Era pra ter doente. Isso não pode ser, como se deixa três pavilhões

abandonados ?

Segundo escrito nessa representação minha, dentro desse abandono eu acho um.

41) Isso é culpa do médico ?

(Bispo fala sobre o Diretor e sobre a necessidade de zelar pelos pavilhões e assistência aos pacientes e as condições precárias.)

\* \* \* \*

"É bonita. Porque essa bandeira me faz eu ser coberto por ela e ter essa organização. Eu sou obrigado. Eu quero falar, falar... mas eu sou obrigado a ficar quieto. Eu rendo homenagem não só a revista, como o Brasil. Mais nada."

\* \* \* \*

Transcrição realizada por Graça Pamplona