

15

Jorge Anthonio da Silva

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO
A Arquitetura do In-Sensato

DEDICATÓRIA
PARA QUEM ME INDICOU A VERTIGEM DE ARTHUR...

PROF. DR. NORVAL BAITELO JR.

Agradecimentos

a

Prof. Dra. SAMIRA CHALHUB, pela contribuição inestimável à pesquisa, análise da vida e obra de Bispo. Pelo saber, onde a dúvida se faz conhecimento através da reflexão e da procura. Obrigado pelo que fizemos e pelo que temos a fazer.

e a

Raquel Vilela, regente de palavras
orquestradora de idéias

Ricardo Rodrigues Pinheiro
Luís Iasbeck
Eduardo de Carvalho Cabral
Light, Rio de Janeiro (RJ)
Marinha de Guerra Brasileira
Colônia Juliano Moreira
Hugo Denizart
Frederico Moraes
Lula Wanderley
Winfried Nöth
Pe. Pedro Cabral, "ecce homo"
Rosana Augusto
Onofre Araújo da Silva
Marco Antonio Mastroeni
Marcia Holland
Rosângela Maria Magalhães
Denise Corrêa
Eimar Saldanha Camarinha
Conceição Robaina
Marco Antonio Gomes, sereno e firme
José Inácio Siqueira Resck, "louvo a amizade do amigo
que comigo há de morrer"

e

a Arthur Bispo do Rosário, com quem aprendi, no silêncio, o milagre do fazer.

vini terra
 Tambardilho
 22 Dezembro 1938
 meia noite
 Acompanhado por 7 anjos em nuvens especiais
 forma esteira mim
 deixaram na casa nos
 fundos murado
 Rua São Clemente 301
 Botafogo entre as ruas
 das Palmeiras e matriz
 eu com lança nas
 mão nesta nuvens
 nuvens espírito malisimo
 não penetrará as 11 horas
 antes de ir ao centro
 da cidade na Rua
 primeiro de Março -
 Praça 15 eu fiz oração
 do cledo no coruda perto
 da porta veio mim - Humberto
 Magalhães Leoni - advogado
 mestre para onde eu ia.
 Perguntou eu vou mim
 aposentar na Igreja de
 candelária esta foi minha
 resposta. Eu abrir a porta
 lado leste um jardim flores
 varas cores ao 7 metros
 de frente um portão de 2
 metros de altura de ferro
 lado esquerda com seus
 gradeado todas de pontanc um metro e vinte
 altura 10 espaços uma
 polegada

(Bordado de Arthur Bispo do Rosário, onde supostamente, conta
 como ocorreu o seu primeiro delírio em 22.12.1938)

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	6
APRESENTAÇÃO.....	7

CAPÍTULO I - PANORAMA INO-CHEFADO

A INFÂNCIA SEM RASTROS.....	27
O CAMINHO ADOLESCENTE.....	37
A TRILHA DO HOMEM.....	44
UM AFETO: 'DIRETORA DE TUDO EU TENHO'.....	64

CAPÍTULO II - PANORAMA DA CHIAÇÃO

O HOMEM E SEU FAZER - DESCRIÇÃO DA OBRA.....	74
SUPORTES ESTÉTICOS (Madeira, Pano, Massa/Barro, Papel, Papelão, Plástico).....	83
FATURAS ESTÉTICAS (Bordados, Encapsulados, Cartografia das Misses, Manto).....	100
LEITURA ANALÍTICA (Caixinha de Música, Objetos de Uso/En- capsulados, Manto).....	110
A ORDENAÇÃO DA TRAMA.....	124
TRAÇOS DE MODERNIDADE (Construção e Montagem, Metonímia e Fragmentação, Repetição do Motivo, Constância e Ruptura, Contraste e Har- monia, Arte Efêmera/Arte Pobre, Deslo- camento e Ready Made, Automatismo na Produção, A Arte como Objeto Tátil, Acaso e Possibilidade, A Fragmentação do Discurso Artístico).....	130
CONCLUSÃO - A RASURA COMO ACABAMENTO.....	141

ANEXOS:

ENTREVISTAS.....	146
-------------------------	------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

PÁGINA	TEMA
09/10	Bispo ao entrar para a Marinha de Guerra
15/16	Carrinho e Podium
24/25	Catálogo do Museu de Arte de B. Horizonte
30/31	Igreja de Nossa Senhora da Saúde
34/35	Registro de Nascimento de Luzia
44/45	Histórico da Marinha
48/49	Documento de Admissão na LIGHT
50/51	Documento de Demissão na LIGHT
68/69	"Rosangala Maria Diretora de Tudo eu Tenho"
70/71	O Trono Acorrentado/Montagem
71/72	Leito de Romeu e Julieta
72/73	Certidão de Óbito
74/75	Vista Geral das Montagens/Bordado Figurativo
80/81	Ordenar/Catalogar/Preencher/Envolver
85/86	Telha/Cuneiformes Encapsulados
89/90	Embarcação
93/94	Fardão
94/95	Bordado
97/98	Berço/Fragmento de Muro
101/102	Bordado Escrito
103/104	Eu Preciso destas Palavras. Escrita
107/108	Cetro e Faixas de Miss
110/111	Caixinha de Música: Aberta e Fechada
116/117	Jogo de Xadrez/Escorredor
120/121	O Manto
124/125	Esquema Classificatório
131/132	Carrinho
133/134	Montagem com Nomes
135/136	Montagem com Garrafas Plásticas
136/137	Ready Made
137/138	Roda da Fortuna/Roda de Tômbola
145	Bispo vestido com o Manto

APRESENTAÇÃO

"Quem não fugiria com horror, como de um monstro, como de um espectro, de um homem desses, fechado a todos os sentimentos naturais, incapaz de uma emoção, alheio ao amor e até à piedade, [...] ser a quem nada escapa e que jamais se engana, vê tudo como um Linceu e mede tudo com cordel, não perdoa uma falta, só está contente consigo mesmo, só ele possui riqueza e saúde, só ele é rei, o único livre, declara-se único em tudo, não precisando de amigo e não sendo amigo de ninguém, desprezando até os Deuses, não imaginando para os humanos, que julga todos insensatos, senão censuras e zombarias".

Erasmus de Rotterdam, in Elogio da Loucura

Este trabalho é o resultado de quatro anos de pesquisa sobre a vida e a obra do negro Arthur Bispo do Rosário. Foi realizado com o objetivo de se proceder a um levantamento de dados a respeito da real história do artista, sua trajetória pessoal, e como projeto de análise descritiva de sua obra. Acometido pela loucura em 24.12.1939, após um surto psicótico de origem em delírio auditivo, foi preso e encaminhado ao Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha (RJ). Após internações intermitentes, que incluiu passagens por outros hospitais no Rio, passou a organizar formas no princípio da montagem e a realizar bordados nos quais recompunha acontecimentos de seu passado, através da junção da figura com a escrita. Bispo, como é reconhecido, poderia ser tematizado de diferentes formas. Uma delas pelo enunciado de sua loucura que é a sua própria história manicomial. A outra ocorre pela enunciação de sua arte incomum e feita de estranhamento.

Qual o limite, pois, de uma construção artística e de sua gênese (a razão ou a insensatez) quando loucura e arte se tangenciam?

Entende-se que ao integrar ^{a ciência} o universo da ~~formulação~~ científica à prática artística, a loucura demanda ^{um} ~~diferentes~~ instrumentais de análise, ^{de um lado,} as teorias históricas da estética, o saber semiótico, o fazer terapêutico, ^{de outro,} e a leitura da natureza humana sob a ótica da ciência. A ^{queles} ~~que~~ compete a leitura da fatura criativa nos parâmetros de ~~alguns~~ princípios estéticos e de linguagem, ao ^{outro} ~~entendimento~~ científico da dissociação mental. ~~respectivamente~~ Com ambos, produz-se uma conexão de cognições e a obra artística produzida pelo homem tomado pela desrazão funda-se na amplitude de sua própria história.

No entanto, o simples fato de alguém estar confinado dos laços sociais, não integrando a normalidade cotidiana, faz dele um ser diferente e os significantes que expressa, esse exílio da língua são: o louco, o psicótico, ou mais especificamente, segundo a literatura médica, o esquizofrênico. Especialmente singular é a história de alguém que, não fazendo laço social, faz laço estético.

Com Arthur Bispo do Rosário, assim aconteceu. Não tendo elaborado sua rede de significações com o fim da expressão artística para o espaço sagrado das galerias, dos museus ou das praças, mas como metáfora da própria existência paradoxal, foi descoberto ao acaso pelo Crítico Frederico Morais:

"A primeira vez que eu vi a imagem do Bispo foi na televisão em meio a uma reportagem sobre a Colônia Juliano Moreira. Eram aquelas imagens já típicas, padronizadas, de loucos desdentados em uniformes e de cabelos compridos. De repente surge uma figura linda, sentada e costurando umas coisas e falando. Naquele momento me passou a imagem, exatamente, de alguém que, vivendo uma situação absolutamente perversa que se chama miséria esquizofrênica, tentava ali desenhar. Na verdade, bordar fatos de sua vida, fatos de seu tempo, da própria Colônia. Uma tentativa desesperada de afirmar uma individualidade, a sua história. Não era um simples desenho. Ele queria, realmente, fixar seu tempo. Naquela imagem tão dantesca, tão feia, algo tão bonito". (Entrevista n. 10).

A razão dessa admiração que é comum a tantas pessoas que melhor se informam sobre o artista é, justamente, o fato de, estando isolado das convenções artísticas e de alguma forma rodeado de pobreza cultural, ter estruturado uma obra de tal dimensão. Esse isolamento não ocorreu apenas na relação que os muros da instituição psiquiátrica estabelecem ao interno, apartando-o do meio social e desvestindo-o do que



se pode chamar de uma cultura do ego. Com Arthur Bispo do Rosário ocorreu, também, o abandono familiar, uma vez que não há registros de parentes ou amigos que o viessem visitar nos hospitais onde esteve e na Colônia Juliano Moreira, em 51 anos de reclusão.

Após algumas exposições no Brasil e no exterior, pela qualidade de seus códigos, passou a ser considerado um grande criador pela crítica local e estrangeira. Com isso algumas questões se impuseram. Uma delas, básica para quaisquer estudos sobre a criação e o processo diferenciado de produção do artista e ainda não respondida convenientemente é: quem é Arthur Bispo do Rosário? Qual a história do homem que transgrediu os limites da exclusão manicomial criando um meta-espaço onde produziu um amplo e pessoal código artístico. Essa pergunta é formulada a cada exposição ou a cada novo artigo sobre ele produzido. A outra refere-se a uma definitiva descrição e uma análise geral da obra, a partir de sua natureza intrínseca e da vinculação com a vida do artista. Uma descrição difícil, pela pluralidade de objetos e formas excessivas, pela diferenciada e numérica base material e pelo intrincado entranhamento interior dos objetos. Uma enorme pompa barroca do inconsciente.

Esses dois temas não foram, ainda abordados, quer pela imprensa, quer pelas publicações correlatas às exposições em curso - como os catálogos - quer pelas universidades. O que se produziu em textos sobre Arthur Bispo do Rosário está, ainda, longe de compor a sua história e de explicitar a complexidade e importância de sua obra para a história da arte no Brasil. A Bibliografia deste trabalho traz citados os textos mais importantes.

Este trabalho não pretende esgotar o assunto. Quer, apenas, fazer uma varredura no passado do artista, levantar dados significativos de sua existência para que se tenha, na obra, a presença vibrante de sua vida. Deve-se ressaltar que o artista fez esses objetos para com eles conviver e deles ser guardião e demiurgo. Logo, a vida é um componente do feito artístico.

Por outro lado, este trabalho tenciona as duas coisas: apresentar os resultados da pesquisa sobre a vida de Bispo através de referências documentais e realizar uma leitura analítica de sua obra. Essa leitura busca localizar, principalmente, os traços de modernidade, aqueles que substantivaram a contemporânea história da arte ocidental e que permitiram ao artista a liberdade criadora, a partir de suas próprias fundamentações na formulação de uma expressão pessoal. Foi dividido em dois capítulos apenas.

O primeiro contém a biografia fatural e cronológica de Arthur Bispo do Rosário. Ela não fica caracterizada como cronologia apenas. Nela foram inseridos alguns fatos relevantes da história e da arte neste Século, considerando alguns acontecimentos importantes, em relação a datas expressivas da vida do artista. Sem querer contar uma história paralela, podem funcionar como estímulos mnemônicos para situar vida do homem aos eventos artísticos que, anonimamente ajudaria, no futuro, a substantivar. É um recurso para se levantar situações e climas de acontecimentos que estabeleceram signos transformadores e rupturas na história da arte no Século XX. Ou então, contrariamente, seria possível perguntar se estes estímulos mnêmicos não funcionariam como paradigmas da arte de Bispo?

A biografia é tratada, também, com o dizer do Outro. Para sustentá-la merece leitura atenta e crítica o elenco de entrevistas realizadas com pessoas que conheceram Arthur Bispo do Rosário, como forma de a ela trazer dados ou mesmo a interpretação coerente sobre o que esses indivíduos professam a respeito do assunto. São eficazes quando conjugam em pessoas diferentes a mesma informação. Fazem um Anexo após a Bibliografia.

É optou-se, também, pelo aprofundamento possível na análise de informações quaisquer obtidas na pesquisa de campo, sobre o artista. Isso justifica a presença da análise etimológica das palavras "arthur", "bispo", "rosário", e "light".

Na condução da pesquisa, algumas dificuldades surgiram. A primeira refere-se à escassez de dados sobre a vida do biografado. Embora tenha-se buscado identificar sua correta origem familiar, a data de seu nascimento, como se deu sua educação aparentemente letrada, (uma vez que na obra revela uma ampla cultura geral), e como se estabeleceram as suas relações sociais na infância, até o momento nada foi encontrado. E não por falta de busca. Quaisquer indícios referenciados com a vida de Bispo, foram procurados e o estoque de informações, até o momento disponível, está presente no primeiro Capítulo.

Não foram localizados parentes ou amigos da família que pudessem trazer informações precisas sobre o fugidio passado do artista. Em Japaratuba (SE), cidade onde supostamente nasceu, não há registros oficiais sobre a educação primária, como não se chegou a informações a respeito da relação familiar com a Igreja. Sabe-se que no

período de sua infância (1911/1920), a prática religiosa determinava que os nascidos fossem batizados. Por isso, ainda hoje, as igrejas são um manancial de informações para a pesquisa sobre o nascimento, os nomes de pais e padrinhos de católicos. Como aquela foi por ele referida como sua cidade natal, procedeu-se a pesquisa relativa à história do local, como tentativa colateral de encontro de novos indícios e como forma de se levantar a ambiência onde teria, possivelmente nascido.

Não seria essa ausência de informações uma prova histórica da exclusão do homem dos processos sociais e da cultura letrada, pelo veio da pobreza? O texto de apresentação do artista na XLVI Bienal de Veneza, em 1995, assinado por Nelson Aguilar e referindo-se ao tema assim diz:

"As congas e as havaianas narram os passos dos internos da Colonia, homogeneizados pelo uniforme, classificados em fileiras. Confessam o poder aquisitivo mínimo, agrupados em sequência de três pares que vão se decantando até atingirem o despojamento do chinelo. O azul dos calçados e do suporte denota a nostalgia naval do interno, que pensa ainda em destacamento, em esquadrão". (Brasil em Veneza 1995:12).

Pensou-se a extensiva pesquisa da vida de Arthur Bispo do Rosário como um elemento auxiliar para o entendimento e a análise de sua arte, uma vez que esta é resultante das relações do artista com o mundo, a partir de um processo de dissociação mental. Embora a loucura seja o dado detonador da obra através do delírio auditivo, ela não será tratada em profundidade neste trabalho. A biografia é, portanto, um dado auxiliar que merece ser visto, para que outras formulações sobre o homem e a obra se tornem possíveis. Trata-se de fundamentar uma bibliografia que,

certamente, será ampliada por outros pesquisadores e pelo autor, em tese de doutoramento.

A segunda dificuldade relaciona-se à obra em si. Produzida em espaço que foi sendo conquistado pelas ramificações constantemente processadas sobre os objetos, fez com que o entorno se fundasse como um elemento vital à sua sustentação como totalidade expressiva única. O sítio original desses objetos foi o Pavilhão Ulisses Viana. Abandonado, foi tomado pelo artista que ali passou a viver no isolamento, preenchendo dez celas com a sua teia complexa de objetos que era alterada a cada dia. Bispo também movia-se na obra, trocando, constantemente, o local de sua permanência nela. O local instaurou-se como a moldura definitiva desses elementos em crescimento e mutação seqüencial. Uma vez deslocados de seu ambiente de origem, muito se perdeu da significação primeira desse código arquitetado pelo inconsciente. Restaram elementos fragmentados e algumas séries individuais completas, como os lençóis bordados, os cetros e faixas de misses, os elementos encapsulados e o Manto da Apresentação. Através deste pretendia tornar-se transparente e subir aos céus, segundo rezam as histórias. Embora tenham uma autonomia estética, também apresentam expressiva significação na relação com o todo desfeito, assim como com a história da insanidade. Na impossibilidade de se ter a obra em sua amplitude original, serão descritas, apenas as séries já citadas mais alguns objetos de alta densidade significativa que foram produzidos separadamente, e não vinculados a uma determinada seriação.

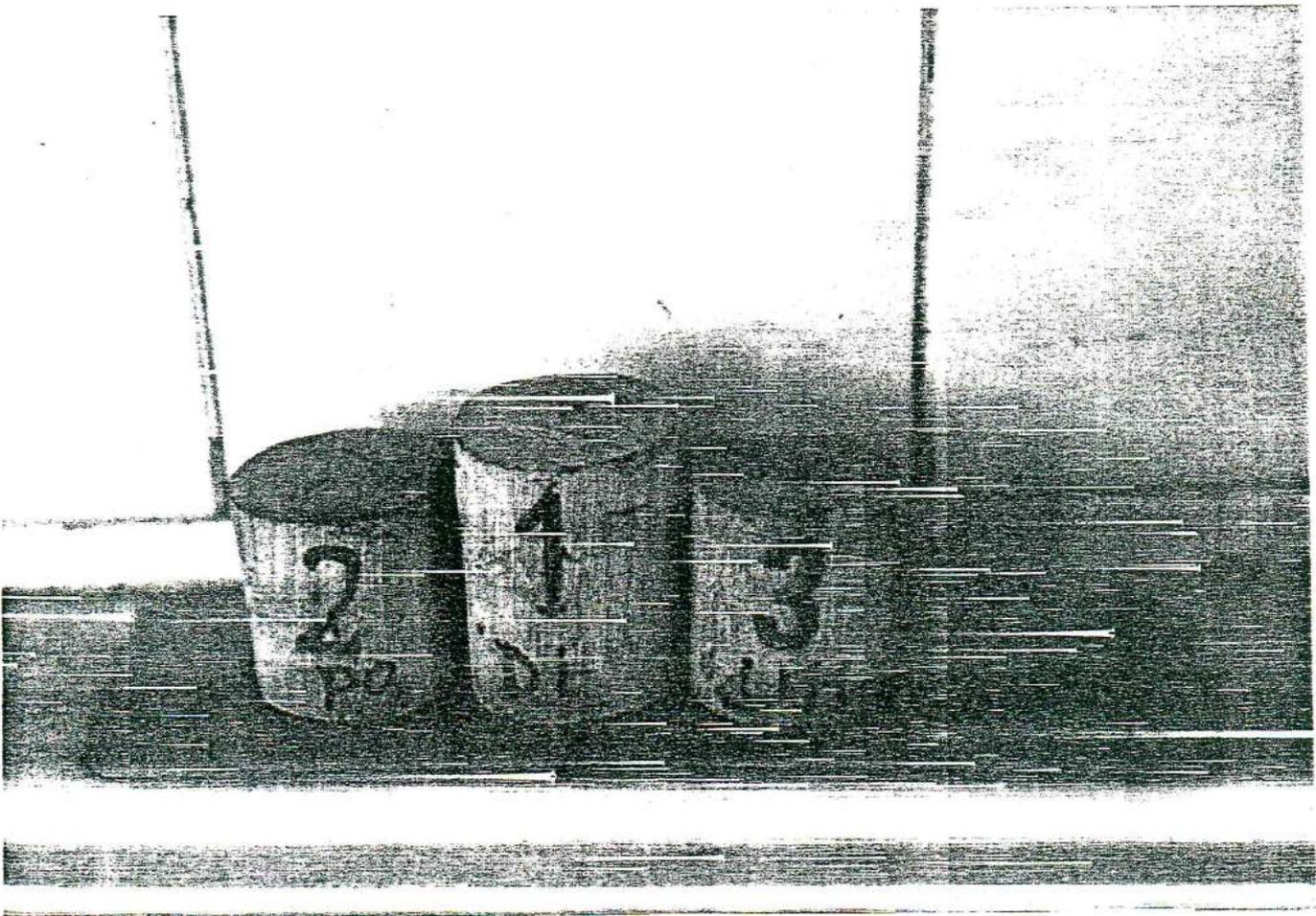
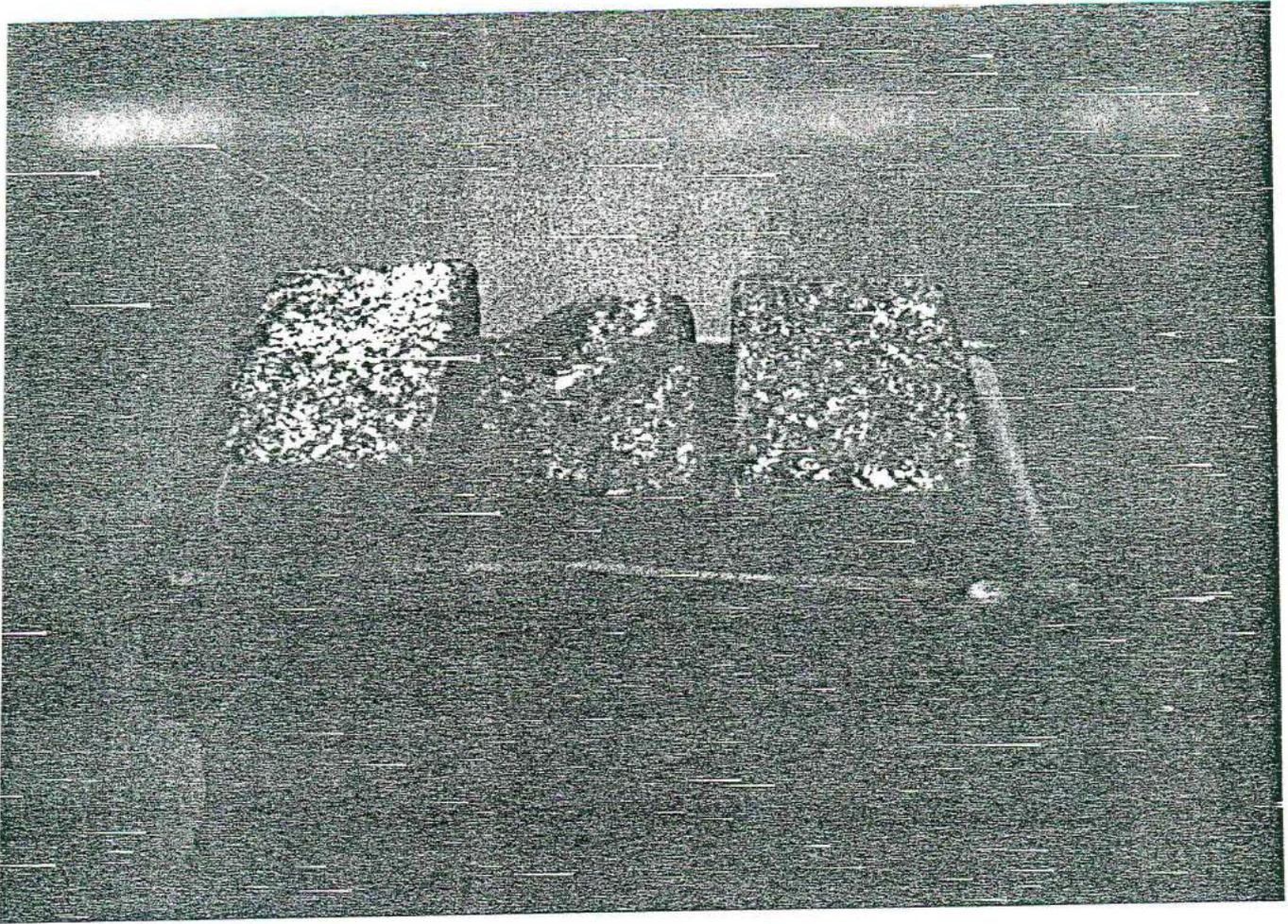
Dez anos foram suficientes para que as formas brutas e inabituais dos objetos construídos por Bispo ganhassem o respeito da imprensa brasileira e admiração

internacional, gerando amplas discussões sobre a arte no âmbito da dissociação mental e colocando a loucura na pauta dos debates sobre uma possibilidade diferenciada de produção de conhecimento. Embates históricos sobre arte e não-arte foram revigorados no Brasil, com a inserção de Arthur Bispo do Rosário nos espaços nobres onde a cultura da arte isola-se dos manicômios e prisões.

Sua arte incomum, não circunscrita ao habitual, não escrita com as tintas do conhecido, não dominável com facilidade pelo saber lógico, fascina e mostra o outro lado de uma realidade brutal que atemoriza as garantias da lógica: o espaço da reclusão compulsória, o asilo. Embora hoje em extinção, congrega ainda, uma população abúlica, de poucos com referenciais exteriores e muitos inutilizados para a convivência integrada ao corpo social.

Arthur Bispo do Rosário é uma possibilidade de aproximação entre a lógica conclusiva e verificável da ciência e um princípio de imprecisão do discurso da arte, tanto pela premissa científica presente a sua artisticidade congênita quanto pela possibilidade aberta de leitura do homem através da trama criativa que não se deixa tragar pelo discurso conclusivo imediato e convergente para resultados. Pela presença vibrante da existência trágica do homem, como riscos, lascas de um todo na obra, torna-se o artista, em qualquer estudo de relevo sobre sua arte incomum, um elemento marcante, singular e obrigatório. Sem ele, e isto justifica a biografia a seguir apresentada, pouco da obra se sustenta em sua autonomia expressiva.

É a situação receptiva - um horizonte moderno que possibilita reconhecer os estranhamentos diversificados



(a)bordados em seus objetos, presentes na disposição dos garfos, objetos plásticos, encapsulados, esculturas grotescas, inúteis cadeiras, faixas representando o universo da feminilidade intangível e antiga das misses e tudo o mais que lhe devota valores estéticos.

Bispo reforçou a discussão sobre os paradigmas de análise da arte e os limites desta. O que é arte?, parece perguntar sua vertiginosa expressão de barroquismos e garranchos espaciais. Sem oferecer uma resposta, mas ao demandar reflexões sobre a origem daquele universo de formas brutas, acena com a liberdade inequívoca que tanto persegue o artista. Certamente, aqueles, ditos conceituais, os que admitem a arte como objeto específico da idéia em detrimento da forma, do valor mercantil e estético, louvam a insanidade criativa de Bispo pela similaridade que apresenta às teorias que defendem, como por exemplo, a da arte como linguagem pura. Nesse sentido é esclarecedor o discurso do historiador Filiberto Menna, quando diz que:

"Nas investigações conceituais, a arte passa do plano de uma prática hermenêutica ao de uma prática semiótica; o significante já não se busca na relação entre os signos e as coisas, mas na correlação dos signos entre si". (Menna 1977:68). (Tradução do autor)

As características dos objetos construídos por Bispo que aqui estão generalizadas, recebem um olhar descritivo e analítico no Capítulo II deste trabalho, especialmente a partir da ordenação de sua obra, professada pelo Autor. Os nomes utilizados quando em referência aos objetos, foram dados a partir do que parecem referenciar, quando Bispo sobre eles nada indicou.

A importância de Arthur Bispo do Rosário no cenário contemporâneo da arte brasileira ocorre por duas razões. A primeira refere-se à condição paradoxal do artista e de sua força pessoal na transgressão dos estreitos limites impostos pelo processo de exclusão do contexto onde se produz arte. Mesmo recluso, sem condições concretas para a produção de um léxico pessoal, o artista se sobrepôs ao condicionamento oficial para compor um extenso nicho de significações a partir de elementos *sui generis*. Embora não se tenha submetido aos processos de ressocialização a partir dos ateliês de arte, comuns às instituições, produziu códigos à margem da oficialidade. Isso o qualifica como um violador de normas através da construção artística. Sua obra é incômoda porque objeto da loucura, plena de significados, independentes do desejo de seu produtor, diz a crítica.

A segunda razão ocorre pela presença dos traços de contemporaneidade em sua obra. Estão ali os elementos da construção e montagem, os deslocamentos e os *ready mades*, a arte como objeto tátil, a arte efêmera, a arte *povera*, a metonímia como expressão, a repetição do motivo, a parataxe/fragmentação do discurso artístico, a arte como automatismo de produção, o acaso e a possibilidade na expressão, a constância e a ruptura, o contraste e a harmonia, a rasura como forma de acabamento, e o culto ao irracional.

A contribuição complementar que aqui se pretende está, também, na localização de uma lógica de produção em sua extensa trama, composta de cerca de 800 ítems. Trata-se de um estudo ainda não realizado pelos historiadores da arte ou pelos psicanalistas que estudam a obra em conexão com a vida de Arthur Bispo do Rosário e que no Capítulo II foi nominada "A Ordenação da Trama".

Trata-se de uma pesquisa da obra nas relações consigo mesma, suas recorrências, seu diálogo surdo, a forma como Bispo interferiu, constantemente, em sua teia sempre inacabada. Essa "Ordenação da Trama" está precedida de comentários, sem os quais, torna-se ininteligível a quem não tem familiaridade com a história e os trabalhos. A autonomia formal foi analisada buscando-se uma lógica nos diálogos que, internamente estão estabelecidos entre as partes. Considerou-se os clássicos princípios da figuratividade como referencial para o agrupamento de séries ou objetos únicos. Há uma tendência à abstração, mas ela, em geral, tangencia a figura hibridizando-se entre o reconhecível e se fazendo imprecisão. Os elementos totalmente abstratos, aqueles sem um segundo na realidade, são poucos e compõem a rede geral como elementos raros. Não são elaborados com insistência, como a Folha de Flandres, uma lata plana interferida com inúmeros furos.

Cabe ressaltar a questão tão discutida da afetividade na doença mental, e que tem reflexos determinantes na obra. Este é um dos fatos expressivos no histórico da loucura em Bispo que, já velho, com mais de setenta anos, reposicionou-se em relação à realidade asilar, da qual tanto se esquivou, criando um vínculo profundo com a Psicóloga Rosângela Maria Magalhães. O assunto está tratado no Capítulo I, com as palavras e pela visão de Rosângela, a única envolvida no processo de reordenação do caos intra-psíquico.

No âmbito do afeto, o medo está na base da barreira entre o indivíduo e o meio. Mas quando surge a possibilidade de confiança no outro, os limites do comportamento cedem à expressão da vontade de se comunicar.

"O medo determina a vivência. Com medo repele toda a aproximação dos outros, tornando-se quase impossível qualquer estabelecimento de relações humanas. É igualmente o medo que se encontra na base da sua excitação e agressividade. Nas fases agudas da doença, o medo praticamente nunca está ausente (Manual de Psiquiatria 1981:170).

Esta afirmação pode, ainda, remeter a considerações sobre a relação pessoal com a obra. Dela tinha ciúme, também obsessivo. Cuidava dos objetos durante seus intermináveis períodos de vigília, como a loba acuada defendendo a cria. Em geral não dormia para tecer o Manto, seu manto de significações. Conviver com o que produzia significava manter-se vivo, distante dos perigos que os outros poderiam representar. Rosângela rompe com a barreira do medo, pelo simples fato de estar com ele, "duas ou três vezes por semana". (Entrevista N. 1)

Sua composição geral está fundada na vivência mnemônica, na expressão obsessiva do desejo interno de ordem, na vontade pelo sagrado e no ideal de morte como possibilidade metafórica de felicidade suprema. Como um romântico idealista, entroniza a mulher no âmbito do sagrado e a entende como mãe. Não a mãe carnal, imediata e efêmera. A mulher-mãe-mulher é aquela que tem as qualidades de conceber através da relação com o Anjo, o ser celeste entre Deus e os homens, como o bispo, para a Igreja, está entre o Pai Supremo e o transitório humano. Estes elementos estão apontados na vida de Bispo, que se trabalhou no Capítulo I.

Por esta razão, poder-se-ia pensar numa abordagem mítica dos objetos relacionados ao que seria possível chamar de simbolização afetiva em relação a Rosângela. O Trono Acorrentado é um deles, enquanto objeto de grande força

expressiva e metalingüística e como elemento condensador de símbolos dessa relação.

Na análise geral da obra comparecem algumas considerações sobre a história mítica de nomes e situações ou objetos. Essa é uma forma pensada para se buscar amplitude maior na pesquisa, mas não é o aspecto central do trabalho. Tratou-se de buscar, dentro do que é possível, a correção na história, uma leitura desprovida de envolvimento e sem interesse outro que não o da postura científica de levantamento de dados. Essa postura, tendendo a esclarecer fatos obscuros ou até inverídicos sobre a história do homem, nem sempre foi bem sucedida.

Um dado relevante na produção expressiva de Bispo é a relação espacial dos elementos. Mesmo que a Psiquiatria aponte que na percepção total do objeto, o paciente:

"...Freqüentemente estanca a meio caminho porque fica preso em detalhes e perde a percepção do todo". Schülte & Tölle 1981:169),

do ponto de vista estético é o eixo metonímico que ocupá o espaço. Há uma perda da visão global do objeto. Um dos lençóis de Arthur Bispo do Rosário é bordado sob essa perspectiva. Inicia uma frase na primeira linha e a borda por completo. Na segunda, deixa a frase incompleta na parte final. Na terceira aumenta o grau de inconclusão até formar uma seqüência espacial decrescente de sentido, dentro do que pretende dizer. O artista não tem uma visão única e total do que quer representar através da escrita.

Isso pode estar na raiz dos princípios fundantes da produção artística, através de quatro procedimentos

estabelecidos pelo Autor e tratados no Capítulo II, ou seja: o Ordenar, o Catalogar, o Preencher e o Envolver.

O título "A Arquitetura do In-Sensato", foi pensado e escolhido pela significação corrente e histórica de seus dois termos. A palavra "arquitetura" tem origem em "architectura", do latim, e significa "construir" (Larousse Cultural 1988:268).

"Procede do vocábulo *τεκτων*, que significa carpinteiro, pedreiro e construtor, e possui uma raiz comum com *τεχνη*. Por outro lado, *αρχη* tem o duplo significado de começo e o mais antigo, ou aquele que vem primeiro, e, mais tarde, numa linguagem filosófica dos pré-socráticos, dos elementos materiais primordiais. De acordo com esta etimologia, a arquitetura é a atividade construtiva primitiva ou mais elementar, ou aquela que tem a ver com os elementos materiais fundamentais, e o arquiteto é o criador que de alguma maneira está ligado a uma ordem primária das coisas". (Subirats 1984:86).

Aplicada à edificação de residências, viabiliza a delimitação do território pessoal humano, o espaço e isola fisicamente o homem, sem impedir suas trocas com o ambiente exterior. Quando se diz "a arquitetura do in-sensato", procura-se dizer que há um processo de construção constante através do procedimento estético, por alguém que tem o inconsciente fendido, incapaz das operações e relações completas do pensamento.

Procedeu a sua arquitetura artística pessoal a partir dos materiais disponíveis, ou seja: formas de uso ou inaproveitáveis no ambiente manicomial. Isso torna sua obra um complexo fazer que não se encerra em uma ou outra base material. Por essas razões a palavra arquitetura foi escolhida; para justificar este trabalho que fala do homem e

de sua fixação interna na construção, no sentido estrito da palavra construir, através da rememoração concreta do passado e da organização daquilo que o presente lhe dispunha como soma para a expressão.

Por insensato entende-se o homem acometido pela loucura. Esta fez com que se isolasse do contato com o meio e iniciasse um processo de reconstrução, a partir de objetos encontrados no dia-a-dia. Essa reconstrução imaginária, esteticamente ocorreu pelas quatro formas de procedimento já citadas.

A loucura, embora não discutida neste trabalho, não deixa de ser reconhecida como a geratriz da obra de Arthur Bispo do Rosário. Fazê-la comparecer no título é a prova desse reconhecimento. Para não tornar o texto excessivo, será vista apenas a qualidade artística presente nos objetos e seus traços de modernidade. Para isso foi operada uma seleção lógica nos objetos para análise uma vez que nem tudo o que produziu tem qualidade artística. Mas tudo traz importância na significação, desde que considerado em sua completude e na relação com o homem tomado pela desrazão.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, HOJE

Após as exposições "À Margem da Vida" (MAM-Rio/1982); "Arthur Bispo do Rosário" (MAC-SP/1993, MABH/1993 Itamaraty-Brasília/1993;); "Bispo do Rosário" (IBEU-Rio/1994-5), o artista, aos poucos, passou a ser reconhecido como um criador complexo e instigante. Posteriormente, em 1995, representou o Brasil na XLVI Bienal de Veneza, junto com outro jovem artista conceitual brasileiro, Nuno Ramos. Desde então, a ampliação de estudos sobre o seu trabalho e sua vida

tem-se verificado em teses e dissertações acadêmicas; duas em andamento na Universidade Federal do Rio de Janeiro e uma na Faculdade de Psicologia da Universidade de São Paulo. Esta pesquisa tem sido utilizada, parcialmente, por esses outros pesquisadores. A relação de exposições está citada na Entrevista N. 6.

Além desses estudos, textos em publicações específicas na área de Psicanálise ou de caráter geral na imprensa, vêm reforçando a qualidade da obra e a curiosidade sobre o homem que, ainda, não tem uma história escrita. Três vídeos foram realizados. Um pelo psicanalista Hugo Denizart, um pelo escritor e político Fernando Gabeira e um pelos vídeo makers Helena Rocha e Miguel Przedowski. Em 1996 uma ampla exposição está programada para o *Centre National de Culture George Pompidou*, em Paris, quando, certamente, a obra de Bispo se solidificará perante a crítica internacional e os grandes historiadores da arte. Pela sua criação consistente, passará a ser um elemento de domínio geral para o conhecimento da arte produzida pela loucura, dentro de parâmetros individuais da criação. Merecerá estudos, mesas redondas, novas leituras, releituras e influências confessas como na retrospectiva, "São Tantas as Verdades", realizada com as obras do artista brasileiro Leonilson, (já morto), de 21 de Novembro de 1995 a 28 de Janeiro de 1996, na Galeria do Sesi, em São Paulo.

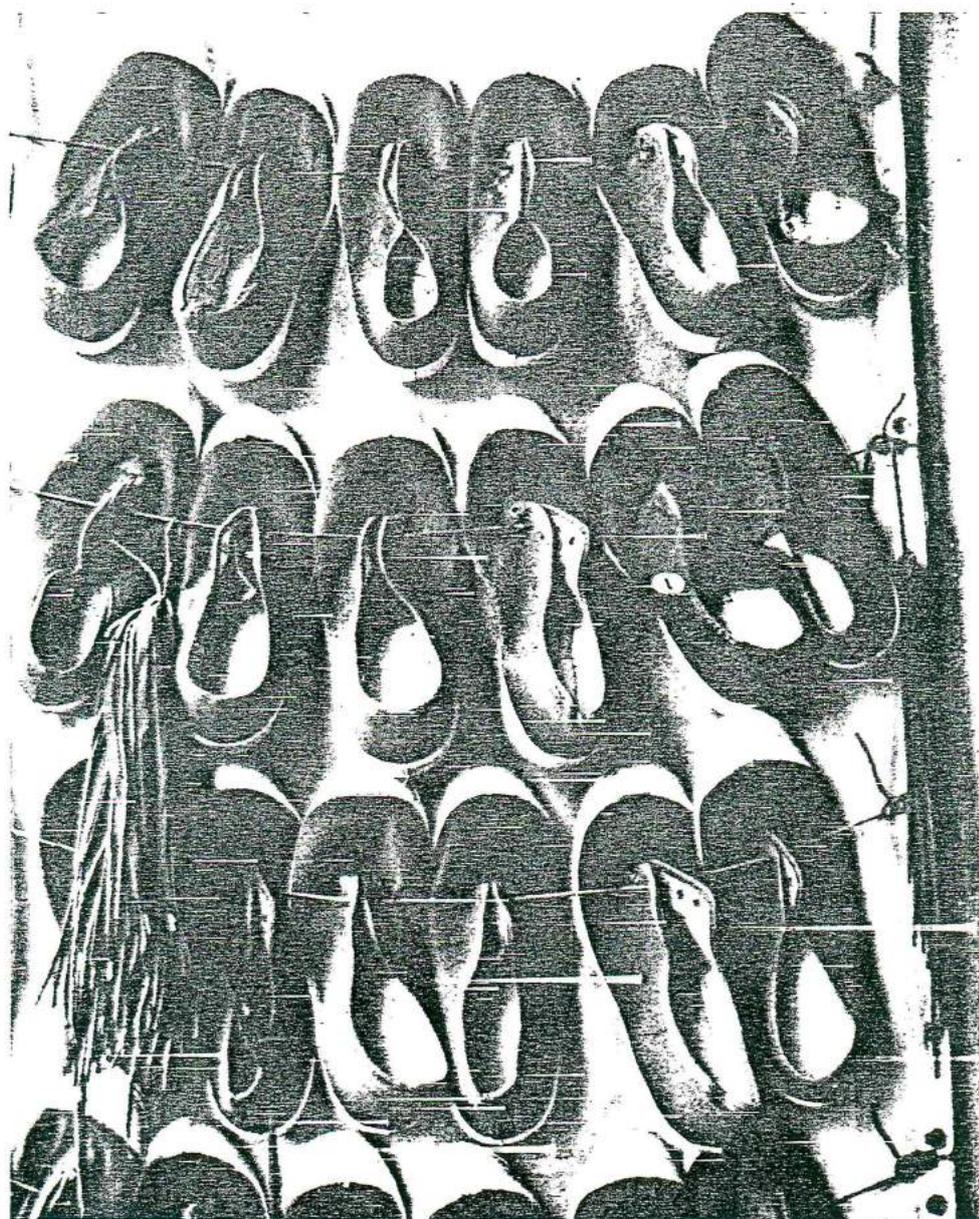
Outros estudos estão sendo realizados pelo Crítico Frederico de Moraes, que lançou o artista, através das curadorias de quase todas as suas exposições no Brasil. Veneza e Paris ficaram sob a responsabilidade da Fundação Bienal de São Paulo, sob a organização e curadoria do Crítico Nelson Aguilar.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Inicialmente foram acompanhadas as exposições realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Todos os vídeos e catálogos, incluindo-se o de Veneza, foram lidos, vistos e analisados. Verificou-se que a obra em exposição era, apenas, uma pequena parte da criação do artista. Uma parte selecionada para adequar-se aos espaços dos museus. Isso fez com que se procurasse aprofundar o conhecimento de toda a sua produção. Para tanto foi realizado um programa de visitas à obra, guardada pelo Museu Nise da Silveira, em Jacarepaguá (RJ), às 20.000 obras de internos do Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, e às oficinas artesanais da Fundação Franco Basaglia, em São Paulo (SP), onde um novo conceito de tratamento se solidifica.

A partir de então, tomou-se como referência para a pesquisa, as comprovações, os documentos localizados em instituições com as quais manteve vínculos empregatícios no Rio de Janeiro. Esses documentos foram vistos em detalhes e os dados que traziam foram cotizados com a obra, onde há grande quantidade de informações pessoais escritas ou bordadas. Essa verificação serviu como indicativo para o estabelecimento de novas indagações. Muitas informações dos bordados referenciam a vida passada do artista e serviram para questionamentos, auxiliando a estruturação das entrevistas, outro recurso para preencher lacunas da história pessoal. Estas foram o meio ao qual se recorreu como recurso investigativo final. Cerca de trinta foram realizadas, com pessoas que conheceram o artista, com indivíduos contemporâneos seus ou que transitaram por áreas do esporte onde supõe-se Arthur Bispo tenha participado. Delas, dez são

MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE



ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO
REGISTROS DE MINHA PASSAGEM PELA TERRA

consideradas como referências para este estudo. Doentes que com ele conviveram foram ouvidos para que se identificasse a relação de Bispo com seus companheiros internos. O mesmo ocorreu em relação a diretores da Colônia Juliano Moreira, diretores do Museu Nise da Silveira, psicólogos, enfermeiros, bibliotecários da Marinha de Guerra Brasileira, boxeadores e assistentes sociais.

É dito que Bispo foi boxeador e campeão sul-americano na categoria peso-leve. Procurou-se nas poucas associações de boxe informações a respeito. Nada, até o momento, foi confirmado. Foram ouvidos velhos lutadores, como Katzenelson e Santa Rosa, (Entrevista N.3), contemporâneos seus. Uma busca na Polícia Civil do Rio de Janeiro foi levada a efeito para que se chegasse a documentos sobre prisões de Arthur Bispo do Rosário. Um deles está transcrito e ilustra o Capítulo I. Posteriormente foi-se em busca das origens do artista em Sergipe. Feita a montagem de sua cronologia de vida, partiu-se à procura de documentos que comprovassem o que dele é conhecido.

Ao mesmo tempo que se procedia ao levantamento de dados, foram fotografados os objetos, pesquisados os elementos do manto e procurados na obra, sinais de tudo aquilo que resultava da pesquisa de campo.

CAPÍTULO I

PANORAMA BIO-GRAFADO

“Quem afirmaria, com a certeza das marés que nascer não é, também, a morte do conhecido? Sair para o outro lado, transpor o útero e encontrar a incógnita, o que não foi dominado pela experiência. Deixar, impiedosamente o calor amniótico, escorrer-se com o líquen sangrado, ver murchar o quente envolvimento placentário. Sai o ser da ambiência, escura, movente e sem choques, abandona o encapsulamento aquoso para o destino da respiração solitária. O espesso leito anímico se esvai, acompanha a fuga do ser que, abrupto, vai ao destino da luz. Assombra as retinas o raio agressor, os ventos transformam as gomas em películas vítreas, o calor se defronta com o vento. Estala um grito de engrenagem seca e, depois, o choro intermitente. Nascer é renascer do outro”.
(Nota do Autor)

A INFÂNCIA SEM RASTROS...

Filho de Adriano Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, diz-se que Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratuba (SE), em 16.03.1911, cidade, ainda hoje, economicamente inexpressiva.

De origem comum a tantas outras que se desenvolveram à sombra de engenhos de cana, Japaratuba está a 21 Km do Atlântico, na foz do rio que lhe dá nome. O passado registra um período heráldico, quando foi Baronato, cujo Brasão de Armas era formado por um:

“escudo esquartelado em cujo primeiro quartel era impresso “em campo de ouro um canavial. No segundo de azul, um castello de prata; no terceiro de goles(1), um leão de ouro, rompente; no quarto em campo de prata, um índio ao natural, tendo na mão direita um ramo de cafeeiro e na esquerda seu arco e flechas”.

O título foi criado por decreto de 14 de Março de 1860. Conta a história que, no Século XVI, seis tribos indígenas povoavam a região e que uma dessas divisões era comandada pelo Cacique Yaparatuba. A palavra, é a junção de *Y* que vem a ser “rio”, “Apara” significando “volta” e, “Tuba”: “frequência”, “repetição”. A leitura final da palavra remete a “rio de muitas voltas”, o que se justifica pela topografia local, pela qual o Japaratuba chega ao mar já sem a força das corredeiras, formando meandros, sinuosidades de curso d'água comuns à linearidade das planícies. A nascente do Japaratuba está entre os pequenos municípios de Feira Nova e Gracho Cardoso, ambos em região de clima semi-árido a que chamam “chapadão” (Entrevista n. 7). O Rio que escreveu a história da extensa área em Sergipe, segue por grotões formados por elevações medianas, atravessa as localidades de Aquidaban e Capela onde recebe o reforço do Japaratuba-Mirim. Ali as terras sergipanas tornam-se férteis, as mais férteis do Estado, estendendo-se até o destino atlântico do Rio. Sobre as virtudes do solo, em Primeiro de Março de 1855, o Presidente da Província, Inácio Joaquim

Barbosa, em fala à Assembléia Provincial, e referindo-se à abertura de um novo canal de irrigação na região assim discursa:

“A abertura do canal central de Japarutuba que acaba de ser realizada pois que a ribeira que ora lhe fica mais próxima (do Rio Cotingüiba) do que nenhum outro povoado, é a mais importante e rica de toda a Província por contar mais números de engenhos de açúcar”.

Era tal a importância do Japarutuba para a vida econômica da região, que, pela Lei de 06.05.1872, à empresa Campos, Cameron & Cia., foi dada a incumbência de construir uma estrada de ferro ligando o Porto à Capela de Nossa Senhora das Dores. Sem motivo aparente, a Lei foi derogada por uma Resolução de 02/04/1875. Outro dado que resgata no tempo a importância de Japarutuba é o fato de a bandeira de Sergipe mostrar cinco estrelas representando as barras dos Rios Real, Vasa-Barris, Sergipe (a central), Japarutuba e São Francisco.

Ainda hoje há registros arquitetônicos da época colonial, em casas-grandes, chaminés de tijolo e plantações de taquara e eucaliptos, vegetais cujos troncos alimentaram, por séculos, as fomalhas dos engenhos, para o cozimento da garapa.

