

A margem da poética

Waldir Barreto

“Porém, para que o Evangelho fosse perenemente conservado íntegro e vivo na Igreja, os Apóstolos deixaram os Bispos como seus sucessores, ‘entregando-lhes o seu próprio ofício de magistério’”.¹

Arthur Bispo do Rosario não era um rei, um bispo ou uma oração. No entanto, bateu à porta de uma igreja carioca na véspera do Natal de 1938 para se apresentar como o “rei dos reis”, cuja máxima autoridade de santificar, ensinar e governar haveria de rezar os seus *mistérios*² até o encontro definitivo com Deus. Naquele mesmo 24 de dezembro, a polícia civil chamada pelos frades do Mosteiro de São Bento o encaminhou ao Hospital Nacional dos Alienados. Expropriado dos pertences pessoais, despido, assado, uniformizado e medicado, foi então retirado da sociedade como louco. Quarenta e quatro anos depois de vida manicomial, artistas plásticos chamados pelos psiquiatras da Colônia Juliano Moreira³ incluíram algumas das peças confeccionadas por Bispo em uma mostra coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Conceitualmente apropriado, investido, assediado, classificado e criticado, passou então a ser recolocado na sociedade como artista.

Louco, artista; Bispo resistiu a ambos. “Tem na minha ficha como esquizofrênico-paranóide. É erro!”⁴ E convidado a ver suas peças no museu em 1982, “meus olhos não estão preparados para ver

aquilo”⁵. A princípio, Bispo não era nem um, nem outro. Haverá sempre muito o que se discutir sobre o que torna um homem louco, assim como o que faz com que uma determinada coisa seja arte, mesmo que independente da designação de seu autor. Por enquanto, Foucault e Duchamp deixaram as melhores pistas: louco e artista ainda são duas posições institucionais. Bispo foi duplamente tutelado. À autoridade de juízo científico da instituição médico-psiquiátrica, equivale o estereotipo do “ingênuo”, colocado abaixo do social e fora da cultura. À autoridade de juízo crítico da instituição artístico-museológica, equivale o estereotipo do “gênio”, colocado acima do social e à frente da cultura. Ao que pareceria uma contradição, um certo cacoete romântico se encarrega de baralhar o predicado natural de um com o inato do outro, a aptidão simples de um com a especial do outro. Assim, ao “gênio” que dizia não ser o verdadeiro autor do que fazia, se lhe atribui a ingenuidade psíquica; enquanto que ao “ingênuo” que tentou representar toda a existência, se lhe atribui a genialidade artística. Como tanto o discurso da psiquiatria quanto o da crítica de arte não reconhecem o argumento do próprio Bispo, psiquiatras, críticos e muitos outros convergem em um ponto: o impressionante legado de Bispo do Rosario e a unanimidade diante de sua grandiosa aparência precisam ter uma resposta do entendimento.

Cerca de três décadas depois de sua “descoberto-

ta” pela mídia⁶, a apropriação de Bispo pelo sistema de arte parece consumada. O trajeto desta consumação não foi curto. Muitas de suas peças já freqüentaram algumas das mais importantes instituições internacionais de arte, da 46^a Bienal de Veneza em 1995, ao lado de Nuno Ramos, à Whitechapel Gallery de Londres em 2006, passando por Estocolmo, Cidade do México, Buenos Aires, Paris, Dublin, Madri, o Guggenheim de New York e praticamente todos os espaços de destaque no Brasil. No ano de 2007, integrou uma bienal na cidade espanhola de Valência.

Claro que, para uma apropriação dessa ordem pelo atual sistema de arte, segundo valores, critérios, razões e uma lógica tão distante das de Bispo, é preciso que uma peça como o Manto da Apresentação, por exemplo, perca o significado mágico que possuía sobre os ombros de seu autor, numa medida semelhante a que o *Doríforo* perdera a sua função mítica ou a *Madona de Santa Trinità* a sua função catequética. Em seus processos particulares de ingresso na categoria “arte”, o Aquiles semidivino e a *maestà* abençoada tiveram que ser convertidos em informações externas aos estatutos de *escultura* e de *pintura*, respectivamente. De modo relativamente análogo, é preciso que aquele uniforme hierático de Bispo, então vestido em um cabide pendido do teto, torne-se uma espécie de adição secundária ao estatuto principal de *instalação*. Assim, a famosíssima máxima de Sir Ernst Gombrich de que não existe arte, somente artistas, poderia ser invertida. À total revelia de Policleto, Cimabue e Bispo, fazemos existir “arte grega”, “arte gótica”, “arte virgem” (termo criado por Mário Pedrosa) e tantas mais artes sem artistas. No entanto, o próprio Gombrich nos lembra de que “não prejudica ninguém dar o nome de

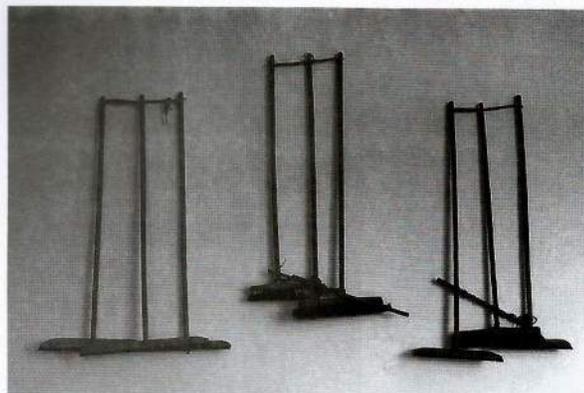
arte a todas essas atividades”.

Não obstante, dentro ou fora do Brasil, Bispo hoje está declarado artista. Depois de ser visto na televisão, dois importantes agentes se aproximaram daquele fenômeno, o psiquiatra Hugo Denizart e o crítico de arte Frederico Morais. Denizart era também fotógrafo e artista plástico. Morais coordenava o setor de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A eles se associa a artista plástica Maria Amélia Mattei e a funcionária da Colônia Denise Correa, todos personagens decisivos no processo que salvou o patrimônio Bispo da destruição ou pilhagem após sua morte em 1989. Uma determinada estratégia foi, então, pertinente. Depois da divulgação nacional pela televisão em 1980, o ano de 1982 seria um marco: Correa e Mattei fundam um museu no manicômio, Denizart lança o filme “O prisioneiro da passagem”, os estandartes e uma das casacas vão integrar uma coletiva no MAM do Rio e Morais lhe concede a chancela crítica. Se, em seu filme, Denizart procura manter a distância que sua formação médica exigia, Morais assume os maiores riscos da estratégia de considerar Bispo um artista, através de uma série de alusões às artes moderna e contemporânea, com destaque às correlações formais com Duchamp. De fato, há que se admitir que, com sua morte sete anos depois, sua coleção escapou da cela-forte pelas mãos do *ready-made*, independente do que tivesse a dizer sobre a conversão extática do seu agente e sua *poiésis* própria⁷.

“Isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida”⁸.

Não bastava, como eventualmente se propôs, inseri-lo no vasto segmento das produções marginais. Aqui e ali, sua parafernália desafia as várias chaves taxonômicas dessa categorização, desde a pioneira Art Brut, do artista francês Jean Dubuffet de 1945, ocupada com os manicômios franceses, até a mais aberta Outsider Art do crítico Roger Cardinal, que tenta, desde 1971, abarcar toda sorte de produção plástica preterida pelo sistema de arte, consideradas representativas de etnias, gêneros, preferências sexuais, idades, deficiências e outras discriminações. Pior do que excluí-lo do universo da arte sob o argumento de sua loucura, é inseri-lo em alguma subcategoria da arte sob o argumento de sua loucura. Em comparação, é natural que as atuais tendências da crítica de arte, sobretudo depois da fenomenologia de Merleau-Ponty, que buscam para cada objeto específico uma chave compreensiva própria que permita uma aproximação de suas especificidades sem reduzi-las a esquemas gerais, pareçam tão mais atrativas quando nos deparamos com um fenômeno aparentemente tão particular. A substituição da pergunta “isso é arte?”, imposta às vanguardas modernas, pela resposta pós-vanguardista “arte é isso”, é fundamental para que se compreenda o estatuto artístico que se quer imputar ao legado de Bispo. No entanto, a singularidade objetual que afasta Bispo da sintomatologia que caracteriza e define a chamada arte bruta (às vezes, primitiva, primária, *naïf*, etc.) e o isola em curadorias que misturam seus trabalhos com resultados praxiterapêuticos, é a mesma que induz um primeiro olhar ansioso a estabelecer nexos com a arte contemporânea.

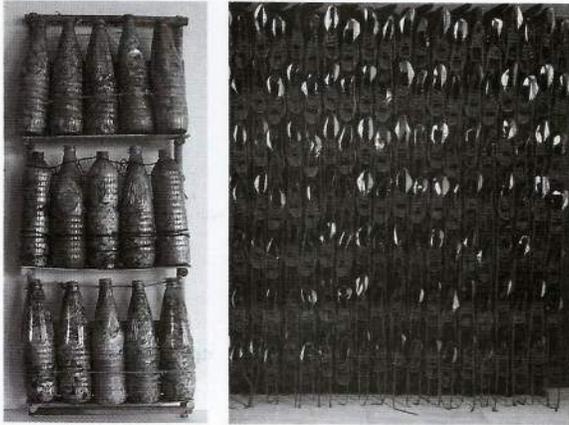
Bispo manipulou exaustivamente o rejeito da mesma sociedade de consumo que o rejeitou. Vassouras, lençóis e cobertores velhos, caixas inúteis,



Arthur Bispo do Rosario; Vassouras, sd.

jornais lidos, calçados usados, roupas e jogos gastos, e bonecos, chapéus, plásticos, gravatas, cadeiras, canecas, talheres, camas, pentes, papéis, pedras, moedas, sabões, ferramentas... (Fig. 1) Particularizado, combinado ou modificado, o objeto ocupa um lugar central nessa sua seleção de tudo. Apesar do caráter consagrador, pode-se dizer que possui outro, complementar, “estetizante”. Por exemplo, muitas vezes os objetos foram dispostos em séries. Nelas, o objeto sofre a supressão óbvia de seus valores particulares em favor de uma estética do conjunto. Bispo criou várias séries e conjuntos a partir de verossimilhanças ou de um suporte emoldurante. São vitrinas, caixas etc., que formam o que se poderia chamar de uma “dinâmica estetizante da adição”. Foi dessa forma que Umberto Eco se referiu às *acumulações* do francês Arman, quem, aliás, demonstrou muito pouco interesse nas coisas de Bispo quando esteve no Rio de Janeiro em 1999 (Fig. 2).

A atitude desinteressada de Arman é significativa. Se também estivesse vivo e no Rio, talvez Duchamp tivesse agido da mesma forma. Já se fez correlações de todo tipo (em geral, competentes) dos objetos de Bispo com *Dada*, *Nouveau Réalis-*



Esquerda: Arthur Bispo do Rosario; Confetes, sd.
Direita: Arman; New York Marathon, 1978.

me e até *Pop*, ademais de toda uma variedade que existe entre um e outro, de René Magritte a Yves Klein, de Kurt Schwitters a Tony Cragg. Isso é um problema. Claro que não se pode negar que uma determinada propriedade do discurso da arte, que o mantém desde Baudelaire reversível entre o poético e o técnico, entre o científico e o simbólico, detém essa autoridade para desvencilhar Bispo do “monólogo psicológico”, como diria Foucault. A arte fala, sempre falou com a loucura. Apesar de jamais ter sido artista, o legado de Bispo é arte. No entanto, isso ainda não é uma garantia. Mesmo o discurso da arte ainda parece falar de um meta-Bispo. A tarefa parece ser resistir à tentação das similitudes visuais com obras de arte, como a *Roda de Bicicleta* de Duchamp, ou das rimas semânticas com textos de arte, como “a realidade toda, o bem comum da atividade dos homens” de Pierre Restany. A tarefa é resistir à tentadora construção de argumentos para sustentar um argumento. Arman parece ter estado atento a esses perigos.

Com a grande exposição “Registros de minha

passagem pela Terra”⁹, dez anos antes de Arman expor no MAM do Rio, o impacto do inusitado Bispo do Rosario sobre a produção artística contemporânea brasileira foi, obviamente, enorme. Naquele 1989, a geração “conceitual” dos anos 60 e 70 se mostrava apta a permitir exames de envergadura historicista, enquanto a chamada Geração 80, lançada em 84 no mesmo Parque Lage, buscava o seu respaldo internacional. Aquela diferença ressuscitada do manicomio, no entanto, não se impôs como um agente desestruturador. Ao contrário, a exatidão matérica daquela idéia e a densidade espiritual daquele testemunho humano serviram aos projetos estruturais tanto de uma, quanto de outra geração.