A cidade desenvolveu-se a partir de relações de trabalho entre senhores proprietários de vastas extensões de terras e escravos (vindos da Guiné e do Congo) para a produção de açúcar. Posteriormente recebeu padres carmelitas comandados por Frei Antonio da Piedade com o objetivo de fundar a Missão dos Carmelitas e o Hospício de Japarutuba, para a evangelização dos povos. À época da expulsão dos Jesuítas do Brasil pelo Marquês de Pombal, (Sebastião José de Carvalho e Melo), no período de 1759/1760, Japarutatuba era, não mais que um vilarejo em torno de uma capela. Está localizada na latitude 10.35.86, longitude 36.56.25 G.M.T e, segundo estudos e projeções do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística na área de 379 km que ocupa, viviam, em 1993 (últimos dados colhidos no Censo de 1991), 13.425 pessoas.

Em Ofício de 19.12.1854, cinco dias antes da véspera de natal, foi autorizada a construção da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, Padroeira da Cidade.

Não há dados corretos sobre a população negra da cidade. As tabulações dos censos demográficos podem apresentar equívocos de pequena monta. Isso porque a cor do indivíduo é sempre escolhida por ele quando da resposta de questionários oficiais. Isso pode resultar em inverdades crônicas no mapeamento de raças no Brasil, sobretudo a negra. A Coordenadora de Amostragem no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, em São Paulo (SP), Janete Rosária, explica que *“o censo é uma entrevista como qualquer outra”*. O recenseador pergunta: *“Qual é a sua cor?”* A resposta dada pelo cidadão é inquestionável e considerada com o rigor da verdade. (Entrevista não anexa).

“ Se um negro disser branca, será o campo correspondente à branco marcado com um X (Idem).

Acrescenta, ainda, que: *“há uma tendência no mestiço/mulato, a responder dessa forma” (Idem).*

Para aclarar a questão sobre a prevalência da população negra na região, é valiosa a opinião de Eduardo Carvalho Cabral, Tabelião, Escrivão, Oficial do Registro de Imóveis e Protestos:

“Uma grande parte da população de Japaratinga é descendente de escravos. O atual povoado de Patioba, próximo de onde existia grande concentração de engenhos já teve o nome de Quilombo e sua população ainda é quase toda de negros. As festas folclóricas e, principalmente a de Santos-Reis, a mais popular de Japaratinga representa danças e coreografias dos costumes dos antigos africanos”. (Entrevista n. 7).

No ano de nascimento do artista, em 11 de Abril, Giacomo Balla, Gino Severíni, Boccioni, Carrá e Russolo lançaram, na Itália o Manifesto Técnico Futurista, um dos muitos que compuseram o copioso corpo de leis do Movimento.

A Itália respondia afirmativamente à vontade de elaboração de uma arte nova, tendo o progresso, a velocidade e o futuro como ideal. Marinetti, em 1909, já havia levantado as bases para o impulso decisivo da moderna linguagem da arte ao preconizar o fim do tempo e do espaço para o objeto artístico e glorificar “a coragem, a audácia, a rebelião” como “elementos essenciais” da poesia. Há nisso um claro princípio de desorganização, de desconstrução na forma da arte herdada do Século XIX. 1911 foi o ano em que a Mona Lisa foi roubada do Louvre, em Paris, por um ex-guarda do Museu, Vincenzo Perugia. O maior e mais seguro navio em uso, o Titanic foi lançado ao mar nos estaleiros *Harland and Wolff*, em *Belfast*, em 31 de Maio. Chocando-se com um iceberg foi o último navio a usar o código CQD (*come quick danger*) e o primeiro a enviar os sinais SOS (*save our souls*) para o *The Californian*, o único navio a 10 milhas do fatal desastre.

Com “*Les Demoiselles D'Avignon*”, Picasso já havia (1907) desconstruído a figura, posto em relevo o recurso da faceta. O artista fundiu um primitivismo bárbaro com simplificações deformantes na imagem para gerar a monumentalidade paradoxal da figura em blocos de formas incomuns. Recuperou o escorço. Este é um recurso expressivo que tira do espectador a possibilidade única de se defrontar com o objeto de arte apenas nos limites da frontalidade como normalmente a visão humana recebe o mundo. Andrea Mantegna (1431/1506) o utilizou e se transformou em exemplo histórico com “Cristo Morto” (1506) e que Salvador Dali (1904/1989) o retomou em “A Travessia de São João Batista”. São recursos pictóricos que viabilizam desafios à identificação imediata de objetos mostrando-os sob perspectiva não habitual.

Do nascimento aos 15 anos aproximados, nada se sabe da vida de Arthur Bispo do Rosário, exceto uma informação incomprovada de que teria sido adotado por uma família de plantadores de cacau do norte da Bahia. Nenhum documento de registro de nascimento foi encontrado no Cartório do Registro Civil



de Japaratuba. Os dados sobre seu nascimento e filiação foram encontrados em documentos da Colônia Juliano Moreira e na Light, onde trabalhou. Sobre o assunto fala o Sr. Eduardo Carvalho Cabral, autoridade informal sobre a história da população de Japaratuba:

“Arthur Bispo do Rosário não foi registrado no Cartório do Registro Civil de Japaratuba, o que não quer dizer que não tenha sido registrado em qualquer outro Cartório do País, como faculta a lei. O pesquisador esclarece : “Procurei, desde 1911, sem nada encontrar. Solicitei ao padre da paróquia buscas nos livros de batistérios, mas nada foi encontrado”(Entrevista n. 7)

O fato de não se encontrar marcas oficiais do nascimento do artista permite concluir que possa ter sido registrado ou batizado em outro local. É possível que Arthur Bispo tenha nascido em outra localidade. Nenhuma família Bispo do Rosário foi localizada em Japaratuba, embora na cidade tenham muitos moradores com o sobrenome “Bispo” ou “Rosário”. Ainda sobre o assunto alega Cabral:

“Mesmo pesquisando nos cartórios, não encontrei ninguém com o sobrenome Bispo do Rosário. Encontrei uma família Evangelista do Rosário, mas não creio que seja parente de Arthur, pois é de cor branca e olhos engatinhados”(Entrevista n. 7).

Japaratuba sustenta a mítica da sua origem fenícia, até o momento incomprovada. Corre entre seus habitantes a história de que uma das cidades da região, Piaçaba, foi por eles fundada, segundo anotações de um viajante alemão de nome Schwennhagen (SIC). Sobre o assunto escreve o historiador Luiz Antônio Barreto, referindo-se às facilidades que aquele povo navegador teria para chegar, no passado, ao local que teriam fundado:

“O Japaratuba é, presentemente, um rio de duas barras, uma delas no Oceano Atlântico, distante cerca de 50 quilômetros da barra do São Francisco. Uma diferença pequena para as necessidades das estações fenícias, porque 40 quilômetros era a segurança da viagem pelo dia, até o ancoradouro, porque de noite os marinheiros fenícios não viajavam, mas ficavam nas estações”. Japaratuba “poderia ser a segunda estação”, onde foram feitos aterros que, para conter o mar e manter canais, davam à terra

condições de cultivo agrícola, além de ser lugar ideal de concentração de tupis e tapuias, especialmente estes últimos, ambos aliados dos fenícios e egípcios na colonização sergipana". (236:sld)

Inscrições cuneiformes, relacionadas à possível presença fenícia foram localizadas em região de maciços de pedra na área rural de Japarutuba. Embora não haja um rigor científico na identificação desses sinais, são fatos concretos na fabulação dos habitantes da cidade e em sua rede imaginária. Buscando-se semelhanças nos trabalhos e Arthur Bispo do Rosário, e sem qualquer intenção de se comprovar ou sugerir alguma hipótese, merece atenção os objetos escriturais, uma série marcante e valorizada em itinerâncias nas exposições. A imprecisão de dados sobre os primeiros anos da vida de Arthur Bispo torna-se mais intrigante quando verifica-se que, em Sergipe, no último quartel do Século XIX, era hábito o registro de novos nascidos, mesmo escravos. A Nota 191 (em anexo), atendendo ao Artigo 6. Do Regulamento n. 4.835, do l. De Dezembro de 1871 é uma comprovação nesse sentido. Diz o documento:

MANOEL ANTÔNIO SEVERO, RESIDENTE NESTE MUNICÍPIO, DECLARA QUE NO DIA (ILEGÍVEL) DE SETEMBRO DE 1874, NASCEO DE SUA ESCRAVA (ILEGÍVEL) DE NOME GUILHERMINA PRETA (ILEGÍVEL), QUE SE ACHA MATRICULADA COM OS NS. 1.050 DA MATRÍCULA GERAL DO MUNICÍPIO E 1 DA RELAÇÃO APRESENTADA PELO MESMO SEVERO, UMA CRIANÇA PARDA DO SEXO FEMININO, BAPTISADA COM O NOME DE LUZIA. SÍTIO CABRAL. PROVÍNCIA DE SERGIPE, MUNICÍPIO DE JAPARATUBA PAROCHIA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE. 28 DE DEZEMBRO DE 1874. ASSINA MANOEL ANTÔNIO SEVERO.

Outro registro ligado à escravidão são as sentenças de morte por crimes cometidos por escravos. Conhecida é a história de Miguel dos Anjos Bispo (seria coincidência o sobrenome?), cuja ata de pena por um crime assim foi lavrada:

“EM CONFORMIDADE DAS DECISÕES DO, JURY, JULGAMENTO O RÉU MIGUEL DOS ANJOS BISPO INCURSO NO GRÃO MAXIMO DO ARTIGO 192 DO CÓDIGO CRIMINAL, O CONDENNO A PENA DE MORTE, E NAS CUSTAS.E NA FORMA DOS ARTIGOS 79 PARAGRAFOS 2 DA LEI DE 03 DE DEZEMBRO DE 1841 E 449^o PARÁGRAFO 2. DO REGULAMENTO N. 20 DE 31 DE JANEIRO DE 1842, APELLO PARA O EGRÉGIO TRIBUNAL DA RELAÇÃO DO DISTRICTO. SALA DAS SESSÕES DO JURY DA VILLA DE JAPARATUBA, 29 DE JUNHO (AS 10 HORAS DA NOITE) DE 1883. LINO CASSIANO LIMA.”

A hipótese de que tenha vivido a infância no norte da Bahia não pode ser comprovada. Cabral, esclarece:

“Se Bispo viveu em fazenda de cacau não posso informar. O que sei é o que informa a imprensa. É verdade que muitos Japaratusenses foram para a Zona de Itabuna e Ilhéus, inclusive pessoas da família Moura que possuía fazenda de cacau em Ilhéus. Antônio Moura saiu daqui também rapazote e nunca mais voltou, nem para visitar sua genitora que faleceu há pouco tempo”(Entrevista n. 7).

Se o nome revela algum possível desejo paterno sobre o filho nomeado, as palavras “*artur*”, “*bispo*” e, “*do rosário*”, merecem análise arqueológica autônoma, ainda que como exercício imaginário para ocupar lacunas biográficas, talvez. São, as três, reveladoras do mito e de religiosidade ancestral, e constituem-se em símbolos constantes na verdade psicológica do artista.

“*Arthur*” ou “*Artus*” foi a lendária figura do rei de Gales (fim do Século V - início do Século VI) que teria liderado a resistência céltica contra as invasões anglo-saxãs. À mítica de Artur conflui a formação dos sentimentos de nacionalidade, estimulada pela narrativa História Britorum, de Nennius (826) e pela História Regum Britanniae (1136), de Godofredo de Monmouth, que, traduzida e publicada na França gerou o ciclo de poemas bretões.

Dessas narrativas origina-se a aura do sonho coletivo ao redor de Artur e da Távola Redonda, vivificada pela mística da demanda do Santo Graal. O Graal, segundo a lenda, teria sido o vaso servido a Jesus Cristo na Ceia e que, posteriormente, teria sido usado pelo discípulo José de Arimatéia para recolher-lhe o sangue quando ferido pelo centurião no processo de flagelação. Fora da justificativa histórica e mítica, “Artur” em diferentes dicionários de antroponímia é citado na origem céltica como “nobre”; “generoso”, ou “aquele que tem os cabelos eriçados”. O radical “art”, em céltico vem a ser “urso”, enquanto que “ur” significa “grande”, “velho”. Pelo grego chega como “arktúros”, “vigilante da Ursa”, nome das duas constelações do hemisfério boreal. A Ursa Maior é identificada pela seqüência de sete estrelas representando um carro com o timão - a peça onde se atrelam os animais ao arado - ou uma caçarola com o cabo. Em dimensão diminuída, paralela e no sentido contrário à Ursa Maior, está a Ursa Menor, uma forma análoga à primeira, em sentido contrário. Na ponta, está a estrela Polar, ou alfa da Ursa-Menor, na atual posição 1.25' da direção do Polo aponta para o norte. Artur, enquanto nome próprio tem a característica da universalidade: em Alemão e em Português corresponde a Artur, em Espanhol e Italiano a Arturo, e Arthur é o mesmo indicativo para o Francês e para o Inglês.

Sobre os nomes medievais, nos quais Arturo está incluído, os autores Fruttero e Lucentini sustentam que:

“eppure sono tutti nomi nordici che in Italiano sono entrati solo con le invasioni barbariche, diffondendosi rapidamente nel medioevo e scalzando in parte l'onomastica latina e greca”. (1969:45)

Se a palavra determina o que nomeia, se há “uma designação justa para cada um dos seres” (Hermógenes, in Crátilo-Platão), Arthur Bispo do Rosário tem, no segundo nome algo que pode denotar a futura fixação pela metafísica/transcendência, quando da transposição de seu corpo, do mundo concreto para a imortalidade, através do manto.

O estudo teológico revela o bispo (do latim *episcopus*), como o ser com o dom sobre-humano da ressurreição. Ele justifica, mesmo após a ascensão, a presença de Cristo no seio da Igreja. Posteriormente, o nome foi usado como título honorífico àqueles que seriam os apóstolos investidos de autoridade para a evangelização. A palavra grega (bispo) só é citada cinco vezes no Novo Testamento (Filipenses 1.1; Atos 20.28; Timóteo 3.2; Tito 1.7; Pdros 2:25), em referência à autoridade eclesiástica, cuja função é a união do homem a Deus, através da comunicação sobrenatural. Na hierarquia da Igreja só há três patamares de poder: o diácono, serviço incumbido do cuidado com os doentes, com os velhos e com a manutenção das igrejas. Em grau acima está o sacerdote, o dono do rito, o último é o episcopo ou o bispo, chefe espiritual supremo. Só eles são investidos cerimonialmente. O Papa é o "Bispo de Roma". O Bispo é, portanto, a maior autoridade das Igrejas.

Leitura de significação ampla tem, ainda, o Rosário (do latim *rosarium*), o maior instrumento de reza conhecido pelo homem. São três terços que compõem 156 Ave-Marias, 15 Pai-Nossos, 5 Salve-Rainhas e 1 Credo. A palavra Rosário tem origem provável em Rosa Mística, uma das quarenta e nove possibilidades invocatórias da Virgem Maria. Outras são *Regina Virgo Virginum*, *Froedelis Arcae*, *Stela Matutina*, *Torris Eburnea*, e os tantos que formam a candente e mântica ladainha de Nossa Senhora. O rosário é composto de três mistérios. Os primeiros, os Gozosos, estão ligados ao nascimento e à infância de Jesus; a fase ingênua da existência quando a inconseqüência é justificada pela imaturidade do ser. Os Dolorosos referenciam a agonia do Homem, o martírio e a crucificação e os Gloriosos são a metáfora da ressurreição do filho de Deus, a assunção de Nossa Senhora ao signo da eternidade. Como objeto de devoção, o Rosário tem qualidades mânticas da repetição, comuns, também, nos cultos muçulmano e budista para a persuasão e para predispor o psiquismo individual e coletivo à sensibilização pelo ritmo de uma ritualística autônoma em cada credo. É de se lembrar que a finalidade da repetição é a contemplação do mistério. Acredita-se que por ela se chegue a um estado de simbiose com o que é

contemplado. Pela repetição, contempla-se. Ao se contemplar, torna-se semelhante.

Rosário pode ser nome ou sobrenome. Em Espanhol é comum de dois. No Cristianismo está relacionado à invocação de Nossa Senhora do Rosário, festejada em 07 de Outubro. Em Latim primitivo vem a ser "*campo de rosas*", "*coroa*", "*grinalda de rosas*" e, depois, "*correntinha de contas de orações*" (Dicionário de Nomes e Pessoas 1993:82).

Nesse itinerário de mitos, onde a presença das águas é determinante para as populações, onde a religiosidade se preséntifica nos ícones de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Ajuda, e arcaicas divindades banto, prepondera o desconhecido, quando a referência é o artista.

Um quadro de dúvidas, pleno de possibilidades interpretativas, eivado de signos religiosos que invocam a saúde, a dor e o perdão, onde pode ter vivido os primeiros anos de uma infância sem rastros, o filho de Blandina Francisca de Jesus e Adrião Bispo do Rosário, o negro Arthur...

O CAMINHO ADOLESCENTE

Em 1925, o inglês Charles Spencer Chaplin (1889/1977) escreveu, dirigiu e atuou em "A Corrida do Ouro". O verão americano foi sufocante. "Le Corps de ma Brume" (O corpo de minha morena) foi datado por Joan Miró (1893/1983). O quadro é bem humorado, insólito com a superposição de frases sobre formas detalhistas e abstratas em cores vivas, e com predominância do ocre e do marrom. Foi, também, o ano em que o revolucionário André Breton produziu o "Poema Ótico", juntando a forma do ovo a outros objetos inusitados para a representação no plano, dentro dos princípios da *assemblage* utilizando a escrita com as seguintes palavras:

"na intersecção das linhas de força invisíveis/encontrar/o ponto da canção em direção ao qual as árvores se dão as mãos, em ajuda/o espírito de silêncio/que quer que o senhor dos navios solte ao vento o penacho dos cães azuis".

Em 23 de fevereiro daquele ano, perto de completar 15 anos Arthur Bispo do Rosário foi, comprovadamente, levado pelo pai, (o que coloca em dúvidas o fato de ter sido adotado por família de Estado diferente daquele em que nasceu), para alistamento na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe, em Aracaju. Da época, a foto única revela, além da expressão habitual de quem se deixa registrar pelas lentes como que a estabelecer com elas uma indizível cumplicidade, a jaqueta de marinheiro.

Era um negro de atributos faciais definidos. Caixa craniana volumosa, rosto de traços duros com os seios da face proeminentes, testa alta saindo em pronunciado acíve anterior de um par de olhos pequenos coberto por sobranceiras

finas. Os lábios avantajados, o nariz de fossas amplas, as orelhas delicadas, a pele brilhosa, o pescoço afilado sustentavam um olhar duro, de fixidez desconcertante.

Em 21 de Janeiro de 1926 foi enviado ao "Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon", na Ilha do mesmo nome, na Baía de Guanabara. Nove meses depois sofre uma primeira punição não especificada, por "faltar às leis".

É investido na função inicial de grumete da Companhia (do inglês groom + mate = ajudante). O grumete era o praça inferior, cujas funções eram as de manter a limpeza a bordo e de atender aos marinheiros como aprendiz de serviços gerais. Um serviçal, portanto, e o primeiro posto de trabalho na estrutura funcional e rígida e hierarquizada da Marinha de Guerra da época.

Os registros da passagem do artista pela Marinha são um memorial simples, claramente voltado para observações cotidianas sobre o comportamento, redigido à mão em pena e tinta, com diferentes caligrafias.

É o melhor e mais preciso memorial sobre a vida de Arthur Bispo. Sem detalhes que esclareçam sobre uma possível gênese da futura dissociação mental, o documento revela intermitência de comportamento "exemplar" alternado com faltas ao trabalho, uma prisão em solitária por 8 dias, em Julho de 1929, quando foi submetido a exames médicos, para em 03/10 daquele ano ser considerado, naquele momento, "inabilitado para promoção".

É razoável pensar, ainda que com base no frágil histórico disponível, que viveu à margem dos processos reguladores do comportamento, ou que era de índole de difícil

convivência. Isso são elocubrações sem rigor científico, uma vez que não há um prontuário detalhado que esclareça a razão dessas prisões, o porquê das punições e justificativas para a recusa de promoção funcional.

Segue-se um pequeno período de avaliações positivas, registros de embarque no navio "Belmonte" e em abril e maio de 1930 é internado no Hospital-Central da Marinha, com posterior "alta por curado", em 12.06. Embora essas palavras esclareçam que esteve doente, não há qualquer citação sobre o mal que o acometeu ou a medicação prescrita. Não há detalhes sobre os motivos que o levaram à internação. Continua embarcado no Belmonte. As anotações voltam a 18.03.1930, quando é promovido a uma função específica, a de "sinaleiro - Chefe-B". Essa foi, durante três anos a última função de Arthur Bispo do Rosário na Instituição.

O sinaleiro era um comunicador de situações (no princípio do código Morse), ou visuais (pelo uso de bandeiras com desenhos geométricos bem definidos e com, geralmente, duas cores ou com lanternas), para a viabilização da entrada e saída de navios nos portos. Ao sinaleiro competia, também, a conversa entre duas embarcações que se aproximavam em trânsito. A profissão de sinaleiro em navios do porte daqueles em que Arthur Bispo trabalhava foi, com a melhoria técnica das comunicações, substituída pelas mensagens eletrônicas.

Do livro Nossa Marinha, de Arthur Dias, publicado em 1910, consta o "Abecedário Semaphorico Usado na Marinha do Brasil" - uma seqüência de 25 sinais. A cada um corresponde uma letra do alfabeto em uso na época (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Y e Z). Esses sinais de conversa silenciosa, entre o sinaleiro e seu

interlocutor desconhecido, completavam-se com as frases "Signal de Numeros", o Não Compreendeo e o Fim de Palavra. São indicativos lexicais que um dia se tornariam lembrança resgatada em muitos segmentos da obra de Rosário, principalmente nos bordados.

Em 08/09/31 tem uma última promoção por antigüidade. E um dos últimos trabalhos deu-se à bordo do São Paulo, encouraçado que entrou para a história das embarcações de guerra brasileiras com o drama do afundamento. Construído pela Inglaterra, em 1910, a pedido da Marinha Brasileira, em 1951 foi considerado obsoleto e vendido ao país de origem. Na volta, desapareceu próximo aos Açores.

As águas do Rio Japarátuba, fundamentais para a fertilidade da região suposta como a de origem de Arthur Bispo, continuam, em sua imprecisão movente, sustentando os caminhos do adolescente em sua trágica e comovente feitura da trilha do homem.

Arthur Bispo do Rosário é desligado "de acordo com o artigo 41 do Regulamento Disciplinar para a Armada", em 15/07/1933.

O mais completo relato fatural disponível sobre a vida do grumete e sinaleiro Arthur Bispo do Rosário está no boletim oficial de sua passagem pela Marinha Brasileira, transcrito *ipsis verbis*:

Meirelles 29

Identificado neste Gabinete sob registro 15191 de 12 de Novembro 1929. 12-11-1929. Exemplar comportamento em Setembro 1929 Outubro Novembro. Foi punido por faltas leve nos mezes de Dezembro e Janeiro. Exemplar comportamento no mezes Fevereiro Marso Abril Maio 1930 baixou nesta data ao Hospital Central da Marinha. Bordo do CJ (?) Para em 11 de Junho 1930 rematese nesta data caderneta sacco de (incompreensível) ao Corpo de Marinheiros. Bordo do CJ Para 12 de Junho 1930 Alta do H C M. Alta por curado Exemplar comportamento no mezes de Setembro Outubro Novembro Dezembro 1930 Embarca na presente data para bordo do Belmonte em 1931. Exemplar comportamento no Marco 1931. Por ordem do Senhor Comandante a partir de 18 de Março vence a gratificação de sinaleiro chefe do B-(incompreensível) Setor Belmonte 5-5-de 31. Exemplar comportamento nos mezes de Maio Junho Julio Agosto 1931 Promocão 37 de 8-9-1931 letra (incompreensível) foi promovido a 1. Classe contando antigüidade de 11 de Julio 1931 teve exemplar comportamento nos mezes Outubro Novembro Dezembro 1931.

VAI A SEGUINTE

Meirelles 30

... do Amarel expõe no Palaco Hotel do Rio de Janeiro ... Meirelles 30 ...

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

HISTÓRICO

vem da anterior

Janeiro Fevereiro 1932. Gozou nas ferias relativa ao ano 1931 esemplar comportamento nos mezes de Março Abril de 1932. Apresentouse a bordo enc. São Paulo. Rio de Janeiro Abril de 932 Teve exemplar comportamento nos mezes de Abril Maio Junho 1932 Julho 1932 Punido por faltar leis Clopio (sic) Aviso n. 1.609 de 20.6.932 Boletim n. 26 de 30.6.93 Letra T Bordo do & São Paulo. Rio de (incompreensível) 20 de Julio 1932. Exemplar comportamento nos mez de Outubro Novembro Dezembro 1932

Janeiro Fevereiro 1933 Março 193 Punido por faltas leis. Exemplar comportamento nos meses de Abril Maio 1932. Gozou as férias relativas au annos de 1932. Apresentou-se na bordo do C. J. Pir (incompreensível) no Porto do Rio de Janeiro em 4 de Maio 1933. Exemplar comportamento nos meses de Maio 1933. Apresentou-se a bordo do C. J. Rio Grande do Norte no Porto do Rio de Janeiro 1 de Junho 1933. Exemplar comportamento nos meses de Junho e Julho 1933 Desembarca nesta data em comprimento a letra Av. Do Boletim n. 94 de 15.933 devendo se apresentar ao Corpo de M.M.M.N. Bordo do C.J. Rio Grande do Norte no porto do Rio de Janeiro em 3 de Julho 1933. Baixou e desligou Apresenta. Ordem do Dia n. 7 do Boletim n. 24 de 15 de Júlio 1933 tenha baixa e seja desligado do estado efetivo deste corpo de acordo com o artigo 41 do Regulamento Disciplinar para a Armada Artigo 1962 de 8-6-933 Quartel Central em 19 de Julho 1933.

Martinho Soares da Costa

"2. Tenente Auxiliar"

Em 1933, Tarsila do Amaral expôs no Palace Hotel do Rio de Janeiro. Flávio de Carvalho, polêmico e inovador teve seu Teatro da Experiência fechado pela polícia. Portinari pintou "Retirantes", inspirado na questão social do homem que abandona a terra quando esta já não o acolhe, nem mesmo para a sobrevivência.

A palavra *pertencer* tem origem no termo latino "*pertinescere*" incoativo de "*pertinere*". Significa "ser *devido ou merecido*", "*ser peculiar a*", "*ser jurisdição ou obrigação de alguém*", "*caber*". (1317: Aurélio:1979).

Após oito anos e cinco meses de pertencimento à Marinha de Guerra Brasileira, por não caber nos parâmetros disciplinares da Instituição, Arthur Bispo do Rosário sai para o destino da Capital Federal, o Rio e Janeiro. Tem vinte e dois anos...

A TRILHA DO HOMEM

Registro áureo do Renascimento, ícone da arte universal, os afrescos da Sistina são um copioso universo de representações. Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino e Pinturicchio tornaram o Antigo e o Novo Testamento, feéricos contornos bidimensionais de elaboração formal, que deslumbram a percepção e, através dos tempos, fascinam. A Michelangelo Buonaroti (1475/1564) coube o patético "O Juízo Final" e as cenas d'"A Criação", no teto. Nesta, ilustra a origem do homem através do contato entre o indicador de Deus e o do primeiro ser. O breve toque anímico acaba de acontecer. A mão direita, fática, tensionada, monitorada pelo hemisfério esquerdo do cérebro, a massa cefálica da razão, desce do vetusto Criador à criatura. A esquerda, de relação imediata com o hemisfério da intuição, lânguida, servil, relaxada, ergue-se do jovem pleno de força e juventude, suave, em direção à vida em sua origem divina.

Desde os primórdios da hominização, as mãos mostram-se elementos expressivos, servindo como soma personalíssimo de possibilidades metafísicas, como a de previsão do futuro.

São 27 ossos, uma profusão de pequenos músculos e uma incontável quantidade de nervos a formar o órgão de prensão, único adequado à manipulação, um privilégio humano. As mãos redigiram o teatro helênico, trabalharam a tábua dos elementos, domaram rios, dominaram o átomo explosivo e escreveram a extensa bagagem de conhecimentos que a humanidade atingiu em milênios de história.

Ainda nos domínios da *rupes* (do lat. Rocha, pelo francês Rupestre, Arte Rupestre Larousse Cultural 1988:2860) deixou em pinturas as palmas gravadas nas profundezas de paredes escuras, permitindo que a

Arthur Bispo de Rosario

HISTORICO

tem da anterior

Janeiro Janeiro 1932. Opus em seis partes, do ano 1932
 exemplares com rotulagem nos seguintes: Moira, Abril de 1932.
 Apresentou-se a bordo do ano. São Paulo. Rio de Janeiro 1100
 Abril de 1932. Três exemplares apresentados nos seguintes: Abril
 Junho julho 1932. Julho 1932. Janeiro por folhas de
 Elopis Aviz 10-1-609 de 20-8-32. Boletim 26 de 30-6-32. Tetrat
 Bordo de S. São Paulo. Rio de Janeiro. 2 de julho 1932. Missões
 pelo campo de trabalho nos seguintes: Outubro Novembro Dezembro 1932
 Janeiro Fevereiro 1933. Março 1933. Junho por folhas de. Explan
 apresentando nos seguintes: Abril Maio 1932. Opus em seis partes, do ano
 de Janeiro em 4 de Maio 1933. Exemplares apresentados nos seguintes:
 Maio 1933. Apresentou-se a bordo do C. J. Rio Grande do Norte
 no Porto do Rio de Janeiro 1 de julho 1933. Três exemplares com
 rotulagem nos seguintes: julho e julho 1933. Outubro, novembro, dezembro
 em exemplares e lista de Boletim nº 4 de 15-6-32. Depois
 se apresentou ao corpo de M. M. M. Bordo do C. J. Rio Grande do
 Norte no Porto do Rio de Janeiro em 3 de julho 1933. Depois designa
 apresentando. Opus do Sr. M. M. de Boletim nº 74 de 15 de julho 1933.
 Tinha de mais e seja designado do estado de Minas Gerais. Opus de 1933
 do. com o artigo nº 1 do Regulamento Disciplinar para a Fumada em
 1962 de 6-6-33. Anual Central em 19 de julho 1933.

Mantendo-se de
 S. Paulo, Brasil

posteridade, pudesse melhor entender seus primórdios. O ingênuo dito “sua palma, sua alma” tem fundamentação, pelo menos, como elemento de identificação. É sabido que as impressões digitais são usadas como personalidade gráfica de determinação do sujeito. Uma identificação que o Direito entende como incontestável.

As mãos, parte física de grande expressão que construiu universo dos objetos à disposição do destino do homem, foram o engenho que permitiu a vida de 78 anos, 3 meses e 20 dias a Arthur Bispo do Rosário...

Consta que, saído da Marinha, onde teria, também, sido lutador de boxe na categoria peso-leve e conquistado um título sul-americano (sic), viveu um início de declínio social, época que sobreviveu fazendo biscates.

Embora faltem documentos que comprovem a informação sobre o boxeador Bispo, ainda é sabido que a Marinha Brasileira sempre incentivou a prática esportiva em diversas modalidades. Fotos disponíveis no Serviço de Documentação da Marinha, na Ilha das Cobras - Rio de Janeiro (RJ), registram a prática esportiva de marinheiros, na época em que Arthur Bispo do Rosário esteve embarcado. O futebol, a natação, a ginástica e, até o boxe, são registrados como prática educativa. Curiosamente, o Arthur Bispo do Rosário boxeador não foi, comprovadamente, registrado).

“Que ele foi boxeador não há dúvidas, inclusive há referências na obra. Num dos panôs há referência a boxeadores brasileiros, argentinos, uruguayos, portugueses, etc. Esses nomes podem ser de pessoas com as quais ele lutou ou simplesmente referências de jornal. O Leone me disse que ele tinha uma imagem popular, inclusive os jornais da época se referiam ao Bispo. Ele mesmo disse que surtou depois de uma luta e quando acordou já estava no hospício. Há uma outra versão de que ele gostava de usar a própria cabeça como arma e que isso contribuiu para o surto. Como outros boxeadores que tiveram o Mal de Alzheimer” (Entrevista n. 10).

Em entrevista à Assistente Social que o acompanhou em curto período na Colônia Juliano Moreira, Conceição Robaina, (vide entrevista n. 4), Arthur Bispo do Rosário afirma que *“era pugilista. Lutava 10, 12 rounds, que apanhou muito e se ressentia, hoje, dessas lutas”*. Esta citação está de acordo com o moderno quadro de regras do esporte. Atualmente a luta amadora pode durar até 6 rounds (ou assaltos), enquanto a de profissionais varia de 4 a 15 rounds, dependendo da importância do confronto. Campeonatos mundiais tem disputa, obrigatória, de 15 rounds, no caso de não haver nocaute.

Diz à Assistente Social que *“a Marinha não gostava”*, mas que havia *“alguém que o acobertava”*. Disse, ainda, que *“teve sucesso”*. A alegação do artista é contraditória à postura histórica da Marinha, de manter o registro fotográfico dos esportistas, como é o caso do lutador Peitão e de Santa Rosa. Se Arthur Bispo teve sucesso, como disse, é difícil imaginar que, em função da, já possível, dissociação mental, tenham feito desaparecer documentos, fotos ou registros para que não se comprovasse o envolvimento ou compromisso da Instituição com a loucura ou com um esporte, possivelmente, não muito aceito na época. Isto é dúbio. Ainda sobre a condição de boxeador, há o testemunho de José Santa Rosa Lopes. Ex-combatente da Marinha de Guerra, tem pontos comuns com história de Arthur Bispo. Diz que não conheceu Bispo pessoalmente, mas *“ouvia falar muito dele”*. Diz, ainda, que:

“era meio maluco, boxeador valente e guerreiro, com uma forte pegada de direita, que nunca fugia ao combate. Era “temido pelos colegas pelo seu gênio violento e destemido, não tinha medo de ninguém”; era “muito valente mesmo” (Entrevista n. 5).

As afirmações de que foi campeão sul-americano de boxe não puderam, ainda, ser comprovadas. Ao que tudo indica, era, mais do que lutador, um homem de briga, um *“guerreiro”* (Entrevista n. 5) como afirma Santa Rosa. Ainda sobre a questão da leitura que a Marinha de Guerra Brasileira fazia dos lutadores de boxe e das lutas, Santa Rosa alega que

“todos nós que nos fizemos lutadores dentro da Marinha de Guerra, temos o maior orgulho em representá-la sempre que possível, pois foi aí que aprendemos tudo o que sabemos hoje, não só no esporte como na vida cotidiana”. (Entrevista n. 5).

É possível que Arthur Bispo do Rosário, com alguma tendência a ser violento na juventude, tivesse grande simpatia pelo boxe, vivesse perto ou junto de academias e lutadores. É possível que a história não o tenha registrado como boxeador. Pode ter sido *“sparring”* de outro lutador com alguma amplitude na história do boxe à época. Essa função o colocaria como um segundo, aquele que serve de suporte para o treino e a preparação do primeiro. E a atividade, pode ter sido uma decorrência do comportamento, que consta como agressivo na juventude.

A iconografia do boxe tem trânsito nos bordados, seja através de sinais, seja pela escrita firme de nomes e situações vividas ou conhecidas pelo artista. *“Rinc”*, *“sacco de areia, cabo de pular, mesa de puche”* (*punch*), *“gongo para um banco, um puche”*, *“um protetor”* são referências. Há, ainda, registros como *“comissão de box do Rio de Janeiro”* e nomes de lutadores contemporâneos seus. Como *“Antônio Rodrigues - Pugilista Português; Antônio Misquita - Pugilista Marujo; Agenor Gurgel - Marujo Pugilista; Americo Aldo - Marujo Pugilista Segunda Classe;* juntam-se às citações *“3 round, 3 socos, knock down”* formando um paratático entranhamento dos sinais conhecido dos boxeadores. Um objeto de feições figurativas lembrando, grotescamente um ringue, outro, o saco para exercícios de soco, são reminiscências prováveis de uma vivência concreta no universo da luta profissional.

Ao deixar a Marinha, Arthur Bispo do Rosário vive uma seqüência, de fatos documentalmente desconhecidos, até sua admissão pela *Light* do Rio de Janeiro, como lavador de bondes no Departamento de Trações de Bondes, na garagem da Companhia, no Largo dos Leões. No documento da empresa

empregadora, na época *The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company Limited*. constam dados sobre a data do nascimento e filiação que conferem com os da Marinha. A citação do nome do pai, Adriano Bispo do Rosário vem seguida pela anotação (falecido).

Aqui cabe uma reflexão. Se foi apresentado à Marinha pelo pai em Aracaju, em 23.02.1925 e se, ao ser admitido na *Light* informou que o pai era “falecido”, conclui-se que ficou órfão entre 14 e 22 anos. Se informou que o pai estava morto, é porque teve algum contato com a família desde que saiu de casa para não mais voltar. Soube, salvo tenha havido alguma incorreção, que o pai, Adriano Bispo do Rosário estava morto, ou ele assim o considerava.

Em 1933 o Brasil vibra com a estréia de Carmem Miranda em “A Voz do Carnaval”, do cineasta Ademar Gonzaga. Em Paris, Andre Malraux (1901/1976) publica “A Condição Humana”, romance-reportagem que narra a luta clandestina contra o nazismo alemão. No Brasil, Graciliano Ramos (1892/1953) publica *Caetés*, romance que inaugura o regionalismo como tema na moderna ficção brasileira, e na pintura alemã instaura-se a repressão à arte que o nazismo considera degenerada. Hitler é indicado chanceler e Paul Klee se estabelece na Suíça; Kandinsky na França e o Instituto de Warburg é transferido de Hamburgo para Londres. Naquele ano em que começam a gestar transformações substanciais na história da Europa ocorre, em 20.12.1933, a contratação de Arthur Bispo do Rosário na condição de lavador no Departamento de Trações de Bondes da *Light*, na Garagem da Companhia, no Largo dos Leões.

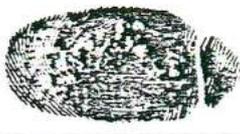
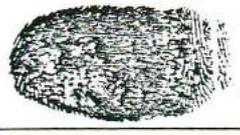
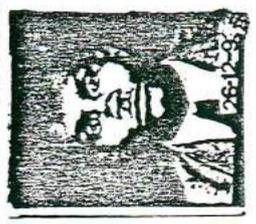
A palavra “*light*”, enquanto luz, em inglês tem vasta gama de sinônimos e significados: “1 - *the natural agent that stimulates the sense of sight*, 2 - *medium or condition of space in which sight is possible*, 3 - *appearance of brightness*, 4 - *sensation peculiar to optic nerve*, 5 - *amount of illumination*, 6 - *vivacity in person's eyes*, 7 - *sun's direct or diffused or reflectes rays*, 8 -

Lugar onde nasceu..... Data.....
 Nome do cônjuge.....
 Nome do pai.....
 Nome da mãe.....
 Prof.
 Série..... Cad. empregado. 21.812..... Fôlio. 6893

FILHOS E OUTROS DEPENDENTES	
NOME	DATA DO NASCIMENTO

Assinatura do empregado *Adelino Beyer*
 Identificação *15 de Novembro 1931*
 Admissão *1933*
 Data de admissão *1933*
 Nome do empregador *Gr. das Leis*
 Ordem *1950*

VISTO DA SEÇÃO.....
 VISTO DA DIVISÃO.....
 VISTO DO DEPARTAMENTO.....

IMPRESSÃO DO DITO EMPREGADO 	IMPRESSÃO DO DITO EMPREGADOR 	RETRATO 
---	--	---

Este documento é propriedade exclusiva do Serviço de Pessoal e não deve ser emprestado, vendido, alugado, cedido, emprestado, ou utilizado para qualquer fim sem a autorização expressa do Serviço de Pessoal.

Em conformidade com o disposto no artigo 1º do Regulamento nº 100 de 1931.

que serve e...
 O exame admissional...
 seiano iniciar...
 em 09/04/31...

com prazo que...
 para...
 a...

qualquer situação...

object from which brightness emanates, 9 - mental illumination, elucidation, enlightenment, 10 - one's natural or acquired mental powers" (The Concise Oxford Dictionary 1974:701). O último item diz, literalmente: "poderes mentais próprios ou adquiridos por alguém".

Em "*assignatura do empregado*" consta o traço seguro do artista, com laços na letra "A" e o primeiro nome arrematado por um arco em sentido contrário ao da escrita, finalizando o corte da letra "t". Rozário, contrariamente ao que consta em todos os outros documentos, está, de próprio punho, grafado com "z". O exame admissional foi realizado pelo Dr. Azevedo Branco em 28.12.1933. O salário inicial de \$ 950 teve "*augmentos*" para 1\$100, em 09.10.1934, e 1\$250, em 09.10.1936. Foi promovido a Ajudante de Vulcanizador em 09.04.34, a Vulcanizador 3* em 09.10 do mesmo ano e a Meio Oficial em 09.10.1936.

Isso prova que fez carreira funcional e que, ainda que trabalhando como braçal, pode ascender na estrutura hierárquica da Empresa, tanto como profissional qualificado, como na condição de assalariado. Aos 22 anos estava solteiro, sem referências familiares na Capital Federal. Na ficha de admissão da Light, o campo "*Em caso de accidente notifique*", está em branco. É possível que não tivesse, aos 22 anos, alguém a quem pudesse recorrer em caso de necessidade extrema. O indicativo de faltas e suspensões, também carece de qualquer anotação. O endereço residencial era Praça 15 de Novembro n.º 311. Bispo morava em casa térrea, portanto. Em 23 de Fevereiro de 1937, três anos e dois meses após a contratação, foi demitido sem justificativa aparente. Não saiu da Empresa por iniciativa própria, uma vez que a palavra "*Demitiu-se*" está inutilizada, para validar outra: "*Demitido*".

A causa da demissão divulgada no texto da exposição realizada em Dezembro de 1992 no Museu de Arte Moderna, como sendo "*por não cumprir ordem da Chefia*", não foi encontrada nos documentos da *Light*, em pesquisa realizada em 1994.

Em 1937, às quatro horas da tarde de 26 de abril, tarde de primavera europeia, Guernica y Luno, a mais antiga Vila Basca foi arrasada pela aviação alemã. Sob a orientação de Francisco Franco, comandante dos nacionalistas espanhóis, o bombardeio durou, exatamente, três horas e quinze minutos, em vôos rasantes. Os bascos, refugiados no campo foram alcançados por metralhadoras aéreas, enquanto Guernica y Luno escurecia em fumaça, iluminada, apenas por insistentes chamas erráticas de fogeiras.

Em 01 de maio do mesmo ano, Pablo Ruiz Picasso esboçou Guernica, datando e assinando um primeiro estudo em lápis sobre papel azul. Eram riscos ainda não precisos, como imprecisos são os escombros. Apenas sinais titubeantes sem um léxico definitivo. A forma dúbia sugeria um animal, outra uma possível janela dando para um espaço interior apenas indicialmente representado por um possível canto. Na mesma data a mão precisa do artista desenhou um touro e um cavalo, elementos de força arquetípica ancestral e bruta para a Espanha. Lacônicas formas cubistas esculpidas a machadadas, aos poucos revelaram a visão do desatino humano, cristalizado na guerra pelos olhos da derrota. A deformidade proposital é um experimento revolucionário da composição no Cubismo.

A demissão na Light, pode ter ocorrido após um acidente de trabalho onde teria fraturado o pé direito. Isso, na consideração de Alexandre David de Oliveira passos, na Monografia "Arthur Bispo do Rosário - O Artista, o Delirante, o Místico, o Caso Clínico da Psiquiatria", o teria feito mancar o resto da vida. Nas imagens de Bispo, no vídeo produzido pelo psicanalista Hugo Denizart, não é possível comprovar algum defeito físico nos membros inferiores. Vestido com roupas pesadas, enfraquecido pela recusa constante de se alimentar, o homem é uma figura arqueada. Mesmo que mancasse, poderia ser pelo peso da velhice, mais que a expressão de um defeito físico. Seu emprego seguinte foi na casa de

EXAME MEDICO
 DATA 28.12.33 MEDICO J. de C. de S. e B. de S.
 RESIDENCIA NONE
 ACCIDENTE NONE
 SUTURAS NONE

EXAME MEDICO
 DATA 28.12.33 MEDICO J. de C. de S. e B. de S.

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI
10.31	1110			14.3.35	28.3.35		
10.36	11550			1.10.36	10.10.36		

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI

PROMOÇÕES
 DATA 9.4.34
 9.10.34
 9.10.36
 Alud. Cu. Inm. 3000
 Licença 3000
 Muro. 9.10.36

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI

DATA	PARA	DATA	POLIA	INICIO	TEM	INICIO	PHI

CAUSA
 DATA 23.2.937
 23.2.937

mitido
 23.2.937

serroages

um famoso advogado carioca, já falecido, Humberto Leone, na Rua São Clemente 301.

Sustentam, Alexandre David Oliveira Passos, e Frederico Moraes que o advogado o teria defendido em causa movida contra a *Light*, com a qual conseguiu indenização para o artista. Frederico entrevistou o filho, Sr. Gilberto Leone, também advogado. Este apenas confirma a permanência de Arthur Bispo na casa da família e a causa que defendeu contra a *Light*, mas não falou em valores ou sobre a relação comercial com Bispo. Diz o advogado que Arthur Bispo encerrava o chão com obsessão. Tinha o hábito de lustrar *“o chão até conseguir um brilho onde se visse refletido”*. Bispo passou a viver na edícula, trabalhando como faxineiro e encarregado de serviços gerais. *‘Ia à Praça XV comprar peixe, levava as filhas do advogado para tomar o bonde a caminho da escola. Era o ‘faz tudo’*” - (Entrevista n. 10) - da família e já construía brinquedos com tampas de garrafa e capachos, demonstrando uma habilidade manual admirável. Percebia-se, já, a capacidade para a articulação de objetos e a frequência com que essa atividade se manifestava.

Ao sofrer o que se sabe seu primeiro delírio, em 22/12/1938, (vide bordado na página 5) viu Jesus Cristo descer à terra rodeado por uma corte de sete anjos azuis. Vozes lhe teriam dito para reconstruir o mundo.

Em 1938 é criada, no Rio de Janeiro, a companhia “Os Comediantes” e lançada a revista Diretrizes, cujos temas eram voltados para a vida política brasileira. Realiza-se o II Salão de Maio e a galeria de arte paulista, Casa de Jardim, abre-se para artistas contemporâneos. Morrem Gabriel D’Annunzio e o diretor Constantin Sergueievitch Stanislawski, fundador do Teatro de Arte de Moscou. Naquele ano, Orson Welles (1915/1946) transmitiu radiofonicamente uma adaptação de A Guerra dos Mundos, de H. G. Wells, instaurando o pânico na população americana.

no Rio de Janeiro local onde morava Bispo do Rosário, ainda hoje permite uma vista deslumbrante do Cristo Redentor. Em dias ou noites enevoadas, o Corcovado emerge no espaço celeste como um maravilhamento divino pairando sobre o Rio de Janeiro, ainda “maravilhosa”. É uma visão de deslumbramento que bem pode ter sido um dos elementos desencadeadores do surto. O Cristo Redentor foi colocado no Maciço da Tijuca em 1931 e, desde então domina a cidade de seus 704 m de altura. Em 1938, o referencial de altura para a percepção era menor. O Corcovado talvez parecesse mais alto, mais intangível e celeste, uma vez que não haviam outros pontos de referência para a altura elevada como os edifícios de hoje.

Segue-se um período de dois anos no qual não se sabe muito de Arthur Bispo, exceto por informações fragmentadas trazidas na série de entrevistas com pessoas que com ele conviveram ou que o entrevistaram.

A documentação das internações comprova que a primeira ocorreu no Hospital dos Alienados, em 24 de Dezembro de 1938, a partir de diligências da Polícia Civil do Rio de Janeiro, pela Guia n° 18, da mesma data. A Guia de Internação que dá conta de que sofria de “*esquizofrenia paranóide*”, foi firmada de próprio punho pelo artista. A letra, em geral, é firme, com o “*h*” vacilante, embora “*arthur*” pareça haver sido escrita de um só impulso. Bispo é grafado em letra após letra, sem as ligações da escrita corrente, como se a palavra não estivesse no contexto do nome ou fosse a mais importante dele. Do Rosário, corretamente acentuada e escrita com “*s*” são quatro fragmentos arrematados pela meia palavra “*ario*”.

Seguem-se alguns reingressos e nenhuma indicação oficial de saída ou alta. O filho de Humberto Leone, Sr. Gilberto Leone, sem precisar data, esclareceu que certa feita Arthur Bispo do Rosário começou a gritar no quintal, dizendo falas desconexas, saindo de casa em seguida. Era de conhecimento da família que o artista considerava o Sr. Humberto como Deus, seu filho Gilberto, Jesus Cristo e a si, São José. No dia seguinte, dirigindo-se à Igreja de São José,

no Rio de Janeiro, lá encontraram o pároco que disse que no dia anterior lá havia estado um “*maluco*” que tentara expulsá-lo da Igreja, dizendo-se São José. Consta que, na ocasião montaram uma farsa para levá-lo ao hospital. Trouxeram um caminhão onde o colocaram, para que se acreditasse um santo que seria levado ao céu, ou a algum lugar divino. Essa foi a forma para encaminhá-lo ao antigo Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, na Urca. Essa história, relatada por Frederico Moraes e por Alexandre David, tem semelhanças com a primeira internação, embora não se lhe possa assegurar ligação com o primeiro delírio da noite de 22.12.1938.

No filme “O Prisioneiro da Passagem”, o próprio Arthur Bispo do Rosário confessa ao entrevistador, o artista plástico e psicanalista Hugo Denizart que “*em 22/12 descí em São Clemente, em Botafogo. Dia 24 fui ao Mosteiro de São Bento e fui mandado pelos frades para o hospício*”. Um dos estandartes traz, a citação do fato com imagens densas e dramáticas.

No filme, o artista fala, também, em um internamento no “*Franco da Rocha, em 05/01/1939*”. Não consta registro de sua passagem pelo Hospital Franco da Rocha, em São Paulo. Se em 22/12/38 estava em São Clemente, dificilmente poderia estar em Franco da Rocha (SP) em 06/01/39.

O artista Lula Wanderley, que o conheceu em Jacarepaguá (RJ), afirma que “*Bispo trabalhou com os Leone muitos anos, inclusive na época em que teve o surto psicótico inicial*” (Entrevista n. 8), o que faz supor que a farsa da internação, tenha sido a mesma de 22.12.1938. São histórias que só fazem reforçar a ficção.

Disse, ainda, que Bispo trabalhou não apenas em casa de um dos Leone, mas de vários e em situações diferentes. Consta, ainda, que trabalhou em um sítio dessa família, no Estado do Rio de Janeiro e que “*antes de enlouquecer já trabalhava expressivamente criando peças de madeira, desenhos e*

bordados” (Idem). Dessa época, Lula Wanderley conservou por algum tempo um desenho representando um navio, presente que lhe foi oferecido por um jovem da família Leone, possivelmente neto de Gilberto Leone.. A informação é importante para se perceber que Arthur Bispo do Rosário, também, produziu objetos artísticos na bidimensionalidade, como pintura, ainda que poucos, ou apenas um.

Gilberto Leone relata a Frederico Moraes que alguns anos depois, ainda na década de 40, seu pai foi procurado pelo artista em seu escritório na Avenida Rio Branco. Arthur Bispo queria saber o que havia acontecido na noite do delírio visionário anterior. Ficou trabalhando no escritório encerando o chão, fazendo serviços gerais.

Fato determinante na vida profissional e na leitura do caráter de Bispo ocorre quando trabalhando nesse escritório. Uma das clientes em visita ao advogado Gilberto Leone perde uma jóia no sofá. Bispo, fazendo a limpeza, a encontra e outro empregado quer que o achado seja vendido para que dividam o valor. Bispo não aceita a proposta e devolve a jóia ao patrão. A cliente era casada com o proprietário do Hotel Suíço, também na Glória. O bom caráter expresso na atitude de devolver o objeto fez com que fosse convidado a trabalhar como porteiro no Hotel, para onde se mudou. Há informações incomprovadas de que manteve-se nos dois empregos.

Depois vai trabalhar, por quatro anos na Clínica Pediátrica AMIU - Assistência Médica Infantil de Urgência, ainda existente, em Botafogo. Tratava-se de uma sociedade com diversos médicos, sendo que um deles era contraparente dos Leone. Frederico Moraes esclarece que quando da primeira exposição realizada com os trabalhos de Bispo, com o título “*À Margem da Vida*”, um dos donos da Clínica AMIU o procurou dizendo-se emocionado em saber que o antigo empregado se transformara em artista. Diz, ainda, que durante o período em que Arthur Bispo viveu no sótão da clínica, produziu muita coisa, inclusive que teria iniciado ali a produção do famoso Manto. Ali Bispo foi, também um funcionário

polivalente, exercendo, entre outras funções, a de cobrador de dívidas, talvez pela qualidade de sua força física.

Frederico Moraes, por um momento, suspeitou da prática homossexual na vida de Bispo, pela ausência de um histórico afetivo ou relacionamento com mulher. Conversando com Gilberto Leone, soube que ele tinha uma namorada na Ilha do Governador e que uma vez indo-a visitar encontrou um trabalho de "vodu" em sua cama. Isso o teria impressionado muito. O Crítico diz saber que Arthur Bispo costumava ir à Ilha para treinar, preparar-se para o boxe, rachando lenha. Essa era a maneira de se ganhar força física para o lutador da época. Esclarece, ainda que um dos proprietários da AMIU, o Sr. Arani Brandão, relatou que Arthur Bispo do Rosário tinha opiniões muito particulares sobre as mulheres. Achava que as enfermeiras não eram puras quando as via namorando e dizia *"quem lida com criança tem que ser pura"*. Costumava dizer que as mulheres *"não eram virgens, eram prostitutas"* (Entrevista n. 10).

Ainda sobre a homossexualidade, relata Conceição Robaina (Entrevista n. 4) que entre os internos, ela existe. *"Na sua maioria, uma relação homossexual e na maioria das vezes negada. Muitas vezes não é consentida. Há casos de estupro com pacientes mais indefesos, mais oligofrênicos. É uma relação com um conteúdo afetivo, de ter uma relação de companheirismo. Há por parte dos funcionários um respeito por essas relações. É uma relação que resgata o afeto tão difícil e negado naquele espaço. Há pacientes com 30, 40 anos de internação. [...] Esse contato carnal acaba sendo muito restrito"*.

Sobre uma possível relação homossexual de Arthur Bispo do Rosário afirma:

"Nunca soube. Não há registro. Eu perguntei às plantonistas e ninguém jamais soube de alguma relação homossexual dele. Sabe-se da paixão pela Rosângela, mas o contato físico ninguém tem notícia. Nem agora, nem no passado". (Entrevista n. 4)

“*Gostava de se vestir bem*”, relata Frederico Moraes. Tinha crédito em uma loja onde comprava linhas, fios, passamanarias, roupas e gravatas. (Entrevista n. 10).

Em 23.08.1944 dá-se a segunda internação documentada, com a anotação dos seguintes dados na ficha de controle:

Nome: Arthur Bispo do Rosário.
 Filiação: desconhecida - Informação incorreta (Nota do Autor)
 Idade: 27 anos
 Cor: preta
 Nacionalidade: brasileira
 Sexo: masculino
 Estado Civil: solteiro
 Profissão: desconhecida - Informação Incorreta (Nota do Autor)
 Procedência: Hospital Psiquiátrico

Nos registros do Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha consta que em 19 de Fevereiro de 1946 foi, novamente encaminhado à Colônia Juliano Moreira por ordem do diretor daquele Nosocômio, contrário que era à permanência de Bispo em sua unidade hospitalar. São muitas as comprovações de entrada na Colônia, sem uma correspondente saída documentada, seja por alta, seja por licença especial. É de se supor fugas constantes que justifiquem esses reingressos.

Em uma das saídas da Colônia Juliano Moreira, foi novamente preso. Era o ano de 1948. Documentos dos arquivos da Polícia Civil do Rio de Janeiro (vide anexo), comprovam, através do Registro de Ocorrência 163/48, de 27.01.1948 prisão e internamento do artista no Hospital Pedro II:

“REMOÇÃO DE DEMENTES - Foram removidos para o Hospital Pedro II, todos por apresentarem sintomas visíveis de alienação mental, as seguintes pessoas: uma senhora de identidade ignorada, que estava a cometer desatinos na via pública, cor parda, guia n. 12. ARTUR BISPO, brasileiro, preto, solteiro, 36 anos, removido da Av. Rio Branco 183 - 8. Andar, sala 808, Guia 13 e atestado firmado pelo Dr. David Madeiro, e Euclides Felipe, brasileiro, preto, interdito, residente à Rua Itália, 118, Cavalcante, com Guia n. 14. Esta remoção foi solicitada pelo ofício n. 1449 do Testamenteiro e Tutor Judicial.

Há algo a ser considerado nessa prisão. Se Arthur Bispo foi preso no 8. Andar de um edifício, é porque conseguiu entrar no local. É evidente que conhecia o endereço. Supõe-se que não tenha passado por todos os possíveis controles, como portaria, elevador, recepcionista na Sala 808, sem ser percebido como alguém de comportamento diferenciado. Sua experiência manicomial, mesmo que intermitente, já acumulava cerca de 10 anos. Há, ainda, a coincidência de os Leone terem escritório na Avenida Rio Branco. A questão que se coloca é: teria Arthur Bispo do Rosário ido visitar o Advogado, quando foi mais uma vez preso e internado? – Porque teria sido preso?

Naquele ano o francês Georges Braque (1882/1963), inicia a série Estudos, uma seqüência revolucionária de formas para interiores. Jackson Pollock (1912/1956), vibrante e anti-convencional ao provincianismo americano já é considerado o pioneiro do Expressionismo Abstrato em New York. Franco Zampari funda o Teatro Brasileiro de Comédia, na Bela Vista, em São Paulo. Sir Winston Churchill (1874/1965) em discurso em Folton criou as expressões *cold war* e *iron curtain*. O Crítico francês Pierre Restany tenta renovar os valores do Movimento Dadá com a nova corrente *Nouveau Réalisme*. Participam da iniciativa Klein e Chamberlain.

O processo definitivo de transferência para a Colônia Juliano Moreira se inicia com o “*Pedido de Transferência*”, de 30.03.1948. Ali está justificada a remoção caracterizando-o como doente “*crônico e calmo com delírios de grandeza*” que “*geram conflitos com outros pacientes*”. Na ocasião Bispo do Rosário “*não suporta doentes agitados e mostra-se mais lúcido no pátio de liberdade*”. Em 01.04 é autorizada a saída e em 14 de Abril de 1948 faz a terceira entrada na Juliano Moreira, Pavilhão Ulisses Viana, onde permanece (com algum histórico de saídas), até a morte.

o Sr. Gilberto Leone esclareceu, ainda, que Arthur Bispo do Rosário trabalhou em sua campanha à Assembléia Legislativa do Rio De Janeiro, onde teve mandato de 1946 a 1950. O período de relação com a família Leone parece ter sido extenso.

Para o Senador Gilberto Marinho trabalhou como guarda-costas, também durante campanha política para o Senado. Essas informações indicam a Colônia Juliano Moreira como aberta e com poucos controles sobre o trânsito de pacientes para fora dos limites da Instituição. A respeito, fala Conceição Robaina; (Entrevista N. 4).

"Hoje os portões estão abertos, exceto para aquele paciente que por uma condição momentânea ou permanente não é capaz de se cuidar. O controle é feito dentro da unidade. Transpõem os portões da unidade aqueles pacientes com permissão, o que é a grande maioria. Houve uma inversão. Ficam aqueles que têm impedimento para sair. Há uma norma de que para sair o paciente tem que provar que está credenciado. Houve época em que havia carteirinha. Mas como a Colônia é do tamanho do Bairro de Copacabana, lá dentro circula uma linha de ônibus...eles têm abertura para sair. Um paciente como o Bispo teria, embora nunca saísse..." (Entrevista n. 4)

A Colônia Juliano Moreira foi construída com o fim específico de atender ao doente mental, então considerado incapaz para o convívio social. Inaugurada em 1924 em extensa gleba de 7.400.000 m², foi idealizada, também, como solução para os problemas de superlotação em outros hospitais do Rio de Janeiro. Um deles, o Hospital dos Alienados da Praia Vermelha, era na época, dirigido pelo Médico Juliano Moreira. Com o novo espaço pensava-se humanizar a loucura e oferecer a esses indivíduos, uma ambiência de natureza, ampla e com idéia de liberdade. Originalmente não seria o espaço restrito da exclusão, do fechamento dos diferenciados socialmente, mas uma possibilidade ilusória de liberdade pela amplidão do entorno. Seria residência e possibilidade de trabalho onde grande número de pessoas com problemática similar pudesse encontrar-se, conviver e, possivelmente, voltar a ser produtiva. Contrariamente ao objetivo para

a qual foi criada, internamente o cidadão era submetido a “eletrochoques e contenção física como instrumentos de intimidação” (Alexandre Passos :47:s/d).

Jacarepaguá é, hoje, uma extensão física do Rio de Janeiro. Na época da construção da Colônia, era local a distância considerável da Capital Federal. Ali foram construídos mais dois espaços semelhantes, um para a lepra, a Colônia Curopati e outro para a tuberculose, a Colônia Curicica. Lepra, tuberculose e loucura formavam a tríade da exclusão.

Assunto significativo na vida de Bispo era o dinheiro. Um dos proprietários da Assistência Médica Infantil Urgente, o Médico Arani Brandão relata que “no primeiro contato com ele, surpreendeu-se com a afirmação categórica de que procurava um lugar para trabalhar “*sem receber dinheiro*”, uma vez que o “*dinheiro era a perdição do mundo*”. Ironicamente, foi incumbido de receber de maus pagantes. O passado de boxeador, talvez, tivesse influenciado a decisão do empregador em confiar-lhe tal empreendimento. Passando a residir na própria Clínica, ali, segundo relatos incomprovados divulgados na imprensa carioca, teria começado a elaborar o Manto, finalizado no Pavilhão Ulisses Viana.

A relação com o dinheiro torna-se ambígua, na fala dessas pessoas. Rosângela Maria Magalhães (Entrevista n. 1), relata que:

“ele se preocupava com dinheiro. Dinheiro mesmo, não aquelas moedas que antes não tinham valor. Ele começa a falar que ele tinha um dinheiro e que havia um advogado...claro, depois eu descobri que isso era delírio dele. O advogado não era ele. Ele havia trabalhado na casa de um advogado que teria ficado com o dinheiro dele. Ele queria que eu...poderia procurar o advogado e reaver o dinheiro dele. Claro, com esse dinheiro ele podia comprar...casar comigo”. (Entrevista n. 1)

Essas afirmações retomam a dúvida relativa ao suposto processo movido contra a *Light*. Não se tem informações sobre a existência do processo, não se sabe qual teria sido o veredicto final a respeito da causa e, caso tenha existido, quem a teria ganho. Se Bispo, para onde teria ido o dinheiro ganho

judicialmente? Frederico Moraes afirma que que o assunto teria sido, pacificamente, resolvido entre os dois.

Tanto Arani Brandão quanto Gilberto Leone afirmam que Arthur Bispo do Rosário passava até duas semanas:

“ sem se alimentar para se tornar transparente, por ordem de Nossa Senhora”.

A informação converge para aquela prestada por Rosângela Maria Magalhães:

“a idéia que ele me passava era de que era tão importante que ele se tornaria transparente se deixasse de se alimentar para subir. Ele seria leve a tal ponto que iria subir para o céu” (Entrevista n. 1)

A propensão inata para o trabalho manual está documentada no Prontuário Clínico (Brasil/Dinsan Colônia Juliano Moreira Pront n* 11.530) que relata a vida de Arthur Bispo nos 51 anos de intermitência asilar. Em 27.10.1976, atendido pela Dra. Georgina Macario, já com a idade próxima dos 65 anos, é relatado:

“Arthur Bispo do Rosário, estado civil solteiro, foi internado na Praia Vermelha em 24 de Dezembro de 1938 e admitido na Colônia Juliano Moreira em 25 de Janeiro de 1939. Tem períodos em que ajuda muito no serviço, outros em que apenas fica reclusivo. Também tem grande capacidade artística, faz bandeiras, tapeçarias, etc. É difícil de lidar devido a paranóia extrema. Apresenta dispnéia de esforço ultimamente”.

Este, em todo o período de internação, é o primeiro relatório psiquiátrico melhor elaborado, no extenso, incompleto e mal conservado dossiê sobre a vida do interno. Seguem os seguintes dados sobre as condições físicas:

“Pele limpa. Dispnéia constante. Sons normais no coração com modificações de sinais de arteriosclerose. Mesmo após exercício não se ouviu murmúrios. Pulso regular; dilatado, artérias ligeiramente infiltradas, com pressão 140/80 mm Hg., indicando arteriosclerose generalizada. Pulso de ritmo 70 b/min, antes do exercício e 80 b/min. após exercício. Pulmão: sons

distantes, indicando enfisema pulmonar avançado. Alguns sons sibilantes raros estertores”

A análise psíquica relata-o como doente parcialmente orientado em todas as esferas:

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

A postura de liderança em relação a outros internos é confirmada pelo interno Mário Thomás de Aquino que com Bispo conviveu durante doze anos: *“...ele organizava a fila. Um atrás do outro”*. Ao questioná-lo se os internos trabalhavam, como se esperava que isso acontecesse desde a criação da Colônia Juliano Moreira, respondeu: *“Trabalhava. Não ganhava dinheiro. Ganhava cigarro”* (Entrevista n. 2). O cigarro é um bem com valor de moeda nas trocas entre os pacientes. É sabido que muitos dos serviços prestados por eles nos ambientes asilares são assim pagos pelas instituições.

No Prontuário Médico (n° 01662) há notações do Serviço Médico Estatístico, sem data e assinatura que confirmam os diagnósticos anteriores através do seguinte exame psiquiátrico:

“O paciente apresenta-se à entrevista em trajas (ilegível); com precário estado de higiene corporal. O contato é difícil em função da grande estrutura delirante paranóide que o paciente apresenta, afirmando sempre que não pode responder a certas perguntas em função de sua luz e seus poderes divinos. Está parcialmente orientado em todas as esferas e apresenta o pensamento invadido por idéias delirantes de conteúdo místico de grandeza. O paciente trabalha em serviços internos do Núcleo, embora, mantenha um

contato muito superficial com a realidade. Por vezes fica isolado e alimentando-se precariamente”.

São inúmeras as anotações de caráter médico, com prescrição de neurolépticos e raras as análises conseqüentes do quadro psicótico. Fica, assim, evidente a orientação médica no tratamento da loucura, sem a correspondente atuação da Instituição no âmbito da inserção social dos indivíduos. Nenhuma terapia de aspecto socializante é observada até o ano de 1981, quando a Colônia Juliano Moreira entra em processo de reforma institucional, visando ao resgate da identidade dos pacientes, até então em condições deploráveis de existência. Realiza-se um censo com levantamento do histórico de cada paciente e uma avaliação de cunho social de cada um deles. É revisto o histórico da internação, as relações familiares e o comportamento visando a uma nova orientação relacional entre o corpo de internos e a Instituição. O aspecto positivo da mudança é configurado pelas palavras de Mário Thomás de Aquino, em 1995, interno há 36 anos, :

“Com esse pessoal novo que veio o negócio se tornou outra forma. Naquele tempo a agressividade de funcionários com o pau na mão, tinha aquela ignorância toda, quer dizer que o doente ficava mais agressivo, mais violento. Quando teve essa mudança veio o pessoal novo, acabou a ignorância toda. Esse mau trato. Agora está civilizado”. (Entrevista n. 2)

Na época da mudança, Arthur Bispo do Rosário é atendido pelo Médico, Dr. Paulo José Torres da Silva e pela Assistente Social Circe Barbosa. Há uma incorreção no documento firmado pelo Médico, quanto à data de entrada de Arthur Bispo do Rosário naquela Instituição, como 25.12.1939. Implementa-se um projeto de ressocialização na tentativa de integrar os pacientes, ainda que com limitações, ao convívio social e, com isso, as anotações médicas passam a ser mais detalhadas, mais próximas da realidade existencial dos pacientes. São feitas as seguintes anotações a respeito de Arthur Bispo:

Trata-se de:

“uma pessoa com um dom artístico muito aguçado, e que segundo ele está guardando e construindo os instrumentos do homem para uma nova era.

Sua avaliação médica apresenta um exame físico com estado de nutrição bom, mucosas coradas, ausência de edemas, ausência de lesões traumáticas, pressão arterial de 140/80 mm Hg., pulso de 80 b/min., frequência cardíaca 80. Não apresenta deficiência física nem doença orgânica. Como tratamentos realizados registra-se entre os medicamentos os psicotrópicos e médico-clínico, nenhum tratamento biológico (ECT ou insulina), nenhum tratamento psicoterápico, nenhum tratamento praxiterápico, observando-se, porém, que o paciente já tem atividade praxiterápica”.

Também registra que naquele momento Bispo não toma nenhuma medicação”.

Na anamnese é inserido um registro de nome “*Súmula Psicológica*”, onde constam dados que confirmam observações anteriores, como

“capacidade volitiva deficiente, nexos afetivos presentes, presença de alucinação, ausência de agressividade em relação a si e a outros e ausência de estado de desorientação”.

É discutível essa suposta falta de vontade, uma vez que no período, Arthur Bispo do Rosário trabalhava incansavelmente na obra, dedicando todo o tempo a organizar sua teia. É possível que as anotações quisessem referir-se a alguma falta de interesse por assuntos da ordem do social, ou outros que não os do desejo pessoal. Havia, na época, somente o impulso de continuar, obsessivamente, redigindo significações com o mesmo impulso de sobrevivência que acometeu Penélope.

Na fuga dos pretendentes, encorajados a tomar-lhe a mão pela longa ausência do marido, a esposa de Ulisses diz precisar de tempo para tecer - incansável - a mortalha do sogro Laertes. Usando o estratagema de tecê-la durante o dia e desmanchá-la à noite, mantém-se na privacidade da relação com o herói de Ítaca.

É confirmado o diagnóstico de esquizofrenia-paranóide, (código 295.3) da Organização Mundial de Saúde e seguem-se anotações qualitativas como:

“ausência de meios de subsistência familiar; ausência de necessidade de cuidados de enfermagem; capacidade para o trabalho; impossibilidade de alta social e possibilidade de alta psiquiátrica, clínica e jurídica”

Os cuidados psicológicos com o paciente só ocorrem 42 anos após sua primeira internação.

Em 01 de Junho de 1982, as anotações clínicas dão conta de um Arthur Bispo do Rosário delirante, recusando-se a tomar refeições pois estava na *“hora de fazer a passagem”*. Alimentava-se somente de leite e frutas. As anotações no Prontuário relatam que:

“Acha que é Jesus Cristo e que sua missão na terra já está terminando. Recusa-se a tomar medicação. Está sendo feita abordagem psicoterápica a fim de convencê-lo a alimentar-se.”

Essa atuação psicoterápica inaugura um novo capítulo na obra e no posicionamento em relação a realidade através da abertura ao afeto que estabelece com a Psicóloga Rosângela Maria Magalhães. Aquilo que o relatório diz como *“nexos afetivos presentes”* é fato mobilizador de importância capital para a obra e para a inserção parcial do artista no âmbito da realidade.

UM AFETO: “DIRETORA DE TUDO EU TENHO”

Em 1981, cumprindo exigências curriculares da faculdade onde estudava, a Rosângela Maria Magalhães, iniciou estágio de atendimento a pacientes na Colônia Juliano Moreira. Teria sido apenas a execução de uma tarefa se a jovem de *vinte e poucos anos* (Entrevista n. 1) não optasse por trabalhar com clientes diferenciados. Sobre o assunto esclarece:

“Quando eu entrei na Colônia, eu era estagiária e a proposta da Instituição era a de fazer um trabalho de ressocialização. As estagiárias

deveriam atender o maior número de pacientes. Havia cerca de 700 pacientes no Pavilhão Ulisses Viana. (Entrevista n. 1).

O Pavilhão em questão, estava historicamente, destinado a pacientes:

“agitados e agressivos” (Entrevista n. 3).

Rosângela optou por trabalhar ali, onde conheceu

“alguns pacientes, entre eles o Arthur Bispo do Rosário”. Chamou-lhe a atenção o fato de ele nunca ter “participado de qualquer tipo de trabalho terapêutico”. Lá senti vontade de fazer um trabalho individualizado, embora não fosse esse o princípio da Instituição.” (Entrevista n. 1).

O artista

“ficava no quarto realizando trabalhos aos quais ninguém tinha acesso. E ninguém tinha acesso à vida dele” (Entrevista n. 1).

O contato difícil sucedia por três razões:

- 1 - Com tanto tempo de internação, Arthur Bispo do Rosário desenvolveu um evidente comportamento autista, recolhendo-se, integralmente, à vivência interior e recusando o contato com o âmbito social;
- 2 - Para se entrar na sala onde vivia tecendo e organizando a obra, era necessário entrar no delírio organizado do artista, respondendo a um estratagema; “qual cor do meu semblante”, “qual a cor da minha aura”;
- 3 - As pessoas que vinham visitá-lo, em geral eram curiosos que somente queriam conhecer o exotismo. Poucos voltavam, como parecia ser do desejo de Bispo. Isso o desagradava.

No primeiro contato com Rosângela não foi diferente. Ao pedir para entrar na sala onde trabalhava o artista, foi por ele inquirida com a tradicional questão:

“De que cor você vê a minha aura?” (Entrevista n. 3).

Rosângela esclarece que às pessoas que respondiam citando alguma cor, eram admitidas no espaço do recluso. Viam o que queriam e não mais voltavam. Recusou-se a entrar no delírio. Não pode entrar.

“Eu não queria aquilo. Queria entrar e ficar. Então eu tinha que ser diferente. Eu senti que tinha que ser diferente, autêntica e verdadeira porque não via nada daquilo. Eu o via como um interno da Colônia Juliano Moreira”. O primeiro passo foi o desejo de conhecer aquela pessoa. Quem é essa pessoa a quem ninguém tem acesso, que não sai, que não toma banho, que não se comporta como os outros pacientes? Quem é essa pessoa que é muito diferente e o que eu posso fazer por ele? Eu achava que poderia fazer muito. Pelo menos tirando-o dali. E isso se daria através da verdade. Comecei indo lá com frequência de duas ou três vezes por semana em horários fixos para caracterizar que era um trabalho e não uma visita como as outras pessoas faziam. Passava um tempo lá e sempre dizendo a ele que eu o via com o uniforme da Colônia, que ele era um paciente...” (Entrevista n. 1)

Agrega que:

“Ele passou muito tempo sem me aceitar. Uns três meses. Eu entrava, ele perguntava, eu dizia que não e saía. Ele dizia: você vai sair. Você não vai ficar porque você não é escolhida, você não consegue perceber como eu sou, não vê a minha importância e, então, vai embora”. (Entrevista n. 1)

Ao final desse período ele disse:

“está bom, já que você não me percebe como eu quero, eu vou aceitar você assim mesmo. Você vai entrar e um dia, quem sabe, você me vê como eu quero”. (Entrevista n. 1).

Uma vez tendo a permissão para entrar, iniciou-se o processo de uma relação transformadora na vida de Bispo.

“Foi muito difícil. Ele era um paciente que pouco falava. Ele se expressava muito na arte. Ia me mostrando as coisas e falando sobre elas. Num primeiro momento era como se ele não existisse. Ele não se sentia pessoa. A importância dele estava nos objetos. Ele não era importante. Tanto

que mostrava e queria que eu fosse embora. “Você está satisfeita, eu já mostrei tudo, agora, você vai”. (Entrevista n. 1)

A postura adotada pela estagiária foi a de fazer com que o paciente, já despersonalizado, abúlico por cerca de 40 anos de internação olhasse para si e não se visse, apenas, como representação, através dos signos por ele criados. Chamando-o à realidade, pensava Rosângela contribuir para a que ele se percebesse como individualidade:

“As pessoas, mesmo sem perceber reforçavam essa coisa dele não existir. Entravam na sala, diziam ver a aura, viam o trabalho, iam embora e não voltavam”. (Entrevista n. 1).

Em pouco tempo fixou-se em Rosângela e parece ter com ela estabelecido forte vínculo que ela chamou “afeto”. Ele teria se reorganizado,

“através do afeto e através da relação que ele nunca havia estabelecido” (Entrevista n. 1).

Eimar Saldanha Camarinha, diretor da Colônia Juliano Moreira no período de 1980 a 1985, precisamente quando, em 1981/2, Bispo conheceu Rosângela, referindo-se ao diagnóstico de *esquizofrenia paranóide*, portanto, aquele que garante a desvinculação da realidade e da perda da capacidade afetiva, entende que:

“esse diagnóstico está correto. Desde 1939 até 1980, mais ou menos 41 anos. Essa doença evoluiu no sentido do empobrecimento da vontade e do empobrecimento da afetividade. Esse vínculo que ele fez com uma pessoa como a Rosângela, não significa, necessariamente, um vínculo social. Ele continuou sendo um sujeito autista que vive naquele mundo próprio e essa é uma das características da esquizofrenia. É claro que, como todo diagnóstico, esse é passível de discussão, embora eu acredite que, pela longa evolução de quase 50 anos de atendimento, seja um quadro de esquizofrenia”. (Entrevista n. 3).

Merece atenção, ainda, a forte tentativa para se integrar ao mundo da lógica, o extra-muros da Colônia Juliano Moreira, quando da cerimônia de formatura da estudante. Bispo diz:

“Eu vou, vou arranjar um temo e uma enfermeira vai me levar”. Ou “não, eu não vou. Você tem a sua vida e eu tenho a minha vida aqui. Eu fico e você fica comigo, você vem me ver. Eu não tenho que viver no seu mundo” (Entrevista N. 1)

A relação aos poucos se solidifica na forma unilateral de desejo do artista. Ele cria um mundo moral, através do qual pretende controlar as atitudes da estudante. A realidade torna-se elemento presente na percepção de Arthur Bispo:

“Ele percebe que é um atendimento e começa a se organizar para isso. Alguma coisa do tipo: vendo a hora. Ele conseguiu um relógio de madeira que não funcionava. Para ele funcionava e marcava o horário do atendimento. Eu chegava à Colônia, havia o café da manhã depois ele era o primeiro a ser atendido. Inicialmente eu aceitei o relógio. Depois trabalhei com o relógio não funcionando. Aos poucos disse que o relógio não marcava as horas. Aos poucos fui dizendo que, internamente, ele estava marcando as horas, ele estava esperando, era o desejo dele. Começou a se arrumar para me esperar. Começou a cobrar (na época eu usava calça jeans, tênis, coisa de universitária) como eu deveria me vestir. Gostava de mulher de vestido, de saia, arrumada e eu usava rabo-de-cavalo, jeans e tênis. Ele começou a dizer que mulher não andava assim. Andava de vestido, saia, sapatos, cabelo solto, maquiada. Começou a falar da virgindade. Na cabeça dele eu era virgem, solteira, filha única e morando com os meus pais. Ele ia fantasiando a mulher idealizada por ele”. (Entrevista N. 1).

A presença obsessiva do nome dela na obra, chega a uma confissão profunda da expressão do artista quando escreve:

“Rosangala Maria, Diretora de tudo eu tenho”.

Ela diz:

“Ele começa a colocar o meu nome em alguns objetos relacionados comigo. Começa a modificar o meu nome. Ele vai transformando Rosângela Maria



Magalhães. Depois Rosângela Maria. Depois ficou Rosângela Maria de Jesus e, no final da relação, Rosângela Maria.” (Entrevista N. 1).

Torna-se obsessão a expectativa pela presença da jovem, como se torna crítico o ciúme, manifesto na forma depreciativa como Arthur Bispo do Rosário se refere aos outros internos também por ela atendidos. Ele a presenteia com travesseiros, sabonetes, talco. Ajuntou dinheiro que “*não tinha valor real*” (Entrevista n. 1) para presentear Rosângela. A relação dura dois anos. Mesmo assim, Arthur Bispo não perdeu o desejo de fazer a “*passagem*”. Continuava alimentando-se, apenas, de laranjas por longos períodos para tornar-se transparente.

O tratamento artístico do amor impossível tem vários registros na literatura clássica ocidental. O “*Mouro de Veneza*”, Othelo, instigado por Iago estrangula Desdêmona, inocente vítima do ciúme. Dirceu (Thomás Antonio Gonzaga - 1744/1810), condenado ao degredo em Moçambique, deixa em Vila Rica a solitária esposa Marília (Maria Dorotéia Joaquina de Seixas) para nunca mais. Dante e Beatrice são outro exemplo. Ela, possivelmente Beatrice Portinari (1265/1290), é personagem de Vita Nuova, experiência literária de Dante Alighieri (1265/1321). Após a morte da amada, Dante a teria transformado em sua protetora celeste n’A Divina Comédia (1307/1321). Ele a encontra no topo da montanha do Purgatório para onde é levado por Virgílio, que o conduzirá ao Paraíso. Apenas para pontuar semelhanças, Dante mescla, de forma sintética, a crueza do real ao lirismo medieval através da visão transcendente do amor.

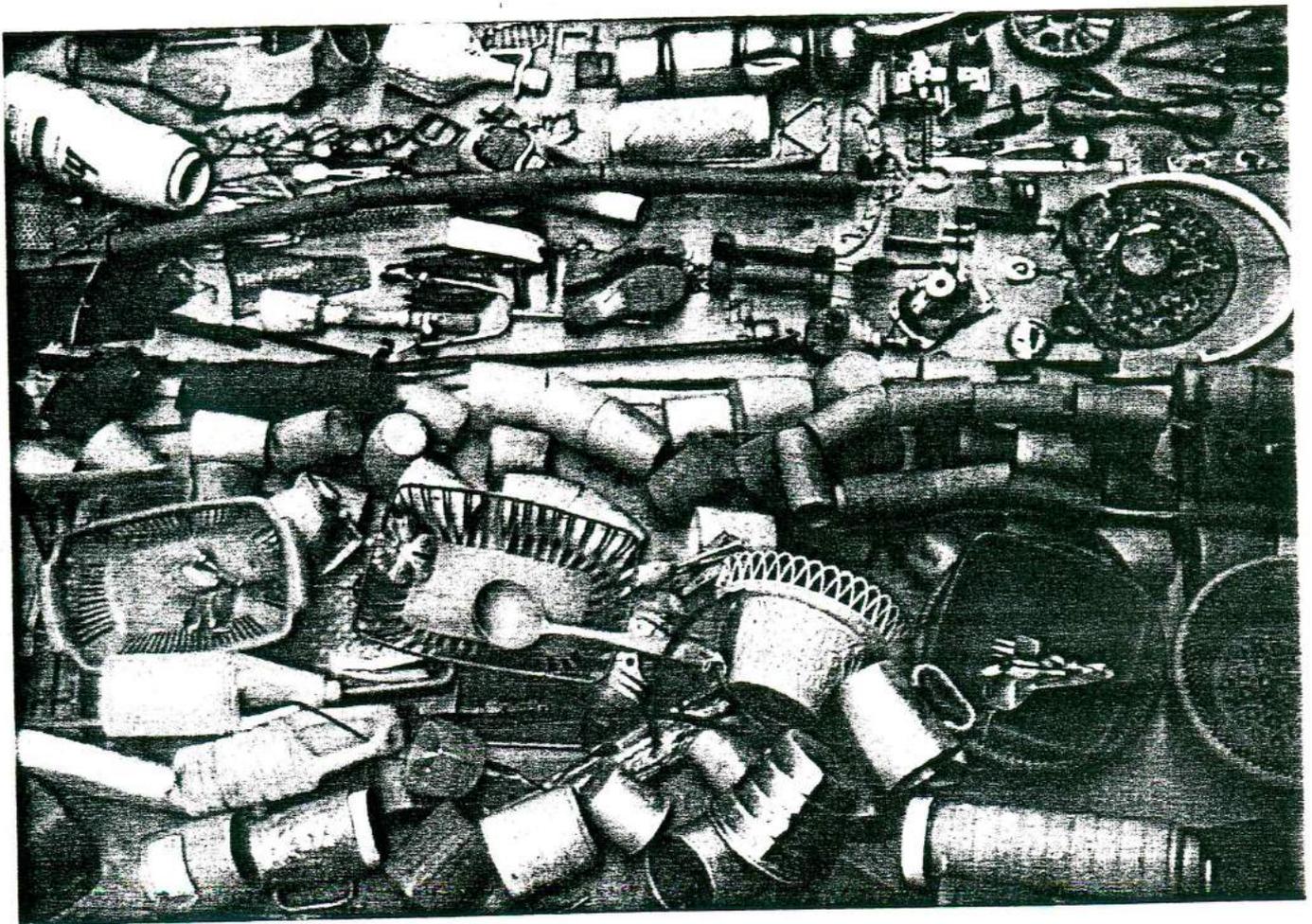
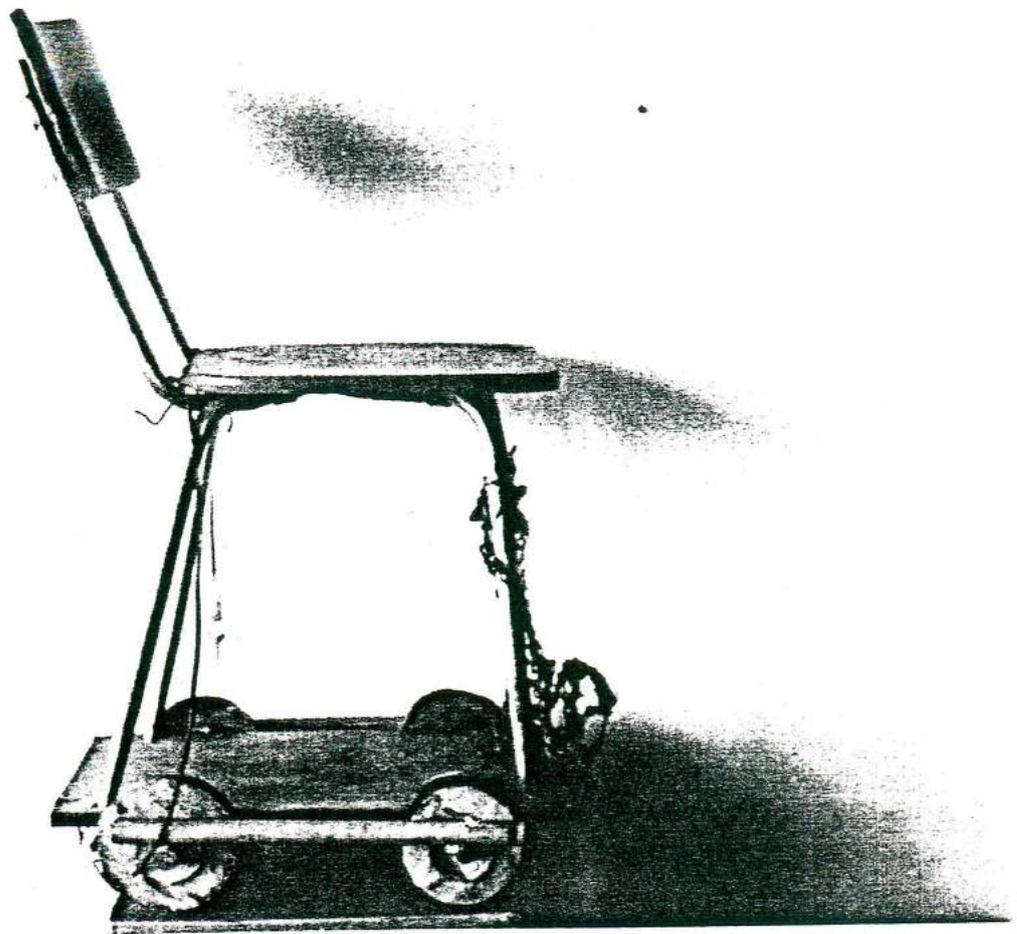
Um acontecimento de grande repercussão na vida e na obra é o fim do período de estágio da estudante, momento em que deve deixar de freqüentar a Colônia Juliano Moreira. Ela,

“começa a trabalhar a separação no momento em que ele está fazendo objetos muito importantes. Ele aparece nas sessões com uma faquinha, passa

o tempo todo cortando, trabalhando a madeira. Ele passa o tempo todo cortando, talhando, na tentativa de entender a minha ida e recompor tudo isso como uma regressão. Tenta me acorrentar, concretamente. Eu chego e ele diz que preparou uma cadeira. (O Trono Acorrentado) para eu me sentar. A cadeira tem rodas. É importante a história dessa cadeira. Ele diz que está ali, pede para eu me sentar e quando vejo as correntes sinto o que ele estava tentando fazer". Eu disse que não estava ali para ser acorrentada.[...] Estava ali para ajudá-lo a se livrar das próprias correntes. Eu só ficaria acorrentada junto com ele e nada adiantaria. Eu nem posso dizer aqui quantas frases eu fiz com relação a isso mas garanto que passei quase todo o tempo tentando levá-lo a um entendimento. Depois de dizer isso de várias formas ele fala: "senta na cadeira que eu não vou te acorrentar". Aí eu me sento. Ele pega a cadeira e me empurra e puxa. Ele me coloca longe e perto. Ali ele estava tentando se aliviar dessa angústia. Saber que eu poderia estar longe e poderia estar perto. Ele estava tentando experimentar o que ele sentia quando longe e quando perto. Eu vou dando nome a essas coisas para ele. Eu estar longe, eu estar muito longe. Mostrei que há coisas que a gente não vê, outras que ele teve comigo e que estariam perto dele. Que eu ia embora mas não ia levar essas coisas. Elas ficariam dentro. Tudo o que vivenciamos ficava dentro e eu não ia levar nada. Eu só ia embora. Ele diz "está bom". Eu senti que foi difícil para ele. A cadeira ficava ali, daquele jeito, com as correntes e as rodinhas. E assim vai se aproximando o dia de eu ir embora" (Entrevista n. 1).

Supostamente aceita a separação, Bispo diz que está preparando uma surpresa para Rosângela. Ele a proíbe de entrar na cela para onde se transfere para dormir. Passa a dormir no chão, porque em seu quarto estava a surpresa em preparação.

"Ele só me deixou entrar quando estava muito próximo o dia de eu ir embora. Quando faltava aquele atendimento e mais um, ele me o deixa entrar no quarto. Nesse dia ele tranca a porta, o que não era habitual. Existiam duas portas, a primeira de ferro que ficava entreaberta e a porta do quarto onde ele dormia. Nesse penúltimo atendimento ele fechou a porta e me levou até o quarto que, também, estava fechado. Ele abriu e lá estava a cama de Romeu e Julieta. Lá tinha uma camisola e o Manto da Apresentação. Ele tenta fechar a porta e eu não permito porque fiquei, realmente, assustada. [...]. Eu estava trabalhando a separação que ele ainda não havia elaborado. Ele estava com



muita dificuldade de se separar e a única forma era vivenciar Romeu e Julieta". (Entrevista n. 1).

Possivelmente aceita a separação física mas resta, ainda, o símbolo, a representação como forma de união entre as realidades incongruentes. A paixão, o amor, a relação física é a possibilidade de sobrepor o desejo à lógica corporificada na mulher. A *interface* capaz de envolver universos tão díspares, chega pelas mãos da literal representação da vida; o teatro. A vida torna-se uma representação da representação.

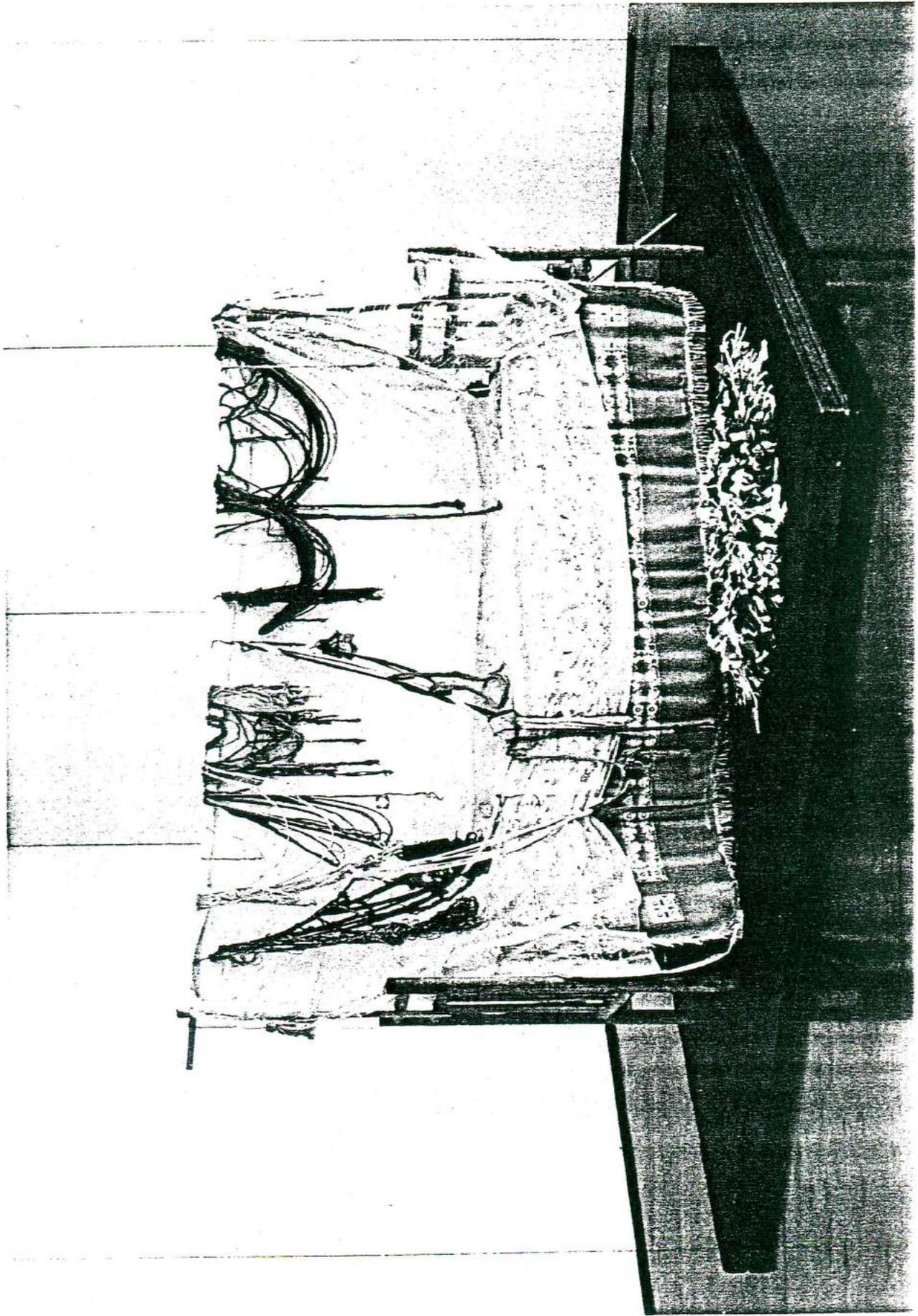
"Eu perguntei se ele sabia como era o final de Romeu e Julieta. Ele disse que era para eu vestir a camisola, deitar na cama que ele vestiria o manto e nós vivenciaríamos Romeu e Julieta. Eu pensei, o que seria vivenciar Romeu e Julieta? Seria o final, a tragédia, a separação, a dor, a morte e não a história em si. Não era nem a interpretação, era algo de dentro. Eu perguntei se ele sabia como terminava Romeu e Julieta. Ele entendeu e disse: "Rosângela, você nunca foi ao teatro? Eu só quero representar.[...]eu aceito, eu sei que você vai embora. Você pode ir embora"(Entrevista n. 1).

Rosângela se vai. Sete anos depois deixou de alimentar-se para se tornar transparente. Rosângela foi chamada pela direção da Instituição para conversar com ele e dissuadi-lo do que chamou "greve de fome".

"Voltei e lembrei a ele o que nós passamos juntos, que ele havia entendido que eu ia, mas levava comigo as coisas que vivenciamos e que elas estavam dentro dele. Ele não estava abandonado, sozinho. Lembrei as obras que ele fez, lembrei tudo. Ele disse que eu poderia ir. Voltou a produzir. (Entrevista n. 1)

Arthur Bispo do Rosário não mais aceitou alguém para esse cuidado terapêutico.

No fim, aos 77, o rosto daquele homem liberto da servidão da razão havia se transformado em esquelética expressão da loucura. Os períodos de abstinência o tornaram um ser pequeno, arqueado, de pele ressecada, com pouca vida aparente. O pescoço frágil, afinado e lento sustentava a carapinha que ainda mantinha algum resquício de negro brilhante, ressaltado por chumaços brancos



aqui e ali. A boca conservava uns poucos dentes atrás de lábios finos e de desenho impreciso. A cabeça guardava um cérebro morto para a razão aparente, mas que como um farol em mar revolto apontava, impreciso para as direções da dúvida, acenando com linguagens babélicas, incompreensíveis então. As mãos tornaram-se grosseiras em 77 anos de história escrita pelo artesanato, pela reclusão e pela vontade. A voz mansa tinha quebras sintomáticas de sentido. Tudo eram "*coisas do céu*", em suas vagas profecias. Os olhos conservavam a expressão de distanciamento e a fala era plena de certezas, certezas de que o homem havia cumprido uma função para a qual teria vindo à terra: ordenar, catalogar, envolver e preencher vazios, em nome de uma fictícia salvação.

Morreu em 05/07/1989, às 19:00 horas, por infarto do miocárdio (estado mórbido causador da morte); arteriosclerose (causa antecedente) e broncopneumonia (estado patológico de contribuição).