Na verdade, a poesia de Bispo contribuiu francamente para a confirmação de certos paradigmas poéticos a partir dos quais a arte contemporânea ainda buscava se justificar até aquele momento, sobretudo no Brasil. Ao principal desses paradigmas, o duchampiano, alemães e italianos da virada das décadas de 70 e 80 agregaram à expressividade. A idéia duchampiana de arte, que ainda carrega na sua complexidade uma interpretação banal de que qualquer um pode ser artista, e uma compreensão indiscriminada de que qualquer material pode ser arte, no Brasil, havia recém fundado seu escopo histórico com mais propriedade, pela geração de Hélio Oiticica. *O Manto da Apresentação*, então, pareceu possível e surpreendentemente coerente, a poucos meses de 1990, porque era capaz de ressoar num diapasão afinado pelo *Parangolé* de 1964. Por sua vez, o *Parangolé* tinha a oportunidade de confirmar uma outra vez o seu lugar histórico paradigmático, vinte e cinco anos depois. Do mesmo modo, a perspicaz referência, hoje injustamente citada como comparação, que Frederico Morais fez da *Roda da Fortuna* à

Roda de Bicicleta reconfirmava como arte muito mais o grande *ready-made* do que a pequena réplica do jogo de azar. A missão de organizar o mundo de um homem como Bispo do Rosario serviu e ainda serve para organizar o que homens como nós entendemos por e sobre arte.

Se, de um lado, o inventário sistemático de Bispo parece ter servido aos neo-conceitualismos herdeiros da postura cognitiva de Duchamp, sobretudo por aquilo que apresentava de rigorosa lógica interna, de colecionismo, de serialidade e de apropriação de objetos cotidianos e materiais comuns, de outro, e um tanto paradoxalmente, sua narrativa acabou servindo também àqueles artistas que acusavam e colocavam em questão, durante os anos de 1980, justamente a objetividade racionalista da arte conceitual dos 60 e 70. A comovente poesia inerente a sua devoção religiosa, a exuberante riqueza simbólica de suas reminiscências culturais, a forte dramaticidade de seu empenho físico ao mesmo tempo sensual e trágico, assim como o aspecto pictórico de grande parte de sua produção, intimamente associada a uma biografia marginal, tudo imantado por uma profunda subjetividade psicológica, irrompeu pelas salas e corredores do Parque Lage como uma verdadeira revelação, para aquela geração que cinco anos antes tomara os mesmos corredores, influenciada pelos neo-expressionismos herdeiros da postura sentimental de *Die Brücke*.

Quer dizer: se, de um lado, a coletagem de Bispo lembrava livremente os *ready-mades*, de outro, muito de suas esculturas, desenhos, escritos e bordados estavam repletos de figuração, emoção, autobiografia, memória, psicologia, simbolismo, sexualidade, literatura (bíblica) e narrativa. Esse gigantesco testemunho humano exerceu, de modo

reconhecido ou não, um impacto considerável, mas também cancelador, sobre uma significativa parcela de jovens artistas brasileiros que, de algum modo, paralelamente a outros jovens italianos e norte-americanos, levavam em conta o lema alemão de que “a arte é a forma mais elevada de esperança”, contra a sentença de que “a única justificativa da arte é a arte”¹⁰. De todos, em nenhum esse impacto foi assumido de modo tão honesto e tão inteligente quanto por José Leonilson, outro nordestino fortemente movido pelo motivo religioso e pela memória de viajante, primeiro a não temer uma ascendência apaixonada daquela novidade sobre seu trabalho. Com menos segurança, pode-se ainda especular sobre alguma referência, direta ou não, difusa em muitas outras produções da arte contemporânea brasileira. Nada que se compare à filiação assumida pelo mineiro Jorge Fonseca que, a partir dos mapeamentos na década de 90 do projeto Rumos da Fundação Itaú Cultural, também recebeu atenção do crítico Frederico Moraes, além de galeristas e colecionadores do Rio, São Paulo e Belo Horizonte. Esta geração celebrou Bispo de todas as formas. Em 1994, um detalhe de seu mais divulgado estandarte, “Eu preciso destas palavras - escrita”, serviu de capa para o CD Severino do grupo musical Paralamas do Sucesso.

Ainda que de modo erudito, seria uma espécie de heresia induzir a um tipo de legitimação da *Roda da Fortuna* ou da *Capa de Exu*, por exemplo, que tomasse como base, portanto como lei, uma eventual semelhança com Duchamp ou Oiticica. Nenhuma alusão meramente formal entre a Roda da Fortuna desencapada e a *Roda de Bicicleta* de 1913 (ou, a um nível ainda mais arbitrário, entre a *Roda da Fortuna* encapada e o *Traveller's Folding Item* de 1916) será suficientemente legítima para sustentar digressões

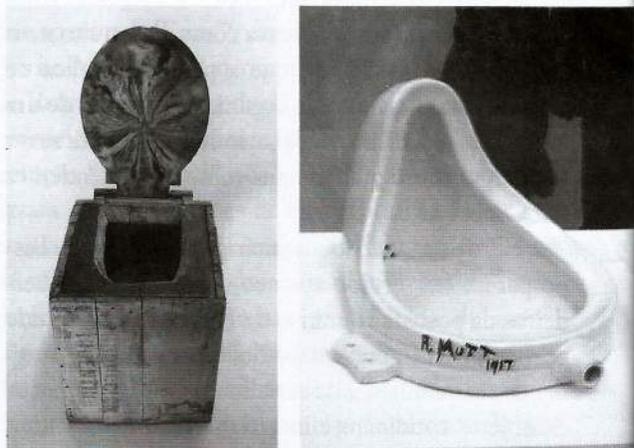
teóricas que associem Bispo a Duchamp, ou à arte contemporânea, e tampouco para convencer que o jogo de um tem alguma relação com o totem do outro. A atribuição que o objeto recebe no trabalho de Bispo é inexoravelmente diferente daquela de Duchamp (Fig. 3).

Bispo não nomeava seus trabalhos cheios de nomes. Não intitulava nenhuma criação porque, de fato, não se tratava de nenhuma criação. As coisas



Esquerda: Arthur Bispo do Rosario; Roda da Fortuna, sd.
Direita: Marcel Duchamp; Roda de Bicicleta, 1913.

já possuíam seus nomes. As coisas não tinham títulos porque eram as coisas mesmas, tal como já eram no mundo, e não as coisas novas de um artista. Seu processo não era de criação, mas de representação da Criação. Um urinol de Bispo jamais se chamaria fonte (Fig. 4). A distância entre ele e um artista como Duchamp talvez seja intransponível. Isso não impede que uma peça outra sua pareça com uma obra ou outra de Duchamp, ou de Arman, ou de Spoerri, ou Cragg, e assim por diante. No entanto, também não permite que um tenha algo a ver com os outros. Uma roda de bicicleta aparafusada de cabeça para baixo sobre o assento de uma banqueta de madeira, a Bispo, pareceria uma loucura.



Esquerda: Arthur Bispo do Rosario; Vaso Sanitário, sd.
Direita: Marcel Duchamp; Fonte, 1917-64

Na agitada segunda década do século passado, um intelectual burguês, branco nascido na França, em torno dos seus trinta anos, foi a uma loja e comprou um objeto utilitário específico. Renomeou-o e expôs. Na base de sua atitude, o deslocamento do objeto da escala banal de valores de seu uso cotidiano para a especializada de sua contemplação. Cerca de vinte anos depois, um empregado alfabetizado, negróide, nascido no nordeste brasileiro, por volta de seus trinta anos, começa a coletar sistematicamente toda sorte de objetos comuns, usados ou não. Nomeou-os e guardou. Na base de sua atitude, a passagem de algo da condição pagã de sua existência mortal para a divina de sua consagração. De maneira geral, Duchamp retirou do cotidiano o objeto ordinário para inseri-lo no espaço de sensação privilegiada, que é o da arte, para dessacralizá-la. Bispo, ao contrário, dedicou-se a inserir no espaço de emoção privilegiada, que é o da fé, o objeto laico, para sacralizá-lo. O gesto determinantemente gratuito de um tem pouco ou nada a ver com o seria-

mente determinado do outro. Nosso olhar é que é profundamente duchampiano, não a obra de Bispo. A iconografia do mundo feita pelo sergipano chega a ser um contrário simétrico da iconoclastia do francês. O ócio criativo de um contradiz a compulsão produtiva do outro. Sem dúvida, dois engenheiros, mas de tempos muito diferentes.

O *ready-made* e o *parangolé* tendem a ser paradigmáticos. Bispo é modelar. Os modelos servem, na verdade, para a constituição e confirmação de um paradigma, que representará seus padrões na qualidade de um critério legitimador, e não o contrário. A partir de 1905, as máscaras nigerianas serviram para confirmar de forma modelar a Picasso o sintetismo perceptivo de Cézanne, a profundidade espiritual de Gauguin e a premência existencial de van Gogh. Delas, extraiu a abstração geométrica que lhe revalidava o arquétipo clássico, a qualidade simbólica que lhe corrigia o cristianismo católico e a premência telúrica que lhe insuflava a tauromaquia. Por meio de seu principal agente europeu, Picasso, a máscara africana foi absorvida por um sistema de significação, como a arte, justamente porque o confirmou¹². Como percebeu Argan, a crise da cultura européia buscou novos modelos para o seu próprio alcance paradigmático. Essa busca representou ao mesmo tempo uma crise e sua solução. Dada sua contribuição, hoje a máscara já descansa devidamente exorcizada em alguma vitrine antropológica. Uma tarefa, hoje, que fizesse com que a poesia de Bispo se articule em nossas poéticas de modo tão independente de seus motivos originais quanto o cubismo fez com a magia iorubá, não deixaria de ser, numa grande medida, uma tarefa ainda moderna.

Totalmente indiferente ao objeto paraprivilegiado de Duchamp, ao multiplicado de Warhol, ao

repetido de Arman e mesmo ao simulado de Oldenburg, algumas das mais seguras e enraizadas filiações estéticas que constituem a identidade plástica de Bispo são, todavia, muito claras. Mesmo isolado, alheio ao sistema de arte ou resistente aos grupos praxiterapêuticos, Bispo não produziu apesar da cultura. Há que se evitar o preconceito construído a partir do século XVIII de que todo louco está fora do mundo; e, como o mundo iluminista é realizado pela razão como cultura, o louco estaria, mais especificamente, fora da razão e, conseqüentemente, da cultura. No entanto, depois de Foucault, sabemos que o *logos* grego não possuiu um contrário até a época moderna. Até o século de Locke, Hume, Rousseau, Lessing e Kant, a racionalidade não era um continente, mundo e razão ainda não tinham a continuidade pretendida pela Ilustração. Com “História da loucura na Idade Clássica”, “Vigiar e punir”, “O poder psiquiátrico” e tantos outros textos, sabemos que a loucura não está fora da cultura, senão em sua fronteira; e a fronteira em que Bispo caminhou se estendeu ao longo de três principais horizontes do território cultural: a tradição popular do Nordeste brasileiro, a Marinha de Guerra e a mitologia bíblica. Nordestino, cristão, místico, ex-marinheiro, ex-pugilista, psicótico... Em seu anseio por completar a “passagem final”, Bispo experimentou os limites racionais de todas essas paisagens.

A imagem institucionalizada de louco e o aparente caos de sua cela abarrotada não devem nos enganar acerca da esmerada busca de proporção que orientou toda a sua fatura. Apesar da falta de rigor métrico, toda a sua organização é, na base, uma medida. Nascido e crescido a cinquenta e quatro quilômetros de Aracajú, a visualidade de Bispo foi naturalmente educada por um cristianismo ibérico,

cujas cerimônias religiosas metropolitanas tiveram, ao longo do tempo, seu ideal de beleza adaptado e preservado no novo continente na forma de festas populares coloniais. O São Gonçalo¹², as Taieiras¹³, o Cacumbi¹⁴ e, sobretudo, o Reisado¹⁵ e o Maracatu¹⁶, são manifestações ainda vivas no estado de Sergipe, onde Bispo cresceu.