Bispo fazia lembrar os suaves versos de Bandeira:

"Estou onde está Deus". (Estrela da Vida Inteira 1970: 240)

CERTIDÃO DE ÓBITO n. 3614 - Duljacy Espírito Santo Cardoso - Oficial do Registro Civil e Tabelião Vitalício da Décima Segunda Circunscrição, Freguesias de Irajá e Jacarepaguá C E R T I F I C A às fls. 099 do livro 109 SC 2 sob o n. 30.899 de registro de óbitos consta o de "ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO" falecido em 05 de Julho de 1989 as 19,00 hs, em (Local) Estrada Rodrigues Caldas 3.400, do sexo Masculino - profissão:: - cor:: - natural de:: Idade 60 anos; Filho de: Ignorados - Estado Civil: ignorado - Residência: onde faleceu - Causa Mortis: infarto do miocárdio, arteriosclerose - Deixa bens? Ignorado - Fez testamento? Ignorado Era eleitor? Ignorado - Deixa filhos? Ignorado - Médico Dr. Aroldo Pietre de Freitas - Foi declarante - Solange Franco de Assumpção

Local do Sepultamento - CEMITÉRIO de Jacarepaguá

OBS ::

O referido é verdade e dou fé

Rio de Janeiro 10 de julho de 1989

02. CIRCUNSCRIÇÃO

David dos Santos Guido

Tab. Substituto (PERJ 06/0857)



SAME

ESTADO DO RIO DE JANEIRO
 PODER JUDICIÁRIO
 COMARCA DA CAPITAL
 JUÍZO DA SEXTA ZONA DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
 DÉCIMA SEGUNDA CIRCUNSCRIÇÃO

Avenida Ernani Cardoso, 21-D - Cascadura - Tel. 239-7399
 Avenida Geremário Dantas, 142-A - Jacarepaguá - Tel. 592-1588
 Avenida Bráz de Pina, 110-B - Penha - Tel. 260-9391

CERTIDÃO DE ÓBITO Nº 3614

DULJACY ESPÍRITO SANTO CARDOSO - Oficial do Registro Civil
 Tabelião Vitalício da Décima Segunda Circunscrição, Freguesias de Inhaúma e Jacarepaguá,

CERTIFICA,

nas fls. 099 do livro 109 SC 2 sob o nº 30 899 de registro de óbitos consta o
 "ARTHUR BISPO DO ROSARIO" .-

do em 05 de julho de 1989

às 9,00 hs, em (Local) Estrada Rodrigues Caldas 7400-

sexo masculino profissão :: cor ::

idade 60 anos filho de
 prados .-

estado civil ignorado .-

causa onde faleceu .-

causa mortis infarto do miocárdio, arteriosclerose .-

de bens? ignorado fez testamento? ignorado era cônjuge? ignorado deixa

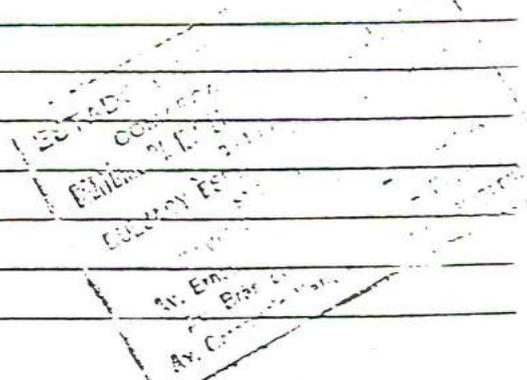
o? ignorado .- óbito firmado pelo

Dr. Haroldo Piastre de Freitas .-

declarante: Solange Franco de Assunção .-

lugar do sepultamento: CEMITÉRIO DE Jacarepaguá-

data: ::



CAPÍTULO II

PANORAMA DA CRIAÇÃO

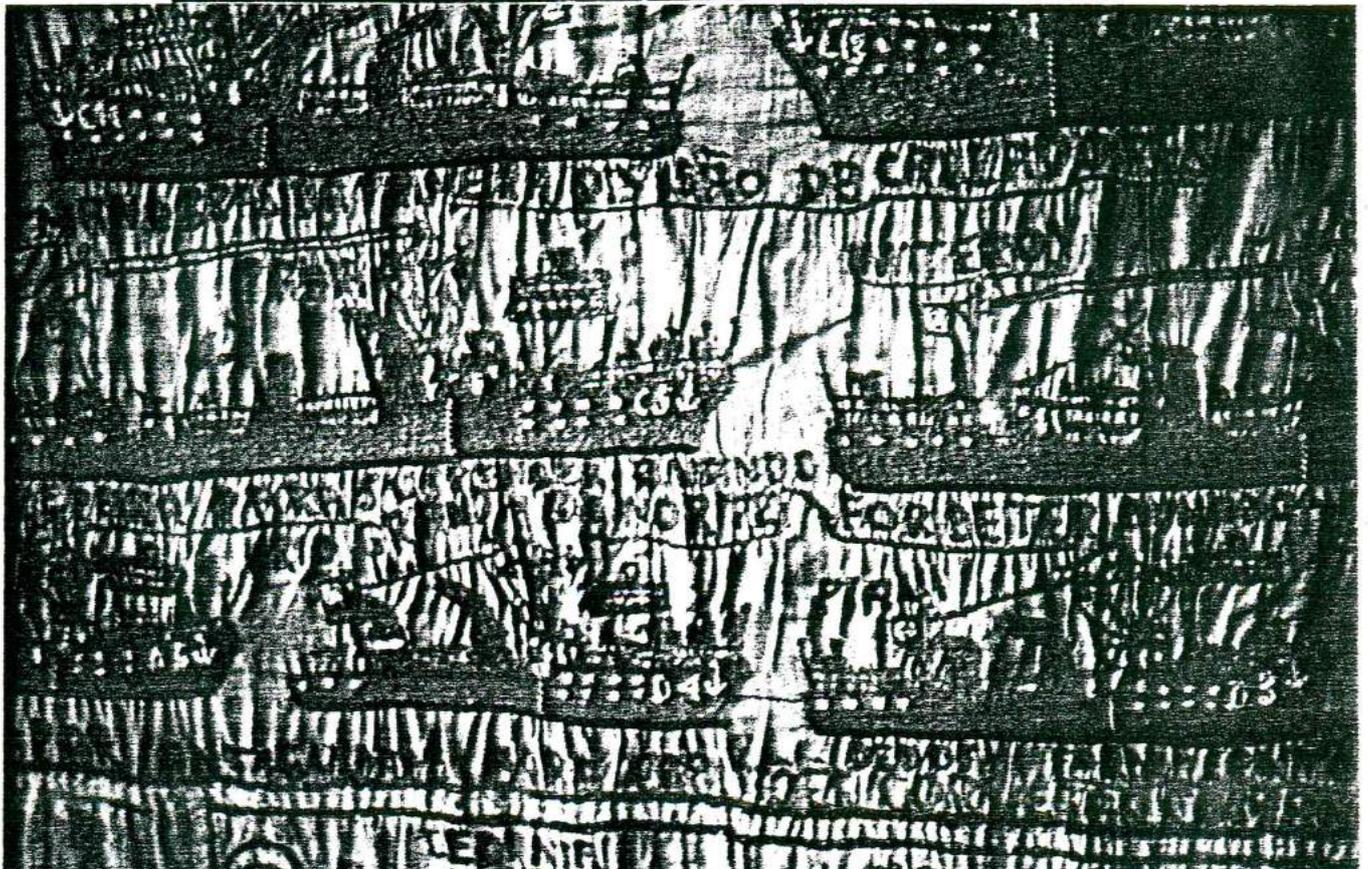
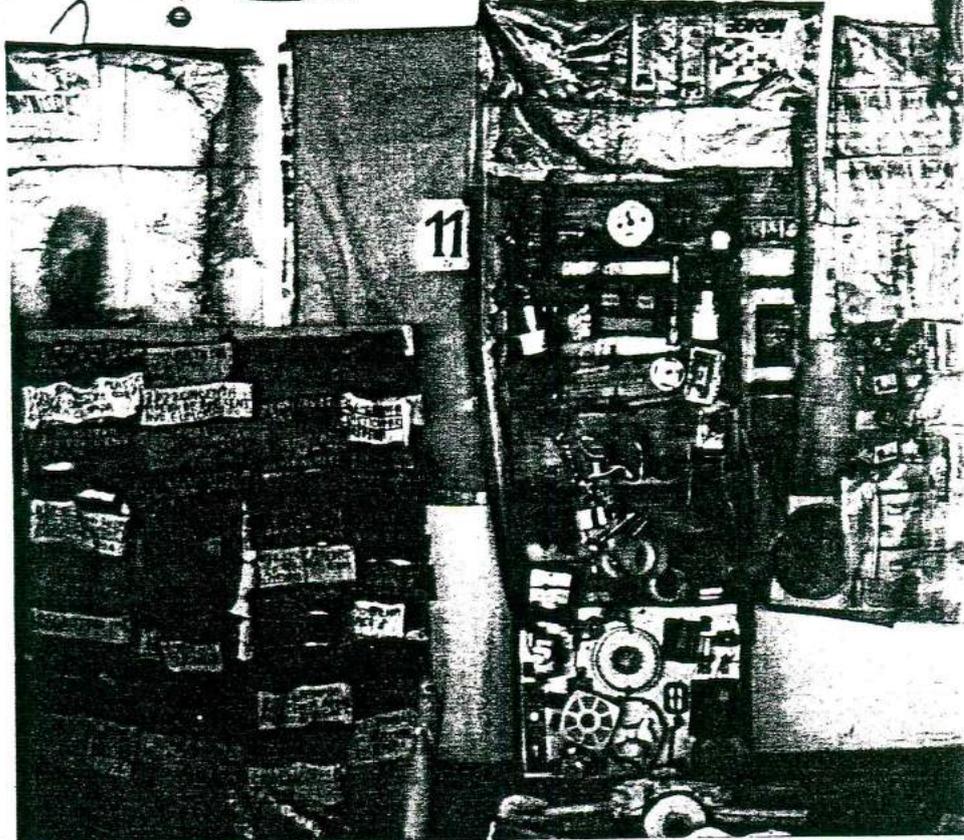
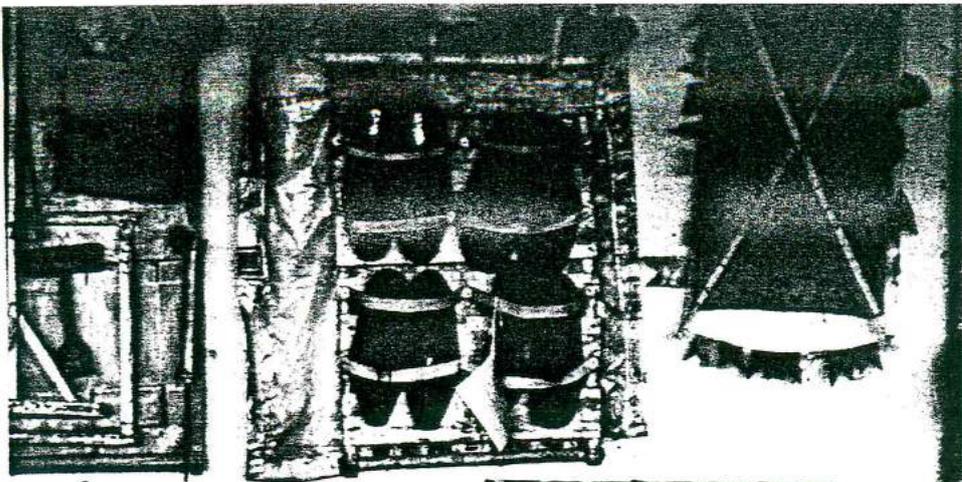
"Partidos estão os vasos harmoniosos, os pratos com a face grega, as cabeças douradas dos clássicos. Mas o barro e a água, continuam a girar no casebre humilde dos oleiros"

(Inscrição em escultura de Francisco Brennand, Olinda-PE)

O HOMEM E SEU FAZER: DESCRIÇÃO DA OBRA

Nunca se soube que Arthur Bispo do Rosário tenha se considerado artista. Ele não tinha essa consciência. Sabe-se que possuía habilidades manuais e que desde a juventude arquitetava objetos, propunha alterações físicas nos lugares onde vivia, o que resultava em melhoria para a vida no entorno. Quando viveu em uma fazenda de café, no Estado do Rio de Janeiro (RJ), realizou mudanças no sistema de irrigação para que a água chegasse de forma mais eficaz aos locais que deveriam ser irrigados. A história é contada pelo Crítico Frederico Moraes, (Entrevista N. 10) e carece de confirmação, mas justifica, em teoria, uma vontade antiga do artista em manipular objetos, transformar o meio e operar ativamente sobre a fisicidade do mundo em que vivia.

Não se disse artista, não se submeteu a sistemática de avaliação, mensuração, exibição e vontades do mercado da arte que, ainda hoje, como em sua época, determina, valora e referenda o objeto artístico. Nunca pretendeu mostrar o que produzia porque produzia para si, a partir de uma pulsão interior e sem o desejo da revelação de talento. A propósito, o contato com sua obra era difícil, já que não permitia a contemplação dentro dos parâmetros para os quais está rigidamente educado o olhar. Para se ver os trabalhos, a imensa instalação de uma vida, era necessário penetrar em sua intimidade e transitar pela sua loucura, decifrando enigmas perante o enigma gerador.



Realizava uma metáfora existencial para si e a ela entregava-se para dela ser partícipe e fenômeno movente dentro de um organismo vivo de representações. O homem e o seu fazer formam um sistema intercorrente gerador de discursos na dimensão em que permite desconstruções e leitura dentro de variados paradigmas do conhecimento. À Antropologia apresenta, através da série de objetos encapsulados, um exemplo de dispositivo ilustrador da expressão pictográfica primitiva. Há a presença do sagrado revestindo a obra de sentido sugestivo e transcendente. À Psicanálise auxilia como possibilidade de contato com o inconsciente objetivado de forma copiosa na trama de sentidos dos objetos. Para a Sociologia significa a capacidade de resistência humana, a força anímica diante das tenazes das antigas instituições fechadas sob a hegemonia de uma Psiquiatria do passado, utilizadora de neurolépticos, surras, doses maciças de insulina e do choque elétrico indiscriminado. Para a Lingüística, os feitos de Bispo são um copioso corpo de sinais a ser decodificado com estudos sobre a afasia esquizofrênica. À Psiquiatria interessa como paciente que se diferencia no universo dos iguais. Para a História da Arte é um campo aberto de conhecimento, apenas em início de desbravamento. E, finalmente, à Semiótica, contribui com a variedade de conexões que se pode processar pela leitura integrada de todos esses campos de conhecimento através da autonomia do signo.

O Bispo na obra são os sinais pessoais motivadores de uma emoção incomum para o observador. Os bordados trazem itinerários e vivências com as intenções do passado. O delírio auditivo determina, ordena ao homem a confecção da obra e se constitui no moto contínuo da operação artística. Em sua complexidade, a obra gera admiração imediata pelo que

de estranhamento traz à percepção. Objetos não culturalizados no âmbito da criação e, para nós, a trágica história de vida do artista com seus intransponíveis humores pessoais vão, aos poucos, gerando uma hipnótica rede de significações que não se acomoda à experiência histórica que o observador mantém com o saber artístico. Este, pelas mãos do louco chega abrupto, sem amaciamentos estéticos, sem o ideal do belo ou do equilíbrio. Irrompe do inconsciente formulando uma estética delirante, irreconhecível ao olhar primeiro.

O artista era, também, um compósito de sua arquitetura. Esta representava, para ele, uma trama magnética pessoal, totalitária crescente e dominadora de espaços. Criou uma forma de vida fundada no trabalho e na produção. O atávico caráter de inutilidade da loucura passou ao largo do artista, quando se considera o número de objetos que produziu, a forma como os produziu e o que representam para a análise da representação da loucura.

Para os outros significava adentrar uma voragem de intangíveis horizontes a conspurcar a percepção observadora. Como um labirinto traiçoeiro, seduzia e afastava, envolvia e abandonava, era forte como emblema do inconsciente, mas de finura e fragilidade na particularidade de alguns materiais como o papel, o pano, o barro e o plástico. A descrição do seu fazer que ora se propõe, produzida com base em informações trazidas por pessoas que conviveram com Arthur Bispo do Rosário, e pela análise operada nos vídeos realizados no Pavilhão Ulisses Viana, que estão citados na Bibliografia. Deve-se lembrar que boa parte da obra foi destruída, na passagem de um hospital a outro, conforme narra o Dr. Hugo Denizart, (Entrevista N. 9) um dos responsáveis pela divulgação do artista nos anos 80 e pessoa que registrou

em vídeo e em fotografias já publicadas e expostas, a vida e a situação dos internos da Colônia Juliano Moreira.

Na forma, há uma predileção pela tridimensionalidade. Do ponto de vista da terapêutica psicanalítica, o objeto concreto, construído com a materialidade significativa, confirma bem a necessidade artesanal do trabalho com as mãos e o efeito de produção visível e sensorial.

Embora desconheça a correta representação da proporção dos volumes, o artista realiza objetos para a ocupação de espaços nas dimensões do comprimento, largura e altura. São poucos os elementos feitos no plano e neles incluem-se os bordados em lençóis, alguns papéis escritos e uma folha de flandres furada que resultou em forma de grande plasticidade. Sabe-se que produziu, também, um quadro que foi oferecido à Psicóloga Rosângela Maria Magalhães, (Entrevista N. 10), e outro a Lula Wanderley (Entrevista N. 8).

Em Bispo não há um elemento que determine uma posição de centro, da qual se possa partir como referencial para a análise radial da obra como não há o início de uma cronologia. Há uma opção pelo irregular e por elementos de surpresa que não se deixam captar logicamente dentro de estruturas rígidas de classificação e análise.

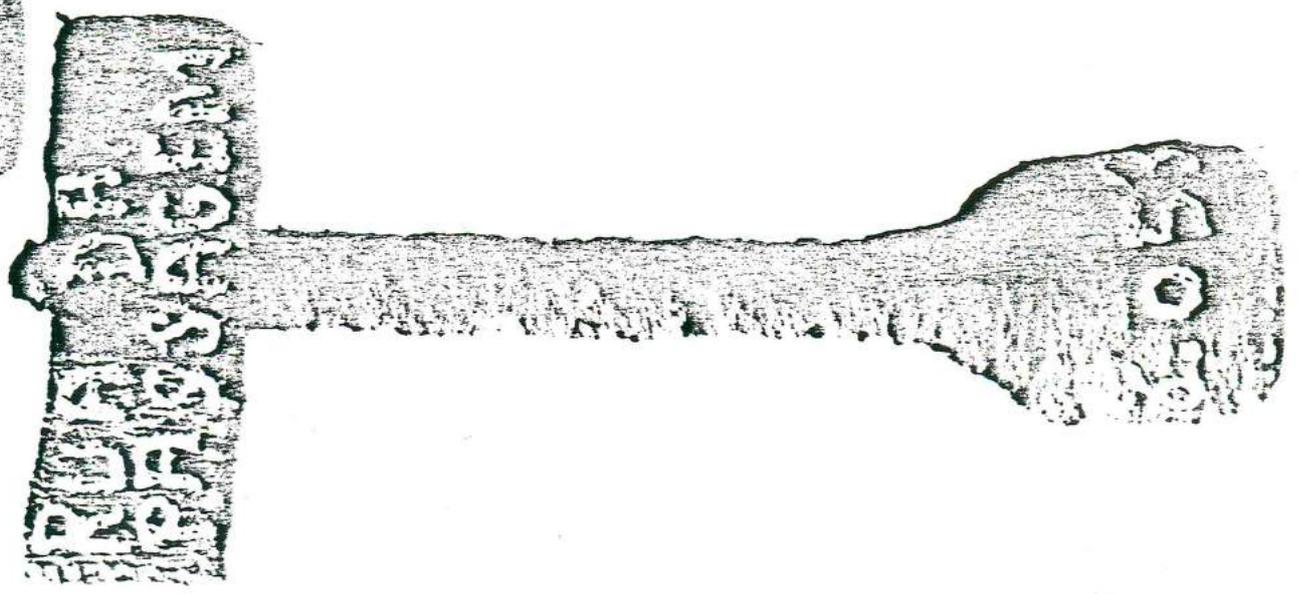
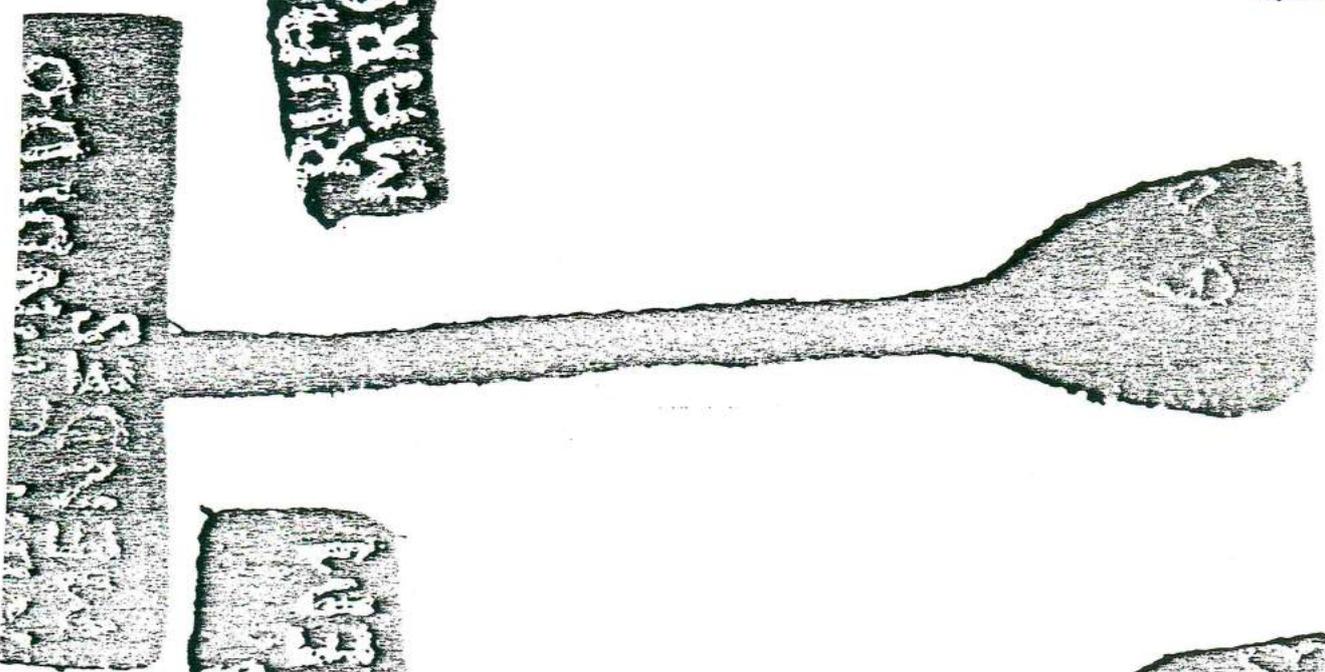
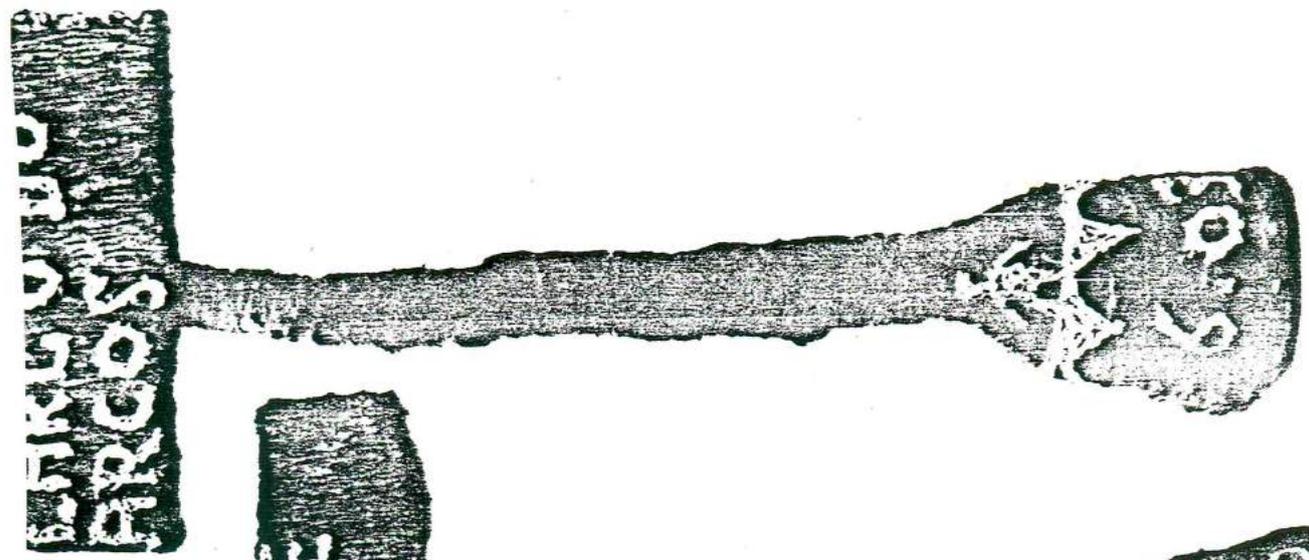
Os caminhos para a interpretação desse labirinto de formas é pessoal, embora haja repetição de padrões expressivos através de algumas séries. O caráter aparente de descontinuidade acaba por se reforçar nas séries, pela diversidade que apresentam. Mas há uma quantidade significativa de objetos autônomos, passíveis de análise. Nada disso tira da obra sua

característica de imprevisibilidade, aberta a formas inúmeras de descrição e análise.

Entendendo-se a matéria múltipla utilizada por Bispo como uma possibilidade e um dificultador na expressão, tem-se em Umberto Eco, uma base teórica sobre o tema, através da análise de da Estética de Pareyson:

"A matéria é, assim, uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a atividade inventiva, que transforma as necessidades do obstáculo em leis da obra: proposta esta definição geral, um dos aspectos mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter integrado no conceito de matéria, diversas realidades que se chocam e se intersectam no mundo da produção artística: o conjunto dos "meios expressivos", as técnicas de transmissão, os preceitos codificados, as várias "linguagens" tradicionais, os próprios instrumentos da arte". (1972;18)

As "leis internas da obra", em muito se estabelecem a partir de sua materialidade casual. A substância constitutiva das bases e das formulações em Bispo é a variedade e o ocasional, o que o leva a não processar um domínio viabilizador da evolução técnica através do trato físico dos materiais. Não se pode analisar a obra a partir de sua competência evolutiva, se considerada a técnica. O obstáculo referenciado por Eco está na base do domínio artístico do homem sobre seus instrumentos de expressão. Bispo não tem um elemento de expressão único, mas um procedimento empírico no aproveitamento e domínio de matérias quaisquer. Por isso, entende-se que o obstáculo que se apresenta na medida da escolha do material e entre as formas de solução encontradas para a supremacia do artista sobre a matéria, está o arranjo e, nele, a técnica facilitadora da montagem.





Em Bispo estabelece-se como um microcosmos de amplas proposições interpretativas. A primeira possibilidade de interpretação está na fonte gerativa dessas formas, que vem a ser a loucura. Querendo-se ou não, esta é uma significação latente em tudo o que faz e diz.

Posteriormente há os aspectos autônomos que falam a partir de quatro proposições tipificadoras da obra, ou seja: 1) **Ordenar**; 2) **Catalogar**; 3) **Preencher**; 4) **Envolver**.

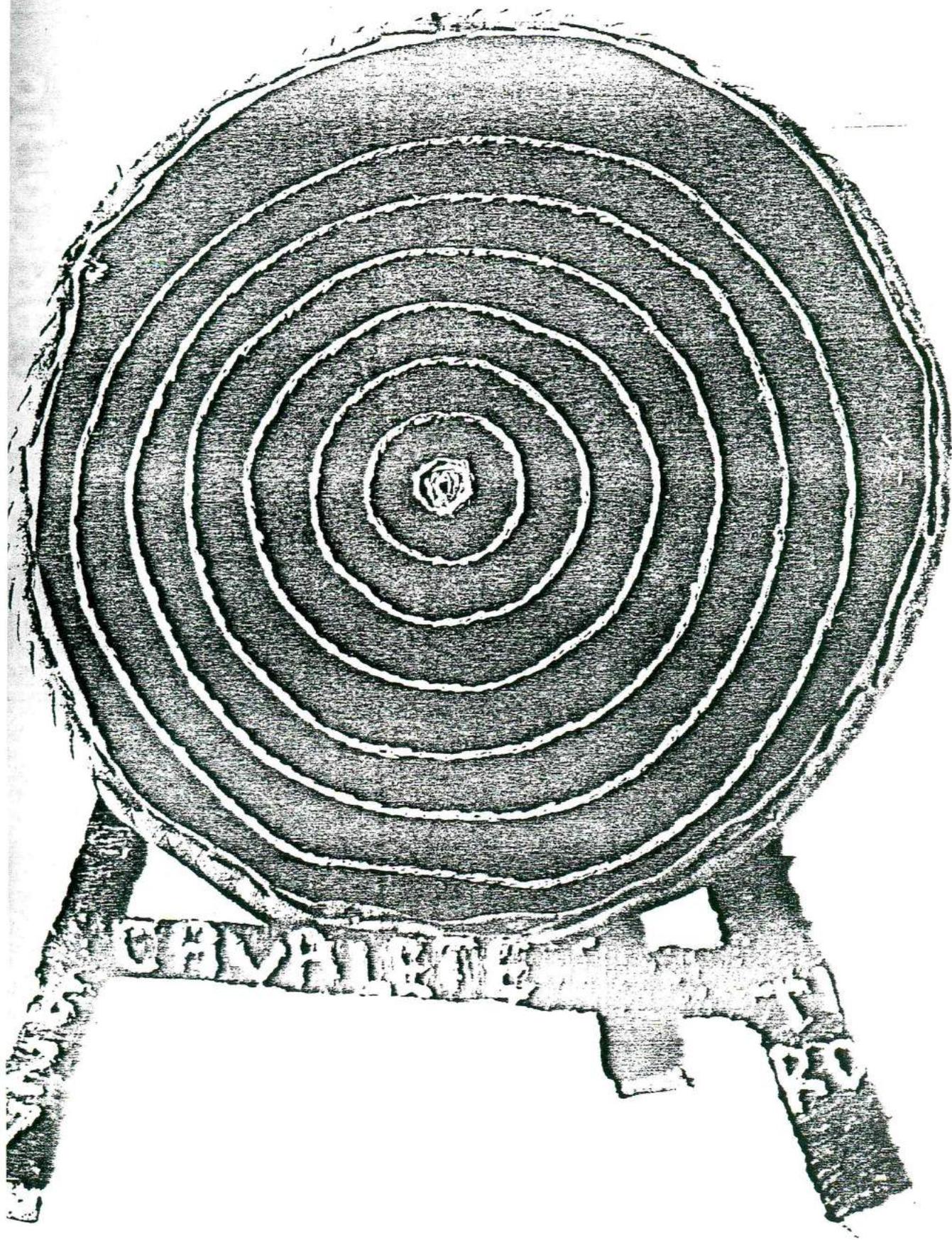
Entende-se que esses princípios balizadores da execução em Arthur Bispo determinam, no sentido da independência da obra, seu nascedouro de referência estética, com traços de modernidade, como no uruguaio Joaquim Torres-Garcia, ou no Polonês Stephen Opalka, que;

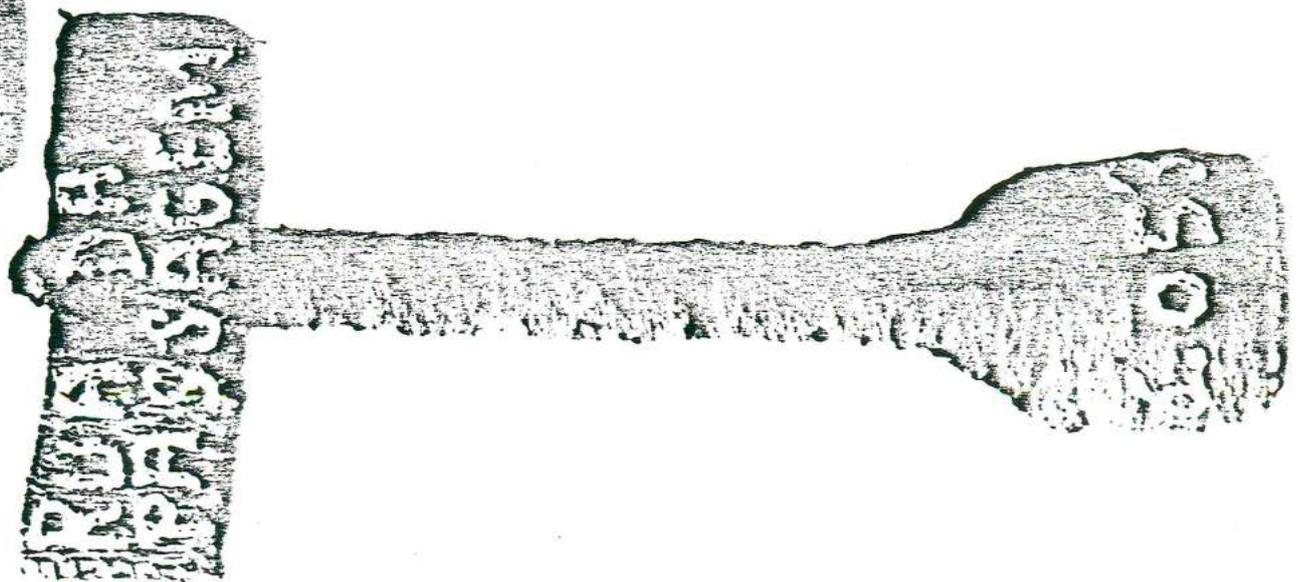
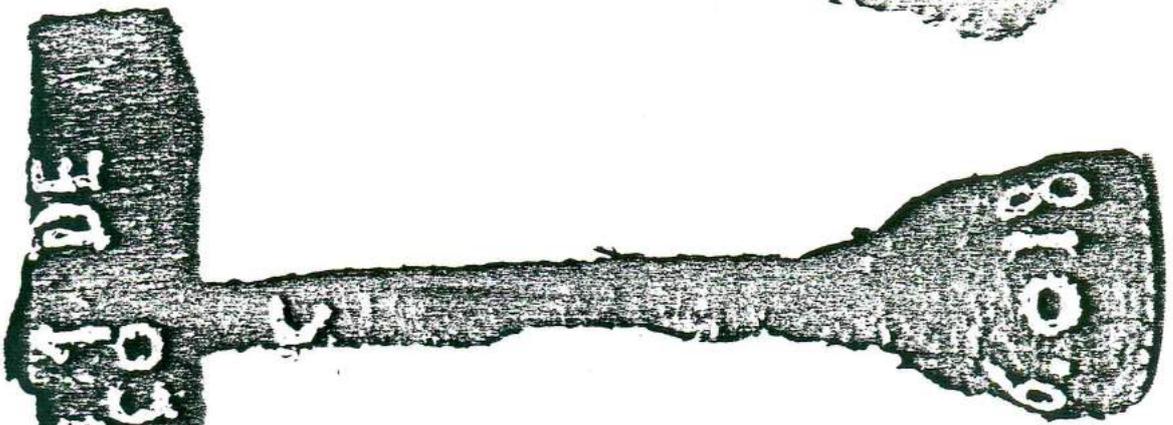
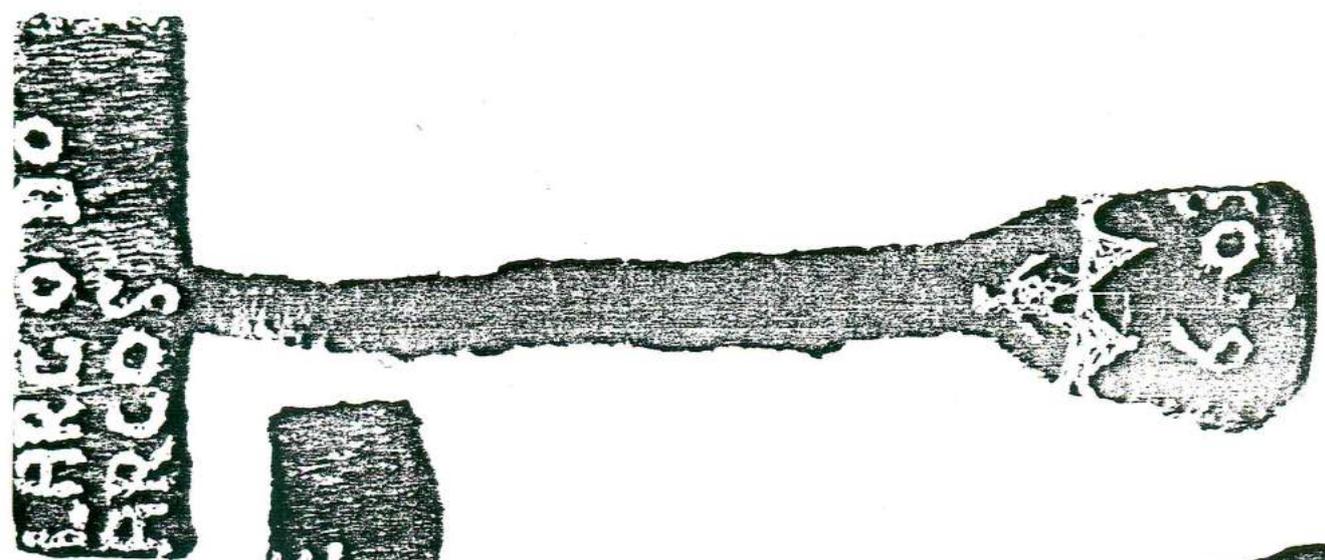
"busca tessituras inquietantes e enigmáticas na densa repetição dos sinais numéricos e alfabéticos" (Argan 1993:511).

O "ORDENAR" é o procedimento que imediatamente comunica a obra como organismo. Sapatos em relação de similaridade com sapatos, pentes adotados como corpo para a ocupação ordenada do espaço, garfos dispostos na seqüência que as suas próprias dimensões determinam, identificam claramente, uma taxa de informações suficiente para clarificar o idioleto, essa marca pessoal, e por vezes indizível, de Bispo. A obra apresenta nos grandes fragmentos seriados essa tendência geral à ordem. O objeto artístico é uma estrutura onde a latência organizadora salta, em primeira instância, como identidade imediata do signo artístico. A Ordenação faz-se, portanto sob o princípio de similaridade.

Sobre o "CATALOGAR", pode-se verificar que ~~é~~ é um dos princípios de investigação para a arte conceitual, como os mapas de obras, os croquis ou a própria palavra como parte da pintura. Uma busca da essência através da letra e do número que não se esgota aquém do infinito. É uma ânsia pelo encontro lógico que a arte não viabiliza. Em "Uma e Três Cadeiras", Joseph Kosuth torna claro esse princípio de relação entre o objeto em sua situação natural, sua representação mimética no quadro e sua definição lingüística. Os três momentos estão no plano e o quadro explicita a situação de entrecruzar o signo escrito com a realidade e a representação, também na obra. Quando o signo verbal é apostado ao objeto ou ao signo da visualidade pura na forma de explicitação, está-se diante de um processo de aderência de códigos, em geral, com a superação do visual pelo escrito se este tender à conexão, ao princípio hipotático. Bispo assim tenta fazer, querendo estabelecer uma explicitação geral através da escrita e da numeração. Pode-se dizer que a sua criação está fundamentada, também na utilização do léxico como princípio descritivo, quando não como princípio fundante. A escrita, o número, a pseudo-ordem numérica, já que paratática, soma-se ao objeto visual como possibilidade de indeterminação e abertura à interpretação. Sabe-se que uma lei ordenante pessoal está permeando os objetos, embora nem sempre guarde relação ^{int}intínseca com a lógica das ordenações conhecidas.

É esclarecedora a análise do quadro de "Les mots et les images" de René Magritte, onde o autor, através de uma equivalência semântica esclarece que "Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image: cheval" (Um objeto não desempenha a mesma função de seu nome ou de sua





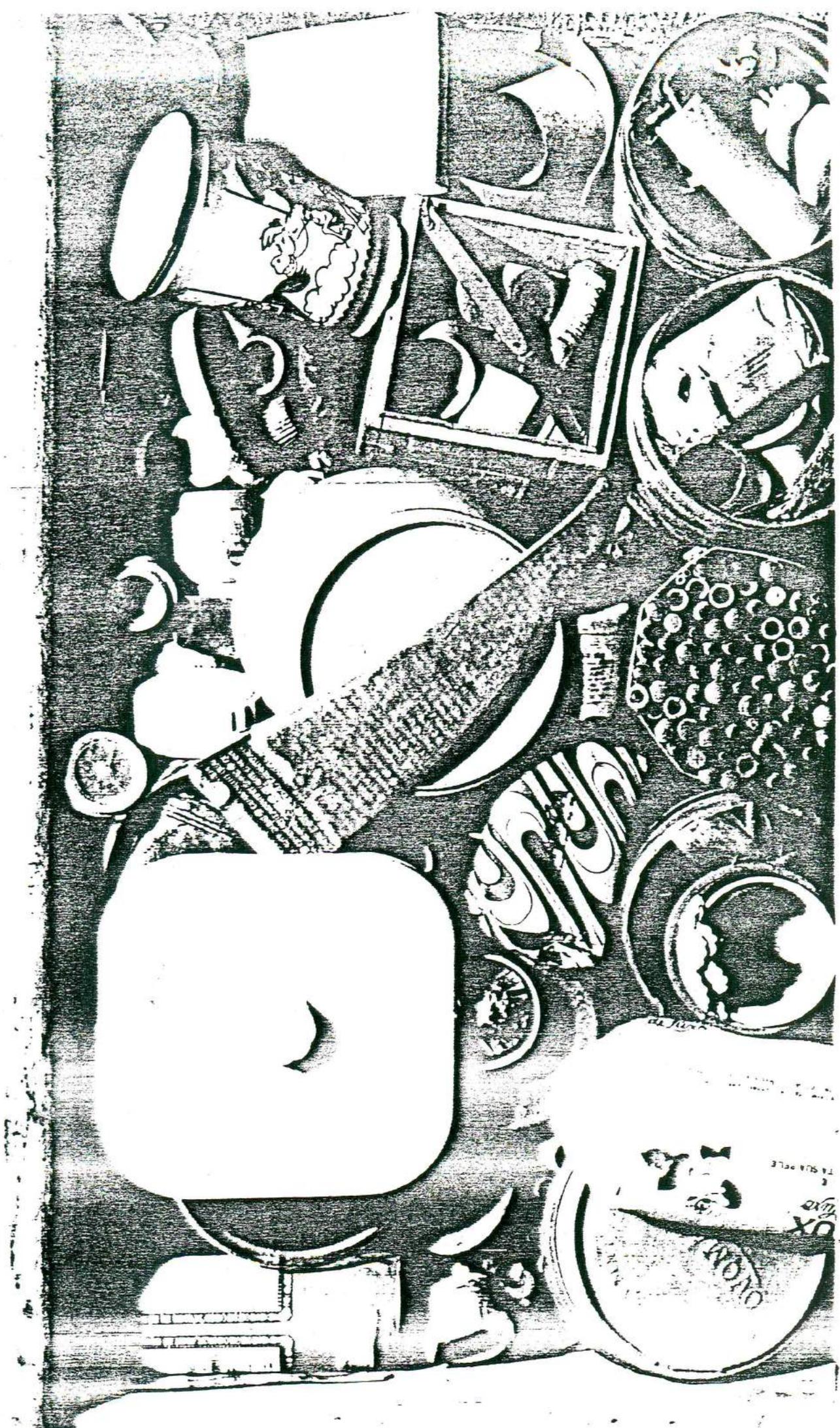


imagem: cavalo." (Tradução do autor). A obra do artista belga conecta signos para falar no enunciado como tradução do signo visual e mostra, através da utilização do código verbal como prevalência sobre a coisa em si, a autonomia do signo verbal sobre aquilo que designa.

Há arranjos tridimensionais de Arthur Bispo do Rosário, nos quais não comparece a **escrita**, o **número**, a **letra** e onde não ~~presentifica-se~~ o desejo da catalogação. Mas continua como princípio, inclusive nos bordados, onde se ordena e se cataloga a memória do passado vivido. Está, também, nas obras moduladas em papelão, nas montagens que tem o plástico como páginas de expressão, e nos encapsulados representando a geografia das ruas do Rio de Janeiro. Uma série de estranhamento e alto teor de significação autônoma..

A terceira característica geral da obra, presente nas montagens é o "PREENCHER" o espaço de expressão, aquela ambiência física determinada pela base material em madeira, plástico ou papelão. Ocorre através da disposição dos corpos que se pretendem uma extensão do outro ou uma complementação pela seletividade formal de cada um, quando a natureza desses corpos não se assemelha. As montagens com variedade de elementos assim se processa, por uma possível complementaridade de formas que querem a eliminação da lacuna, a elisão da fenda pelo preenchimento do espaço limite do objeto. A propriedade subjetiva desse princípio pode estar nas origens da condição paradoxal do artista com a cisão do eu e a projeção do inconsciente sobre a razão, quer através do preenchimento dos interiores, quer pelo envolvimento da exterioridade dos corpos, pelo processo de **encapsulamento**. Mas a questão primordial no preencher é a justaposição dos objetos.

Sobre a fundamentação desses objetos, em sua complexidade estrutural evidencia-se o quarto princípio geral fundante do "ENVOLVER", como qualidade constitutiva do alicerce sobre o qual o Artista ergue sua arquitetura de lógicas próprias, ordenadas pela insensatez. Envolver está na base do estabelecer um esboço pessoal de difícil esclarecimento, já que baseado na experiência do indivíduo. Envolver pelo encapsulamento significa elidir o que é real pela tradução da realidade corpórea do objeto em outro soma. O envolver de Bispo ocorre pelo disfarce da forma e sua tradução em outra coisa. Significa, também, a marca do desejo de colocar-se como o guardião pronto para proteger, guardar, possuir o envolvido. É mascarar. É disfarçar. É assumir a guarda do que lhe está à mercê. Envolver está, também, na base do colecionar. Pela amplitude numérica dos objetos que possuía, um apêndice da própria vida reclusa, infere-se que Bispo fosse um obsessivo colecionador. Aquele que arrebanha o dessacralizado, organiza-o para nele projetar o sonho da desrazão como possibilidade de retenção da realidade. Uma realidade que não domina mas que nela pode interferir pela apropriação de seus restos transformando-os em novas significações.

Considera-se, então, que os quatro princípios ORDENAR, CATALOGAR, PREENCHER e ENVOLVER poderiam constituir-se como uma engenharia construtiva, melhor dizendo como uma **estética da montagem**. A ordenação analógica, a catalogação individual, o preenchimento justaposto e o "envolvimento" dos objetos são, na verdade, comportamentos sintáticos de apreensão e deslocamento dos objetos artísticos da obra de Bispo.

SUPORTES ESTÉTICOS

Por outro lado, para se inventariar a obra de Bispo, em sua base material, é necessário esclarecer que em sua produção não há uma anterioridade artística, uma seleção prévia norteando a preferência pelos suportes sobre os quais recai a expressão. Quem o supre com a materialidade, além do próprio organismo de formas presentes no asilo, é o acaso, os outros internos e os visitantes. Por isso, grande parte da obra é feita de **objetos incomuns e não seriais**, como o **lixo e resíduos da inutilidade física do dia-a-dia**.

Em geral, são utilizados os **materiais disponíveis**, o que dá um aspecto criativo aleatório ao caráter físico da obra. Esses materiais não são aqueles, dos quais a tradição artística lança mão, ou seja, não vêm da indústria da arte como o acrílico, o papel, a tinta a óleo, a acrílica, a tela, o gesso, o bronze, para citar os mais tradicionais. A base material não se define *a priori*. Apenas nos lençóis bordados há essa competência seletiva e um possível anterioridade do pensamento sobre o procedimento criativo. Uma agulha pode ter desencadeado o pensamento sobre esse processo expressivo incomum: o **bordado**. Sem as **linhas**, sem o providencial **bastidor**, sem o **tecido**, desfez os uniformes azuis, tomou os **lençóis** em uso na cama como base e sobre eles **bordou frases** patéticas, **figuras** e **símbolos**. O solitário marinheiro tem que costurar as próprias roupas.

O alicerce físico na obra de Arthur Bispo do Rosário estrutura-se na medida da **materialidade determinada pelo entorno**. E o entorno não significa, apenas, o que está disponível no ambiente manicomial. Após décadas vivendo o

encerramento, Bispo tornou-se o "xerife" organizador de filas para o almoço e jantar e impôs aos outros internos uma mítica incomum em asilos. A mítica do comandante, aquele que lidera, não apenas circunstancialmente o grupo, mas o que estabelece a supremacia da sua vontade e se impõe como a voz mais forte, em torno da qual há uma conjugação de interesses. Não se pode comparar essa liderança com aquela das prisões, a que objetiva o crime, mesmo fora do ambiente do recluso. Nos asilos, liderar, se assim se pode dizer, significa apenas ser respeitado. Era Bispo um referencial humano para os demais.

Sua qualidade de **organizador**, portanto, não se restringe à obra, mas à própria vida comunitária que, possivelmente também, carecesse de uma ordem interna informal, antes de sua sustentação como líder. Por isso foi entronizado o chefe, o organizador, no momento em que todos, obrigatoriamente, deveriam estar juntos, ou seja, na hora de receber o alimento. Essa condição fez com que fosse constantemente procurado por outros internos que lhe traziam objetos para a composição da obra. A profusão de **pratos, sapatos, congas, pentes, canecas, bolsas femininas, bonecas**, e tantos outros elementos díspares nas montagens se justifica por essa romaria de loucos à caserna do chefe no Pavilhão Ulisses Viana.