Essa região do Brasil foi também freqüentada por franceses, holandeses e outros, mas os elementos da cultura cristã ibérica (principalmente os visuais) sofreram profundo enraizamento e mescla com elementos das culturas africana e indígena. Esse sincretismo não suprimiu, sequer inibiu o arquétipo ocidental da harmonia, o qual identifica proporção com beleza, e equivale, necessariamente, a uma compreensão do mundo como um todo criado, organizado e governado por uma lei única. A quase totalidade dessas festas sincréticas brasileiras apresentam elementos afro-indígenas e profanos agregados a uma matriz espiritual católica e visual clássica até hoje estruturante. Do ponto de vista estético, valores proporcionais intrínsecos ao desenho, à ordenação, classificação, seriação, representação simbólica e narrativa. Do ponto de vista temático, a luta entre o bem e o mal.

Há que considerar também que, em muitas dessas festas, como nas batalhas entre mouros e capitães-de-marinha da Chegança, ou nos mestres e contramestres do Reisado, ou no marinheiro “patrão” da homenagem a São Gonçalo do Amarante (provavelmente, de almirante), se faz menção direta ao universo marítimo dos homens, herdado dos portugueses navegantes. Acrescente-se o fato que as fantasias, adereços e vestimentas de cortejo, que copiam bandeiras, velas e uniformes do militarismo naval, além das vestes e arranjos dos santos, são, até

hoje, uma fatura tradicional e eminentemente reservada aos homens. Espalhadas por todo o Nordeste, e comuns nas pequenas cidades sergipanas, essas costuras e esses bordados de festas são “coisa de homem do cangaço”. Pouco tempo depois dessa marcante aprendizagem de infância, o rapaz de Japarutuba alistado na Marinha do Brasil iria descobrir que, desde o tempo das velas, a costura e o bordado eram também passatempos tradicionais, habilidade útil e “coisa de homem do mar”.

A essas referências, se soma a reminiscência dos engenhos de açúcar de Japarutuba, presente numa série de ORFAs¹⁷ e objetos lembrados na biografia escrita por Luciana Hidalgo, documento que não se pode preterir ou omitir de qualquer análise sobre este cosmorama. Bispo é produto direto desse “tempo de procissões, quadrilhas e desfiles”¹⁸, mas também de penitências, retiros e jejuns. Em seu anúncio do Apocalipse, sem dúvida percorreu o seu calvário, mas também desfilou seu grande reisado (Fig. 5).

A complementaridade entre a cultura nordestina dos folclores e artesanatos, a experiência militar na Marinha de Guerra e a fé cristã catalisada por



Esquerda: Arthur Bispo do Rosário, Galeria Esportiva - Recordações, sd. Direita: Cortejo do Reisado.

mitos africanos e lendas indígenas, constitui a matriz fundamental de todo o vocabulário imagético de Bispo: tendência miniaturista de representação do cotidiano e do imaginário; pantomima religiosa de estandartes e bandeiras; vestimentas hieráticas de inspiração militar; embarcações (além de navios de guerra, muitas jangadas); narrativa em forma de ladainha, técnicas de guerra e visões cartográficas; jogos de infância, de azar e xadrez; materiais de construção civil; a costura como aptidão masculina; e o azul celeste.

Toda uma memória visual, fixada durante os primeiros anos do menino e adolescente Arthur no interior de Sergipe, contaminada pelas cores, formas e ritmos populares desta região, está de certo modo cifrada em toda a sua obra. Por sua vez, se poderia dizer que toda sua obra está de certo modo cifrada na sua peça principal, o *Manto da Apresentação* (Fig. 6).

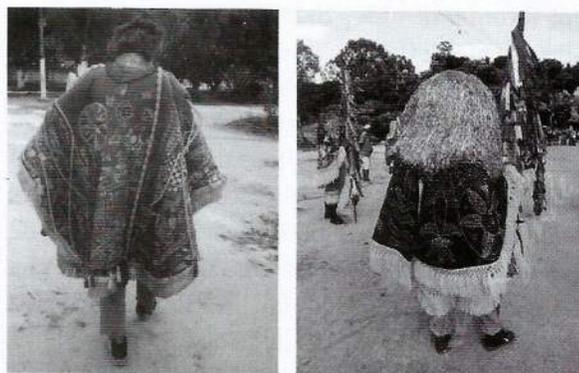
Muito antes do que a qualquer *Parangolé*, o for-



Arthur Bispo do Rosario; Manto da Apresentação, sd.

mato claramente sugestivo de manto franjado em todo redor, cor vibrante, insígnias e dragonas, remete diretamente à exuberante capa do Caboclo de Lança, principal dançarino do Maracatu (Fig. 7). Confeccionado com obstinação sobre um cobertor do hospital, a carga energética, a presença cenográfica, a vibração dramática e o peso simbólico desta espécie de sudário produz, sempre que exposto, um misto de admiração, espanto e respeito ante seu caráter sublimatório.

Em geral, Bispo dizia trabalhar quase sem descanso, dormindo pouco, comendo menos ainda. Jejuava por dias, durante os quais mais produzia.



Esquerda: Arthur Bispo do Rosario vestindo Manto da Apresentação.
Direita: Caboclo de Lança do Maracatu.

Assim mesmo, tinha pressa. Necessitava representar toda a existência. Muito da imponência de sua obra está nesta impressionante construção sem fim. Mortalha suntuosa, uniforme honorífico, o *Manto* tinha a função de preparar e distinguir seu usuário na entrada do céu. Ao mesmo tempo em que exigia um trabalho purificador, essa capa está repleta de sinais que tornariam seu portador reconhecido como o escolhido diante dos homens e de Deus. No verso branco, várias escolhidas do escolhido teriam

o grande privilégio de ascender à abóbada celeste, com os nomes especialmente bordados junto a seu corpo sublimado, como dizia, “transparente”.

O *Manto* era o epicentro da interminável coleção classificatória de nomes de coisas, de lugares e de pessoas que deveriam ser lembradas ante o portal divino. Junto com a infinidade de objetos coletados, acondicionados e reproduzidos, as coisas e as pessoas nomeadas estariam portanto salvas da destruição do mundo. Esse inventário de tudo e de todos se estendia por fichas, bordados, apontamentos e outras roupas. A memória é equivalente à vida; o esquecimento à morte. Para salvar tudo, haveria que recordar de tudo. Toda sua obra funciona como uma tábua de salvação. Como um verdadeiro Jesus, como várias vezes se nomeou, Bispo escreveu em seu Livro da Vida os nomes dos salvos. Esse investimento mental, espiritual, mas drasticamente físico cruzou toda a sua vida monástico-hospitalar no Rio de Janeiro, desde sua transferência em janeiro de 1939 do Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, até sua morte em julho de 1989, aos oitenta anos de idade, debilitado pelos jejuns¹⁹.

“Eu vim para salvar a humanidade, então tenho que ter esses mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo”²⁰.

O *Manto* sintetiza em uma linguagem iniciática toda a sua jornada codificada. Como o restante de sua obra, é inacabado (Bispo morreu antes do dia que acreditava ser o Juízo Final). O tempo de sua fatura nele mesmo plasmado sugere o excesso da obsessão, mas também evoca o sacrifício da abnegação. Uma das características mais impactantes dessa

produção é exatamente o tempo que seu obreiro lhe dedicou.

Esse tempo da obra, em Bispo, é dado pelo quanto de seu gestual nela ficou impregnado. Ele confere um tal compasso sistemático e infatigante, que embota o olhar, condensa o ar e sublima o sentimento do espectador. Esse tempo de vigília do *Manto*, devotadamente manual, rigoroso e detalhado está amidiado em toda sua obra. Especialmente nos bordados e nas ORFAs, toda uma via sacra, começada em “22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVENS ESPECIAIS FORMA ESTEIRA (...)”, parece haver ficado aí alinhavada em azul.

“Faltavam dois dias para o Natal de 1938. Era meia-noite e Arthur Bispo do Rosario descansava no quintal do casarão da família Leone, na Rua São Clemente, 301, em Botafogo, Rio de Janeiro. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. Vinham do céu ao seu encontro. Era um chamado. A noite se fez dia para convocá-lo à sua missão. Bispo recebeu os anjos e os acolheu em algum canto da psique”²¹.

O azul com que Bispo caracterizou todo o seu esforço, sua visão e sua vida, registrado em suas roupas, fichas catalográficas, mas especialmente na linha com que recobriu grande parte de seus objetos, é pura aura. Sua agulha possuía a propriedade xamânica de transfigurar a linha azul em luz, a qual uniria as coisas para serem reconhecidas por Deus, porque azul. Seu azul não era decorativo, e nem somente simbólico, mas funcional. Em contrapartida, essa dedicação, na maior parte do tempo um suplício, permitiria a sua transmutação espírito-matéria de modo que, quando consumasse transparente a

sua passagem dimensional, fosse devidamente acolhido como “Filho do Homem” - “(são) miniaturas que permitem minha transformação”. O já famoso fato de Bispo desfiar alguns uniformes seus e de outros para conseguir linha de cor azul durante os primeiros anos de internação, quando ainda não havia constituído sua rede de colaboração, foi o dado suficientemente dramático para que sua devoção/obsessão ganhasse para muitos o tom trágico do martírio²².

As ORFAs, por sua vez, não são meros simulacros, não são operações intelectuais. No sentido místico e nada artístico com que Bispo tratou toda a sua epopéia, se dá exatamente o contrário de como Jean Baudrillard compreendeu o simulacro na sociedade. Um moinho, na verdade, é um simulacro da ORFA *Moinho*. Os moinhos, condenados como tudo pelo último juízo, já estavam de certo modo mortos, esvaziados de sentido histórico, sem futuro. A verdade platônico-cristã da ORFA *Moinho*, ao mesmo tempo perfeita na idéia de Bispo e no catálogo da Recriação que ele compunha, substitui a simulação falível do moinho. Do mesmo modo como o vinho e o pão não simulam o sangue e o corpo de Cristo, o fio azul é um elemento mágico que distingue a coisa em Si das coisas em si. Bispo constituía essências e não aparências. O fio azul é uma ablução: “minha ação corporal é esse brilho que eu

coloquei” (Fig. 8).

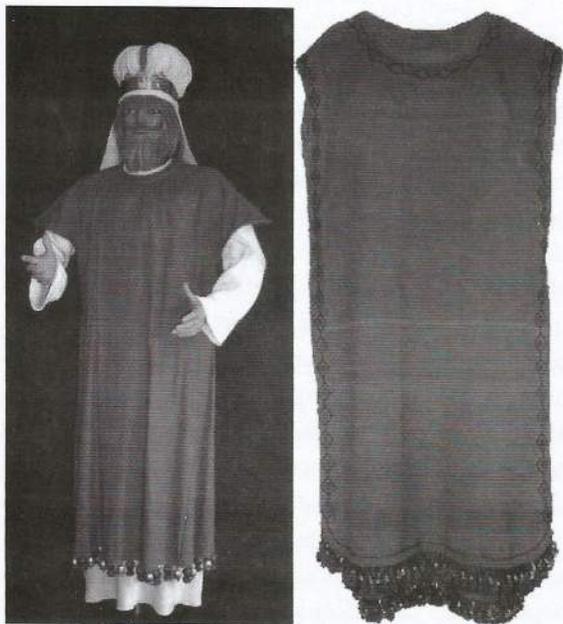
Também, essa propriedade purificante que Bispo punha em ação, associada à cor azul, além de outras afinidades mais imediatas e da coincidência com as cores institucionais do manicômio onde iria passar a maior parte de sua vida (branco e azul), têm suas principais origens no fundo bíblico de suas alucinações, base lógica de seu projeto. Já no judaísmo recém convertido, as vestes do Sumo Sacerdote possuíam a função de simbolizar Jesus em seu ministério, com o qual Bispo por vezes confundia sua atuação. Nessas vestes também levavam gravados os nomes de todo seu povo, em sinal de poder e de fardo. Elas formavam o *éfode*, que por lei sagrada deveria trazer imediatamente por baixo um manto azul, sem mangas, com uma abertura no centro para a cabeça e toda a orla adornada²³. Os antigos hebreus já extraíam de moluscos a matéria para a produção da cor azul. Desde o tabernáculo, o azul é mencionado em dois sentidos: símbolo que fala daquele que vem “do alto” (expressão judaica para céu) e recordação de que o céu é o destino final do homem bom. Esse ícone judeu cristianizado surge inclusive na ocasião em que uma mulher “tocou a borda azul das vestes de Jesus” (Fig. 9).

Através de orações, guerras, traduções, segredos e viagens, o azul se espalhou pelo mundo com estes significados. No folclore religioso do Centro Oeste brasileiro, por exemplo, a indumentária dos participantes das Cavalhadas remete à referência dos torneios medievais às batalhas entre exércitos orientais pagãos e ocidentais cristãos, respectivamente assinalados por vestimentas vermelhas (más) e azuis (boas).