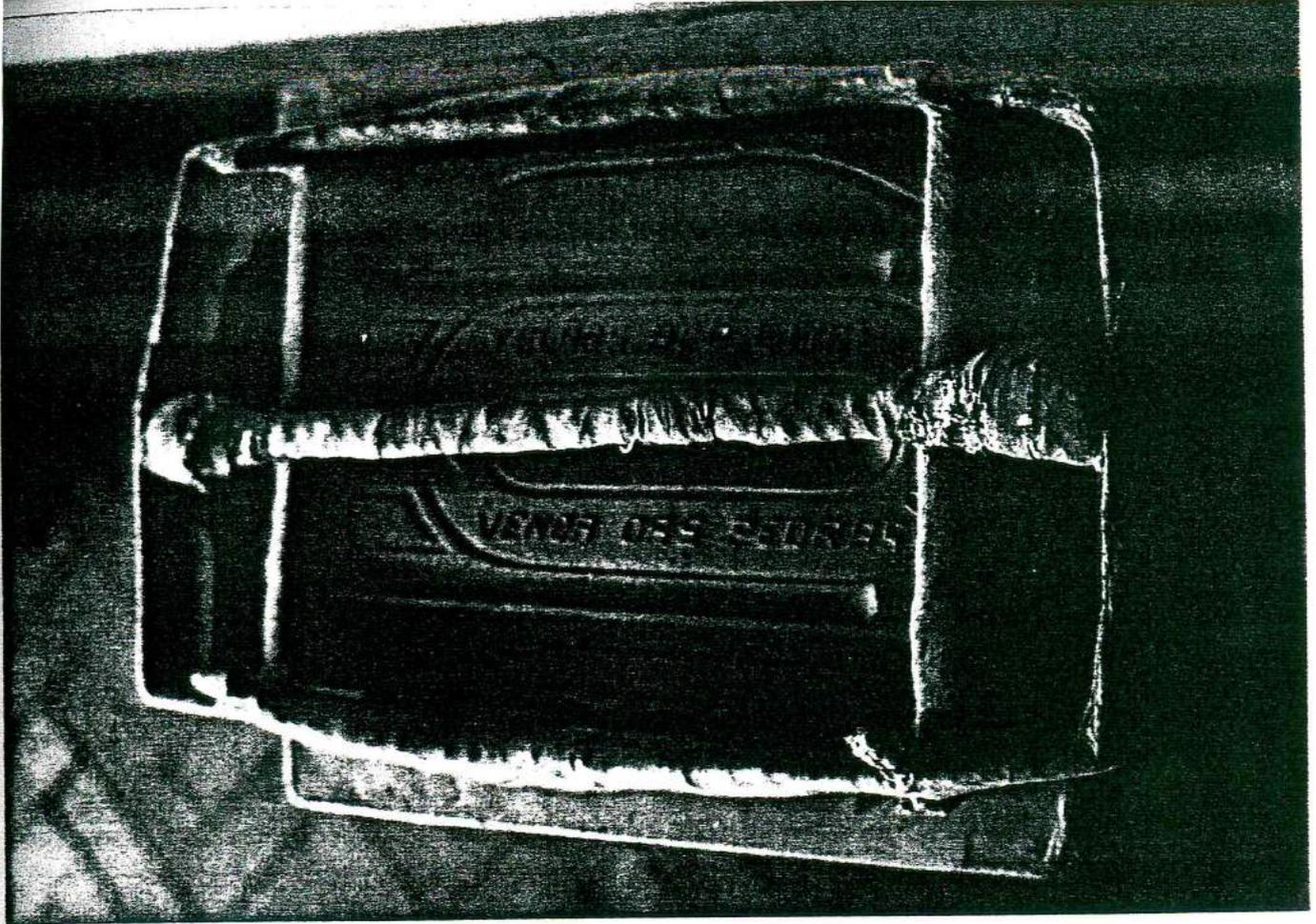
As operações formais, fora das montagens, ocorrem pela via do artesanato. Há uma predileção pela **formulação de objetos infantis** como que para a finalidade lúdica. Em geral são **carrinhos toscos** cuja confecção não exige mais que **operações primárias** sobre a **forma** e a **estrutura**, como o **cortar**, o **serrar**, o **colar** e o **pregar**. As formas são o **quadrado** ou, no máximo o **retângulo** e o **círculo**, corporificado

nas **rodas**. A matéria circular é recorrente no carrinho para suporte de bombas de gás anti-incêndio, em carrosséis, na "Roda da Fortuna", uma cópia fiel da "Roda de Bicicleta" de Marcel Duchamp, ou em formas geométricas dos bordados.

Impossibilitado de acompanhar as alterações sociais no mundo externo, privado de ver a evolução da arte extra-muros, o artista voltou-se para a própria estrutura física da realidade asilar e, sobre elas operando, encontrou e fundamentou sua gama de bases materiais.

A MADEIRA

É o suporte físico mais estável para outros materiais pesados como ferros de passar roupas, latas, vidros de conservas, espelhos de luz, frigideiras, tampos de fogão, estruturas internas de caixas de som, tampas de panelas, funis, partes de encanamentos, botões, chaves, vidros de faróis de carros, mangueiras para irrigação, carpetes enrolados, garrafas plásticas de detergente, extremidades que fazem boiar as redes de pesca, rolos de papel kraft, colheres de pau, cestinhos de plástico para pão, ralos metálicos, partes de torneiras, bocais de lâmpadas, brochas, fivelas metálicas, abajures, facas, um relógio cuco, canivetes, copos plásticos, tampinhas de garrafas, garrafas de vidro, pincéis, forminhas para a culinária, estatuinhas de gesso com a Pomba Gira e a Cabocla Jurema, Nossa Senhora Aparecida, Cosme e Damião, São Sebastião, a cabeça de Nefertite, a bandeira do Brasil, Santo Antônio, São Lázaro, colares de contas plásticas, escovas de cabelos, uma Estrela de David, tomadas de luz, moldura de onde foram retiradas as fotos, azulejos, vasos, saca-rolhas, torneiras, flores metálicas, espremedores de frutas, saleiros e paliteiros



plásticos, redes de pescar, bengalas encapsuladas, ancinhos, carrinhos também de madeira, ratoeiras, escadinhas, carrinhos plásticos, e inúmeras outras formas inidentificáveis, circulares ou angulosas.

A madeira revela o caráter artesanal, e em muitos momentos, a vontade de domínio sobre a matéria que vence a habilidade manual na manipulação. O material é difícil para a consecução de formas. O lenho não se deixa dominar com facilidade. Demanda extensões técnicas da mão para que assuma formatos pré-determinados. O artesanato modificador que opera sobre essa base é pequeno e para isso deve-se considerar a ausência de uma tecnologia mínima para operações de transformação manual como formões, bons martelos, pregos, serrotes afiados, cola, a serra tico-tico, a eletricidade e todos os outros acessórios que viabilizam a interferência eficaz sobre a madeira para transformá-la em elemento autônomo de expressão e com maior variedade de sustentação de formas. Rosângela Maria Magalhães fala (Entrevista N. 1) que Bispo usava uma "faquinha". Fora esse instrumento, há outros que foram encapsulados como o martelo, o serrote e o formão e que, talvez fossem usados como viabilidade técnica. A madeira, se não tida como base, é um componente em geral agregado à forma final sem alteração substancial, conservando a feição com a qual surge para o artista. Não sendo base material, passa a compor mais do que transformar ou ser transformada. Talvez, pela impossibilidade de se obter esses materiais técnicos transformadores, Bispo a tenha utilizado mais como base de sustentação e para a organização de formas sólidas. Operou minimamente sobre a madeira e quando o fez, foi através do corte pelo serrote ou pela faca, da junção, através do uso do prego, e quase nunca da cola ou do amarrilho.

Grande parte das montagens são assim organizadas: a partir da base sólida da madeira, para o arranjo das unidades de composição. Não há regularidade de tamanho nessas bases. Sua dimensão depende dos fragmentos sobre elas depositados. São estruturas pesadas, em geral retangulares e verticais, sobre as quais o artista vai organizando os objetos selecionados por similaridade, como sapatos, canecas, garfos, pentes, garrafas de água mineral ou por contigüidade, como plásticos diversos ou outros materiais vários.

Embora extremamente pesadas e sólidas, essas estruturas em madeira, também chamadas "Vitrines", podiam ser transportadas, podiam ocupar diferentes lugares nas celas do Pavilhão Ulisses Viana. Uma característica de todos é a continuação de duas partes da moldura, como se formassem um cabo que permitisse o contato da mão. Assemelham-se, rusticamente, ao cabo dos carrinhos para transporte de areia, de cal. Por outro lado, esse cabo pode funcionar como um pé, se a montagem for depositada no chão. Assim fica protegida e distanciada do rés-do-chão.

A madeira está presente nas Instituições pelos caixotes que trazem as frutas, nos troncos do entorno rural, em cabos de vassouras, em varas, pequenas ripas sobradas de materiais de construção, pedaços de portas e janelas, travas, varinhas, pequenos lenhos, pranchas, vigas, fragmentos de soalhos e uma barafunda de formas determinadas pelo uso a ela dado.

Foi, também utilizada como elemento estrutural expressivo ou agregado a outros materiais como forma escultórica. A qualidade desses materiais é, em geral,

inferior. Não se trata da madeira com possibilidade de modulação figurativa, com dureza pensada, resistência medida, durabilidade calculada. Não se trata da madeira apropriada ao objeto da arte que foi produzido, pensando-se a permanência da obra. É a madeira que sobrou, a lasca encontrada no lixo, ou na sujeira crônica do ambiente asilar. Dela o artista se apropria sem pensá-la como matéria-prima elementar a ser densamente transformada em sua natureza estrutural.

Há uma forma esquemática de estruturação da madeira, sobretudo na construção do esqueleto dos barcos/prateleiras. É a forma do elemento vazado e frágil. Permanece como um vigamento, uma estrutura.

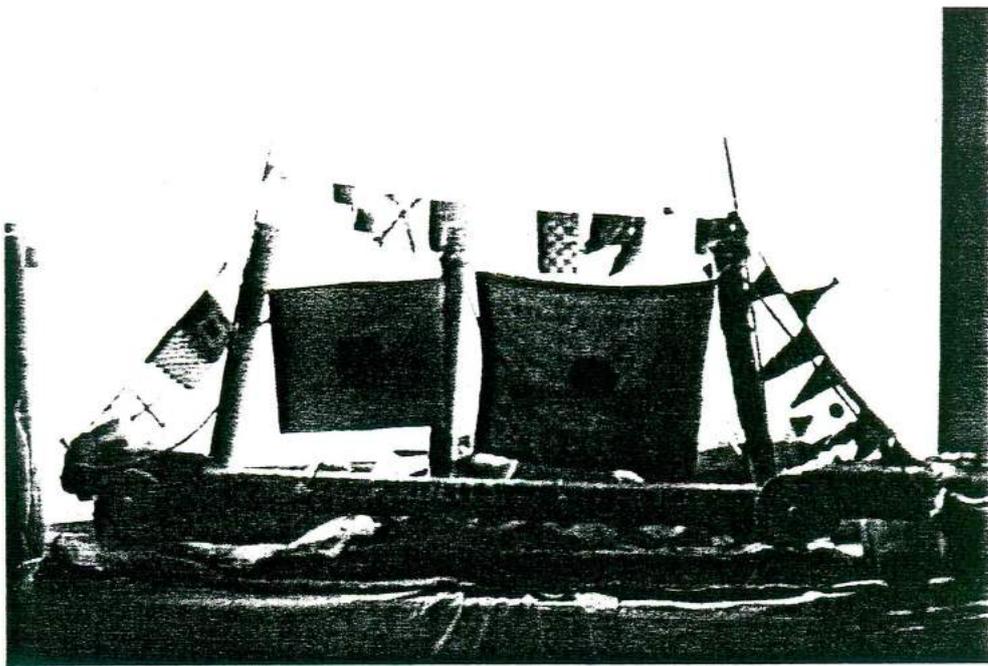
Merecem análise individual, algumas formas cuja criação se dá com a madeira como base.

AS EMBARCAÇÕES

São em pequeno número, e de importância primeira para a análise e uma referência do homem na obra. Embora nem sempre se apresentem como elementos de identificação imediata, pela forma esquemática como são articulados, trazem indícios do passado vivido, enquanto jovem sinaleiro e grumete na Marinha. Alguns elementos com essa feição identificatória são os cordões de bandeirinhas, presos à extremidade do mastro e dos barcos. Ao mesmo tempo que são identificadas como embarcações, respondem com a dúvida ao receptor que melhor examina esses objetos escultóricos. Estão estruturados como prateleiras vazadas, em geral de três níveis. Sob a base de cada um desses níveis foram colocadas

rodinhas aos pares, uma possibilidade de movimento orientado. Trata-se de embarcação babélica, estruturada na fragilidade de ripas, mas com um interior orgiástico de formas que se diferenciam nos materiais mas que mantêm constância nos pequenos elementos emblemáticos que são as bandeiras como sinais de comunicação ou de países que não se sabe quais. São uma forma alegórica de cordões marinhos, ou de festas juninas?

A madeira, enquanto base para a construção desses barcos, não é operada de maneira transformadora. Ela constitui a estrutura para a deposição dessas alegorias, com possibilidade concreta para a mobilidade do objeto, uma vez que guarnecida de rodas. A embarcação-mãe sugere-se, também, como uma prateleira, algo que contém as partes. Ela é seu próprio modelo, na medida em que contém o outro que tenta representar. Na forma geral lembra um edifício, cujos módulos são aquilo que está no todo. Um arquivo absurdo de si mesmo. A parte formante apresenta-se como o retrato do todo e este estruturando sua própria feição a partir de seus elementos fundantes, que é si mesmo. Nesse sentido, o barco representa o que é, indo além da realidade, fazendo da estrutura esquelética edificada por Bispo uma matéria que, na significação vai além de si para sugerir uma ambivalência entre o todo e a parte. Há uma possibilidade de deslocamento da percepção observadora, na medida em que esse processo construtivista de objetos coloca em evidência as polaridades da ordem e da desordem. A ordem está na estrutura montada sobre a base material que é a madeira, a prateleira, os cordões de bandeirinhas cuidadosamente dispostas uma ao lado da outra. A desordem surge como as vísceras da estrutura, aquele emaranhado de formas incomuns e que não dialogam entre si; um juntamento de materiais quaisquer que não se repetem.



É a parte entrópica intrínseca, limitada pela ordem estabelecida pela linha compacta que delimita o que é interior daquilo que é exterior. Esses objetos não estão na escala do homem, mas na desproporção que lhes garante a arte.

Sua interioridade é feita de complexidade desordenada pela natureza das peças que compõem a embarcação. O barco é um sistema de proteção e de movimento feito para a imprecisão das águas e que se faz presente na obra como fixidez física. Por isso foi guarnecido de rodas. Pela estrutura geral, a embarcação denota o objeto que está nas lembranças do interno que a quer expressar em sua completude de formas na relação com o espaço. Ao apresentar indícios que o qualificam como barco ou navio, chega ao repositório de signos conhecidos pelo observador que o identifica como forma geral pelos componentes. Mas ao apresentar sua interioridade, remete a essa ambiência perceptual de ambigüidade, deslocando a lógica da interpretação para as outras metonímias interiores, que bem podem ser elementos da realidade como uma garrafa, uma bola de inflar ou, até mesmo, uma frase escrita, outra obsessão de Bispo que transita incessantemente pela obra. São objetos únicos. O que Santaella (1989:59) diz em relação ao ineditismo processado pela arte, é aplicável a Bispo:

"O sui generis diz respeito às formas referenciais, que apontam para objetos ou situações existentes fora do signo, mas assim o fazem de modo ambíguo. Ao invés de buscar o traçado fiel de uma aparência visível externa no signo, essas formas criam figurações que obedecem a determinações imanentes e sui generis. A figura não visa a reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas é um universo à parte com qualidades próprias. Nesse caso, então, o objeto do signo não vale pela sua realidade natural ou existência no espaço externo. O signo apenas o sugere ou alude, criando para ele, dentro do signo, uma nova qualidade concreta, puramente plástica."

A madeira está presente, também como base de sustentação, na forma de pedestais quadrados ou em tábuas retas, de onde sai o objeto elaborado e direções ascendentes. Assim está articulada "A Roda da Fortuna, uma representação em gesso de "Diana Caçadora", a peça que Bispo catalogou como "B 280 Palanque", a base para o "Saco de Boxe", a "Cantoneira para Flores Plásticas", o "Orador Religioso-o Político", o "Curral", o "Timão com sino", o recorte "434-Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa", e uma infinidade de outros objetos que parecem inacabados ou que foram parcialmente destruídos na locomoção para o local onde hoje estão.

Há outras embarcações de melhor fisionomia figurada. Em geral não possuem uma área como base. Para sustentar-se devem ser encostadas a outro objeto.

O PANO

Este é um suporte tradicional que não é utilizado como a convenção determina. O quadro, criação da Baixa para a Alta Idade Média européia, tendeu a constituir o aspecto de mobilidade da obra de arte e sua característica de objeto independente, fora de sua inserção como elemento da arquitetura ou da decoração de interior. Foi delimitado em suas extremidades por outro elemento de sustentação, em geral a madeira. Os dois, pano e madeira estabeleceram o espaço para a expressão, do qual não houve transbordamentos até as modernas experimentações do Dadaísmo.

O quadro, após as experimentações das vanguardas, deixou de ser o espaço sagrado único do artista. Bispo utiliza o pano de forma inusitada, fora da sujeição ao quadro, mesmo porque o tecido de que dispõe não está, tecnicamente, adequado à tradição das tintas e dos pincéis. São panos e não telas feitas com a urdidura adequada ao recebimento das demãos a serem aplicadas sobre a superfície-base. Chama-se pano, porque não é tela. Esta vem de um desenvolvimento têxtil relacionado à densidade da têmpera, do óleo ou da, modernamente utilizada, acrílica. Se Bispo usasse o algodão como base para a deposição de tintas, certamente não criaria películas, aqueles delicados espelhos que se vitrificam sobre sua base mais adequada, a tela.

O pano, embora não tomado como base para a tinta, tem diferentes utilizações. Ele pode ser suporte ou elemento de composição agregado, um elemento secundário para a formulação de outros objetos, conjugados a outros materiais. No primeiro caso, aquele em que atua como base, é interferido para que a linguagem se expresse em sua função de memória. Refere-se aqui aos bordados, sobre lençóis e aos bordados sobre tecidos formatados em retângulos horizontais, juntados pelas extremidades, compondo os estandarte de fragmentos.

Podem, também, comparecer na forma de vestimentas. Aí, está-se diante de objetos, cuja base é o pano, mas já não o algodão dos lençóis. Trata-se das fardas, uma possível rememoração da vivência do homem marinheiro. Essas fardas são tiradas do uso cotidiano e interferidas com bordados mínimos, onde impregna elementos do delírio auditivo. Frederico Morais, que conviveu com o artista e realizou a maioria das exposições de Bispo, lembra que uma das fardas tem, na manga costuradas, pequenas faixas retangulares

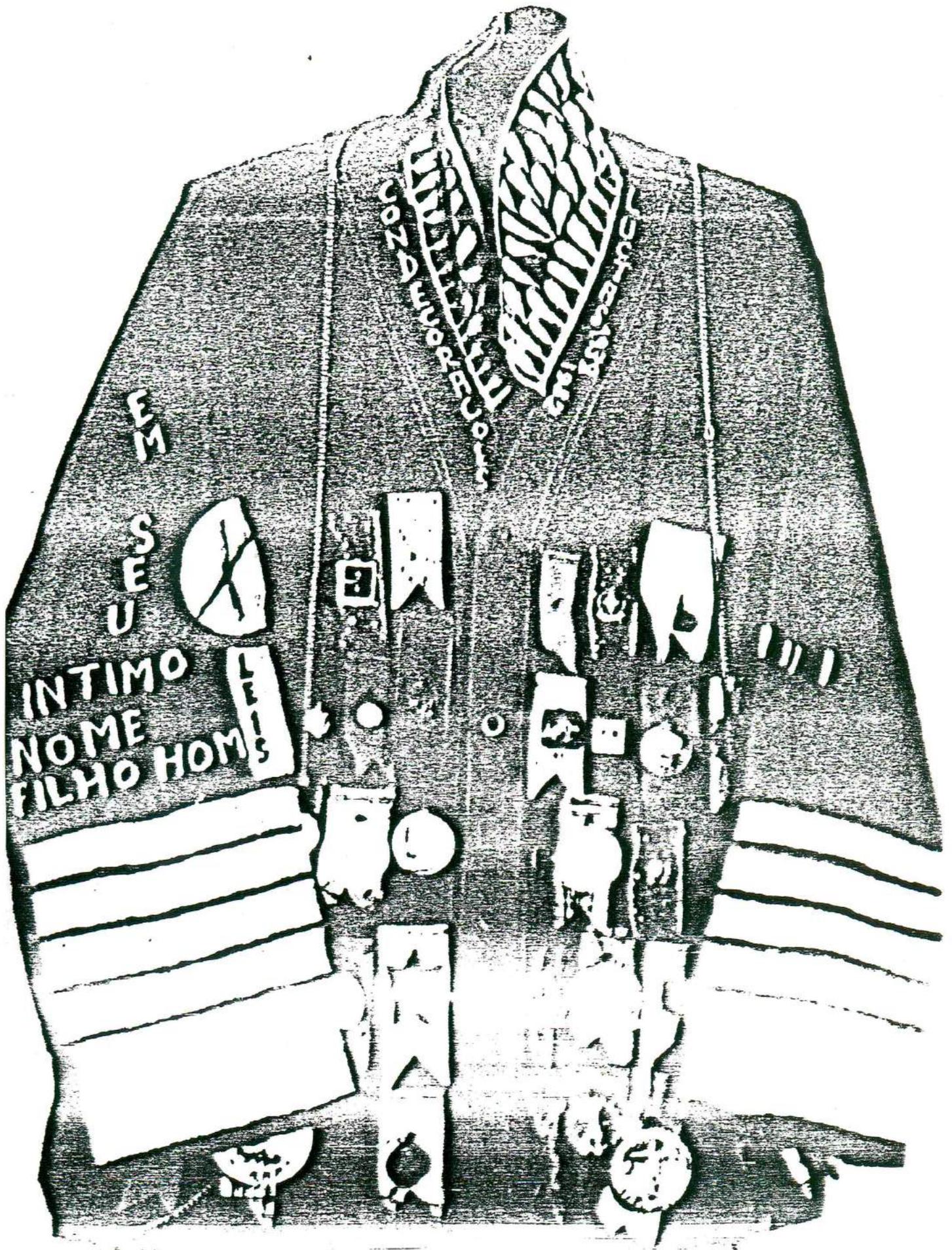
horizontais em cores diversas. Esclarece (Entrevista n. 10), que essas inserções de retalhos são o resultado de respostas dadas ao artista por pessoas que, quando o iam visitar, respondiam à clássica questão: "Qual a cor da minha aura", "De que cor você me vê hoje" ou, "Qual a cor do meu semblante"? Se a resposta fosse amarelo, então Bispo dela se apropriava como elemento formal para a composição estética, apondo sobre a farda a cor recebida como resposta. É possível que, na relação cuidadosa com esses objetos, tentasse um controle à entrada de seu labirinto já ordenado e os quisesse impregnar com a representação da história e das vivências pessoais e do presente.

A idéia de uma tentativa de controle, através dessa forma de sinais ou senhas, repete-se em muitos momentos na obra, pela conjugação, de uma tentativa de ordenação racional (que nem sempre acontece, sobretudo nas montagens), com o rememorar freqüente do passado, utilizando-se da escrita. O controle chega pela ordem e pela memória.

Pensando o controle e a obsessão pela ordem como geração de formas pessoais de qualidade, pode-se citar Santaella (1989:61) que define "A Marca do Gesto", como

"Qualidades manifestas[..] encarnadas em objetos singulares. Uma vez singularizadas numa forma particular, as qualidades se configuram como índices degenerados dos seus próprios caracteres encarnadas em objetos singulares".

Esta seria a característica primeira do artista. Uma ordem que não encontra um resultado imediato, um fim esperado e por isso repete-se como procedimento. Não se trata



de uma função, a de repetir, a serviço de uma finalidade, mas da organização pela simples tarefa obsessiva de organizar e que resulta em processo de criação de falas que se repetem. Entendendo-se a organização como qualidade sutil na mente paradoxal, não há um princípio lógico externo a ela. A organização em Arthur Bispo do Rosário apenas é. Ela não tem uma utilidade que não seja interna do artista movido pela pulsão de representá-la, a partir do delírio. Trata-se de um organizar indiscriminado, insistente, que retém, na obra, o gesto geometrizado, não informal e pessoal do artista. Dessas molduras de ordem, pode transbordar a desordem, como nas Embarcações que recebem uma população de formas inusitadas que vão se derramando pelas estruturas formais do barco.

Os lençóis . contêm o exagero dos elementos figurativos. Também na escrita ele se acentua através da frase paratática, onde as conexões lógicas do pensamento, com a estrutura frasal organizada segundo a ordem da conclusão nas figuras do sujeito, verbo e complementos, não consegue se estruturar. O texto hipotático, de estrutura lógica existe apenas uma vez, no pano onde bordou a mensagem escrita por outra pessoa. Trata-se de um pano onde foram bordados os dizeres de um folheto de propaganda para fascículos a serem vendidos em bancas, nos anos 70, conforme relatam Conceição Robaina (Entrevista N. 4) e Frederico Morais (Entrevista N. 10).

O bordado figurativo é um preencher constante do espaço, um exercício de acumulação de formas quaisquer como que a eliminar, a acabar com vazios. É uma possível representação do medo do nada. Uma agorafobia estética, um mórbido fugir das grande extensões espaciais. O que se

927 ONBUS LIGHT AVIAÇÃO EXERCIOR
LUISSIO DUTRA-MECANICO EMP LACAMENTO FREIAS GARAGEM AN
UADO CHARMO FIMDA NA RUA OUIDOR
LEIRO NAVIO TENDER BELMONTE
ILAR FOTO MEIDA MEIRELLES-RUA DO PASSEIO 42-LAPA FOTOGRAF
EMENTE 279 BOTAFOGO MERICCO BOLIVAR-RUA BARÃO DE MACHUBA C
ROMEIROS-CABO SIGNALEIRO REBOCADOR-D-DIRETORIA-N-NAVERGACHAO-
ENTRO PSIAQUIATRICO NUCLO RODRIGUES CALDAS MARY BATISTA-ATENDI
ESCALDA-CARPINTEIRO OFICINAS TRENS ARACAJU MARISTIDES ECA-ARACA
ONID COLTINHO-ATENDENTE HOSPITAL PSIAQUIATRICO RUA DOUTOR LEA
ENCOURACADO FLORIANO ARMANDO DE OLIVEIRA-CAPITÃO TEMEN TEL
ARTHUR TASSIS-RUA VOLUNTARIO DA PATRIA GARAGEM AVIAÇÃO EXE
FERNANDES-PUGILISTA PORTUGUES NORIO 1927 ANIBAL PRIOR-PUGILISTA
MUSICO FOI TRANSFERCIA PARA FUZILEIPOS NAVAES TODA BANDA ALBIA
CORPO
HOSPITAL PSIAQUIATRICO RUA DOUTOR LEAL ENGENHO DENTRO ALCIDES D
BRIGADA CORPO MARINHEIROS ILHA VILLEGIGNON PSIAQUIATRICO AVENID
VIANNA CENTRO PSIAQUIATRICO JACAREPAGUA AN T

verificou na tridimensionalidade, no Pavilhão Ulisses Viana, o que se repete no interior das Embarcações, é, novamente, expresso no bordado plano.

No espaço, trata-se de arquitetar formas, a partir da junção de outras formas pré-existentes, fazendo-se uma aproximação por algum princípio de semelhança ou não, entre os componentes. No plano, principalmente nos bordados onde elabora a figura, há uma ordem geral, determinada pelas imposições da própria técnica do bordado. Ele exige que se dimensione no pano, a figura a ser impressa através do entranhamento de outra linha e, assim, não facilita a casualidade que se presentifica nas montagens.

A montagem, por ser mais esquemática, é mais aberta à inserção de materiais. Trata-se, efetivamente, de uma edificação que permite uma liberdade na escolha das formas, uma vez que trabalha livremente a sua articulação espacial. Há, em algumas delas uma tendência à de abstração, uma vez que as formas agregadas não se definem a priori. São raros esses momentos, mas eles estão em trânsito pelas montagens, como estão em alguns sinais bordados. No espaço surgem como liberdade gestual na ordenação e escolha dos materiais aderentes. No bordado não. Ali a figura determina-se previamente e, ao exigir paciência e tempo na confecção, acaba por apresentar uma feição de maior clareza, de maior limpeza, sem ruídos na leitura e uma aparente menor entropia. Por essa razão o bordado figurativo ganha autonomia estética em relação ao todo de Arthur Bispo do Rosário. Ele é o segmento mais mostrado em exposições porque se sustenta como técnica inusitada, como procedimento particular e como possibilidade de expressão própria, sem similitude anterior na história da arte contemporânea brasileira. É um trabalho

bonito, complexo e de apelo agradável aos sentidos. É empático e surpreendente. A figura bordada é reduzida à sua forma primária, enxuta de adereços ou adornos. Ainda assim, pela profusão de formas que a rodeia, como um inventário do universo vivido ou imaginado, os bordados figurativos saturam a retina pela miríade de formas que tendem a ser um mapeamento da vida de vivências do artista.

Sobre essa privacidade e autonomia expressiva no ato artístico, em oposição às imagens ideoplásticas, Santaella diz tratar-se da "Figura Como Qualidade: o *sui generis*", aquelas que

"...buscam uma espécie de figuração primária através de um processo de destilação da aparência física do visível. Produz-se, assim, uma redução da multiplicidade dos fatores visuais aos traços essenciais e *sui generis* mais específicos daquilo que é representado". (1989:63).

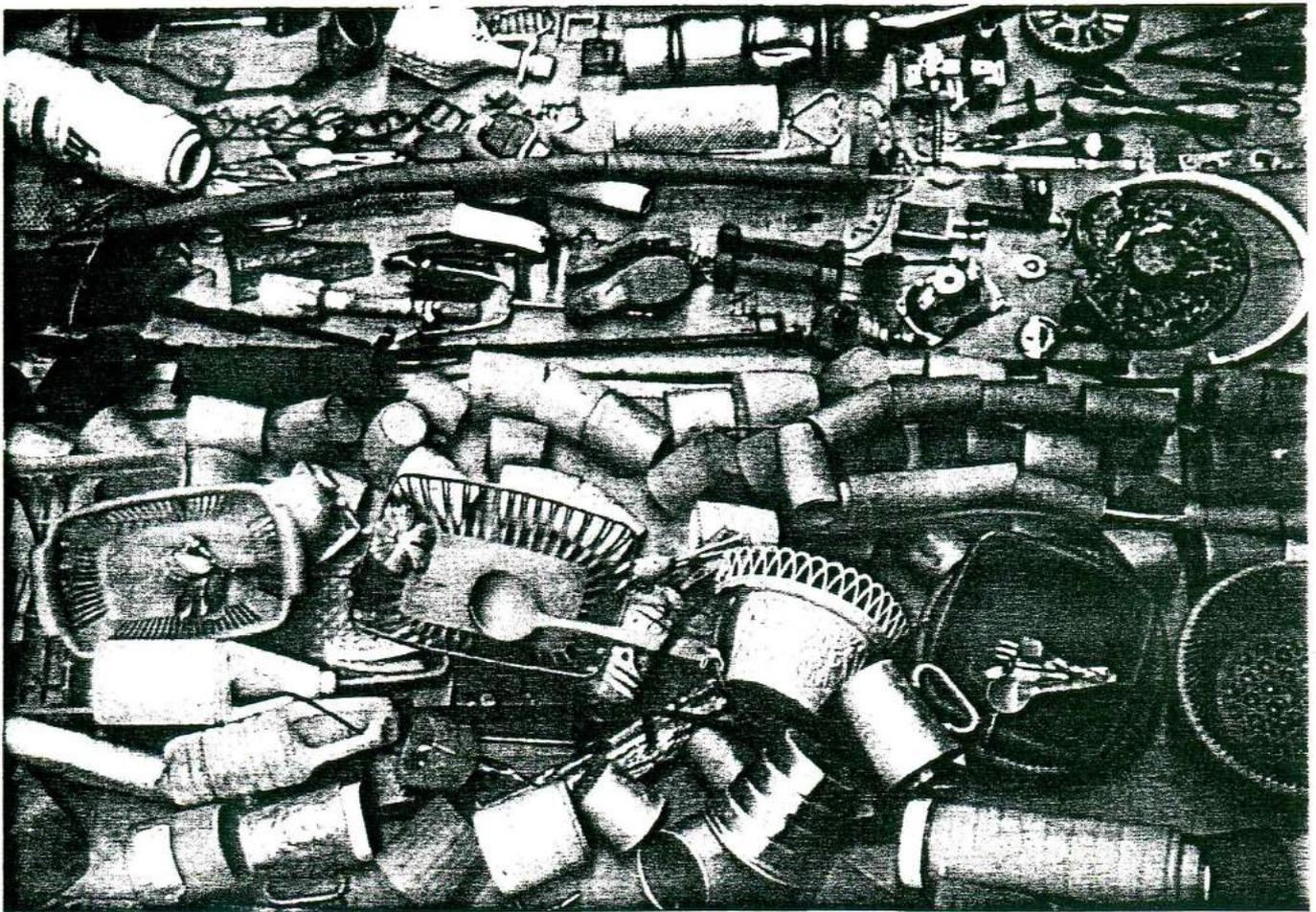
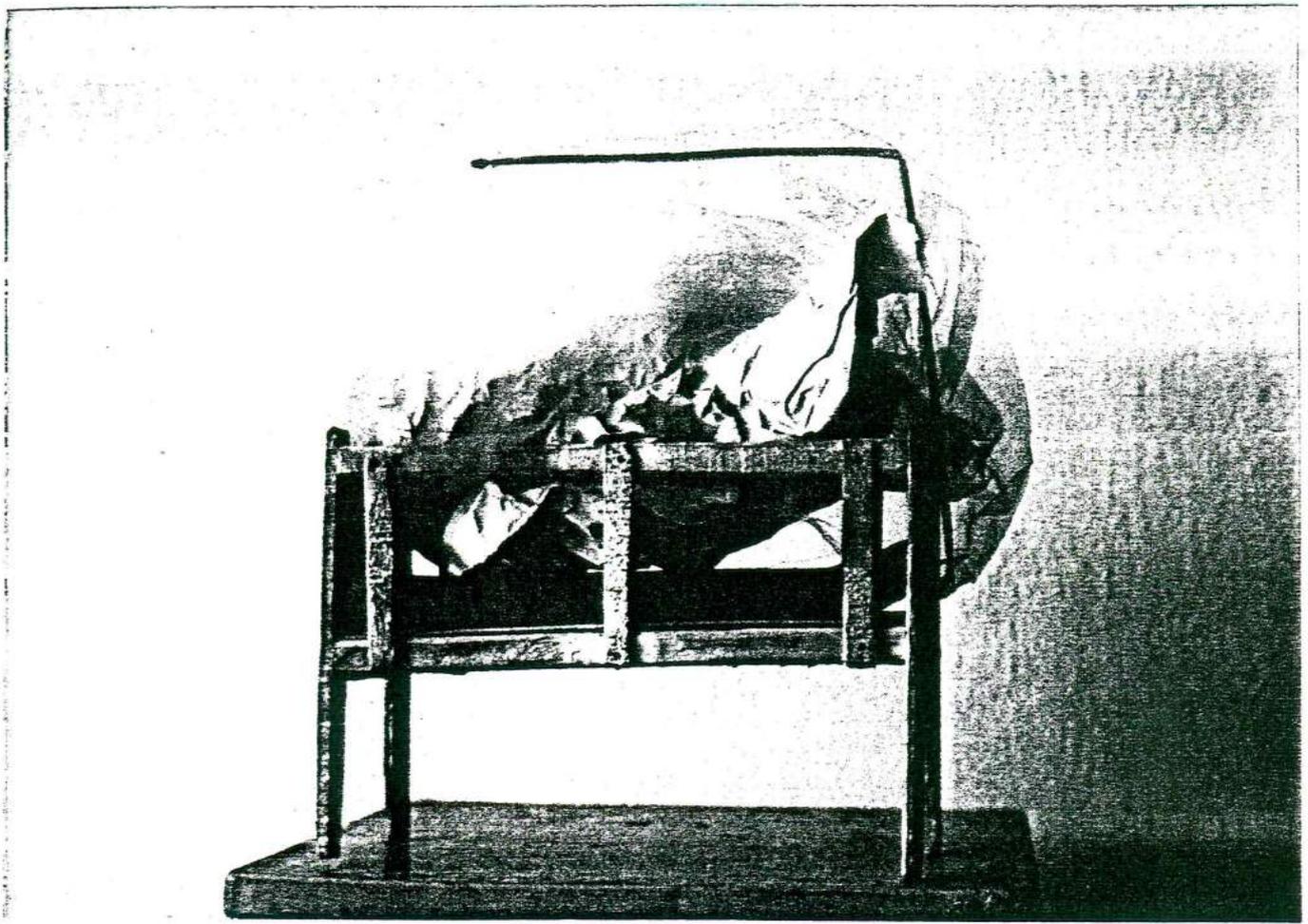
O pano em sua variedade de tramas pode ser utilizado como elemento adjunto. Há um berço rústico de madeira, onde o voile é o elemento de proteção a um suposto bebê representado por folhas de jornal amassadas. Já o outro, o leito que criou como objeto de contemplação e que se assemelha, em sua ambigüidade a uma nave, foi guarnecido com ampla peça de voile branco à guisa de mosquiteiro. Este foi decorado com fitas de lã azul e verde, cordões dourados e marrons. A cobertura do leito/nave está feita com colcha verde água ornada com geometrismos e motivos florais, arrematados por uma pequena franja. É um objeto cuja estrutura é a madeira e que pode ser usado com a finalidade original. Mais do que elemento da representação, é realidade pouco interferida, porém, muito significada.

A MASSA, O BARRO

É um elemento de possibilidades inúmeras de expressão. Considerado pela cultura dos materiais como elemento menor, é um dos princípios mais maleáveis na elaboração de formas. Exige que com ele se estabeleça o contato direto com as mãos. Operar o barro demanda, apenas, a operação da mistura da alumina e da sílica, ou da argila e da greda com a água. O processo de secamento pode ser natural e, embora lento, não exige, obrigatoriamente, a utilização de fornos ou possíveis catalizadores.

Bispo revela-se um artesão na manipulação desse elemento como possibilidade de acabamento para sua base escultórica. Utiliza-a pouco, mas através dela revela seu potencial de criador e não só de ordenador da forma. Cria elementos da espacialidade, através da utilização dessa técnica milenar, simples mas que exige a precisão no arremate. Com o barro finaliza carrinhos tão ao gosto da criança da roça, do interior, ou de lugares onde a cultura dos brinquedos masculinos não era, ainda, ditada pela indústria. A Japarutuba de 1911 deveria assim ser. Um desses elementos referencia a diligência, meio de transporte dos filmes, ambientados no oeste americano. O que seria a cobertura desse veículo, em geral em tecido grosso, a lona, é cuidadosamente formatado em barro escuro, possivelmente o saibro, pela tonalidade cinza enegrecida.

Outra pequena escultura sustentada por uma barra de madeira, é, também acabada sob esse princípio da cobertura com material de consistência de massa, desta vez branca, talvez a cal. Trata-se da "Caixa D'água", elemento que não se explicita à primeira mirada, mas que exige a dúvida como



forma de se identificá-la. Por estar fora do chão, sustentado sobre três bases, e não quatro como manda a convenção, processa a indecisão no momento em que o receptor a tenta perceber materialmente.

O que chama a atenção é o fato de Bispo estar procedendo a um envolvimento do objeto base, como há o procedimento de se envolver inúmeros outros com a linha do uniforme desfeito.

O PAPEL, O PAPELÃO, O PLÁSTICO

Estes são meios largamente utilizados como sustentação para a expressividade. Não como elementos escultóricos apenas, mas como base para a escrita em três dos quatro princípios anteriormente citados, ou seja; preencher, catalogar e ordenar. Pelos dados informalmente obtidos na Colônia Juliano Moreira e na Entrevista N. 10, soube-se que Arthur Bispo do Rosário mantinha em seu autocataveiro, uma série de listas telefônicas. Com a obsessão pela representação da ordem, realizou uma série de módulos em papelão recortado de caixas, que permite o movimento e podem ser pendurados. Sobre as peças moduladas transcreveu uma seqüência de nomes dos quais manteve a letra inicial, embora a ordem alfabética não tenha sido respeitada corretamente.

Outro elemento da escrita sobre o papelão é a notícia policial, o fato relacionado ao crime e à punição. O punido carrega para sempre a carga de seu crime, suporta a sua marca solitário. Leva-a consigo como qualidade definitiva de seus feitos. A punição é o que está e que não pode ser removido ou transferido ao outro. Ela é interioridade pura,

instalada, entranhada inexoravelmente. Se o estandarte paira e passa para se tornar lembrança, a punição fica, pois, sempre será relacionada a algo passado. A escrita é, pois, o engenho que plasma no estandarte a festa e a culpa. Ele é o marco maniqueísta de Arthur Bispo do Rosário, em quem o bem e o mal são referências dentro das quais o homem faz o seu melhor para chegar à casa do deus. O material da escrita é o pincel atômico com tinta preta ou branca.

A transcrição seguinte, assim o ilustra:

"DUQUE DE CAXIAS - JORNAL DIA 25 - DE - MAIO - DE - 1979 -
DEPOIS DE INTENSA TROCA DE TIROS - QUATRO ASSALTANTES PRESOS
POR UMA TURMA - DA POLICIAS NA PRAÇA PRINCIPAL DE PIABETÁ - A
QUADRILHA É RESPONSAVES POR UMA SERIS DE ASSALTOS - FOI
RECONHECIDA POR UMAS DA QUE PROCUROU O DELEGADO RUDÁ -
IGUATEMI

FORAM IDENTIFICADOS COMO RUBENS MARTINS DE CASTRO - 23-
ANOS-RUA DO RELÓGIO - SEM NUMERO PIBETÁ-GENIVALDO GONSALVES
DA SILVA-19 ANO RUA GUARANI-18-PIABETÁ-COSME DA SILVA SANTO-
19-ANOS-RUA-GUARANI-QUADRA 1-LOTE-27-FRAGOSO-ARISTIDES
MOREIRA FILHO-26- ANOS-FORAM APREENDIDOS COM ELES TRES
REVOLVERES

CALIBRE-38-CALIBRE32-TODOS COM CARGA DEFLAGRADAS-DEPOIS DE
ATUADOS E TRANCAFIDOCONFESSAM JA POSSUIR ANTECEDENTES
CRIMINAIS PELA PRATICA DE ROUBOS E FURTO-NO MOMENTO EM QUE
FORAM PRESOS ESTAVAM PLANEJANDO ATACAR UM SUPERMERCADO QUE
FICA À ENTRADA DA CIDADE.

(Os erros originais foram mantidos)

O **plástico** também é utilizado como base para a escrita com pincel. No mesmo segmento, há estandartes fixos, sobre o papelão, onde foram apostos retângulos azuis sobre os quais há uma série de nomes seguidos das profissões de cada um.

FATURAS ESTÉTICAS

OS BORDADOS

A série "BORDADOS" conjuga a figura à escrita. Enquanto técnica expressiva acena com a possibilidade do desenho prévio, figura a figura, o que faz pressupor uma intervenção anterior mínima por parte do artista sobre seu meio de linguagem. É, nesse sentido, uma tentativa de ordenação da linguagem para a escrita. Embora esquemático e de feição primitiva nas angulações e nos círculos, o desenho é vivo, pleno de saturação como uma cartografia de memórias que chega sobre a sua base expressiva como módulos dentro dos quais o movimento se ordena desordenadamente. Nunca se estrutura como uma íntegra de subordinações. Novamente o princípio de preencher está integrado ao espaço do pano, como recortes individuais onde a significação é autônoma e nem sempre dialoga com o recorte contíguo

O preencher não nasce na dimensão do espaço a ser preenchido, a partir do que se poderia determinar como um centro onde estaria o motivo e de onde sairia uma radialidade, com a qual as significações colaterais caminhariam para a saída periférica. Não há motivo, mas um

elenco de intenções motivadoras. É uma composição formal, de princípio aleatório, mas coerente enquanto micro espaço. Ela, mais as vivências paradoxais do artista, formam um compósito uno. A forma de Bispo está relacionada com o diagnóstico médico e com a característica geral da loucura, na fragmentação dos sentidos, na forma de percepção e recepção do meio e a relação com este. A idéia de um espaço está impressa na forma de mapeamentos dos pavilhões da Colônia Juliano Moreira, vistos em plano aéreo, como pela aerofotogrametria. O esquema comparece no bordado da mesma forma que a figura, sem o princípio mimético que tanto depende da ilusão de profundidade. Perdida a **perspectiva espacial** e considerado o fragmento bordado com suas situações individuais, o **desenho geral** conjuga no **plano**, as **quatro dimensões**, ou seja, o **comprimento**, a **largura**, a **altura** e o **tempo**, como se todos se plasmassem, irresistivelmente, na forma primeva que criam. É um dos princípios que a pintura primitiva contemporânea ainda conserva: o desrespeito à perspectiva e o colocar no plano de todas as dimensões dos objetos.

O que a montagem permite em termos de espacialidade, determinada pela própria natureza dos objetos utilizados e tirados a realidade, é negado pelo bordado que não facilita a inserção do relevo dentro do princípio da profundidade para que o objeto seja visto em suas dimensões naturais. Há uma tendência à lateralidade, comum nos perfís, pés e mãos da expressão ancestral egípcia.

Há uma repetição temática, na constância de elementos que estão em trânsito por outros segmentos técnicos de expressão. O marinheiro, os códigos do sinaleiro, a referência a países, as divisões militares, a boiada, o

lúdico através da brincadeira de roda, os elementos físicos do entorno, as escadas, os números e o carrossel formam uma insistência barroca na forma. Algumas formas inidentificáveis, como símbolos neolíticos, sobre as quais o artista bordou a inscrição "Desenho Geométrico", acompanham mapas canhestros, descrições cujos significados remetem ao ex-voto no plano e ao corpo humano dissecado em palavras que designam órgãos ou feições exteriores, da cabeça aos pés. Trata-se de um dos bordados de grande força expressiva, por ser, em grande parte, relacionado a Arthur Bispo do Rosário em sua leitura do corpo. Um homem está no centro, de braços abertos, protegido por uma linha que lembra uma redoma. Dela sai, em direção curva ascendente, a descrição detalhada do corpo. No centro, como a queda de uma goteira embriagada, descem as letras E, S, P, I, N, H, A, D, O, R, S, A, L. Nos pés da figura, a confissão de fé do artista na força sustentadora da palavra e da escrita, chegam através da inscrição:

'EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA'.

Quanto à cor, preponderam o branco dos lençóis como base e o azul da roupa desfiada como desenho. Vez ou outra o vermelho surge com excessiva parcimônia, em geral preenchendo o início de uma frase ou de um nome. Acredita-se que começar um nome com a letra maiúscula preenchida é uma opção do artista e não um sintoma de economia de material. O Manto, mais adiante descrito, é uma miríade de cores, sem parcimônia com o amarelo, o marrom, o azul, o verde, o rosa, o preto, o branco. Para esse objeto, não lhe faltaram linhas. Quando o bordado tem como base apenas a descrição ordenatória do passado, ele revela a memória prodigiosa de Arthur Bispo do Passado. Nomes de médicos do Hospital Pedro II, no Engenho de

Dentro, por onde havia passado há muito tempo, ou de boxeadores famosos na década de 30 e 40, brasileiros ou estrangeiros, referências ao passado no interior do Rio de Janeiro ou em Japaratuba, nomes do pai e da mãe, nomes de prefeitos antigos de cidades mineiras, nomes de oficiais da marinha, capitães, nomes de navios de guerra, ruas, fortes, nomes de pessoas, em ordem alfabética, acompanhados de suas profissões compõem um dicionário existencial com uma profusão de formas como uma sucessão de filigranas da memória.

OS ENCAPSULADOS - PLACAS E OBJETOS DE USO

São elementos cuja exterioridade tornou-se interior pela interferência de Bispo com o princípio do envolvimento, um abraçar a realidade através da operação artística. É uma técnica de difícil finalização pela demanda de paciência, destreza e abundância de linhas. Uma série completa referenciando os postes de indicação de ruas foi realizada segundo esse procedimento. Desconhece-se a base que está envolvida pela lã ou sisal. Aqui o princípio da catalogação está evidente. Na placa envolvida pelo fio, está bordado o nome da rua. No corpo do poste ou em sua base, pode vir bordado um número ou uma letra. Com isso duas análises se justificam. A primeira é do uso do bordado como um meta-procedimento sobre a estrutura de base que foi criada pelo encapsulamento com o fio. A segunda remete à obsessão pela catalogação mediante o uso de letras e números. O princípio pode ser verificado nas montagens bordadas, aquelas que representam um inventário do universo do artista no Pavilhão Ulisses Viana. Esclarecedora é a descrição de uma delas:

12.031.FOLHA DE
FRANDE 12.POR 5
SERVE PARA AMA
RRAÇÃO EM SACCO DE PLATICO COM
BISCOITO DOBRA AS

3.022. CEM MOEDAS
DE UM CENTAVO E UM
CRUZEIRO.E CONTO

372 - BOLAS DE
VIDRO VARIAS
CORES - GUDE

8.008.BUTOES
PRETOS PARA
BARGUILHA

(Os erros foram mantidos como no original)

Envolver esses objetos criando sobre eles uma carga de sugestividade e mistério, transformando sua exterioridade histórica, sua aparência em mundo interior é experimento de artistas contemporâneos como Christo Vladimiroff Javacheff (1935) que em sua última realização de reflexos internacionais não apenas no circuito da arte, envolveu o Reichstag, em Berlim. Embora não se possa dizer que a operação realizada pelo artista búlgaro tenha precedente em Bispo, (os primeiros pacotes daquele datam 1958) o princípio estético da mutação efêmera de aparências que realizou, é processo experimental corrente na arte contemporânea. Nele

está, também o desejo do ocultamento e do disfarce. Através do toque da arte, a natureza dos materiais, em sua realidade finita, abre sua significação enquanto objeto para além de sua fisicidade. Perde a qualidade funcional, elimina-se a natureza da matéria e o objetivo para o qual foi produzido no universo das coisas práticas, para objetivá-lo com aura da matéria tocada por uma fonte de renovos.

Arthur Bispo do Rosário processa uma mutação formal aparente no objeto, dando-lhe uma aparência de *continuum*, através da eliminação da imperfeição nas superfícies, (quando trabalhando com ferramentas encapsuladas), cria uma segunda pele, um outro limite entre o que oculta e que passa a ser o que o mundo exterior deseja ver. Opera a continuidade das superfícies e alimenta uma nova matéria com a promessa da maciez física e de uma essencialidade apenas. O objeto não serve mais ao objetivo de sua produção. Ele apenas é, e não mais se define por tudo o que esconde. A verdade da forma ou do objeto torna-se sugestão e mistério, cujo desvendamento só se dará pela destruição da capa, do véu grosseiro onde o tempo se instala pela concreção escura, a pátina que sobre ele deposita.

Para o discurso da arte, essas criações contrastadas respondem com o indicativo para a fala de princípio dialético. O contraste, como no poema japonês que diz: "Sobre o grande sino de bronze, pousou uma borboleta" abre a indagação sobre a perenidade e o transitório, o falso e o verdadeiro, o que é realidade física e conceito, o que é e o que emana, a vida e a morte. Essa polaridade entre o perdurável e o passageiro, a dureza e a maciez, a fixidez e a envolvência pelo movimento, o dentro e o fora, a desproteção e o envolvimento para sempre, são elementos metafísicos que a

técnica do encapsulamento pode sugerir. O que em Christo é experiência exterior memorável e efêmera, uma vez que envolve por pouco tempo a natureza em sua grandiloquência de empacotar ilhas, pontes, estradas, rochas e vales, em Bispo chega pela operação cirúrgica da minudência sobre pequenos somas encontrados na interioridade do espaço asilar, e para sempre.

A CARTOGRAFIA DAS MISSES

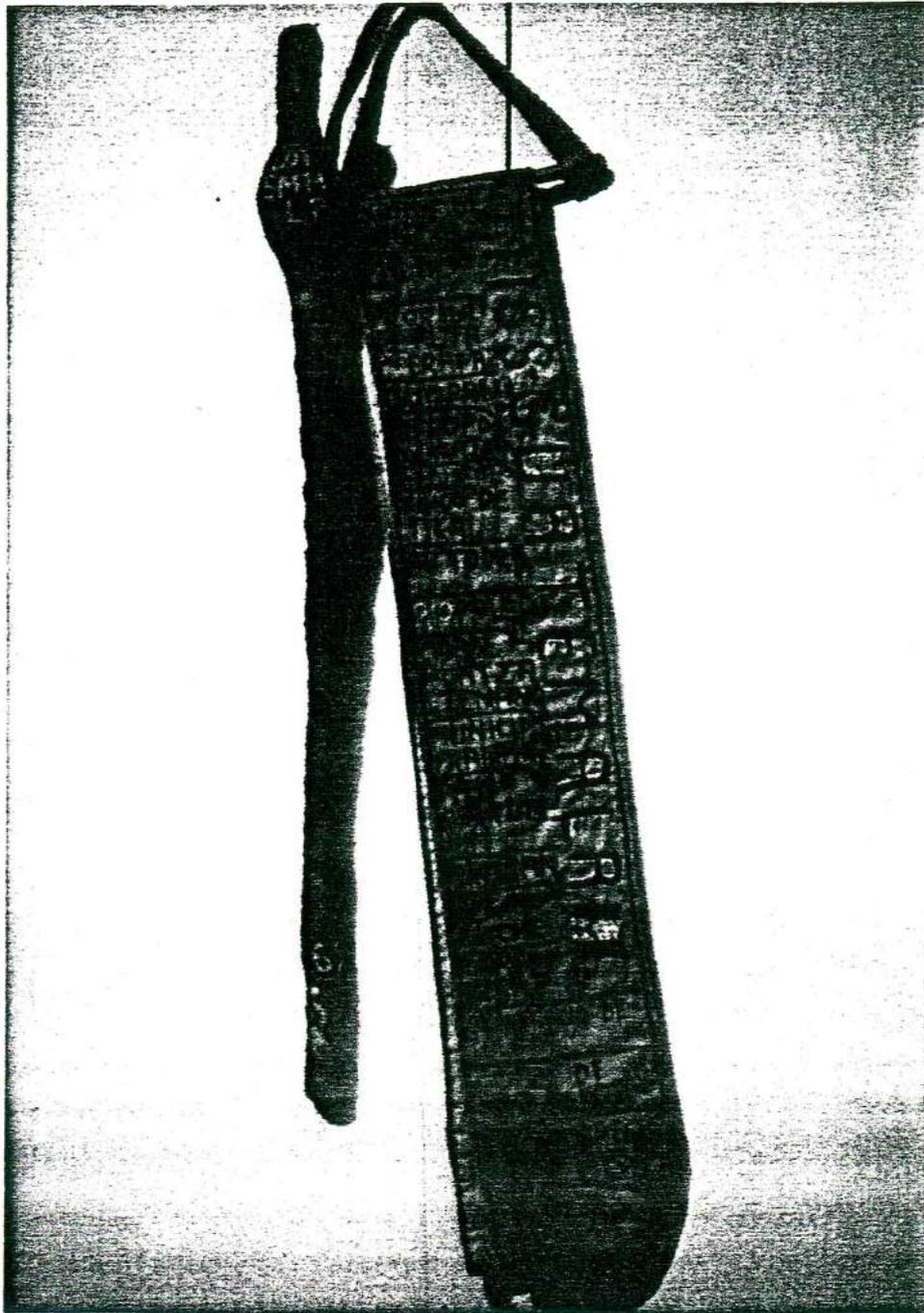
O contraste é, novamente, elemento determinante nesta série de cinquenta e oito objetos que referenciam os concursos internacionais para a escolha da mulher mais bela do mundo. No passado, de grande impacto social, e de real possibilidade na formulação do mito da beleza feminina, dentro de alguns padrões de medida, com a nova leitura da mulher pela sociedade ocidental, os concursos perderam a função e a competência originais. A palavra inglesa *miss*, ainda significa senhorita, aquela que não se casou. Na memória de Bispo, talvez quisesse referendar a virgem, a mulher santa que constantemente cita como Nossa Senhora, ou A "Mãe de Cristo", aquela que não se entregou ao homem.

São três os elementos do *fetice* da miss: o cetro, instrumento fálico que caminha de uma à outra que o guarda por um ano; o manto, símbolo da realeza, em geral vermelho com acabamento em penugens de marabu branco, e a coroa. São elementos metonímicos onde os fragmentos "falam" pelo todo. A heráldica com sua gama de significações de poder e realeza é aplicada à mulher através de seus atributos de beleza e feminilidade. Os três elementos constitutivos dessa aspiração à grandeza, à magnificência e à sublimidade estão

presentes em grande medida, na hagiografia cristã, sendo que a coroa, em geral é substituída pela intangibilidade da aura e o cetro pode vir na forma de cajado ou de ramo de lírios.

Bispo do Rosário tem um delírio com discurso religioso monitorando seu fazer. Os três símbolos da beleza embora em sintonia com a religiosidade, não se repetem no discurso cristão do artista. Eles são a expressão de algo que não foi verbalizado. Apenas a virgindade aparece sutilmente manifesta na relação com Rosângela Maria Magalhães. Em cada faixa bordou pontos geográficos do país representado, nomes de ruas, torres, construções. A mulher presentifica-se pelo que traz sobre o corpo como simbologia de origens e nunca pelo que ela é, pelas suas qualidades enquanto mulher. Em nenhum momento o nome de uma delas foi grafado pelo bordador.

Realizou a série a partir de uma leitura geográfica do mundo, possivelmente auxiliado pelos atlas encontrado em seus pertences. Sobre a qualidade expressiva desses objetos, pode-se dizer que é uma taxidermia formatada pelo cruzamento da leitura dos mapas com o desejo de ordenar a simbologia da beleza feminina. Apenas os esquemas identificatórios caracterizados pela fixidez dos materiais são realizados pelo artista. O processo artístico é a recuperação sistemática de símbolos que, como uma escavação sobre significados comparece na idéia de taxidermia operada pelo bordado sobre o tecido, com a utilização da palavra e do número como elementos de ordenação, catalogação, preenchimento e o envolvimento.



O MANTO

Se a *miss* tem o cetro, a faixa e o manto, Bispo promove para si apenas o símbolo maior da realeza: o Manto da Passagem, ou da Apresentação. Ele é o elemento aglutinador de toda a expressão e sentido da obra, com referenciais concretos à vida do artista. É o objeto central para análise e objetivo último da criação. Realizado para o fim da transcendência, para a passagem do homem, significa a entrega à morte, e a abertura das portas do reino da felicidade absoluta. Os elementos técnicos analisados anteriormente estão aqui, externamente impressos na complexidade de formas figurativas, números arábicos e romanos, pequenas mandalas, minúsculos geometrismos, objetos de uso, navios, tabuleiros de damas e xadrez, samburás, formas irreconhecíveis, tridentes, bules, televisões, mesas de pingue pongue, cestas, redes de pescar, aviões, banquinhos, escadas, carrinhos de feira, estradas de ferro, cestos, anzóis, dados, corações, ferros de passar roupa e uma miríade de cores espoucando do plano móvel dos panejamentos sobre os quais desce uma profusão de galardões, cordões dourados, negros, vermelhos e prateados. A parte interna também, está tomada pela impressão de sinais mnemônicos, entidades simbólicas do vivido, fatos e feitos da vida passada fora do asilo. O passado está impresso como que criando uma reconstrução do universo, uma arquitetura constitutiva das vivências que se direcionam para o destino do infinito que o manto representa. Como a tatuagem sobre a pele do marinheiro.

O que procurou imprimir à vida no asilo, com ausência mórbida de vontade, através da saída pela via de uma

simbologia solitária de religiosidade, já que não havia uma prática coletiva doutrinas religiosas na Juliano Moreira, está concentrado no Manto. Ele é o elemento da passagem, que corporifica a religiosidade como determinação do fazer artístico, a contenção humana, a sujeição do desejo à vontade da santificação, Comparecem no Manto os caminhos da escrita, inventariando a memória, trazendo ao presente a carga de transcendência que na vida do artista tentou assumir através do jejum para tornar-se transparente.

LEITURA ANALÍTICA:

A CAIXINHA DE MÚSICA

OS OBJETOS DE USO/DESLOCAMENTOS

O MANTO

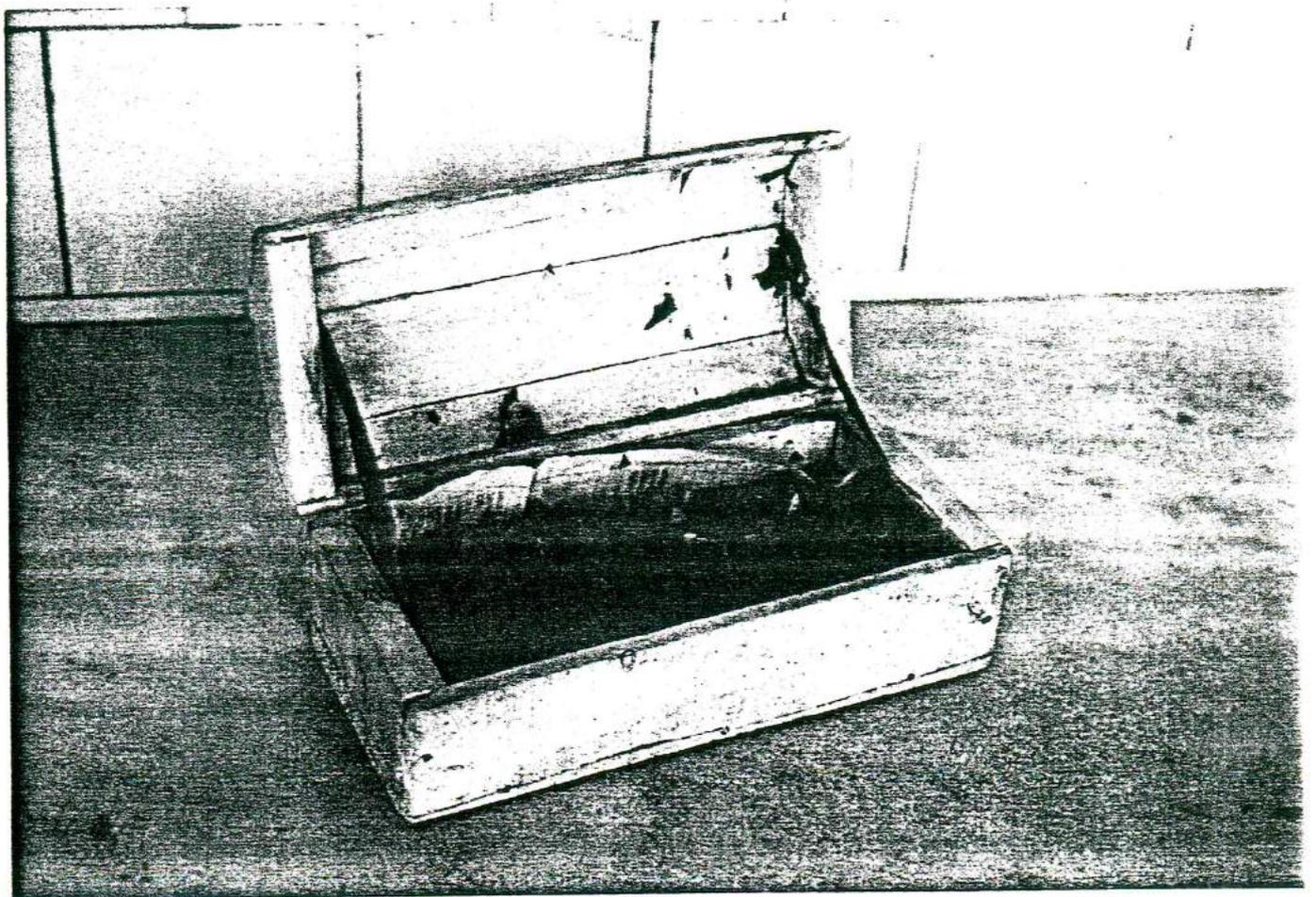
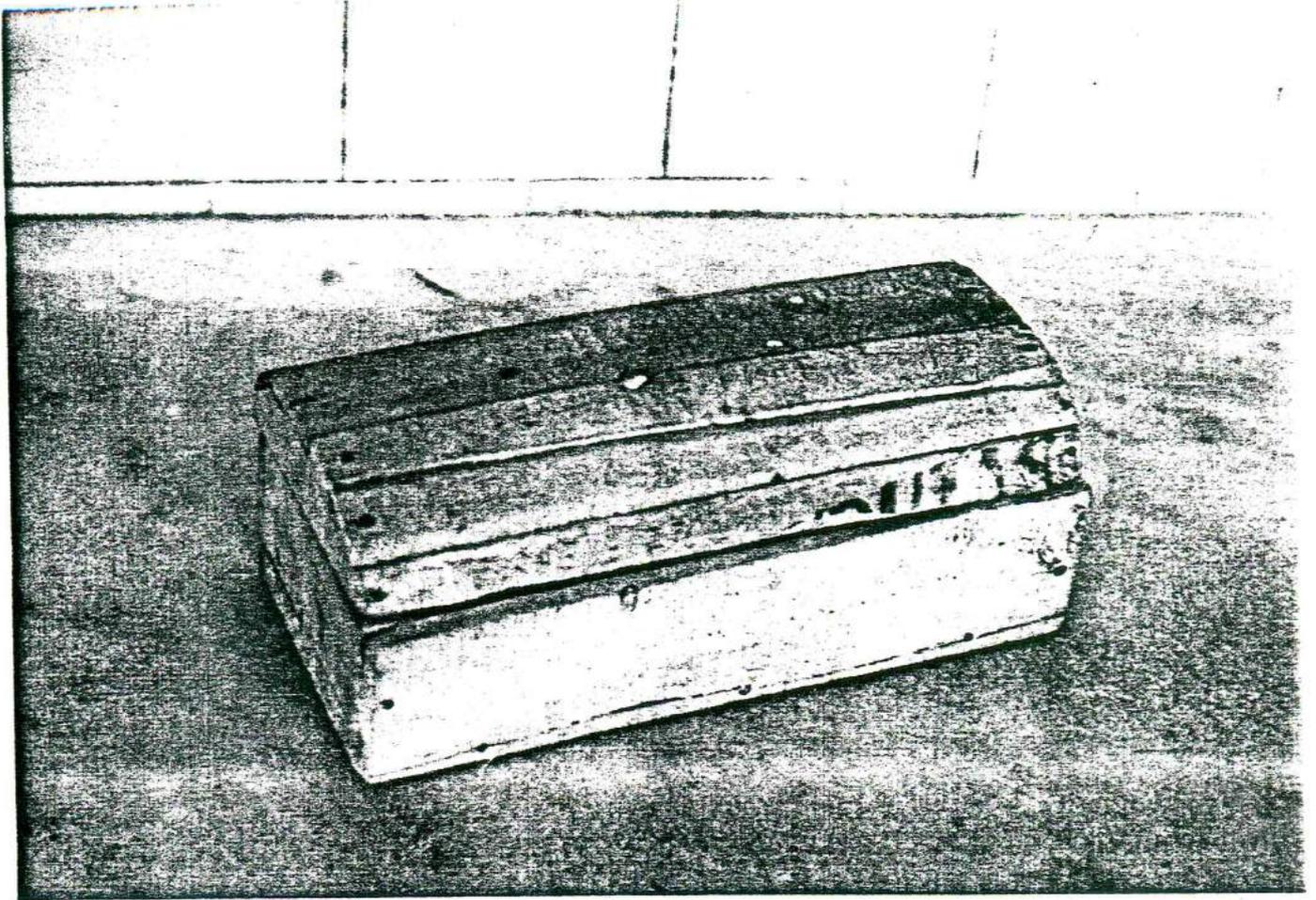
Uma vez que descreveu-se o compósito geral da obra de Arthur Bispo do Rosário nos

seus suportes estéticos e na indicação de suas faturas também estéticas, procurar-se-á analisar num registro indicativo, três objetos desta produção artística: "Caixinha de Música", "Objetos de Uso" e "Manto".

Cada um deles, evidentemente, possui figuratividade referencial mas, trata-se, sobretudo, de ver o modo de organização que os compõe.

CAIXINHA DE MÚSICA

A linguagem visual de Bispo expressa o caráter informativo e a subjetividade; o aspecto emocional mobilizado pelo signo artístico. Enquanto dado concreto, a "Caixinha e Música" é uma tentativa de figuração que não se explicita completamente, se desvinculada do nome que lhe foi cunhado pelo artista. Isolada da palavra é um objeto curioso sem a qualidade de uma suposta personalidade abstrata. Chega pela via finita da realidade. Uma pequena urna de madeira abaulada no topo de pequenas ripas horizontais presa com pregos à base. Fechada não revela, de pronto, qualquer intenção de seu criador além de ser, no universo de pompas barrocas, mais um item agregado sem ligação às séries já descritas. Separada do nome, é uma realidade no limite da dúvida que lhe garante sua



natureza de possível objeto de arte, nada mais. Mas quando se a sabe "Caixinha de Música", ocorre ao fruidor uma qualidade especulativa residual, contraditoriamente, pela marca definitiva que a palavra lhe impõe. Em vez de o título fechar-lhe a significação e induzir à decodificação daquilo que está expresso pelo autor, é ele (o título) que vai validar com forte teor significativo, a mobilização do observador pelo múltiplo campo da emoção, da nostalgia, da surpresa. Ao abri-la, não a engrenagem de aço das bonecas presas a uma estrutura axial, não os carrosséis embalados pela música seca em gotas metálicas, como esperado. Aberta a pequena urna de madeira, presa à base pelo couro grosseiro, é uma surpreendente profusão barroca de delicadas, minúsculas formas planas. Ali, no silêncio das significações, a abundância fragmentos misturam-se, enredam-se, juntam-se e se desarticulam a cada movimento brusco. Foram ali colocadas à guisa de notas musicais, tornando a rasa profundidade, superfície preenchida pela miríade de pequenos recortes de papel crepom que querem ser notas de uma música desconhecida. Se a caixa impõe limites, seu interior move-se, entropicamente, à mais branda inflexão humana. A fixidez externa esconde o movente da música representada em sua matemática de sinais precisos, as notas. Saturam a visão as variadas tonalidades do verde, e os matizes do vermelho poroso, como uma pequena orquestra sem regente. A intenção é justificar, pela representação, o que o objeto quer ser: uma caixinha de música, nada mais. Identificada pelo nome, deve ser tocada, aberta e vivida na inumerável possibilidade de significações do objeto mítico que é a caixa. Como não é, exatamente, o que o nome determina pois falta-lhe o som, torna-se metáfora do real, trazendo do significante uma rama de significações validadas a critério de cada um. Enquanto a exterioridade é metafórica, as vísceras do objeto apresentam-

se como metonímia desarranjada de uma canção simbolizada, pois que inexistente.

Se a metáfora permite ver uma coisa em outra, e nos "*transporta em todo tipo de trajetos, tanto físicos como mentais*" (Oliveras 1995:20) a de Bispo merece leitura objetiva e simbólica.

A "Caixinha de Música" é uma execução que auxilia a visão de algo que a realidade apresenta como elemento da nostalgia, da infância, do passado, através de elemento representado em de suas capacidades indiciais. A música, qualidade primeira das caixinhas não está ali em sua condição de *linguagem virtual* (Santaella 1989:46), mas através de seu simbolismo, traduzida na grafia das notas transformadas em uma segunda representação pelo artista, ou seja, fragmentos de papel crepom. Bispo opera uma representação da representação, sobrepondo a virtualidade da música ao sentido indicial da representação da visualidade. Estrutura algo incomum em sua obra; a surpresa, o *elemento de conflito* (Santaella 1989:47). Ela é um objeto com uma impregnância de significações que se ajustam plenamente ao discurso delirante de Bispo. Potencializa o mistério enquanto fechada, como sua teia significante intocável seduzia e afastava exigindo respostas metafóricas a quem quisesse com ela entrar em sintonia, através da decifração do matiz inexistente no semblante do artista. A obra de Bispo, enquanto macrocosmos era sua caixa de Pandora, traduzida em verbete através da "Caixinha de Música".

A visão do mundo em Bispo era a do embate entre a pureza e a sujeira, expressas na relação com Rosângela Maria Magalhães através de referências à virgindade. Também na visão das enfermeiras da Clínica AMIU, em Botafogo.

Tergiversava seu delírio entre os princípios éticos do certo e do errado.

A caixa tem essas qualidades do maniqueísmo simbolizado. Ela é o receptáculo, corola fechada de mistérios femininos. Contém, protege, mantém, mas encerra e abafa. Abri-la corresponde a correr riscos, porque pode revelar tesouros riqueza e ventura, como pode liberar, fazer eclodir os males e as misérias. Em Pandora alude à significação do inconsciente na potencialização da destruição, no castigo à curiosidade, pois é tudo o que não se pode abrir. Essa visão escatológica e apocalíptica está na justificativa que Bispo encontrava para o seu mister. Produzia e articulava o manto para uma passagem através do fim. Refazia o mundo e o deixava pronto em signos que o passado incumbiu-se de fazê-los realidade imutável na feitura da arte. Se o bordado reorganiza a memória, cria caminhos para que o passado se estruture como realidade presentificada, a "Caixinha de Música" simboliza apenas. Não se apropria do texto, apenas como uma conexão possível de linguagens para tentar significar e expressar-se logicamente. É nomeada para que suas significações se ampliem e para que as qualidades da dúvida a impregnem, como detalhes vitais.

Enquanto objeto expressivo a "Caixinha de Música" é metáfora do real, pois que objeto para a representação de algo, e envolve uma metonímia da *linguagem virtual* (Idem 1989:46); a música representada. As duas formas de representação, em que uma guarda e envolve e a outra se entrega no movimento, formulam um desvão retórico que faz do objeto, aparentemente solto na obra, uma possibilidade discursiva ampla e autônoma. Aqui estão os princípios de organização que fundamentam a estruturação do pensamento; a

metáfora e a metonímia associadas em uma mesma forma objetiva. A metáfora está na relação de semelhança entre o feito de Bispo, designado pela palavra, e a realidade de um objeto que, efetivamente existe.

A metonímia no interior dessa metáfora. Esses traços indiciais, de semelhança juntam-se ao simbolismo das notas para totalizar a junção entre consciente e inconsciente, o mundo mental e mundo físico, hipotaxe e parataxe, a contigüidade e a similaridade, sintagma e o paradigma. Fechada sustenta uma possibilidade de comprovação lógica, na medida em que poderia fazer nascer música de seu interior. Aberta opera a qualidade do signo em sua condição poética, animada pela metonímia regida pelo artista a partir de disposições do meio e de duas de suas principais bases, a dureza da madeira e a fragilidade do papel.

OBJETOS DE USO/DESLOCAMENTOS

A mudança de local pode trazer ao objeto o sentido de afastamento de sua função original como pode significar desvios trazidos pelo movimento que o separa de sua natureza prévia de uso. Transpor um livro de uma estante a um sofá, pouco representa em termos dessa afirmação pelo fato de não se estar operando transformação na impregnância de significados, intrinsecamente, no objeto. Ele continua um livro sobre o sofá e seu repertório de informações está lá, tal e qual. Mas se esse mesmo livro estiver inserido ao objeto artístico como metáfora do fenômeno leitura, terá recebido uma carga de transcendência à sua mera função objetiva de livro, documento para ser lido. Deixa a realidade para tornar-se predicação, saindo do visível para o não

visível, fazendo aparecer idéias, gerando conceitos sob a batuta da imagem e criando um reino novo de operações de significação. O deslocamento, característica da modernidade na produção visual, em Bispo justifica o caráter da categoria experimental da "obra aberta" (Eco 1971:41) em que;

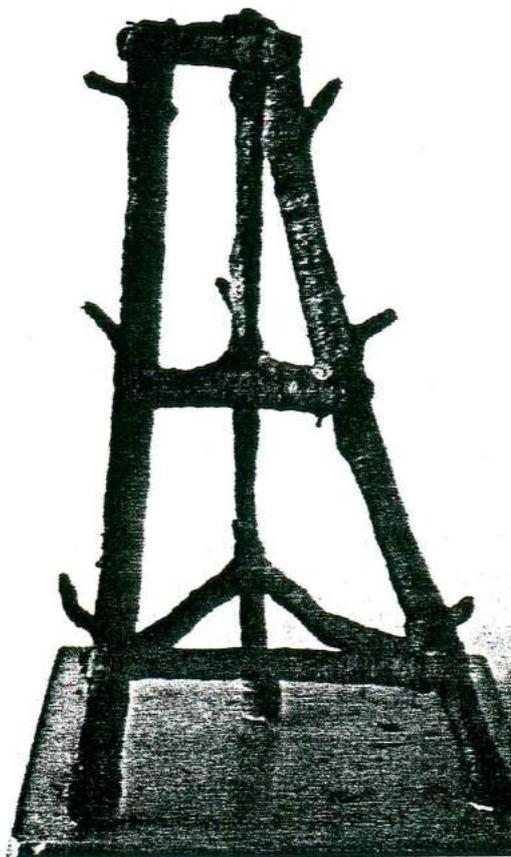
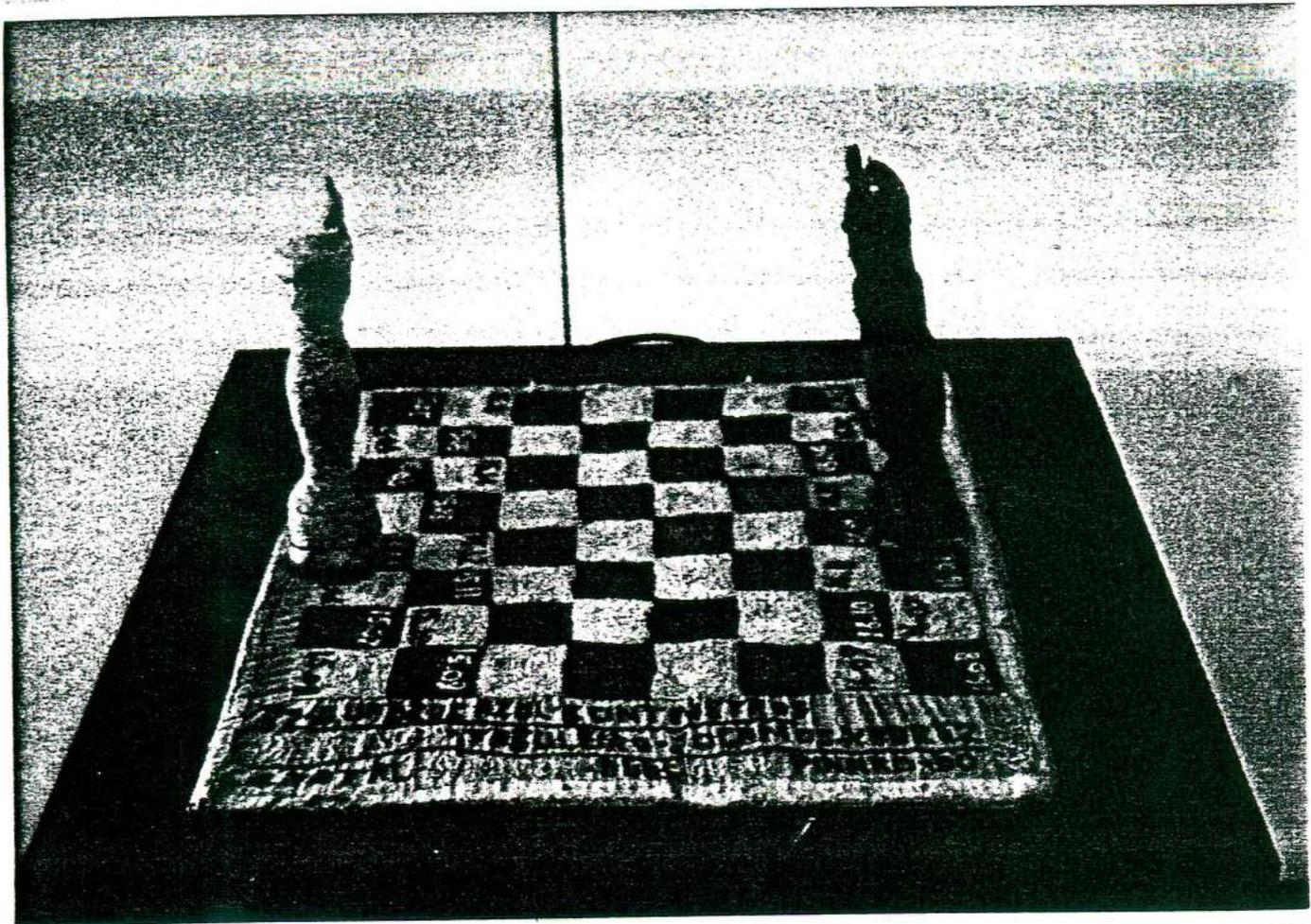
"uma intenção e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. Possíveis, porque a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem; e infinitas não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver e pensar, de ser. A interpretação é exercício de "congenialidade" fundada na unidade fundamental dos comportamentos humanos postulada por um mundo de pessoas (e postulada no fim de contas, a nível empírico, pela contínua experiência de comunicação que consumimos vivendo); a congenialidade pressupõe um ato de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura à personalidade do artista; mas fidelidade e abertura são o exercício de uma outra personalidade, com as suas alergias e as suas preferências, a sua sensibilidade e os seus segredos". (Eco 1971:41)

Cabem aqui algumas reflexões. O autor fala em "dar vida a uma forma" e este é um princípio no deslocamento, no sentido de se imbuir de sentido outro, algo que em si já tem um discurso. Como uma operação de enxerto em que o organismo inicial se adequa a uma outra significação que lhe vem por acréscimo. Se essa impregnância chega pela via do sensível, ao apresentar-se como elemento artístico, o objeto foi substituído em seu caráter de real por imagem que se estrutura na medida em que o Outro vai lhe encontrando significações. Fala, também em infinidade de "personalidades interpretantes" em referência à gama de meta-linguagens possíveis a partir dessas interpretações possíveis que o objeto gera em sua potencialidade discursiva, na medida em que deixou sua natureza para migrar para outro universo de

significações, transitando do fechado ao aberto, do lógico ao conceitual, do digital para o analógico.

Marcel Duchamp apresentou as novas premissas à produção de significações na arte através desse feito. Com baixo teor operativo sobre o objeto da representação e no princípio irrestrito da construção, Duchamp formula significados como determinação pensamental do sujeito. Vai além do aspecto do objeto, vestindo-o, perturbadoramente, de sentido e imprevisibilidade.

Quando esse afastamento de local e função envolve significações, **deslocamento** é o termo para operação de retirada de objetos da realidade e sua inserção na ambiência da arte. É termo, também da Psicanálise para explicar o destacamento de afeto da representação inconsciente a que se vincula para outra. Na arte, desloca-se o objeto de seu âmbito, transportando-o para um espaço que não é seu e que está invadindo e conspurcando com significados ali não habituais. A morfologia apropriada pelo artista Bispo não tem uma precedência no museu ou na galeria e isso faz da operação de transporte um segundo rompimento com a história. O primeiro está no objeto com as características imaginativas das quais vai se impregnar da aura que assume ao entronizar-se como elemento distanciado, intocável e sobre o qual paira uma película de sacralidade, antes inexistente. O segundo é a mácula desafiadora que, concretamente, leva ao espaço e dela faz ícone a ser contemplado pela visão fruidora. Além dessas apropriações impensáveis em sua época, Duchamp assume, através da escrita a autoria desses feitos, fazendo com que o artista passe a ser o elemento fundante na determinação da arte. Ao assinar uma peça, deslocada, como o "Escorredor de Garrafas" impõe-se como o ser de proa na realidade da arte,



deixando o objeto em plano secundário de importância para a própria história. O artista, seu pensamento, seus conceitos, seus atos estabelecem-se como o léxico sobre o qual a atividade artística deve repousar. A obra continua fundamental, mas não é única na importância das significações porque não se desatrela de seu processador. Como em Bispo. A qualidade estética, até Duchamp restrita ao belo e ao sublime, vai reforçar a disputa entre o belo e o útil que encontrarão no desenho industrial a qualidade estética no casamento entre forma e função.

Bispo opera seus deslocamentos como um tardo Duchamp, ao apropriar-se de formas que tiveram função e já estão desprovidas de qualidades estéticas porque já não inseridos no âmbito da utilidade. Seu valor estético é encontrado mediante o apuramento da ordenação desses objetos no espaço, agrupando-os por similaridade dentro de espaços delimitados. Fora dessas montagens espaciais, quando ordena e preenche, fá-los arte no princípio de Duchamp ou Opalka. Uma estrutura interna de uma máquina de sorvetes sai do lixo e agrega-se à obra, com plena autonomia estética. Um pedaço de construção em gesso representando a Diana Caçadora é deslocado para um pedestal deixando sua função de acabamento arquitetônico para se estabelecer como elemento de contemplação na constelação de formas. Uma cama passa a ter validação simbólica quando se sabe vinculada à história da paixão do artista, uma cadeira transforma-se, ao agregar aos seus sentidos a simbologia do trono. O que foi funcional, manteve sua identidade formal mas traduziu-se em algo supreendente, denunciando um certo apuramento estético através do experimento do deslocamento. O deslocamento significa-se como um desvio primário de possibilidades interpretativas, através da geração de novas ligações e de

associações contingentes. Com isso mostra a fragilidade do sentido impresso ao objeto. O sentido não lhe é perene, se a mão formuladora de linguagens assim o quiser. É como a palavra que, etimologicamente vai perdendo um significante e assumindo outro no tempo. Como sucede à gíria, o deslocamento faz com que a forma se traduza em sentidos outros, pela perda e pela aquisição. Esse corolário determina o deslocamento como que estabelecendo um tempo de sentido para o objeto. Ele passa a ter um passado através do que era, um presente pelo que passa a ser.

Ele pode ser modificado através da apropriação compulsória do artista. Este determina, como um ente inacessível, os valores da arte e o triunfo do pensamento sobre a história. É a operação ativa do código no qual se engendra a significação para que se abra à liberdade da interpretação.

Conduziu Bispo, de forma criativa a sua relação com o meio rompendo o círculo de atitudes utilitárias na relação com os objetos e estabeleceu um novo jogo no processo de criação e na busca de resultados expressivos. Segundo Argan (1993:358);

"O jogo contradiz a seriedade do agir utilitário.{...}.apenas jogando é que se é realmente sério".

Através dessa formulação lúdica, sem compromissos com resultados, de forma tautológica, como é a característica da arte, foi operando uma inconseqüência que se estabeleceu, independente da vontade, como um grande feito. Esse é, segundo Hegel, um dos princípios da formulação na arte, e

perguntando-se, na "Estética - A Idéia e o Ideal", por quê o homem cria obras de arte, conclui que;

"A primeira resposta que nos ocorre é que as cria como produtos acidentais de um simples jogo. Ora, o jogo é uma ocupação a que nos dedicamos sem obrigatoriedade e livremente podemos interromper porque há outros e melhores meios de alcançar o que a arte nos alcança e há interesses mais elevados e importantes a que a arte não satisfará". (1991:35)

Em Bispo a questão do jogo é uma atividade histórica em evolução. Primeiramente, a ação transformadora sobre o meio ocorreu em operações manuais voltadas para um objetivo. Inicialmente, quando ainda produzindo, e como já visto, foi um artesão cujas manufaturas se objetivavam no uso, como as valas para irrigação e os carrinhos para criança. À loucura deve-se a iniciativa de operações não objetivadas pela inutilidade do jogo, como que a buscar "sem obrigatoriedade e livremente" nada mais que a função lúdica, como atesta Hegel.

O MANTO

Este é o centro da mandala, a peça maior da obra para onde convergem todos os sentidos, para onde é dragada toda a técnica movente na obra, o centro das metonímias de Bispo, uma sorte de *patchwork* onde foram impressos todos ícones da criação, os símbolos do vivido, as expectativas do devir. Uma ressonância inesperada nas turvas recordações do homem de olhar intenso na juventude. Muito se falou desse objeto e aqui cabem análises complementares, da ordem mítica, estética e referencial ao desejo do artista.

O suporte material é a lã barata, mesclada a outros fios, e está entre o marrom e o ocre, interferido em sua maciez pela linha em toda a sua possibilidade de recepção do ponto cheio e do ponto haste. O bordado é a técnica mais utilizada, embora haja, também, a sobreposição de galardões e a deposição de cordões na forma da meia elipse exterior saída de um repuxo, do que seria o plexo solar da peça. Há, portanto, uma possível aceleração central de movimento em direção que ascende aos ombros onde os galões dourados estão para dar maior desenvolvimento e imponência ao andar. A profusão de pingentes vermelhos e brancos, tirados de cortinas, adornam as barras, sobrepondo-se à linearidade do franjado. Tudo é movimento, do centro anterior para os ombros, tudo sobe. No interior dessa fartura de formas, as palavras "universo", "céu", "em meu nome" e "Cristo", envolvem o pequeno coração hachurado em branco.

No Manto está o procedimento do preencher em andamento entrecortado, como se o artista pretendesse uma arqueologia das vivências em pedaços, expressa em morfologia transposta para o plano. O número está expresso como elemento auxiliar de catalogação e indefinição acompanhando a clareza de figuras delicadas, tiradas da realidade pequena com seus temas pequenos e banais, sem importância mas que o artista promove a outra categoria. Embora assim, é arquitetura de minudências que, como em Antoni Gaudí y Cornet (1852/1926) torna o resíduo possibilidade de organização e interferência no espaço. Ambos caracterizam-se pela originalidade e criação já na seleção de materiais e na introdução de novas formulações espaciais na produção de um todo feito de coerência e, ao mesmo tempo, de conflitos com a história da arte em andamento. O misticismo presentifica-se como qualidade sobreposta à essa arquitetura de insensatez

transformada em expressão. Enquanto em outras séries Bispo utiliza-se do material que já transitou pela sua história de utilidades, tornados segunda-mão ou cacos, no Manto as linhas são inaugurais, ainda hoje com o brilho do verde, do amarelo-ouro.

O manto é elemento presente ao desejo de tornar-se grande, de sobrepor-se ao mero sentido da vida cotidiana. A greve de fome foi-lhe elemento auxiliar, o coadjuvante do desejo de transparência física. É o objeto que faz do corpo algo intangível pois o desmaterializa, como nos santos e reis. O manto faz, naturalmente realçar as expressões do rosto como a fala e o olhar, fazendo convergir para quem o enverga a atenção para a face, o único elemento humano de destaque no físico. Quem o usa, em geral esconde as mãos na luva ou na mitene, com o auxílio da grande pedra no anel. O manto quer sobrepor à riqueza, a santidade e o luxo perenes à finitude do corpo que o porta. Pode-se dizer que o manto porta o corpo perecível que o sustenta. Ele representa a hierarquia e dignidade suprema, qualidades que se sobrepõem ao físico, para isolar o homem do mundo. Ele é a fina película, ou a pesada riqueza da separação, o arquétipo da passagem entre a matéria e a essência. Com ele os homens entregam-se à vida monacal e com ele pronunciam seus votos pois exige a retirada de si mesmo para o mundo da contenção. Fuga das tentações é, também, renúncia aos instintos materiais e vesti-lo significa entregar-se à sabedoria. O manto é o emblema da função papal. Ao vesti-lo o padre professa os votos de castidade, obediência, pobreza e humildade. Ele tem os atributos dos deuses e na tradição celta (que também registra o nome Arthur ou Artus), quem o veste toma a forma que deseja. Por isso o manto, ou a capa, simbolizam a metamorfose, permitindo ao homem a assunção da

personalidade que o desejo determinar. O manto tem complementaridade no trono, no cetro e na coroa, elementos universais do equilíbrio e da harmonia.

O Manto de Arthur Bispo do Rosário não foge a essas interpretações trazidas por uma tradição mítica e encontrar nele justificativa para essa rica simbolização é questão de mera análise. O que agrega de importante é sua qualidade de objeto estético, pela riqueza de elementos, e pela grandiloquência de sentidos que o artista nele imprimiu, através da inserção de todos os seus princípios de criação, da rememoração, da construção com o uso de praticamente todas as técnicas nele impressas. Tem a qualidade escultórica do objeto em cuja interioridade, também, foi impresso o signo expressivo. A escrita escorre-se para o seu dentro, fazendo com que essa segunda pele não tenha um avesso, nada a ser escondido. Avesso e direito são complementaridades iguais, sem a separação que a beleza da exterioridade impõe. O dentro é complementar na beleza, na riqueza do detalhe, na qualidade da mensagem, no movimento. Onde foi possível a inserção, ali ela está, auxiliando a saturação do código. É um pergaminho a ser percorrido pelo estudioso, com o auxílio da ciência, da arte com sua história de grandeza. O objeto central da mística de Arthur, pleno de movimento, contrariamente a outros objetos em que há uma situação de embalsamamento, de imobilidade e fixidez. Pode ser vestido para que envolva o corpo sem o distanciamento das obras de arte perenes e intangíveis.

Tem, também a representação da passagem. Ela caracteriza-se pela saída de uma situação determinada para outra, também prédeterminada. Ocorre por uma sucessão de etapas ditadas pelo corpo social, causadoras da transformação

pela transposição de fronteiras delimitadas pela simbologia coletiva. Para isso o cerimonial do nascimento, da infância, da puberdade social, do noivado, do casamento, da gravidez, da paternidade, da morte. E, para isso, também, a execução de cerimônias de sensibilidade.

"Isto é, atos de um gênero especial, ligados a uma certa tendência de sensibilidade e a determinada orientação mental. Entre o mundo profano e o mundo sagrado há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita, sem um estágio intermediário". (Van Genepp 1977:25).

Enquanto a passagem, no âmbito da cultura ocorre em consonância com a natureza das organizações e às necessidades de manutenção da ordem simbólica, na individualidade de Bispo não chega pela via de uma possível intermediação já pré-estabelecida. A passagem, pela vestimenta, é objeto da volição desvinculada de causas outras que não o próprio desejo do ser em modificação. Quer a purificação pela transposição da matéria ao conteúdo, através do rito positivo pelo porte do emblema. O Bispo do Manto é um ser que faz a passagem do morto, aquele que parte bruscamente da vida levando um sinal de bom augúrio. As sociedades primitivas muniam o ser em passagem com a miniatura da canoa e do remo para que sua travessia inaudita tivesse acolhimento positivo em algum lugar de destino. Bispo preparou uma passagem solitária, simbólica, que não aconteceu. Não conseguiu, concretamente, seu feito, o da transparência, nas inúmeras vezes que vestiu seu manto de significações, ainda que auxiliado pela fome. A realidade não se rendeu ao solitário signo artístico, não atendeu ao desejo do homem, não respondeu positivamente à vontade. Ficou impregnada de fala. Quanto de linguagem clara não existe nesses procedimentos, aparentemente difusos e desconexos? Ao artista não cabe a explicitação do que faz. Cabe-lhe fazer, para que a crítica,

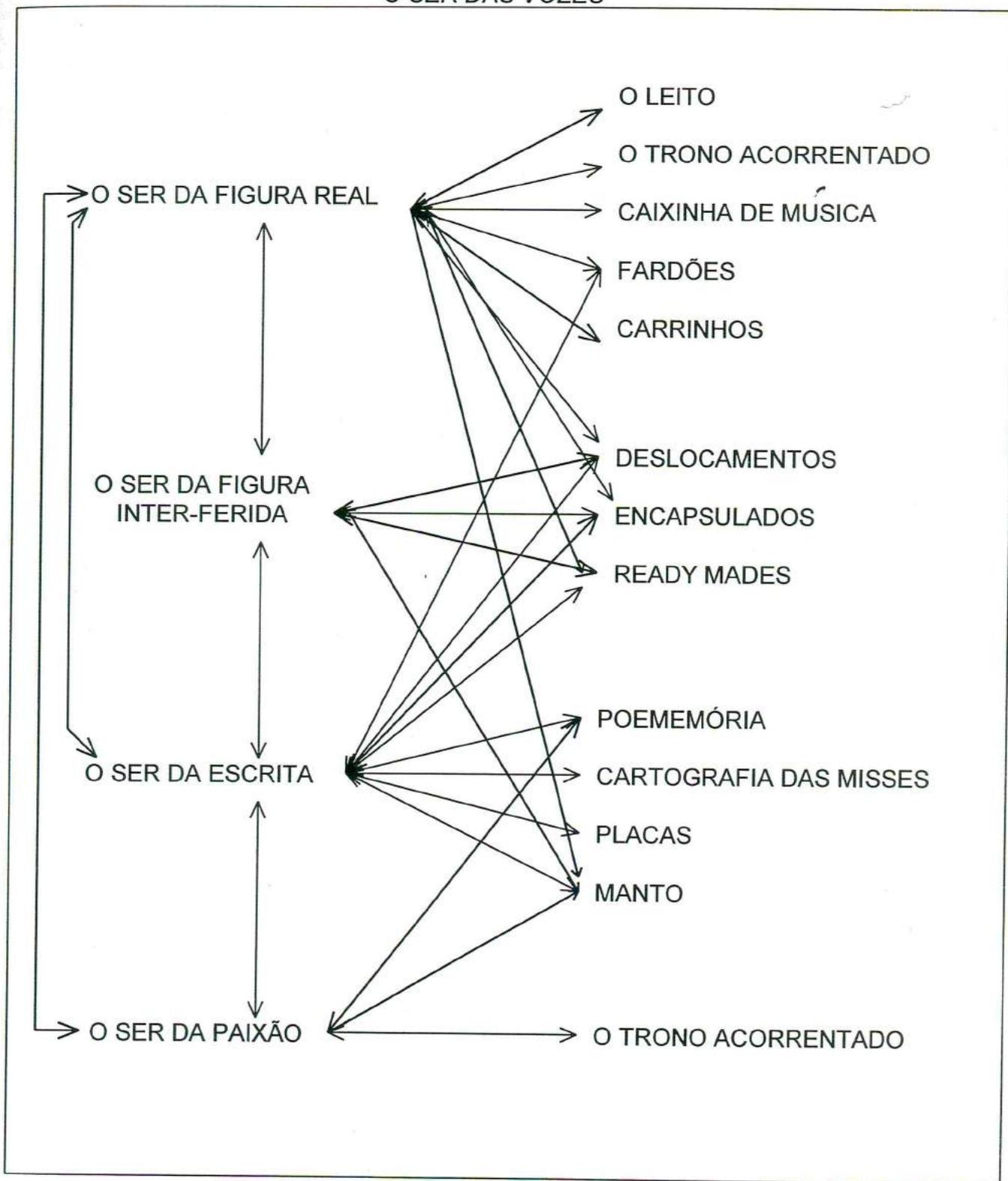
uma meta-linguagem de seu feito possa ressignificar-lhe a obra, des-vestindo-a. Esse conectar de sentidos, essa sobreposição de falas em que o transverbal e o extraverbal é moeda corrente transitando dinamicamente como significações incontáveis, validam a sábia fala de Charles Sanders Peirce que entende o artista como um ser de linguagem.

A ORDENAÇÃO DA TRAMA

Esta é uma leitura realizada a partir do que a obra apresenta e uma possibilidade de encontro da estrutura determinante da organização estética em Bispo. É uma possibilidade de se reordenar os objetos, explicitar a lógica que estabelecem, a ligação interna entre os segmentos para uma possível visão do todo. O elemento primeiro, aquele que determina a realização da trama são as vozes do delírio que acometeu Bispo. Diz-se que elas lhe ordenaram a reconstrução do mundo, que ordenaram a salvação da humanidade para que Bispo, o Filho de Maria, apresente-se ao Pai através da envergadura do Manto, no dia da passagem. No filme, "O Prisioneiro da Passagem", de Hugo Denizart, há momentos em que Bispo refere-se às vozes como as entidades que determinam o seu fazer. Por essa razão, na forma esquemática como aqui apresentada "A Ordenação da Trama", refere-se ao artista como "O Ser das Vozes", aquele que recebeu a incumbência de operar o universo, através da fisicidade deste, através de um constructo pessoal que referencia a reconstrução universal.