Figura emblemática da manutenção dessa tradição iconográfica cristã de azuis ou de mantos é



Esquerda: Arthur Bispo do Rosario; Orfa's, sd. (PROA, Buenos Aires).
Direita: Orfa's, detalhe.



Manto azul do Éfode, usado pelo Sumo Sacerdote.

Elias, aquele eleito por Deus para lutar contra o paganismo do mundo. Nas correntes mais espiritualistas do cristianismo, como os sincretismos brasileiros com doutrinas africanas que também consideram a reencarnação, Elias é sucedido por Eliseu, e ambos serão repetidos por João Batista. Esses três importantes profetas cristãos, todos intrépidos, guardiões e com biografias celibatárias perpassadas por figuras femininas²⁴, usavam uma capa. Muito mais do que entre Piero de la Francesca, Paul Cézanne e Marcel Duchamp, Bispo se encaixa nesta tradição.

O desafio teórico é evidentemente enorme. Por um lado, a iconologia oferece ferramentas que o colocam de volta na história cultural e na tradição visual de suas origens familiares, comunitárias, regionais e nacionais. Por outro, a fenomenologia parece poder oferecê-lo aos discursos e poéticas da arte sempre em construção. Apesar das contribui-

ções que uma e outra sempre demandam (história, sociologia, antropologia, psicologia etc.), nenhuma das duas disciplinas cognoscitivas será capaz, sozinha, de esgotar a fonte de *comoção* dessa relíquia feita de lixo. A construção de Bispo não é propriamente uma *obra*, assim como o discurso da arte se acostumou a lidar, senão um acontecimento. *Mover-se* com esse acontecimento é postar-se também na fronteira; no limite de si, de onde não se pode sair totalmente, e no limite do outro, onde não se pode entrar completamente. A catarse grega, por exemplo, era também esse exercício de loucura. Saber somente que a simbologia de Bispo possui suas origens nas culturas religiosas da Europa e África através do sincretismo popular do nordeste brasileiro, ou que sua materialidade ordenada informa a cultura artística atual, é manter-se ao largo dessa fronteira.

Curiosamente, houve o tempo em que, ameaçado pelo descaso institucional, foi preciso defender que Bispo não era apenas louco. No entanto, hoje, acossado pelo acaso intelectual, por asserções teóricas que vão de Breton a Deleuze, parece ter se tornado urgente defender que Bispo é também louco. Não se trata, obviamente, de reencaminhá-lo à tutela psiquiátrica, senão de não encaminhá-lo em troca à tutela artística. Contra a pretensão científica da psicanálise, o argumento pseudo-libertador da arte, supostamente isento de cânones teóricos, é também redutor. Por um viés dissimulado da arte mitificada como instância do sujeito preservado na autonomia do objeto, em si mesmo sublimador, classificar Bispo como artista é ainda discriminá-lo. Como se para manter a sua validade simbólica própria, de modo a ganhar validade significativa no mundo, um determinado objeto tivesse que se converter em um objeto de arte. Negro, pobre, nordestino e louco, há que

ser artista para não ser nada. Um grande olhar ainda haverá de invocar uma razão suficientemente emocionada para ir além do olho. Para encontrar Bispo há também que perder-se; perder-se do delírio da lógica. Um olhar sobre Bispo há que ser um olhar amoroso.

Deveria ser sempre necessário recordar que os motivos de um artesão mistificado como Bispo retêm algo de estranho, secreto e labiríntico. Nem toda poesia é completamente reduzível a uma poética. Tratar-se-ia de lhe preservar algum mistério, de lhe deixar alguma posse inviolada, de lhe conceder uma última coerência interna de seu próprio discurs-



Arthur Bispo do Rosario.

so intraduzível, de lhe reconhecer alguma sacralidade... Enfim, de poder lhe perceber a aura azul (Fig. 10).

Não se trata de calar e admitir alguma espécie de impotência discursiva ante uma subjetividade para sempre recôndita. Assim como escapou da internacionalização sem retorno da lobotomia, trata-se de defendê-lo da exterioridade absoluta com que uma abordagem prepotentemente semiológica ou fenomenológica esvaziaria de conteúdo a sua diferença. A questão, estranha ao pensamento analítico, é que Bispo não deve ser objetivo, senão motivo - mais especificamente co-motivo. Seja esquecido pela medicina, seja lembrado pela arte, o parrudo *Xerife*, o temido *Faxina*²⁵, o ex-pugilista amador que chegou a impor respeito nas enfermarias com socos-ingleses improvisados com toalhas molhadas, inspira hoje essa espécie de ternura urgente que se deve ter ante a fragilidade das coisas preciosas. O cubo-branco encarcera como a cela-forte. O conceito é também um diagnóstico. Basta saber se essa relíquia azul sobreviverá ao curador como sobreviveu ao médico. O perigo iminente parece ser o dia em que se tornarem o mesmo.

Notas

Waldir Barreto é historiador e crítico de arte, e é professor de arte contemporânea na Universidade Federal do Espírito Santo.

¹Cfr. I Jo. 3,2, Capítulo II – “A transmissão da Revelação Divina: os apóstolos e seus sucessores”, na Constituição Dogmática DEI VERBUM sobre a Revelação Divina, promulgada em 18 de novembro de 1965 pelo Papa Paulo VI, após resolução da 8ª sessão pública do Concílio Vaticano II, em Roma.

²O conceito religioso de mistério refere ao conjunto de segredos que são evocados pelos terços que compõem o Santo Ro-

sário, compartilhados apenas entre Deus e seus santos, ou com algum indivíduo escolhido.

³Asilo psiquiátrico nascido Rodrigues Caldas em 1924 na região, então agrícola e de difícil acesso, de Jacarepaguá, cerca de 40 km do centro do Rio de Janeiro. Batizado Colônia Juliano Moreira em 1935 sob o conceito europeu de ocupação do portador de patologia mental com trabalho de campo e oficinas, destinou-se a retirar da sociedade negros, pobres, alcoólatras e demais desviantes (de acordo com critérios científicos moralizados e, durante a década de 40, fortemente contaminados pelo pensamento nazista). Foi o maior manicômio das américas, chegando a ter uma população de mais de 5.000 internos nos anos 60. Seguindo outra novidade européia, a chamada Reforma Psiquiátrica dos anos 80 aboliu o eletrochoque, as lobotomias, o abuso de neurolépticos e as internações de longa permanência. Desfederalizado e com uma invasão urbana irreversível, o ex-manicômio passou a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira em 1996, com pouco mais de 500 últimos internos (média de 66 anos de idade e 40 de internação) e 160 funcionários, mas não deixou de ser conhecido como a “Colônia”.

⁴HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 21.

⁵Idem, 154.

⁶Bispo começou a ser conhecido fora do manicômio a partir de uma reportagem do jornalista Samuel Weiner Filho para o programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão, em 18 de maio de 1980, cuja pauta inicial era denunciar os maus tratos sofridos pelos internos psiquiátricos. Dois anos depois, foi convencido a permitir que algumas de suas peças saíssem do manicômio para integrarem a exposição coletiva “À margem da vida”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, junto com trabalhos praxiterapêuticos de presidiários, menores infratores, idosos e outros pacientes psiquiátricos.

⁷Em sua origem cultural clássica, o mito é uma forma de produção da *phýsis*, portanto do mundo. Produção, em grego, é *poiésis*. Assim, o mito é uma força originária capaz de construir o mundo. Para isso, todavia, necessita vir à Terra, necessita de seu “obreiro”. Na Grécia épica, o “artista” não era propriamente um criador, mas sim um aedo, que realizava a informação dos mitos; o poeta, que transformava o canto das Musas em palavras, que dava forma e sentido às vozes. “(...) É sentado no trono, todo azul, diz só: Jesus Filho, tem que

executar no seu canto, aí embaixo, faça isso e isso. Eu nem falo nada, tenho que executar isso tudo. (...) Se eu pudesse, não faria nada disso. (...) Agora eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer” (Dito por Bispo a Hugo Denizart no filme “O prisioneiro da passagem”, 1982).

⁸Nota 4, 89.

⁹Primeira grande exposição individual com quase todas as peças de Bispo, organizada por Frederico Moraes logo após a sua morte, em 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro.

¹⁰Joseph Kosuth em seu manifesto de 1969. *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*. London: MIT Press, 1991.

¹¹Já segundo Carl Einstein, o tratamento do espaço nas máscaras e esculturas africanas confirmavam o limite que a perspectiva impunha à percepção plena do espaço, construído a partir da oposição entre criador e espectador, matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço, “sacrificando a construção espacial a um procedimento secundário, estranho mesmo ao seu domínio, que é o movimento da matéria”. EINSTEIN, Carl. “Negerplastik (La sculpture nègre)”. In: *Qu’est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre George Pompidou, 1986, p. 347.

¹²Segundo a lenda, São Gonçalo do Amarante teria sido um marinheiro que livrou muitas mulheres da prostituição. A caixa, por exemplo, é tocada pelo “patrão”, homem vestido de marinheiro como alusão ao santo homenageado.

¹³Durante a celebração a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, ambos patronos dos negros no Brasil, o ritual católico das Taieiras, fortemente perpassado pela cultura africana, é muito representativo do sincretismo nordestino.

¹⁴Dança composta exclusivamente por homens com chapéus adornados com fitas, espelhos e cores vivas.

¹⁵Dança do período natalino em celebração ao menino Jesus, rica em instrumentos como pandeiro, zabumba, triângulo e ganzá.

¹⁶Tradicional nas cidades sergipanas de Brejo Grande e Japarutaba, é uma dança que joga toda uma hierarquia aristocrática, ao mesmo tempo originada da coroação dos Reis do Congo e vestígio das procissões a Nossa Senhora do Rosário. Seu mais exuberante e destacado personagem é o Caboclo de Lança, que veste um manto elíptico ostensivamente adornado com padrões coloridos e franjas ao seu redor, com um orifício

no centro para a cabeça, deixando os braços livres.

¹⁷“Objeto Recoberto de Fio Azul”, termo estabelecido por Frederico Morais.

¹⁸Nota 4, 38.

¹⁹Até hoje, existem duas fontes documentais que datam diferentemente o nascimento Bispo. A Marinha de Guerra do Brasil, onde esteve entre os 15 e 23 anos, registra seu nascimento em 14 de maio de 1909. Já a Viação Excelsior, subsidiária da companhia de energia elétrica da cidade do Rio de Janeiro, Light, onde trabalhou entre 1933 e 37, o registrou em 16 de março de 1911, provavelmente um erro. Como reforço à versão da Marinha, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba, Sergipe, registra seu batismo em 5 de outubro de 1909, apesar de abonar paternidade a Claudino Bispo do Rosario, enquanto as duas outras documentações mencionam Adriano. A despeito de todos os dados biográficos, Bispo resumiu várias vezes o seu fiat: “um dia, eu simplesmente apareci”.

²⁰Nota 4, 98.

²¹Nota 4, 11-13.

²²Mais tarde, com a expansão de sua coleção (o que lhe valia fama dentro e, logo, fora do manicômio) e o aumento de sua influência (o que lhe valeu o apelido de Xerife), alguns funcionários, outros pacientes e sobretudo visitantes passaram a prover-lo bobinas de linha azul, assim como um elenco de objetos e materiais.

²³“Fez-se também o manto do éfode de obra tecida, todo de azul, e a abertura do manto no meio dele, como a abertura de cota de malha (...)” (Antigo Testamento, Livro do Êxodo – Capítulo 39:22, 23).

²⁴A partir de 1981, Bispo passou a receber a atenção da estagiária de psicologia Rosângela Maria Magalhães Gomy. Depois de um começo difícil, em pouco menos de dois anos, Bispo desenvolveu pela estudante de 24 anos um vínculo tão sincrético, fantástico e complexo quanto a sua própria produção. Confeccionou-lhe uma cama adornada com fitas coloridas e tecido delicado, mas também adaptou-lhe uma cadeira com rodinhas e correntes. Então propôs-lhe uma união ao mesmo tempo passional, como *Romeo e Julieta*, e patológica, como *Jesus e Maria*: “Eu sou Bispo de Jesus. E você é Rosângela de Jesus”.

²⁵Do italiano fascina, serviço de limpeza ou condução da comida para muitos presos, assim como para soldados no quartel ou marinheiros embarcados. Diz-se “o soldado que está de faxina”.