Um plano determinante que chega de fora da realidade e indica ao homem inserido nessa realidade, o engenho da auto superação através da ambígua tarefa de construir o concreto através da arte e de fazer-se imatérico,

O SER DAS VOZES



O SER DAS VOZES

transparente, pela rejeição ao alimento. Bispo falava em tornar-se transparente quanto vestisse o Manto e, inúmeras vezes, precisava ser atendido por negar a se alimentar. Rosângela Maria Magalhães (Entrevista N. 1) fala sobre o assunto.

O Ser das Vozes é o homem Arthur Bispo do Rosário na recepção de um monitoramento que vai determinar o seu fazer. As vozes são a geratriz, o princípio criador, a gênese da trama, a sutil ordem gerativa, o sopro da criação. Dela advém a vida em relação intrínseca com a elaboração artística da linguagem, a criação de uma estética delirante fundamentando-se como marca pessoal através da repetição. Pode-se entender a obsessão pelo repetir, talvez como a busca de um ritmo interno, uma tendência regular ao encontro da ordem negada pela projeção do inconsciente sobre a razão.

"A repetição estereotipada é a busca de uma ordem, um esforço em se produzir, com a ajuda da motricidade dos corpos, qualquer coisa de sólida, de estável e de durável. Esta interpretação não é válida apenas para as estereotípias catatônicas, mas para todas as estereotípias. A estereotípia é o princípio fundamental das danças primitivas, dos cantos, do mito e do ritual" (Navratil 1982:75). (Tradução do Autor).

A partir dessa repetição rítmica determinada pelas vozes, encontrou-se a qualidade formal nos objetos, com a figura como elemento de identificação imediata. A essa identidade chamou-se "O SER DA FIGURA REAL". Real, por apresentar objetos em sua materialidade própria como qualidade de reconhecimento, sem a necessidade da remetência a um segundo existente. O objeto é o que é, mas traz uma sugestividade única pela relação intrínseca com o criador que

se fez a ele aderir por alguma interferência física mínima ou pela projeção da história pessoal sobre a matéria.

Os elementos principais desse segmento, são o "Leito" e o "Trono Acorrentado", que referem-se à relação com Rosângela Magalhães. São objetos da realidade prosaica, tomados para a ressignificação pelo artista e que não perderam sua real função. Despidos da relação com Bispo, podem voltar ao universo do uso e se recompor enquanto funcionalidade de uso. Com a pequena série de fardões ocorre o mesmo. Eles são vestimentas reais, próprias para o uso, mas pela pequena interferência física e pela relação com o passado de Bispo, significam-se densamente. Um deles pode ter sido aquele que Bispo pretendeu usar na formatura de Rosângela, (Entrevista N. 1). A "Caixinha de Música" é outro elemento do real representado. Uma caixa preenchida com minúsculos fragmentos de papel crepom, à guisa de notas musicais.

O segundo segmento da Ordenação é "O SER DA FIGURA INTER-FERIDA". Ocorre pelos deslocamentos de objetos reais que foram feridos em sua natureza, tornados inúteis, descaracterizados em sua realidade prática, na medida em que passaram a compor um universo de representações em montagens. Alguns até podem ser devolvidos à realidade para a retomada de sua função objetiva, mas o que aqui interessa é saber que foram deslocados de sua função para serem tornados elementos estéticos ou impregnados de conceito. O caráter ordenatório sobre eles colocado denuncia o ritmo, a ordem, e o preenchimento espacial. São as montagens típicas com canecas, facas, pentes, bonecas, ou as montagens híbridas com elementos práticos ou partes deles em formas que podem ser, apenas formas. Uma parte dos encapsulados está aqui. São

aqueles geometrismos realizados a partir de instrumentos para a marcação de animais, pequenos esquadros, compassos, formas angulosas várias, conchas culinárias, quadrados, cachimbos, macetes, martelos, flechas, e um sem número de formas com tendência à representar uma proto-escrita. Uma lembrança cuneiforme, como se a figura estivesse à beira de tornar-se apenas sinal.

Nesse segmento foram instalados, também, o que se chamou de *Ready Mades*, por, efetivamente, apresentarem semelhança de procedimento ao discurso criador de Marcel Duchamp, com a desambientação do objeto de uso comum e sua introdução ao ambiente artístico, descontextualizando-o e fazendo-o instaurar-se como objeto de arte. O conceito se impõe em detrimento da fatura. Essa dessacralização do objeto, vem sendo operada desde o início do Século que, à beira de se encerrar, referenda Bispo como um artista de proposições amplas para a leitura discursiva da crítica. A propósito, dois elementos da obra são muito semelhantes aos do artista de Blainville. São eles, a "Roda da Fortuna", um tridimensional feito com uma roda de tômbola interferida por Bispo pela sua colocação sobre uma base de madeira, como a "Roda de Bicicleta" (1913), e a pequena estrutura encapsulada, idêntica ao "Porta Garrafas" (1914), de Duchamp.

O Terceiro segmento da Ordenação, "O SER DA ESCRITA", trata de sinais e símbolos, sobretudo as palavras e os números. O que se denominou "Poememória" é o que se imprimiu no bordado sobre o pano e na escrita sobre o papelão e o plástico, com o recurso da lembrança e das palavras presentes às celas, em textos de jornal, e listas telefônicas. A "Cartografia das Misses" situa-se neste

segmento por ser obra do Bispo escriba da vivência, assim como as "Placas de Ruas" e o "Manto".

O quarto e último segmento é "O SER DA PAIXÃO" e trata do homem em sua desesperada tentativa de estabelecer um vínculo afetivo com o meio. Isso se manifesta no discurso representado do sentimento, através de um fatura pobre e plena de significados, o "Trono Acorrentado", citado no Capítulo I por Rosângela Maria Magalhães. Ele é um objeto que está em dois segmentos da Ordenação, uma vez que, também, é "Figura Real". Mas possui uma metáfora mais ampla, na medida em que se vincula à vivência do afeto. O trono tem uma competência mítica e simbólica a partir da própria existência e denominação. É o signo arquetípico do rei ou do bispo. É o ponto geográfico de comando e é sobre o trono que se dá a passagem do poder de um monarca a outro. Mas esse Trono, o de Bispo, como os carrinhos ou algumas montagens primárias, compõem uma parte da obra que, fora do contexto, pouco expressa em termos de qualidade artística autônoma. Mas, na rede signica em que está inserido, torna-se objeto aurático e adquire forte dimensão qualitativa. Um elemento periférico se isolado, mas central enquanto expressão no conjunto. Aqui também está a profusão de papezinhos escritos com o nome da Psicóloga, o horários de sua chegada e a dramática inscrição:

"ROSANGALA MARIA DIRETORA DE TUDO EU TENHO".

Deve-se entender esta Ordenação, apenas como possibilidade de leitura geral da obra de Arthur Bispo, através das conexões internas, das recorrências que transitam pelo interior do que se poderia chamar de a instalação de uma vida. As partes são segmentadas para que se perceba o

esqueleto sobre o qual Bispo articulou uma história pessoal como um sistema de representação.

A presente ordenação faz as conexões internas da obra e confirma a hipótese de que ela deve ser lida como um *totum*, sustentado por partes que se comunicam, enredam-se, repetem-se e ordenam mutuamente.

TRACOS DE MODERNIDADE

*"Pange lingua gloriosi
corporis misterium"*

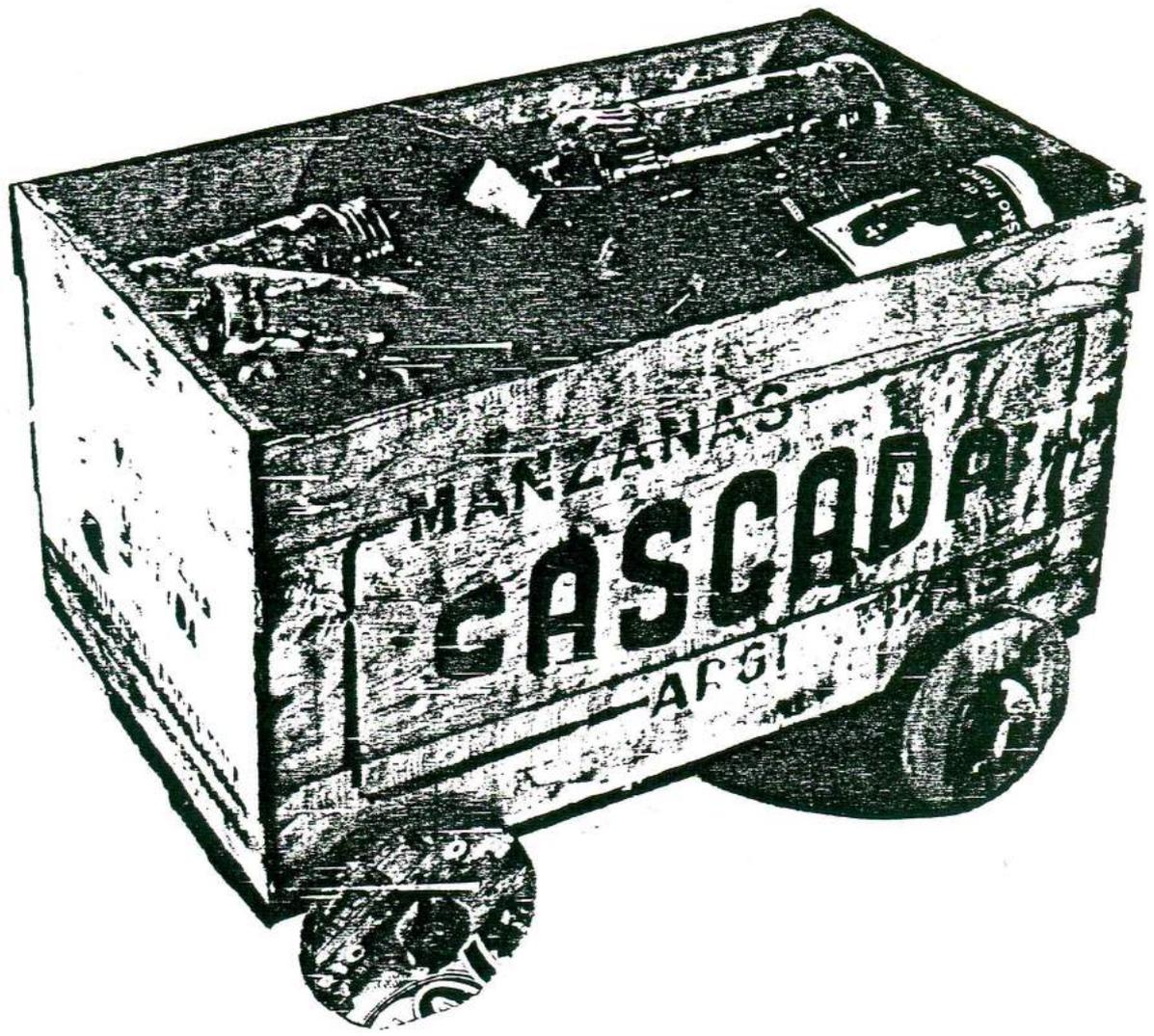
(Da liturgia católica)

A arte de Bispo é moderna, afirmou-se isto na Apresentação. Ao longo do trabalho foi-se confirmando o resultado de sua construção estética, de sua produção simbólica. Sem ater-se às causações de sua arte - o que levaria, irrecusavelmente às interações do artista, ou a uma teoria psico-patológica do delírio - chegou-se (ou espera ter-se chegado) a alguma demonstração cabível neste paradigma da modernidade. Estética da banalidade, do residual, do abjeto cuja causa é o acaso, Bispo insere-se no polo não só da obra, como também, no horizonte da recepção, como "sintaxeur" do lixo cotidiano que revela, por entre a divisão corpo e linguagem, o quanto o dejetivo assume as formas do belo.

CONSTRUÇÃO E MONTAGEM

A Arte Moderna herdou do Cubismo e do Suprematismo através da ambição destes em relacionar tempo e espaço como eixos para o corpo da expressão. Em Bispo, a ordem e a regularidade são elementos de uma necessidade de temporalidade interna do artista. Não se referem ao tempo como medida exterior, mas como interioridade a procura do ritmo, da métrica temporal. Contribuem, sensivelmente, para a relação perceptual direta da qualidade do objeto fruído, como aquela feita com garrafas plásticas cheias de papel picado. Esses objetos são episódicos, e elementos de acabamento diferenciado, pela limpeza que remete a uma leitura clara e uma imediata.

Já na montagem tem-se o apor constante de objetos sobre espaços determinados como base. Trata-se de um princípio de construção, um procedimento artístico possível



após os experimentos do Cubismo que tornou o fragmento uma via expressiva, fazendo da parte constitutiva do objeto o seu representante em essência e um reforço à abstração informal, já presente em Monet, nas obras *Cathedrales* e *Nymphéas*.

A montagem, em Bispo é a resultante de elementos identificáveis do real. Enquanto processo baseia-se na divisão, na fragmentação para encontrar a unidade pela composição engenhosa de se juntar as partes na formulação de uma estrutura funcional outra, única. São os mosaicos de fragmentos que fazem um todo pela contiguidade.

METONÍMIA E FRAGMENTAÇÃO

A técnica da montagem metonímica, como a colagem cubista, permite essa composição feita de pedaços dos objetos que formam o todo do qual não são partes constitutivas. Através do processo de montagem, cria-se um corpo expressivo, a partir de elementos outros que são estranhos ao todo e lhe garantem maior indefinição. Transposto o objeto para a montagem, ele é o outro que entra na formação do conceito, abrindo significações ao objeto final. Ele é o desnecessário que se transforma em fala fundamental na medida em que se autoreferencia. Não se quer a representação fiel da figura, que se compõe de partes estranhas a ela. O que se busca é a organização segmentos na obra, indefinível como forma, mas pessoal nas relações de contiguidade entre seus constituintes. Pela formulação

metonímica, organização de objetos espaciais em Bispo, faz com que não se estabeleça uma hierarquia de formas e não se ordene um princípio fundante, além do simples posicionamento de corpos menores na realização do objeto.

REPETIÇÃO DO MOTIVO/PARATAXE

Repetir o motivo significa firmar a mensagem, estabelecer o código pela insistência em diminuir a sua entropia. Quando há materiais de mesma natureza Bispo os utiliza *ad nauseam* como que a repetir uma matriz formal. A caneca vem seguida de outra e muitas outras, até o momento em que se altera esse itinerário pela inserção de um elemento de indefinição, de estranhamento. O mesmo ocorre com montagem feita com as congas. São dispostas linearmente, presas em arames gerando uma seqüência de formas cuja característica maior é a monotonia. Esta é quebrada pela inserção de um chumaço de cordões que lhes faculta uma outra leitura pela quebra de expectativa através da surpresa do novo elemento que surge apenas uma vez. O observador é conduzido pelas mãos do artista que o introduz no universo de formas iguais para traí-lo na inserção da surpresa inesperada. Nem todas as montagens são assim realizadas. Podem manter a repetição como princípio de invariância, e assemelham-se à *pop art* pela frieza e impessoalidade que denotam. O húngaro V. Vasarely operou a pesquisa visual como método científico, usando organogramas de cores e formas geométricas, que estão mais voltados às questões perceptuais da recepção do que para a relação emotiva com a representação artística. Sobre essa permissão racional de leitura, fala Argan:

"coloridas.[...]dispostas segundo uma ordem que implica determinadas possibilidades de variação. Usualmente, são possíveis diversas leituras das séries: na vertical, na horizontal, nas diagonais, ou mesmo invertendo relação positivo-negativo entre as formas e os intervalos" (Argan 1994:562).

CONSTÂNCIA E RUPTURA/CONTRASTE E HARMONIA

Esta parece ser a tônica do processo criador no Ocidente. Os processos de renovação da linguagem artística acontecendo de forma pendular, pela ruptura de padrões após sua manutenção no tempo. Nesse sentido, o cosmos de Arthur Bispo do Rosário é uma micro-estrutura histórica do ocidente em evolução. Talvez por uma questão de afasia que deve ser estudada na esquizofrenia, borda o padrão lingüístico e o rompe a cada pedaço de expressão. Isso ocorre, também, nas montagens que são chacoalhadas em seu ritmo por uma invasão da forma alienígena que chega para estabelecer-se como um diferencial na monotonia rítmica. Constância e ruptura determinam o ritmo em Bispo.

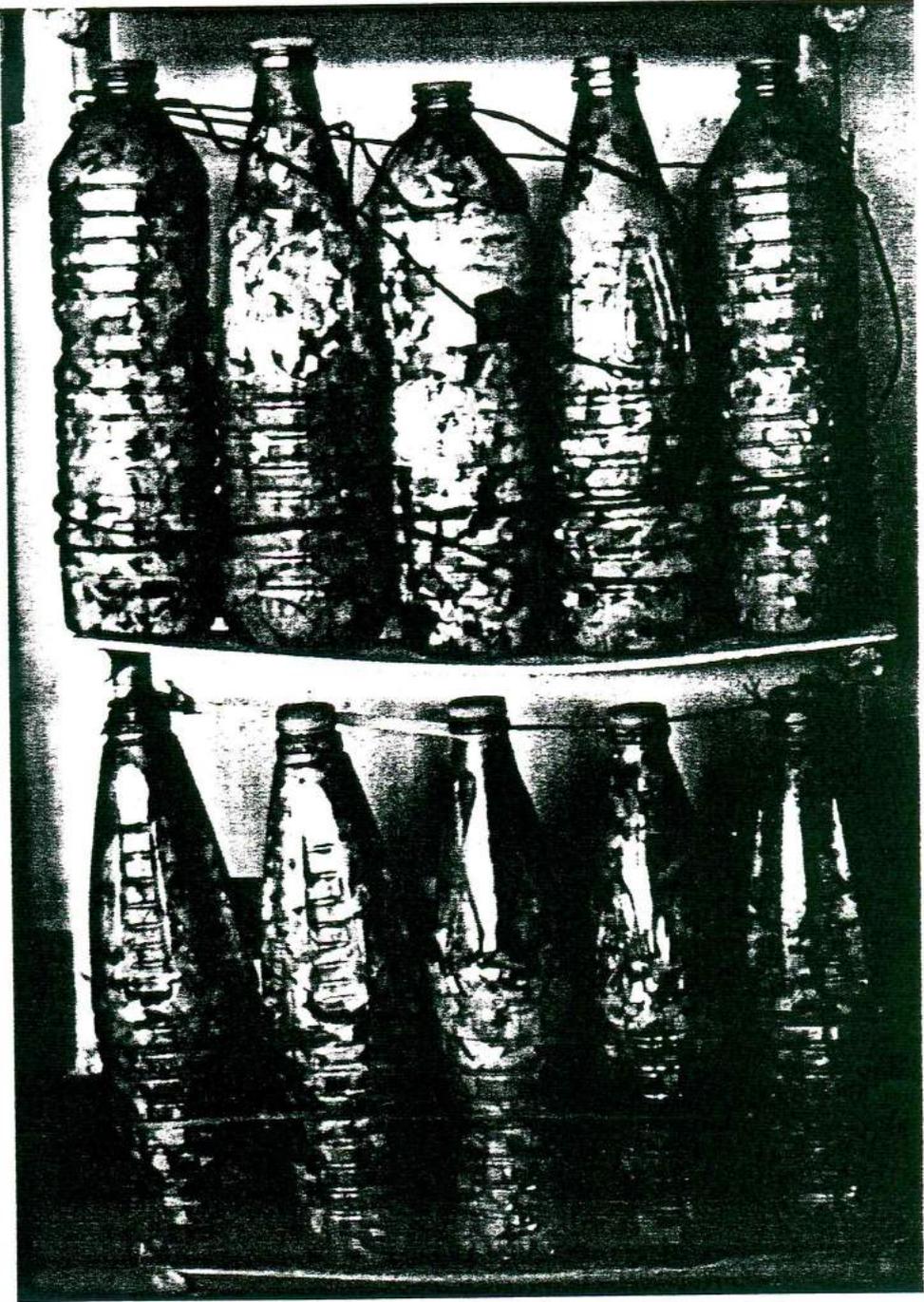
O contraste ocorre na seleção das bases. Enquanto a madeira sugere a solidez, o papel escrito traduz o efêmero e o transitório. Se o voile traduz movimento e leveza, o paralelepípedo muito utilizado como elemento para preencher carrinhos sugere a permanência e o eterno. A harmonia está presente na repetição seriada como "A Cartografia das Misses", "As Placas de Ruas", "Os Carrinhos", "As Garrafas de Água Mineral com Papel Picado", "Os Encapsulados Cuneiformes".

ARTE EFÊMERA/ARTE POBRE

Não há uma consciência do depois no artista. Ele não se expressa para que seu feito seja uma categórica perenidade transpondo o tempo como marco expressivo da humanidade. Não realiza, objetivando a permanência, tanto do ponto de vista material, quanto histórico. Fisicamente, grande parte de seus elementos são irresistíveis à passagem do tempo, pois não pensados para a questão da durabilidade. Materialmente a obra de Bispo é efêmera. Foge ao padrão burguês do consumo.

Pobre é o termo utilizado, depois dos anos 50, para definir uma arte realizada para ser expressiva, independente de sua base. Portanto, aquela voltada para a expressão possível do objeto, em detrimento do material que o compõe. Por ser fruto da inquietude, mais que do tempo que desejaria perpetuar, está fora da historicidade ou com ela não se preocupa. Interessa-se pelo seu momento e não pelo depois ou em ser modelo para outros discursos. De fato, compõe-se o contraponto com nobreza e durabilidade.

Merece uma pesquisa, a opinião dos visitantes à obra de Bispo, para que se faça uma leitura de como é a recepção de sua trama, para que se tenha uma diretriz de como ela chega, com as variantes da interpretação. Experiência assim foi realizada pelo Dr. João A. Frayze-Pereira, que colheu o depoimento de nove visitantes a uma exposição de Arte Incomum realizada no pavilhão da Bienal em São Paulo e as transformou em capítulo de sua tese de doutoramento sob o título "Olho D'Água". A percepção é variável e chega com a



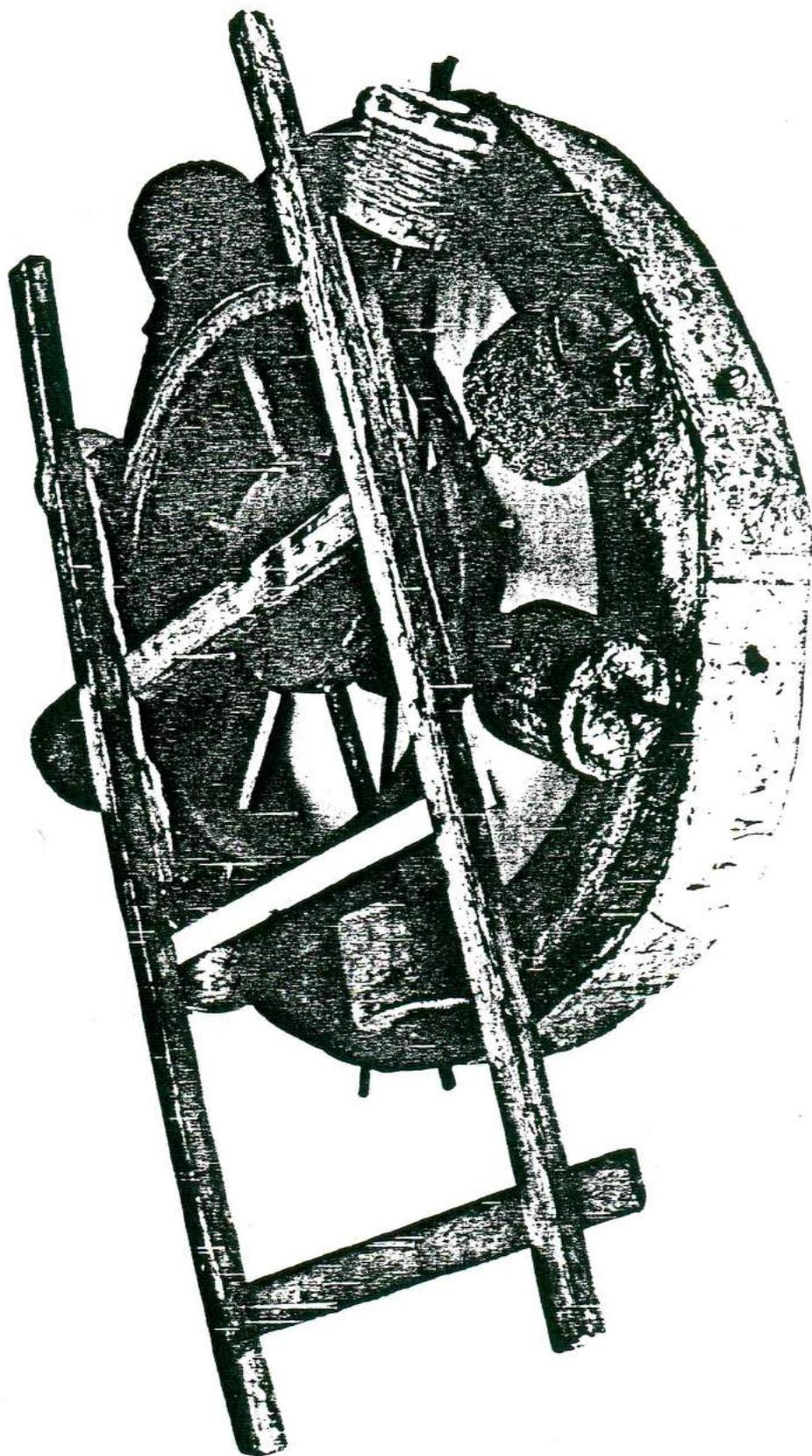
surpresa do toque incontrolável que a arte incomum processa nos extratos profundos do psiquismo individual. É o que o autor chama de

"germinação emocionada de uma percepção" (1995:149).

A análise de Bispo, do ponto de vista do visitante, quando realizada de forma aprofundada e com os elementos das teorias da recepção, poderá abrir novos horizontes à leitura da obra e de uma possível qualidade de comunicação, através da empatia realizada entre a fatura misteriosa da loucura e o Outro.

DESLOCAMENTO E READY MADES

O que Picasso representou em termos de ruptura com o passado fauve, com *"Les Demoiselles D'Avignon"* (1907), Duchamp o fez com *"Nu Descendent un Escalier"* (1912), em relação ao próprio Cubismo Sintético. No experimento Dadá, Duchamp atuou sobre a ordem dos materiais e os fez elementos de expressão através de operações mínimas sobre eles operadas, como em *"A Roda de Bicicleta"*. Ao tomar da finitude material da realidade um objeto, depositá-lo sobre uma base, também tirada da banalidade do cotidiano, o artista engendrou uma nova forma que se sustentou como elemento do discurso artístico, mais que morfologia estética. Mais que isso, essas formas industriais ajuntadas fundaram-se como uma nova determinação discursiva ao sustentar que tirando-se o elemento de sua finalidade, ele pode se revestir de



artisticidade na medida em que dessacraliza tradição das formas e se apropria de outras que, em sua previsibilidade utilitária, jamais poderia ser pensada ou tida como expressiva.

Arthur Bispo do Rosário opera uma volúpia de formas, uma cenografia do inconsciente, com esse princípio e, embora não os pré-signifique, deixa-os pulsando significações para o olhar crítico. Uma "Roda de Tômbola", com algumas inscrições, é uma cópia formal do famoso objeto de Duchamp, como outro, já citado, uma cópia encapsulada do "Porta Garrafas". A comparação não quer justificar em Bispo o conhecimento da arte Dadá, ou de uma possível teorização prévia à realização do objeto. Trata-se, apenas, de reconhecer no louco, a realização prática de objetos, cuja substância artística está referendada pela história e pelo pensamento lógico dos fragmentadores da tradição, através das rupturas operadas no início do Século.

Enquanto o *Ready Made* de Duchamp ocorre pelo trânsito da função, em Bispo acontece pela apropriação e pela recuperação do objeto a partir de sua qualidade de resíduo do mundo utilitário: o lixo. Duchamp processa a arte no âmbito da forma ainda inserida em sua competência industrial e Bispo quando a forma já cumpriu sua função e saiu desse limite para o campo do inútil. Eles são reintegrados ao universo das formas como se renascidos para uma nova realidade espacial em formulação constante.



AUTOMATISMO NA PRODUÇÃO

Esta é uma característica industrial da arte, sobretudo a Americana, no Século XX. Não apenas pela forma de produção que agregou processos industriais para a formatação de algumas bases a serem interferidas manualmente pelo artista. A Arte Xerox é uma dessas formas que se utilizam da automação para a possibilidade da técnica do artesanato e da criação individual. O mesmo ocorre com a Arte Postal, para não citar a serigrafia que permite a seriação, (como a gravura), utilizando-se de processos onde a industrialização opera como coadjuvante do procedimento individual sem tirar-lhe a autonomia expressiva. Esses procedimentos sujeitos a um programa, têm algo em comum com Arthur Bispo. Este criou como resposta a uma necessidade íntima delirante, através de repetições dos princípios básicos mínimos como forma de se exprimir. O que tem de automático é a repetição e a obsessão pelo ato criador. Mas a automação não se restringe, apenas, à produção. A Arte Pop, a *Action Painting* e foram além dos processos de automação na feitura dos objetos expressivos, uma vez que entraram no âmbito da comunicação de massa, pela renúncia à produção tradicional e, segundo Argan, apresenta como novidade,

"a renúncia às categorias técnicas tradicionais e o emprego de qualquer técnica capaz de desmistificar a arte, para inseri-la no circuito de comunicação de massa".
(Argan 1994:508).

Bispo, evidentemente, não está inserido no contexto dessas formas expressivas que absorveram o princípio técnico da produção industrial, uma vez que operou seu constructo com uma tecnologia rudimentar. Apenas guarda com a modernidade da

automação, um traço de semelhança, através da repetição sistemática, o que lhe faz um seriador. Por isso pode-se dizer que é semelhante no resultado, na medida em que se desassemelha no processo.

A ARTE COMO OBJETO TÁTIL

Desfeito o princípio da arte para a pura contemplação, enquanto objeto espacial, abriu-se à entrada do homem, permitiu-se o toque. A arte escultórica, no passado feita com a nobreza do bronze e da mármore assumiu a fragilidade e a mistura de materiais antes impensáveis como entes de expressão. Chegou-se ao experimento como princípio da forma visual espacial, tanto para o artista, quando para o observador. Experimentar parece ser a melhor definição do objeto em sua plenitude de possibilidades para a tatilidade. Se a obra de Arthur Bispo do Rosário estivesse intacta, ela seria adentrada, percorrida, tocada como o ser que se entrega ao outro no entranhamento de sua interioridade. Como Hélio Oiticica com seus Bólides, Parangolés e Penetráveis, por exemplo. Ou os elementos escultóricos produzidos para serem adentrados, como os Penetráveis do venezuelano Jesus Rafael Soto, ou suas chuvas de náilon suspensas, através das quais o espectador passa.

ACASO E POSSIBILIDADE

Revela-se pela materialidade da obra. Surge com uma característica determinada pelo local de vivência do interno Bispo do Rosário. Como já dito, há uma previsibilidade nas formas, mas não ameaça à surpresa, uma vez que sendo a colônia Juliano Moreira um espaço aberto, desde 1981, a forma pode lá chegar pela entrada de visitantes ou pela saída de internos outros que não Bispo. Este recusava-se, nos últimos anos quando sua obra tornou-se mais consistente materialmente, a deixar suas celas. O acaso, também, se revela na forma em que opera o artista, ajuntando objetos, compondo formas imprevisíveis e bordando fatos que somente ele conhecia e dominava. O acaso é um dos princípios da colagem e da montagem, como realizada pelo artista Farnese de Andrade em operação de aglutinação de formas com características mórbidas e intrigantes. Se o mesmo Bispo vivesse em outro local, certamente seus elementos seriam outros.

A FRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO ARTÍSTICO

À modernidade coube reforçar a banalidade do cotidiano como tema para a realização da arte. Essa foi uma das transformações operadas e que prevaleceu sobre o ato criador. Para se realizar a grande obra, serve o cotidiano, o acessório como *leitmotiv* e a linguagem telegráfica em oposição à fala parnasiana, duas das subversões operadas

sobre a forma. Marinetti, em 1912 já preconizava, para a literatura, a destruição da sintaxe, no primeiro item de seu Manifesto Técnico:

"É preciso destruir a sintaxe colocando os substantivos a olho, conforme eles vão nascendo". (Aurora Fornoni Bernardini 1980:82).

Através do fragmento, da decomposição, a figura expressa-se mais completa e complexamente que a sua total exterioridade. Pode se dizer que Bispo opera, grande parte da obra sob esse prisma, o do fragmento. Enquanto a totalidade discursiva pode estar em objetos autônomos, que falam simbolicamente por si, como "O Trono Acorrentado" e o "O Leito", as outras séries como "A Cartografia das Misses", "Os Encapsulados" são composições onde o pedaço faz arder a imaginação através da minudências, como o fragmento do esqueleto que demanda tempo e análise para que o corpo a que pertenceu seja identificado.

CONCLUSÃO: A BASURA COMO ACABAMENTO

O Século XX, pródigo com o progresso e a velocidade, tem sido de extrema receptividade com os aspectos primitivos da expressão humana. A razão dessa tendência instintiva a positivar o homem em sua rudeza expressiva chegou pelos novos caminhos de conhecimento abertos pelas teorizações sobre o inconsciente levadas a efeito por Sigmund Freud. Não seria um exagero afirmar que este é o Século do inconsciente, melhor dizendo, do sujeito dividido entre a razão e o insano/insensato.

A história do homem mostrou, durante séculos que o ser era feito da dualidade finita do corpo e da grandeza sublime da alma. Esta, uma entidade sutil, intangível mas possibilidade de uma felicidade suprema, impalpável à experiência concreta da existência, pois que só realizável com a morte. A alma, em sua imortalidade, abasteceu e animou o corpo perecível com a diretriz dos valores do prazer, acenando com a infinitude do gozo para a curta passagem pelo "vale de lágrimas", esse rio sem limites, de direção ignorada, por onde navega a dor e onde se afogou o amargo desprendimento da carne.

Com o inconsciente revelado, o corpo, pátria da vontade dominada pela alma histórica, e onde se esconde a pulsão, foi também exposto pelo avesso. Não o reverso da forma, mas lado também sugestivo, escondido e onde moram as paixões, a vontade e o ser idiossincrático.

Ieronimus Bosch (1450/1516), gótico internacional da passagem da ^{Baixa} Alta Idade Média para o Renascimento, revela, em cerca de 40 pinturas a ele atribuídas, uma iconografia perturbadora onde o ser medeia entre o bem e o mal e sua visão da existência, ao tempo em que coloca a nu a simbologia de sua época pela junção do onírico ao real. Embora a forma esteja dentro da estética determinante de sua época, conteudisticamente pode se analisar o que o artista registra como revelação do mal e das contradições do homem. O artista abre sua época a outro prisma para a interpretação que não aqueles da formulação artística onde está apenas o esboço das realizações positivas do homem pela religião e pelo conhecimento renascentista. Bosch é um caso concreto e claro da leitura do pecado, essa entidade ética fundante da crença

histórica da alma como redenção do ser. Hoje, é possível buscar algo de Bosch na obra com o auxílio da Psicanálise, e não se ater, apenas, ao discurso da arte medieval com a qualidade de sua expressão estética.

Modernamente, as vanguardas pós-impressionistas e o experimento artístico subsequente, objetivaram o despertar dos caracteres da primitividade e do inconsciente, como forma de se abastecer e renovar uma nova estética em fundamentação. Ao Fovismo e ao Expressionismo, coube a tarefa de fecundar no procedimento artístico, uma forma gestual livre/ no uso de cores e temas que sustentavam o homem em sua carga de expressividade tirada das perturbações do ser e não de puras qualidades reforçadas socialmente. A aparência expressionista, em grande porção é a revelação de um novo homem, não mais subjugado pela necessidade de inibir as suas vontades e paixões em nome do devir e da supremacia da alma. Não mais cindido entre o mundo da cultura e do que se poderia entender como espaço da natureza. Ele é o ser pleno, onde aquilo que lhe é marco profundo brota como possibilidade de expressão universal. Nesse sentido é esclarecedora a presença de Henri Rousseau, *Le Douanier*, nas exposições Impressionistas e como presença renovadora da nova formulação estética nascente, como mostra do desejo de incorporar-se ao mundo civilizado da arte, a expressão natural do homem. A academia busca na expressão livre e no autodidatismo, a qualidade que o dogma oficial da criação já não consegue expressar. Agregue-se a isso, a descoberta da "art nègre", da cultura tribal pelos experimentos pessoais de Gauguin, um dos precursores no estudo do primitivismo na arte moderna do ocidente, tanto como temática, quanto como ineditismo na inserção de fragmentos de forma primitiva agregado ao quadro.

As vanguardas históricas fizeram a apropriação desses elementos trazidos para a cognição e fundamentou um novo corpo de conhecimento para a arte moderna que se sustenta, ainda hoje, nos princípios da expressão livre da vivência e do pensamento do artista mais a liberdade de escolha do estoque de materiais sobre os quais quer transitar a linguagem. A liberdade conquistada abriu os caminhos ao experimento da expressão relegando ao passado a forma rígida que antes determinava a ciência do gosto e do estilo, deixando à mercê do artista a formação de sua cultura expressiva.

A sustentação de Arthur Bispo do Rosário como artista, só é possível graças aos amplos caminhos da expressão, abertos pelo experimento da arte no Século XX. No cenário de conjunções do saber que se apresenta no final do Século, Bispo surge como um aglutinador de teorias, um referencial concreto, um ponto final que se permite reticências sobre as quais podem se estruturar desdobramentos teóricos sobre o fazer artístico e uma renovada concepção da loucura. Ela se apresenta como possibilidade de se produzir novos conhecimentos sobre a natureza humana e sobre a capacidade latente que o homem tem de criar representações. Ao dizê-lo "delirante" e "louco" está-se pensando na fragilidade dos laços sociais. Mas os traços de modernidade que estão na arquitetura de sua obra, justamente revelam os "laços estéticos" que fazem de Bispo um ser de discurso.

Com ele a rasura se faz acabamento e a imperfeição se instala como paradigma. Assim pensando, não seria abuso afirmar que o inconsciente revelado por Freud, mais sua



relação intrínseca com o corpo, com suas indizíveis marcas,
é a alma Século.

ENTREVISTAS

- N. 1 - ROSÂNGELA MARIA MAGALHÃES**
- N. 2 - MÁRIO TOMÁS DE AQUINO**
- N. 3 - EIMAR SALDANHA CAMARINHA**
- N. 4 - CONCEIÇÃO VAZ ROBAINA**
- N. 5 - JOSÉ SANTA ROSA LOPES**
- N. 6 - DENISE CORRÊA**
- N. 7 - EDUARDO CARVALHO CABRAL**
- N. 8 - LULA WANDERLEY**
- N. 9 - HUGO DENIZART**
- N. 10 - FREDERICO MORAIS**

ENTREVISTA 1 - ROSÂNGELA MARIA MAGALHÃES
Psicóloga - Data: Setembro/1993 - Rio de Janeiro (RJ)

Pergunta - Como ocorreu seu contato com Arthur Bispo do Rosário?

Rosângela - Quando entrei na Colônia eu era estagiária e a proposta da Instituição era a de fazer um trabalho de ressocialização. As estagiárias deveriam atender o maior número de pacientes. Quanto mais, melhor. Era uma proposta de trabalho em grupos operativos uma vez que o número de pacientes era grande. Havia cerca de 700 no pavilhão onde trabalhei, o Ulisses Viana. Lá senti vontade de fazer um trabalho individualizado embora não fosse esse o princípio da Instituição. Era a minha proposta. Assim conheci alguns pacientes e entre eles o Arthur Bispo do Rosário. Fui visitá-lo e descobri que ele nunca havia participado de qualquer tipo de trabalho terapêutico, individual ou em grupo. Ele ficava no quarto realizando trabalhos aos quais ninguém tinha acesso. E ninguém tinha acesso à vida dele, nem à obra que era chamada de "trabalhos".-

P - Na Juliano Moreira havia uma oficina para os internos, como existe na Pedro II?

R - Não. Ele estava no quarto onde havia uma solitária. O Bispo ocupava vários quartos com as solitárias. Era tudo dele, inclusive a iniciativa de criar objetos e o material que ele pedia às pessoas de acordo com o que ele fosse precisando. E recebia esse material porque as pessoas achavam bonito o que ele fazia. Para se entrar e falar com ele era preciso pedir permissão. Havia uma espécie de senha para se chegar até ele.

P - Como era isso?

R - Ele perguntava à pessoa que queria entrar: "de que cor você vê a minha aura"? Ele se imaginava uma pessoa muito importante que tinha uma aura. Perguntava, "é azul, é branca?", e as pessoas, querendo ver o que ele fazia, respondiam. Então podiam ou não entrar.

P - O que você disse?

R - Eu não disse. Percebi que as pessoas diziam ..."estou vendo...você é uma pessoa Importante". Viam os trabalhos e saiam. Eu não queria aquilo, Queria entrar e ficar. Então eu tinha que ser diferente. O meu trabalho com o Bispo foi alguma coisa mais de sentimento do que de técnica porque eu estava recém começando o curso. Fiz o estágio muito cedo.

P - Você tinha quantos anos?

R - Isso foi em 1981. Eu tinha vinte e poucos anos e ele sertenta. Eu senti que eu teria que ser diferente, autêntica e verdadeira. porque eu não via nada daquilo. Eu o via como um

interno da Colônia Juliano Moreira. O primeiro passo foi o desejo de conhecer aquela pessoa. Quem é essa pessoa a quem ninguém tem acesso, que não sai, que não toma banho que não se comporta como os outros pacientes. Quem é essa pessoa que é muito diferente e o que eu posso fazer por ele. Eu achava que poderia fazer muito. Pelo menos tirando-o dali daquele mundo que eu achava importante mas eu tinha a pretensão de mostrar outras coisas para ele. E isso se daria através da verdade. Comecei indo lá com frequência de duas ou três vezes por semana em horários fixos para caracterizar que era um trabalho e não uma visita como as outras pessoas faziam. Passava um tempo lá e sempre dizendo a ele que eu o via com o uniforme da Colônia, que ele era um paciente...

P - Sempre trazendo-o para a realidade?

R - Sempre. Ele passou muito tempo sem me aceitar. Uns três meses. Eu entrava, ele perguntava, eu dizia que não e saía. Ele dizia, você vai sair. Você não vai ficar porque você não é escolhida, você não consegue perceber como eu sou, não vê a minha importância e então vai embora. Eu saía, mas não desistia. Persisti até que um dia ele disse, “está bom, já que você não me percebe como eu quero, eu vou aceitar você assim mesmo Você vai entrar e um dia, quem sabe, você me vê como eu quero”. Eu disse; ou quem sabe um dia, você vai se ver da forma como eu te vejo. Mas nada com ameaça. Já que ele achou que poderia vê-lo do jeito que ele se via eu também achei que ele poderia se ver como eu o via. E assim começou nossa relação. Foi muito difícil, ele era um paciente que pouco falava, ele se expressava muito na arte, no que fazia. Ele ia mostrando as coisas e falando sobre elas. Num primeiro momento era como se ele não existisse. Ele não se sentia pessoa. A importância dele estava nos objetos. Ele não era importante. Importante era cada objeto que ele mostrava. Tanto que ele mostrava e queria que eu fosse embora. “Você está satisfeita, eu já mostrei tudo, agora você vai”.

P - Ele tinha ciúmes desses objetos?

R - Tinha. Muito ciúme. Eu comecei, num primeiro momento, por sensibilidade minha a tirar a importância do objeto e dar mais importância para ele. O meu objetivo era que ele percebesse que aquilo tinha um sentido sim, mas porque tinha sido feito por ele. Ele não era importante porque aquele objeto existia. Eu não olhava muito o objeto, eu olhava para ele. Ele dizia, “mas você não está olhando”. Eu dizia, eu estou olhando para quem realizou o objeto, o que você fez, tentando mostrar para ele que ele era importante e por isso aquilo se tornou importante. No início ele não entendeu muito, achou que eu estava desprezando, não valorizando e que aquilo não tinha importância nenhuma para mim. Depois de um tempo ele entendeu que tinha sim. Entendeu não só que a obra era importante, mas que ele, também, tinha um valor. Através dessas idas ele entendeu que era um atendimento, que havia um tempo para esse atendimento e começou a gostar.

P - É possível dizer que quando ele passa a perceber que era um atendimento, através do afeto o caos mental se reordena?

R - Através do afeto e através da relação que ele nunca havia estabelecido. As pessoas, mesmo sem perceber reforçavam essa coisa dele não existir. Entravam na sala, diziam ver a aura, viam o trabalho, iam embora e não voltavam...um ano depois...

P - As pessoas tinham curiosidade pela obra, então?

R - Sim. Expressa muito o que ele é, mas não o ajuda enquanto pessoa. Eu até entendi na época, e entendo hoje que ele se segurou muito, se sustentou na obra. Foi a vida dele. Acho que se ele não tivesse realizado tudo aquilo ele teria morrido, não teria vivido tantos anos. Não era por ali que eu poderia ajudar, valorizando aquilo que ele fez sozinho. Ele se sustentou com a própria obra mas já que eu estava entrando na vida dele, tentando alguma coisa diferente, teria que ser através da relação. Tentei uma relação mais direta, coisa que ele não tinha.

P - Com o se deu a relação de amor com você, através da obra.

R - Ele percebe que é um atendimento e começa a se organizar para isso. Alguma coisa do tipo; vendo a hora. Ele conseguiu um relógio de madeira que não funcionava. Para ele funcionava e marcava o horário do atendimento. Eu chegava e ele dizia, "ah. você chegou no horário do atendimento". Internamente ele estava pronto para o atendimento até porque ele começou a associar. Eu chegava na Colônia, tinha o café da manhã depois ele era o primeiro a ser atendido. Depois eu fazia um grupo operativo no mesmo corredor, com muitos pacientes e ele ouvia o barulho. Utilizou, inicialmente, o relógio e eu aceitei. Posteriormente eu trabalhei com aquele relógio não funcionando. No início aceitei mas achei muito forte entrar e decretar que o relógio não marcava as horas. Eu estava entendendo o que ele estava me dizendo. Depois eu fui um pouco mais fundo e disse que internamente ele estava marcando as horas, ele estava esperando, era o desejo dele. Estava na hora porque estava no desejo. Quando eu não chegava, quando por um motivo eu me atrasava ele sentia porque já estava se preparando com banho, com barba. Coisas que ele não fazia quando eu não estava lá. Começou a se arrumar para me esperar. Ele começou a cobrar de mim - na época eu usava calça jeans, tênis, coisa de universitária - como ele gostava de mulher. Gostava de mulher de vestido, de saia, arrumada e eu usava rabo-de-cavalo, calça jeans e tênis. Ele começou a dizer que mulher não andava assim. Andava de vestido, saias, sapatos, cabelo solto, maquiada. Nada disso eu usava. Era o jeito de mostrar como ele gostava da mulher. Começou falar da virgindade. Na cabeça dele eu era virgem, solteira, filha única e morando com os meus pais. Ele ia fantasiando a mulher idealizada dele.

P - Você era casada e tinha filhos?

R - Sim, casada e com filhos. As pessoas diziam que o psicótico não projeta nada. Ele fez uma projeção em mim, das coisas que ele idealizava na mulher e eu não era nada disso, virgem, solteira, morando com os meus pais. É claro que ele não me perguntava nada. Se ele perguntasse eu seria neutra para que ele pudesse fazer esse trabalho em cima de mim e mostrar tudo o que ele queria e esperava da vida. Enfim, houve essa fase, e depois eu me formei e ele demonstrou interesse em ir à minha formatura. Mostrou interesse pela roupa ao perceber que como paciente da Colônia, mensageiro de Deus, uma pessoa muito importante ou o próprio Deus, com uniforme, não poderia ir à formatura. Passou essa fase em que ele estava já, muito no real.

P - E o Manto?

R - Já estava pronto. Ele mostrava tudo,... o manto, mas não falava nessa passagem. Claro que ele tinha momentos de delírio e neles eu não entrava. No dia em que eu chegava lá e ele estava delirando, falando da passagem, do manto, de se tornar transparente, eu não tinha o que fazer. Eu não podia entrar nesse delírio e nem tirá-lo. mas eu ficava. Não falava. Eu voltava lá quando ele saía do delírio e nós voltávamos ao trabalho.

P - Sobre a paixão...

R - Quando ele percebe tudo, nada fica no plano da fantasia. Ele quer realizar um desejo, como uma criança. Aos poucos se depara com problemas reais. Ele não tem dinheiro para comprar um terno, ele é paciente e eu sou a Psicóloga, a estagiária de psicologia. Até o momento em que ele diz "eu vou, vou arranjar um terno e uma enfermeira vai me levar." No momento seguinte ele diz, "não, eu não vou, você tem sua vida e eu tenho a minha e a minha é aqui. Eu fico e você fica comigo, você vem me ver. Eu não tenho que viver no seu mundo." Eu achei aquele momento muito importante quando ele quer se realizar a qualquer custo, indo à minha formatura. Avaliando hoje, vejo que não seria uma coisa boa a entrada dele na minha vida. E como trabalhar a não ida à formatura? Ele mesmo se decidiu por não ir, em função dos nossos trabalhos, do que eu fui mostrando para ele. Achei isso muito importante. Eu me formei, fiquei mais um tempo indo à Colônia. A partir desse momento a obra dele já estava se modificando...

P - Como se opera essa modificação na obra quando ele percebe a realidade. Ele se percebe apaixonado?

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

P - Há nisso o mito da mãe?

R - Sim, e volta para a realidade, volta para Rosângela, a realidade, a pessoa. Ele não tem o controle. Até teve. Por muito tempo ele me colocou na obra. Eu fui a obra, eu saí...Sempre houve esse jogo.

P - A escrita do seu nome é importante nos trabalhos. Há um inventário da relação de vocês que está presente. Rosângela chegou a tal hora, saiu a tal hora... Como era isso?

R - Ele começa a fazer os objetos do dia-a-dia, os de culinária. Nesse momento ele coloca para mim que a mulher é uma coisa muito sublime que foi feita para cuidar da casa. É quando ele começa, não só a me presentear como a me colocar na obra. Abre um espaço novo no trabalho que foi todo voltado para a nossa relação. É quando aparece a cadeira com a corrente. Ele fica meio confuso. Aquilo que o Frederico Moraes chama de nave é a cama de Romeu e Julieta na época da nossa relação. Aquilo não existia. Ele fez a partir da nossa despedida quando eu disse que iria embora e ele quis vivenciar Romeu e Julieta. E aquela cama é exatamente como está na exposição. Depois que eu fui embora era a cama de Romeu e Julieta. Segundo as pessoas - e eu não posso dizer nada porque já não estava mais lá e ele não estava vivo - a cama se transformou em nave, na qual ele faria a passagem. Eu acho estranho porque para fazer a passagem ele não precisaria de nada. Ele nunca me falou da idéia de ir embora na nave. A passagem significava ele subir. A idéia que ele me passava era de que ele era tão importante...

P - Essa nave poderia estar relacionada com o fato de ele ter sido marinheiro?

R - A idéia que ele me passava era de que ele era tão importante que ele se tornaria transparente, deixaria de se alimentar para subir. Ele seria leve a tal ponto que ele iria subir para o céu. Ele não dizia céu. Ele iria subindo. Não se utilizaria de objeto nenhum para a passagem, a não ser o manto. Há outros objetos...começou a ajuntar telhas, cimento, cal, para construir. Ele teve a idéia de construção de uma casa. E que não foi trabalhado por mim. Eu não tinha condição de trabalhar esse tipo de coisa com ele. Eu deixei passar sem (inaudível). Ele também só falava nessa construção mas nada tão claro, nada tão concreto ou na realidade. Ficava no plano do inconsciente mesmo.

P - Há algo mais na obra em que você esteja? Há algum histórico ou anotações que você tenha feito?

R - Há um texto na colônia sobre o que foi a relação. Fale com a Denise. Tem fotos, escritos.

J - Houve, na obra, momentos em que a figura, o naturalismo, sobretudo a figura humana fosse trabalhado por ele?

R - Não. São sempre objetos ligados ao dia-a-dia. Ele me presenteou com um travesseiro, uma coisa bem íntima. Talco, sabonetes...ele me dava muito. Ajuntou um dinheiro que não tinha um valor real, um valor nosso, para me presentear. Achei muito lindo, também, esse momento. Isto está tudo escrito lá na Colônia. Ele achou que pudesse comprar um presente. Depois chegou à conclusão de que seria melhor que eu escolhesse.

P - Quanto tempo durou essa relação?

R _ Dois anos.

J - E nesses dois anos aconteceu a mudança na obra, a reordenação do caos intrapsíquico, o contato com a realidade, a diferenciação entre paciente e Psicóloga e se desenvolveu a questão do amor simbólico através da vivência de Romeu e Julieta? Pela vertente junguiana eu poderia pensar no arquétipo de um grande amor, do amor trágico, amor e morte?

R - Eu não tenho esse entendimento até porque Romeu e Julieta aconteceu já no finalzinho, quando eu comecei a trabalhar com ele a separação. Romeu e Julieta não aparece no momento do amor quando ele me dá sabonetes, presentes e quando começa a transformação. Aparece quando eu vou embora. Eu vejo mais a coisa sofrida da separação, daquele (inaudível) de morte. Separação vivida como uma morte. A separação de alguém muito importante. A minha leitura é essa porque eu começo a trabalhar a separação quando ele começa a fazer objetos muito importantes. Nos atendimentos ele está com uma facininha sempre trabalhando a madeira. Não só fazendo a madeira como fazendo objetos cortantes. Eu entendia isso como uma forma de elaborar essa separação.

J - Corporifica a separação em objetos cortantes?

R - Sim, e um dia prepara uma cadeira com correntes. Cortar objetos não foi suficiente. Ele passa o tempo cortando, talhando, na tentativa de entender a minha ida e recompor tudo isso como uma regressão. Tenta me acorrentar, concretamente. Eu chego e ele diz que preparou uma cadeira para eu me sentar. A cadeira tem rodas. É importante a história dessa cadeira. Ele diz que está ali, pede para eu me sentar e quando vejo as correntes sinto o que ele estava tentando fazer.

J - Você se senta?

R - Depois. Eu disse que não estava ali para ser acorrentada. Disse que eu estava ali para livrá-lo das correntes em que ele se encontrava e que se eu me sentasse para ser acorrentada eu nada poderia fazer para ajudá-lo a se livrar das próprias correntes. Eu só ficaria acorrentada junto com ele e nada adiantaria. Disse que eu não poderia me acorrentar a ele como eu não poderia acorrentá-lo a mim. Essa era a forma de fazê-lo entender o que eu estava tentando dizer. Eu nem posso dizer aqui quantas frases eu fiz com relação a isso mas garanto que passei quase o tempo todo do atendimento tentando levá-lo a um entendimento. Depois de dizer isso de várias formas ele fala "senta na cadeira que eu não vou te acorrentar". Aí eu me sento. Ele pega a cadeira e me empurra e puxa. É o mesmo trabalho de corte. Ele me coloca longe e perto. Ali ele estava tentando se aliviar dessa angústia. Saber que eu poderia estar longe e poderia estar perto. Ele estava tentando experimentar o que ele sentia quando longe e quando perto. Eu vou dando nome a essas coisas para ele. Eu estar longe, eu estar muito longe. Mostrei que há coisas que a gente não vê, outras que ele teve comigo e que estariam perto dele. Que eu ia embora mas não ia levar essas coisas. Ela ficariam dentro. Tudo o que vivenciamos ficava dentro e eu não ia levar nada. Eu só ia embora. Ele dia "está bom". Eu senti que foi difícil para ele. A cadeira

ficava ali, daquele jeito, com as correntes e as rodinhas. E assim vai se aproximando o dia de eu ir embora.

J - Quanto tempo antes você começa a trabalhar a saída?

R - Bastante tempo porque eu sabia que seria muito difícil.

J - Você tinha uma orientação para fazer esse trabalho? Fazia análise na época?

R - Eu fazia análise.

J - Ele aceita a separação?

R - Com relação ao Romeu e Julieta ele acaba por aceitar a separação. Não tenta mais nada. Passa uns dois ou três meses, eu não posso precisar sem nenhuma tentativa do tipo da cadeira. Continua com objetos cortantes e diz que está preparando uma surpresa. Sempre que eu entrava na sala, já havia percorrido todos os corredores, todas as solitárias onde estavam os trabalhos e a partir da situação da cadeira eu passei a não entrar no quarto em que ele dormia. A partir daquele momento ele passou a dormir no chão de uma outra cela.

J - Você fez isso para eliminar a intimidade, para efetivar o corte?

R - Não. Foi ele que determinou que eu não entraria mais naquele quarto porque ali ele estava preparando uma surpresa para mim. Eu continuava indo, visitando todas as solitárias exceto esse quarto. Eu perguntei, onde você dorme? Foi quando ele me disse que dormia no chão porque no quarto de dormir estava a surpresa. E nos atendimentos ele não falou o que tinha no quarto. Ele só me deixou entrar quando estava muito próximo o dia de eu ir embora. Quando faltava aquele atendimento e mais um ele me deixa entrar no quarto. Nesse dia ele tranca a porta, o que não era habitual. Existiam duas portas, a primeira, de ferro e que ficava entreaberta e a porta do quarto onde ele dormia. Nesse penúltimo atendimento ele fechou a porta e me levou até o quarto que também estava fechado. Ele abriu e lá estava a cama de Romeu e Julieta. Lá tinha uma camisola e o manto. Ele tenta fechar a porta e eu não permito porque eu fiquei, realmente, assustada, porque eu estava trabalhando a separação que ele ainda não havia elaborado. Ele estava com, muita dificuldade de se separar e a única forma, no meu entendimento, é viver Romeu e Julieta. Vivenciar Romeu e Julieta. Achei que seria complicado para ele. Eu não queria que nada de ruim acontecesse comigo, mas nada de ruim poderia acontecer com ele, senão todo esse tempo estaria perdido. Se ele me ferisse eu o estaria ferindo.

J - Você sabia que ele foi considerado violento?

R - Ele foi violento mas já não tinha mais saúde para ser violento. Eu digo ferir no sentido emocional. Eu não poderia causar nenhum acidente para trabalhar aquela situação...

J - Você já tinha toda essa compreensão, essa inteligência para perceber a situação?

R - Não. Foi alguma coisa de sentimento. Quando eu estive na Colônia eu gostava muito do que eu fazia embora não tivesse todo o entendimento das coisas como eu tenho hoje. São nove anos de formada. Eu tinha muita sensibilidade e procurava não feri-lo, procurava entender. O que eu não entendia eu não fazia. Você há pouco perguntou se eu tive supervisão. Eu não tive porque foi uma época muito difícil na Colônia. A Denise seria a minha supervisora, mas não conseguiu. Na época lá trabalhava um grupo da PUC e nós ficamos sem supervisão. Foi um trabalho meu, movido pela sensibilidade.

J - A sua conduta terapêutica parece muito adequada.

R - Era eu. Nem era freudiana, nem lacaniana. Não tinha aquilo que eu estudava na faculdade. Tinha vivência da minha análise em princípio. Comecei a análise no terceiro período de faculdade quando já estava na Colônia há um ano. Não tinha vivência mas tinha a sensibilidade e o meu trabalho pessoal.

J - Voltando à história de Romeu e Julieta...

R - Bem, eu tremi. Pensei: o que vou fazer. Ingenuamente eu queria sair daquela situação e perguntei se ele sabia como era o final de Romeu e Julieta. Ele disse que era para eu vestir a camisola, deitar na cama que ele vestiria o manto e nós viveríamos Romeu e Julieta. Eu pensei, o que seria viver Romeu e Julieta. Seria o final, a tragédia, a separação, a dor a morte e não a história em si. Não era nem a interpretação, era algo de dentro. Eu perguntei se ele sabia como terminava Romeu e Julieta. Ele entendeu e disse: "Rosângela, você nunca foi ao teatro? Eu só quero representar". Eu fiquei sem graça com o que ele colocou. Disse que entendia o quanto deveria estar doloroso para ele, a separação. Poderia parecer que só existia uma forma, como se algum de nós fosse morrer, ou os dois. Eu disse que ia embora sim mas que o trabalho seria continuado com outra pessoa. Ele disse: "eu aceito, eu sei que você vai embora". Nós saímos da sala e ele não quis muita conversa e disse: "você pode ir embora". Eu respeitei. Tinha havido um momento tenso e eu achei que não deveria ser rigorosa naquele momento tão difícil para ele. Senti que não deveria impor a minha presença ali. Ele tinha entendido. Fui embora e depois que eu voltei para o último atendimento e ele não me aceitou mais. Ele abriu a porta como da primeira vez. Não abriu muito e nós já nos despedimos. Foi difícil para ele eu determinar a separação. Ele se antecipou.

J - Vocês se viram depois disso?

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

J - Depois que você foi embora ele continuou produzindo objetos alusivos à relação?

R - Você vê isso na Colônia porque eu não sei. Até porque na exposição eu não consegui observar direito, havia muita gente conversando comigo e eu não pude fazer essa leitura. O Frederico talvez possa auxiliar você sobre o que ele produziu depois. Ele transformou coisas, como a cama de Romeu e Julieta. Isso eu vi, embora se tenha colocado a nave com as coisas de Rosângela (na exposição do MAM-Rio), a cadeira e outros objetos.

J - Em São Paulo a exposição me pareceu incompleta.

R - Aqui estava melhor, não é? Faltou muita coisa, mas tem o relatório e você pode me perguntar. É mais fácil do que eu contar.

J - Agora tenho que elaborar muita coisa. Eu não imaginava que seria tão grande e vital na sua vida.

R - Ele fez também um quadro que é bem conhecido. São três crianças, uma japonesa, uma preta e uma branca. Tem uma pomba no meio.

J - É da sua época?

R - É da minha época. Esse quadro, eu não sei onde ele conseguiu uma figura de um negro acorrentado. Embaixo da pomba ele colocou o negro acorrentado. Eu entendi como sendo ele. Ele coloca um escrito dizendo que o quarto foi inaugurado e reinaugurado. O quarto em que ele morava. Esse quadro está comigo, na minha casa.

J - Eu gostaria de vê-lo.

R - Eu posso trazer. Até pensei em trazê-lo para você ver. Eu achei muito significativo. Um quadro que fala de liberdade, em que ele mostra o que sente e o quanto ele se sente acorrentado a essa passagem, ao delírio dele. Na relação comigo ele pode se livrar um pouco dessas correntes. Se ele voltasse a isso, como ele voltou e continuou o trabalho, e acabou morrendo de morte natural. Não como as pessoas dizem que eu o abandonei e que por isso ele morreu de depressão, morreu de tristeza. Eu não acredito porque depois ele viveu muitos anos. Se tivesse que morrer de tristeza ele morreria naquele ano.

J - Depois que você saiu, separou-se dele, alguém o continuou acompanhando?

R - Não. Ele não aceitou mais ninguém. Ele não aceitou mesmo. Isso é uma dúvida a explicar. Porque ele me aceitou, porque ele não me aceitou mais? Foi a minha sinceridade, foi alguma coisa da própria relação? É como quando se vai ao analista; você aceita ou não aceita. Há uma empatia ou não. Acho que isso aconteceu uma vez na vida dele. Uma única vez ele estabeleceu uma relação com o outro, e uma relação dentro de uma realidade que não a dele mas a minha misturada com a dele. Ele me colocava na obra. Eu era objeto daquela obra. Era objeto fora da obra, era uma pessoa...e então ele pode experimentar o

que nunca tinha podido a vida inteira porque os delírios começaram quando ele era muito jovem. Vinte e poucos anos.

J - Eu agradeço a gentileza em me receber para essa entrevista.

R - Ele era um paciente muito rico, esquizofrênico, com muitos anos de internação. Ele tinha setenta e poucos anos e estabeleceu uma relação com uma pessoa. Uma coisa incrível.

J - Eu li os livros da Dr. Nise da Silveira, sobre arte e loucura. Já fiz pesquisas no Pedro II e vejo que através da arte o esquizofrênico organiza a psique e estabelece um *link* com a realidade. Existe a realidade, o afeto, o inconsciente projetado sobre a consciência e o indivíduo percebendo a questão do afeto. Mas voltando ao Arthur Bispo do Rosário, eu pergunto; ele sabia que estava apaixonado ou era apenas um forma de relação entre vocês?

R - As coisas se confundiam muito. Eu me lembro de um momento em que ele começa a se preocupar, quer dizer, primeiro ele projeta e depois ele começa a ter curiosidade. Ele pergunta: "Você não é casada não, é?"; "Você não tem marido não, tem.?" Ele começa a querer saber quem sou eu, a pessoa Rosângela. São os interesses dele.

J - Já é uma percepção do outro.

R - Ele percebe que ele está sentindo alguma coisa e como poderia ser isso. É quando ele começa a pegar os tijolos, fazer casa. Ele se preocupa com dinheiro. Dinheiro mesmo, não aquelas moedas que antes não tinham significado. Ele começa a falar que ele tinha um dinheiro e que havia um advogado...claro, depois eu descobri que isso estava no delírio dele. O advogado não era dele. Ele havia trabalhado na casa de um advogado que teria ficado com o dinheiro dele. Ele queria que eu procurasse o advogado para reaver o dinheiro dele. Claro, com esse dinheiro ele podia comprar, casar comigo. Ele começa a querer entrar um pouco, no delírio dele e na realidade. Tem uma coisa muito engraçada quando ele começa a não ter controle dos atendimentos, dos horários quando eu passo ali e quando eu trato outras pessoas ele sente ciúmes. Ele começa a desfazer dos outros pacientes. Diz que os outros pacientes não tomam banho, que são loucos, que não dizem coisa-com-coisa e quer saber o que eu estou fazendo ali conversando com os outros loucos. Eu mostro a ele que ele estava com ciúmes. Ele queria que eu atendesse só a ele, que eu fosse só dele. Nesse momento ele sente tanto ciúme que ele faz greve de fome. Mas essa greve de fome foi diferente do delírio porque ele fazia greve de fome para fazer a passagem. Parar de comer, ficar transparente e fazer a passagem.

J - Fazer a passagem...

R - Sim, ele se coloca como uma pessoa diferente, uma pessoa sublime, não desse mundo e que não precisava de alimentos. Só que essa greve que ele faz no momento do ciúme é diferente, para de chamar a minha atenção. É uma coisa bem primitiva, como o filho que se machuca para a mãe cuidar dele. Ele começa a não comer para

eu cuidar mais dele, para eu ter mais relação com ele. Eu fiquei, realmente, preocupada. A enfermeira me chama e me diz que ele está comendo escondido de mim. Eu fui lá, no horário que não era o meu, à tarde e senti um cheiro de laranja dentro da sala. E então eu falei para ele, “há um cheiro, parece que você estava chupando laranja”. Ele fica sem graça e diz que sim. Eu digo que ele dizia que não estava se alimentando, mas na verdade estava e que ele não precisava fazer greve de fome para chamar a minha atenção. Ele tinha um espaço dele e o horário dele. Não havia necessidade de deixar de comer. Ele diz que voltou a comer. Tudo isso vem de uma relação que não se espera com um psicótico.

J - Você já pensou em escrever um livro sobre essa experiência com o Arthur Bispo do Rosário?

R - Eu já pensei muitas vezes. É uma coisa muito grande, para a própria psiquiatria. Foi uma relação atípica, completamente fora do habitual, do que acontece dentro de um hospital psiquiátrico, com um paciente tão carente, tão fechado e difícil.

J - E o diagnóstico? Era esquizofrenia paranóide mesmo?

R - Esquizofrenia Paranóide. Teve muitos delírios durante o atendimento. Entrava em surtos e eu não tinha o que fazer. Tinha que aguardar e respeitar. Essa coisa de eu estar ali sempre presente, sempre ouvindo e sempre me dedicando foi fundamental. O fundamental foi a relação afetiva. Não foi muito a técnica. Ele se sustentou na obra da qual eu não tiro a importância. Todo esse movimento da obra...

J - Sobre os bordados. Ele desmanchava uniformes para obter linha? Os bordados são anteriores a sua época?

R - É anterior. De quando ele estava na solitária. Posteriormente ele pegava coisas já feitas e colocava dentro do quadro, como eu já citei. Ele pegava coisas e refazia colocando nomes, colocando coisas novas, escrevendo nomes.

J - E série feita com colheres?

R - Já estavam lá. Já estavam prontos.

J - Você levou objetos para ele? Ele pediu coisas para você?

R - Nunca.

J - E como ele conseguiu tanta coisa para trabalhar?

R - Pedindo. Os pacientes davam coisas para ele porque achavam que ele era uma pessoa importante e diferente.

J - Os pacientes tinham, então uma relação com ele?

R - Tinham. Até porque em qualquer instituição tem essa coisa do xerife, de quem é o diferente. E ele não era diferente pela força. Era pela arte. Essa era a importância que ele tinha porque os outros não faziam isso. Os pacientes achavam que a organização dele era importante e traziam as colheres, os tênis, o uniforme. Ele era valorizado pelos próprios pacientes.

J - Sobre a organização...esse inventário que ele constantemente fazia era uma obsessão pela ordem...

R - Sim. Era a forma de ele tentar se estruturar. Através daquela obra inteira. Ele produzia o tempo todo. Ele nem dormia. Aqueles bordados, ele ficava bordando o tempo todo, produzindo, produzindo...era a vida dele. A vida dele era aquilo ali, a produção. Eu entrei na produção, fui parte e depois, quando eu já estava para ir embora ele diz que eu tinha sido uma pessoa muito importante na vida dele, a mais importante e que ele não tinha sido importante na minha, mas um dia ele seria muito importante na minha vida. Ele se coloca como pequenininho: "eu não sou nada para você, mas um dia eu vou ser". Ali eu dei a devolução para ele dizendo que assim como eu fui muito importante para ele, ele também foi uma pessoa muito importante para mim porque toda aquela vivência tinha sido riquíssima. Ele imaginou que só ele estivesse recebendo, mas eu estava recebendo muito naqueles dois anos. Aprendi muito, coisas que eu nunca imaginei. Eu tinha vários outros pacientes mas ninguém dava esse retorno riquíssimo. E um paciente conhecido como de difícil acesso. E eu fui lá para isso. As outras estagiárias foram lá e nada aconteceu. Para mim...eu devo ter sido a escolhida por ele.

ENTREVISTA 2 - MÁRIO THOMÁS DE AQUINO

Data: Março/94-Interno há 36 anos na Colônia Juliano Moreira.
Contemporâneo de Arthur B. do Rosário - Jacarepaguá (RJ)

Pergunta - O Senhor conheceu o Bispo?

Resposta - É. Conheci.

P - O Senhor conviveu com ele?

R - Convivi sim.

P - Quanto tempo?

R - Na Ulisses Viana eu estive 12 anos com ele.

P - Como era o Bispo?

R - Ele organizava a fila. Um atrás do outro.

P - Ele gostava de organizar as coisas?

R - É. Gostava de organizar as coisas.

P - O Senhor foi amigo dele?

R - Ele não era muito de conversar com a gente não. Ele gostava mais de ficar no quarto dele. Fazendo as coisas, os trabalhos dele.

P - Os outros internos gostavam dos trabalhos dele?

R - Ele não deixava ninguém entrar lá, não. Só o pessoal que vinha de fora conseguia ver as coisas dele. A gente mesmo não.

P - O Senhor conheceu a Rosângela, a Psicóloga?

R - Conheci.

P - Ela entrava?

R - Entrava. É que naquele tempo o negócio era mais bruto. Agora com esse pessoal novo que veio o negócio se tornou outra forma. Naquele tempo a agressividade de funcionário com o pau na mão, tinha aquela ignorância toda, quer dizer que o doente ficava mais nervoso, mais violento.

P - Eles batiam mesmo?

R - Batiam com o pau. Até na hora da refeição. Naquele tempo eu peguei.

P - Faz muito tempo isso?

R - Faz tempo. Quanto teve essa mudança, veio o pessoal novo, acabou a ignorância toda. Esse mau trato.

P - O pessoal novo já está aqui há muito tempo?

R - Já. Uns dez anos... (pausa)... a pessoa não acabou de comer eles puxavam a bandeja da mão da agente para jogar o resto, para criar porco. Agora está civilizado.

P - Vocês trabalhavam?

R - Trabalhava. Não ganhava dinheiro. Ganhava cigarro.

P - O Bispo trabalhava?

R - Só fazia criatividade. Na hora do almoço olhava a faxina. Olhava o pessoal da faxina. Escalava aquele pessoal para fazer a faxina. Fazia isso. E na hora do almoço organizava as filas para entrar para comer. Isso aí.

P - O pessoal tinha medo dele?

R - Respeitava.

P - Por que?

R - O pessoal respeitava muito ele.

P - Mas porque ele era bravo, era artista, por quê...?

R - Era o modo dele tratar o pessoal.

P - Como ele tratava o pessoal?

R - Tratava bem. Ele não era de bater em ninguém não. Ele escolhia. Não era qualquer um que trabalhava com ele na faxina não.

P - Ele escolhia?

R - Escolhia. E dava cigarro. Ele mesmo comprava cigarro e dava dois, três para cada um.

P - Então queriam trabalhar com ele...E o trabalho, com que ele fazia, como conseguia material?

R - Eu nem sei, aqueles trabalhos dele. Eu nunca entrei no quarto dele.

P - O Senhor nunca viu? Nem aqui no Museu, depois da Portaria

R - Não. Não, nunca vi.

P - Os doentes, o pessoal que vivia aqui, também, não conheciam?

R - Não, não. Às vezes ficava só trancado no quarto, depois desse negócio de dar almoço e faxina ele se trancava no quarto e ficava por lá. Só vinha na hora certa de ver a refeição. Quer dizer, a gente não via os trabalhos dele. Ele também não deixava a gente ver. Não mostrava não. Ele gostava de ficar sozinho. Isolado, sabe? Só com os negócios dele, as obras, as obras dele.

P - Quer dizer que o Senhor não conhecia, e nem sabe o que é, até hoje.

R - Não, não sei.

P - O Senhor deve pedir para ver.

R - Qualquer hora dessas eu vou lá ver.

P - Ele morreu em 89. Como é o nome do Senhor?

R - Mário. Mário Thomás de Aquino.

P - É o nome de um Santo. Santo Thomás de Aquino, da Igreja Católica.

R - Eu sou católico. Fiz primeira comunhão e tudo.

P - O Senhor mora aqui há quanto tempo?

R - Trinta e seis anos.

P - Agora o Senhor nem quer mais sair, então.

R - Não. Eu vou lá fora passear e volto logo. Eu vou respirar o ar, o clima...

P - Por que o Senhor ficava no Pavilhão Ulisses Viana?

R - Bebida né. Alcoolismo.

P - O Senhor bebia. E o Bispo foi para lá porque ele era bravo, porque bebia, era violento?

R - Eu não sei dizer não. Eu conheci ele lá dentro. Quando eu cheguei ele já estava aí. Eu não soube porque ele veio para cá. Já estava aí.

P - No Ulisses Viana ficava o pessoal mais bravo.

R - Agora está mais manso. Está manso. Naquele tempo antigo a ignorância era brava, tinha que encarar com pau senão ele avançavam em cima.

P - Agora tudo é mais calmo.

R - Agora está tudo civilizado. É uma casa de moça.

ENTREVISTA 3 - DR. EIMAR SALDANHA CAMARINHA

Data: Março 1994-Diretor da Colônia Ulisses Viana, no período de 1980/1985 - Psiquiatra - Rio de Janeiro (RJ)

Pergunta - O Seu nome completo e o período que você dirigiu a Colônia, qual foi?

Resposta - Eimar Saldanha Camarinha. Eu dirigi a Colônia de 1980 a 1985. Eu estava no Núcleo Rodrigues Caldas. O Bispo era de um outro Núcleo chamado Ulisses Viana, então eu não tinha contato com o caso dele. Eu só vim ter contato quando eu assumi a direção em 1980.

P - A direção Geral da Colônia?

R - Sim. Isso dentro de um projeto do Ministério da Saúde de reestruturação das instituições. Então, nessa posição de diretor eu visitei todas as unidades e encontrei o Bispo que habitava uma área destinada a quartos-fortes. Eram 10 celas, quartos-fortes em espaço físico único e nessa época ele ocupava todo o espaço com os trabalhos dele.

P - Eram 10 salas, portanto?

R - Eram 10 quartos-fortes numa área única. Seria um local para 10 pacientes. Só que o Bispo morava nesse espaço dos 10 sozinho onde ele guardava toda a obra, e já era de longa data. Como a gente estava em um processo de transformação da instituição, no sentido de abrir a unidade fechada para a comunidade, aquele trabalho do Bispo era uma forma de mostrar que o doente mental, esse louco 24 horas por dia, 365 dias por ano não existe totalmente. Pessoas mesmo nesses quadros podem produzir, podem ter um mundo próprio que seja de acesso a todas as pessoas. Então esse foi o meu primeiro contato com o Bispo, sabendo que o caso dele era de diagnóstico de quadro paranóide, provavelmente esquizofrênico, de longa data, já crônico e que o trabalho dele servia como um sustentáculo para a personalidade não se desagregar totalmente dentro da doença. Aquilo era uma expressão do delírio e de como ele via o mundo. Era uma visão própria do mundo e através disso, então, ele produzia os objetos. produzir os objetos.

P - Sobre o diagnóstico, eu gostaria de considerar que consta que nos quadros de esquizofrenia o indivíduo não estabelece laços sociais. Ele se apaixona, efetivamente, pela Psicóloga Rosângela Maria Magalhães. Se ele não se apaixona, ele cria vínculos afetivos muito fortes com ela. Esse é um diagnóstico factível para o Bispo, ou poderia ter havido um equívoco em 1939, quando é feita a primeira leitura médica do quadro clínico?

R - É difícil eu falar. Mas eu acredito que esse diagnóstico está correto. Desde 1939, até 1980, mais ou menos, vão 41 anos. Essa doença evoluiu no sentido do empobrecimento da vontade, e do empobrecimento da afetividade... Esse vínculo que ele fez com uma pessoa como a Rosângela não significa, necessariamente um vínculo social. Ele continuou sendo um sujeito autista, que vive naquele mundo próprio e isso é uma das características da esquizofrenia. É claro que, como todo diagnóstico, esse é passível de discussão, embora eu

acredite que, pela longa evolução de quase cinquenta anos de atendimento, seja um quadro de esquizofrenia.

P - Fazendo uma leitura dos textos dos estandartes, nota-se que há dois tipos de discurso. Um, muito raro, é o hipotático, com todas as conexões linguísticas corretamente articuladas. Outro, paratático e sem sentido lógico. Tem-se a impressão de que Arthur Bispo do Rosário tinha lapsos de lucidez. Ele poderia ter uma coordenação linguística total?

R - Eu não vou entrar na área difícil da lingüística. Acho que você está falando de dados de realidade presentes nas frases, os locais, as coisas que realmente existem na realidade externa e alguma coisa que existem na realidade interna dele. É uma construção a partir de uma desconexão entre o significado em signo. Ele criou significados próprios e com isso uma linguagem própria que não faz parte da linguagem social. Ele não podia trocar isso com o mundo externo. Essa linguagem própria dele faz parte dos distúrbios de linguagem no doente esquizofrênico, existe essa dissociação entre o significante e o significado.

P - Há uma formação nesse sentido quando um interno do Engenho de Dentro quer dizer "Deus meu Pai". Ele faz uma superposição frasal ao inserir o nome da mãe, e escreve "Deus meu Pãe". Ele tem conhecimento do significante mas subverte o significado fugindo de qualquer convenção...

R - É um neologismo...pai com mãe.

P - Qual o diferencial do Pavilhão Ulisses Viana, onde o Arthur Bispo vivia, para os outros pavilhões.

R - Esse era para os pacientes agitados e agressivos.

P - Que era o caso dele...

R - Que foi o caso dele em 1939...ele era boxeador...tinha história de um quadro agressivo. Todo o doente quando começa a organizar o delírio, se tranqüiliza. Porque o delírio é, de alguma maneira, algo que dá uma tranqüilidade, dá um referencial, mesmo delirante, dá um referencial ao eu. Nas fases em que ele estava, como diz a psicopatologia clássica, em humor delirante, ele fica agressivo, agitado porque são coisas que acontecem e ele não tem controle. Quando ele criou o delírio ele se acalmou. Na época, em 1980, ele era uma pessoa, tranqüilamente, adaptada àquele meio, ele tinha um lugar próprio dentro da Instituição, dentro do Pavilhão, em relação aos outros pacientes e em relação aos funcionários também. Muitos até acreditavam nos delírios e nas coisas que ele falava.

P - Como a arte entra como uma complementação na tranqüilização do paciente. Nós estamos falando em arte-terapia.

R - No caso dele eu não vejo como arte-terapia, no sentido de haver uma utilização da arte para a terapia. No caso do Bispo eu vejo uma produção do inconsciente que se materializou através daqueles objetos. Quem diz se é arte ou não, somos nós. Para ele isso não é arte. É

uma realidade que ele vai deixar como uma Arca de Noé. Para o novo mundo há tudo o que havia no mundo antigo representado ali. Quem está dizendo se isso é artístico ou não, é outro discurso sobre a produção dele. No caso, nunca foi usado como terapia. A Instituição não investiu nesse tipo de terapia com ele. Não considero isso arte-terapia, considero tudo dentro do quadro delirante dele. Estrutura do inconsciente.

P - Houve, em seus contatos com ele, alguma vez em que ele usasse a palavra construção, ou reconstrução? _

R - Eu tive vários contatos com o Bispo, mas essa palavra eu não posso dizer que ele me tenha dito. Eu estou dando uma interpretação minha. Talvez ele até tenha dito. Aqueles objetos eram o que haveria no novo mundo. Quando acabasse esse mundo e entrasse uma nova era, aquilo seria a representação do que existiria no mundo, que ele viveu.

P - Ele dizia que vestiria o manto e se tornaria transparente e ascenderia aos céus...podemos falar, então em ritos de passagem. Como sociedades que vivem no mundo da cultura e que processam passagens, por exemplo, da adolescência para a idade adulta. São rituais, na maioria das vezes extremamente dolorosos mas que entronizam o sujeito em outra posição no contexto social.

R - Eu acho que sim. Aqueles trabalhos eram um ritual, uma missão que ele deveria cumprir para uma nova era.

P - Como era o contato com ele? Alguém novo que chegasse para falar com ele?

R - Ele era super acessível. Eu quero colocar a posição de Diretor da Instituição. Eu não era terapeuta dele. As visitas que eu fazia a ele eram dentro de um contexto geral. Mas ele sempre foi acessível. Tinha um certo prazer em mostrar o que fazia, como se fosse uma missão que alguém testemunhasse. É realmente verdade. Isso vai acontecer...

P - Há registro de alguma prática religiosa por parte do Arthur Bispo do Rosário? É possível uma prática como essa na Colônia?

R - Existia o padre, uma igreja no Rodrigues Caldas que os pacientes poderiam frequentar.

P - Há pacientes na Juliano Moreira em que o grau de dissociação é mínima. Há casos de reversão de quadros esquizofrênicos? Casos de recuperação?

R - Há casos. Na Juliano Moreira há vários. É o que a gente chama de esquizofrenia vera, verdadeira, aquela que, realmente leva à demência precoce do Kraepelin (Emil - 1856/1926) e os quadros esquizofreniformes que evoluem de várias maneiras e que você pode restabelecer uma integração social do sujeito. Eu tenho aqui no consultório várias pessoas há 20, 30 anos internos e que vivem uma vida mais ou menos familiar, mais ou menos organizada.

P - Em instituições como a Juliano Moreira ou o Juqueri, em São Paulo, objetivamente, o que se busca em termos de tratamento?

A ressocialização?

R - O projeto inicial dessas instituições era ressocializar. Na realidade, a estrutura no Rio de Janeiro era assim: existia o Hospital Pinel que era o hospital de agudos. As pessoas que não se recuperavam iam para o Engenho de Dentro (Hospital Pedro II) que era o de segundo escalão. Os que não se recuperavam iam para a Juliano Moreira e ali teriam toda uma parte de nível terciário de atenção à saúde, no sentido de reabilitá-los para o retorno social ou a uma organização interna do espaço para eles, coisa que no meu conhecimento pouca gente completou. Isto é se ressocializou através do trabalho da Instituição. Na realidade ficou como um recanto, alguma coisa de marginalizar essas pessoas e tirá-las do convívio social.

P - Você ainda trabalha na Juliano Moreira?

R - Não. Desde que eu saí estou no Hospital Pinel.

P - Existe uma lei no Brasil que orienta no sentido de não mais internar as pessoas...

R - É a Lei do Deputado Paulo Delgado. Mas não é no sentido de não internar. É no sentido de reorientar a assistência psiquiátrica. De sair do nível hospitalar, privilegiado até hoje e passar a ter serviços de nível ambulatorial, serviços extra-hospitalares e deixar a internação como último recurso. Tem-se, assim, primeiro, o nível ambulatorial para depois ter-se o nível hospitalar que hoje em dia é o primeiro.

P - Por que razão, historicamente se privilegiou a internação? Foucault, n'A História da Loucura justifica a internação como recurso para a exclusão social. Tanto é que a lepra, a sífilis e a loucura, da Alta Idade Média para o Renascimento dividiu os mesmos espaços apartados do convívio social. O que acontece hoje?

R - A internação seria a materialização da exclusão pelo espaço. Essas colônias, como Jacarepaguá, eram longe dos centros. Jacarepaguá, na época, era muito distante. E lá tem colônia para leproso, tuberculoso e doentes mentais. Curopati para leprosos, Curicica de tuberculosos e Juliano Moreira para doentes mentais. Eram os três grupos excluídos, da época. O espaço e a distância física eram elementos de exclusão. Ou, ainda, os quartos-fortes que operam a contenção física. Hoje em dia nós vemos outro tipo de exclusão que se dá pelo tempo, pela velocidade. O idoso é excluído porque ele é mais lento. Não é necessário levar o indivíduo para longe. Ele convive socialmente mas convive excluído, dentro da própria família.

P - A exclusão tem uma competência médica, no caso da lepra. É necessário não permitir a contaminação. A sífilis, ou as doenças venéreas, na história tiveram uma fundamentação moral para a exclusão. A loucura já se insere em outra qualidade de simbolismo. No início, é a manifestação da cólera divina, mas teme-se o contágio do equilíbrio pela liberdade indômita do louco e há um componente moral, também. Acho inteligente essa leitura do velho excluído pelo tempo. Felizmente não há moral que elimine a convivência do idoso com os processos produtivos.

R - Em termos de contato humano é a mesma exclusão. Eu trabalho com idosos e ele fica alienado dentro de casa. Eu não sei o que é pior. Quem está fora do processo produtivo está excluído, é comum a todos, louco, velho, idoso, pessoas de rua.

P - Voltando ao Bispo... Consta que ele era boxeur e que ele era pago pelas famílias para defender outros doentes mais fracos. Eu já pesquisei muito, mas não encontrei nenhum registro que ele foi lutador.

R - Eu não tenho conhecimento. Isso faz parte, talvez, do folclore. Dificilmente você vai ter isso escrito. Pode até conseguir informações de algum funcionário antigo, ou alguma família que tenha pago a ele.

P - Ele era uma pessoa amável?

R - Em 1980, quando o conheci, era muito respeitado pelos outros pacientes.

P - Ele fala de uns advogados, Abel Murta Gouveia e Humberto Magalhães Leoni. Você pode me indicar locais ou pessoas com quem eu possa obter mais dados sobre o Arthur Bispo?

R - Nunca ouvi falar. Quem ia fazer um filme sobre ele é a Dilma Lóes, filha da Lidia Mattos. Ela poderá ter material sobre ele. A irmã dela trabalhava, na época, a Fundação Oswaldo Cruz, não deve ser difícil.

P - No período de 80 a 85 havia algum tipo de cuidado especial com a obra ou recursos para a conservação.

R - Nós mantínhamos com meios próprios. Organizamos aquele espaço para ele e, futuramente, criamos um museu mas as obras não foram para lá. Enquanto ele era vivo nós deixamos que ele mesmo cuidasse das coisas.

P - Sobre a forma de criar. Ele terminava os objetos ou sempre estava mexendo neles? Eu vi bordados que tinham uma série de frases que não terminavam.

R - Eu não sei falar.

P - Sobre os tratamentos, usa-se, em geral os neurolépticos?

R - Na esquizofrenia, quando o paciente chega a uma fase crônica como o Bispo, já não é necessário usar grande medicação. O delírio já dá tranquilidade e a medicação que se usa é para intercorrências como insônia, agitação, mas não há medicação. É mais a questão da sócio-terapia.

P - É a época de maior intensidade de autismo ou delírios assistemáticos?

R - Geralmente nessa fase o delírio está sistematizado. Ele delira e pode ser sociável. As pessoas pensam na loucura 24 horas, mas há pessoas que deliram sobre um tema. Quando

esse tema surge, o delírio aparece. Por exemplo, um tema como a Igreja Católica. Se surgir o tema, o delírio aparece, se não ele é uma pessoa normal e o delírio está encapsulado. O delírio tem um tema.

P - Eu noto, também, um ritmo na esquizofrenia. Há pacientes que marcam um ritmo, uma fala. Isso é comum no delírio esquizofrênico. É uma tentativa de recuperar o tempo?

R - Isso é o que chamamos de estereotipia. É um movimento quase que ritualístico que as pessoas adquirem, mas não sei como ligar isso ao delírio.

P - A arte-terapia tem eficácia na organização da dissociação? Eu vi no Museu do Inconsciente trabalhos de extrema qualidade estética. Através da evolução do desenho há casos em que, de uma mancha ou riscos desconexos, o paciente chega a cenas figurativas organizar a própria desordem. Isso está, também nos livros *Imagens do inconsciente* e *O Mundo das Imagens*. Da Dra. Nise da Silveira.

R - Eu tenho preconceito contra a palavra arte-terapia porque eu já vi que essa é uma forma de excluir. Eu prefiro a palavra praxis-terapia ou outra coisa parecida. Na realidade, quando se fala em arte, tem-se a questão da estética e os próprios terapeutas começam a selecionar aqueles que eles consideram artistas, dos que não são. No caso do Museu do Inconsciente, você se admira com a qualidade daquelas obras mas no universo de mil doentes, uma percentagem mínima é que tem esse dom. Os outros foram excluídos. Porque os terapeutas começam a só deixar trabalhar naquele espaço os que são artistas e que poderão, depois, expor alguma coisa bonita. Isso daria nome à instituição, ao próprio terapeuta. Eu sempre fui contrário a esse tipo de postura. É preciso ter um espaço para que o inconsciente se manifeste, seja como for. Podem ser as coisas mais dismórficas, mas aquilo é o que a pessoa produziu. Não interessa a técnica. Quando se fala em arte-terapia alguma coisa está subentendida no contexto estético, artístico para ser admirado. E é desvalorizado o doente que não produz assim. A arte-terapia pode dar resultados tão bons quanto a des-arte-terapia.

P - Objetivando-se a manifestação do inconsciente, por essa técnica, ele se manifesta e apazigua o indivíduo?

R - É uma forma de compartilhar esses conteúdos, socialmente. Através desses conteúdos é possível interpretar o indivíduo. O objetivo não é produzir algo artístico e sim permitir uma reflexão sobre o que aparece ali. Fazer ligação com coisas que estão perdidas no inconsciente. É um instrumento, como o sonho para a Psicanálise.

P - Esse é um dos trabalhos; levantar o sujeito que foi Arthur Bispo do Rosário, a partir da manifestação do inconsciente nas obras de arte.

R - Exatamente. Por isso que eu digo que com o Bispo não houve arte-terapia porque não houve esse objetivo. A Instituição não usou terapeuticamente.

P - E ele se impôs para garantir o espaço.

R - Ele teve esse espaço, talvez até, porque ele fosse um artista. Quantos outros que produziram outras coisas mas que não tinham qualidade artística? Pela exuberância do próprio trabalho, o Bispo serve para que entendamos como um doente crônico ainda pode ter uma produção.

P - Qual é a sua formação?

R - Eu sou Médico-Psiquiatra, formado em 1974 pela Universidade Federal do Recife. Trabalhei desde o terceiro ano de medicina em psiquiatria. Lá trabalhei na Escola de Ulisses Pernambucano, um trabalho avançado para a época. Trabalhei em várias instituições do Estado, como o Hospital Tamarineira, Hospital da Restauração, dentro da Psiquiatria de visão clássica alemã. No Rio eu comecei a ter uma leitura mais dinâmica. Estudei Freud, a Psicanálise e hoje em dia eu trabalho mais com Psicanálise do que com a Psiquiatria. Inclusive hoje, no Hospital Pínel eu exerço uma atividade médico-psiquiátrica no Pronto Socorro. Aqui no consultório é um trabalho de linha analítica. Embora eu não tenha formação psicanalítica.

ENTREVISTA - 4 - CONCEIÇÃO MARIA VAZ ROBAINA

Data: Março/1994-Assistente Social. Atendeu Arthur B. Rosário
Rio de Janeiro (RJ)

P - Como você conheceu o Bispo?

R - Eu sou Assistente Social, trabalhei na Colônia Juliano Moreira no período de 1986 até Janeiro de 1995, na Unidade onde ele viveu. Desde que entrei, até a morte dele, eu trabalhei no Pavilhão 10. Eu fazia parte de uma mini-equipe responsável por aquele Pavilhão. Além do Bispo tinham mais uns 70 pacientes. Eu não fui uma terapeuta dele. Meu contato com ele era esporádico. Não tinha uma base terapêutica no sentido de uma psicoterapia ou coisa do gênero. Ele se referia a mim como uma pessoa que tinha ingerência no Pavilhão. Ele me buscava no sentido de conseguir melhores instalações para ele, coisas objetivas, concretas. Ele pedia coisas em relação às goteiras. Reclamava muito que as obras estavam se estragando. Falava da luz e pedia coisas relativas a outros pacientes daquele Pavilhão. Muito do que eu sei da história dele me foi contado pelos auxiliares de enfermagem que trabalhavam com ele há alguns anos. Muito, também, foi ele que contou. Quando eu cheguei, não tinha quase nada no Prontuário. Há pouco registro da história dele. Segundo um auxiliar de enfermagem, houve um congresso de psiquiatria aqui no Rio de Janeiro e houve visitas à Colônia para pesquisa. Roubaram parte do prontuário dele. Há pouco registro de prontuário. Eu vim a saber depois que, inclusive algumas anotações que eu fiz também sumiram.

P - Qual o interesse das pessoas nesses roubos?

R - Eu acredito que interesse científico, de pesquisa. Como havia muito fácil acesso e tudo era baseado na confiança, as pessoas levavam...isso que estou dizendo está baseado nos relatos dos auxiliares de enfermagem. Não vi, não vivi uma situação como essa. O estagiário me disse que faltava um período muito grande, inclusive aquele em que eu fiz anotações. Imagino que tenha sumido, depois da morte dele. Uma das reclamações da equipe era a de que as pessoas de fora não passavam pelo Pavilhão. O Bispo acabou tendo uma relação independente com essas pessoas. Uma coisa que ele reclamava é que as pessoas iam lá, levavam coisas para ele e depois não voltavam. Levavam linha, material para ele trabalhar, conversavam muito, e quando terminava o interesse específico de pesquisa não desapareciam. Era uma queixa dele nas entrelinhas. A Denise pediu que eu fizesse uma entrevista com ele a respeito da arte para que ela pudesse justificar uma solicitação de verbas feita ao Ministério da Saúde. Era um projeto específico para a restauração da obra. Ela pediu que eu fizesse a entrevista e colocasse tudo com as palavras dele mesmo. Para facilitar a coisa, e tornar tudo mais fluente eu usei um gravador, muito ruim, sem qualidade de som. Apenas para ficar como um registro. A coisa foi se desenvolvendo e conseguimos um material longo...

P - E onde está essa fita?

R - Comigo. Eu tenho uma cópia. Já a emprestei a uma Psiquiatra para apresentação em um congresso. Ela fez uma compilação e eu vou entregar uma cópia para o Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira para que fique lá.

P - Nessa fita tem a voz dele? E eu posso ter acesso a essa fita?

R - Sim, embora haja uma preocupação. Há uma queixa de quem trabalha na Unidade. Isso até apareceu na conversa com ele e em outros momentos. O material não traz retorno para o Hospital. Não dá noção, para quem trabalha ali, da importância do trabalho do Bispo e da importância da arte dele e de outros artistas que estão lá dentro. No momento em que ele morreu nós tivemos uma dificuldade muito grande. Não é novidade que passamos por uma situação delicada de falta de recursos materiais e humanos. Quando ele morreu os auxiliares de enfermagem queriam abrir os quartos e distribuir aquilo que ele usava, sapatos, garfos, tênis, colheres para uso dos internos. Queriam que fosse tudo distribuído entre os pacientes. Houve uma pressão muito grande.

P - Isso quer dizer que as pessoas não tinham acesso às salas que ele ocupava?

R - É. Ele tinha o canto dele e as pessoas entravam com a aquiescência dele. Era preciso pedir licença para entrar. Às vezes ele mostrava e às vezes ele permitia que a gente mostrasse. Sempre com a autorização dele. Mas quando ele morreu o quarto foi fechado e a chave ficou comigo. Houve, então, a pressão muito grande no sentido de se desmontar a obra para ser distribuída. Eu consegui conter isso, levar o problema para a direção da Colônia e lá deixar a chave para que dela fosse a responsabilidade sobre obra. Abrir o quarto e distribuir a obra seria uma desobediência administrativa. Era difícil convencer as pessoas... isso é fruto da desinformação...o não retorno desse trabalho. Na medida em que as pessoas não tem noção do que foi o trabalho, depois que ele, morreu eu levei algumas matérias de jornal, informes para reuniões de equipe e reuniões com pacientes para dar uma dimensão do que era o trabalho do Bispo. Uma vez eu levei os pacientes para uma exposição dos trabalhos do Bispo no Parque Lage para que conhecessem a obra. Tem um outro dado. Ele se reconhecia como o filho de Maria, o filho de Deus. Ele até tem uma frase: "A obra que eu rendo homenagem é essa" e me mostra um artigo de jornal, uma matéria sobre um livro, uma nova versão da bíblia que estava sendo remontada e que conta a história do filho de Deus. Ele dizia que era a única obra que o reconhecia e que nenhuma outra tinha importância.

P - Eu tenho esse texto. Ele foi bordado em um dos estandartes. Mas o que significa isso. Ele copiou do Circulo do Livro?

R - Eu perguntei a ele o que ele achava do que se dizia da obra dele e ele me respondeu que a única obra a respeito dele, a que ele reconhecia era essa. Depois ele transcreveu isso para aquele estandarte. O que está no estandarte é a matéria. Ele copiou da revista para o estandarte. Em baixo, no estandarte ele borda três pavilhões da Ulisses Viana que estavam desativados, (hoje já não estão mais), o 4, o 5 e o 6. Na entrevista ele me diz que os colocou porque eles não deveriam estar desativados. Ele reconhece as condições dos pacientes na Colônia.

P - Ele faz três pavilhões que, também, são três barcos.

R - É. Ele copia todas as palavras.

P - Onde ele consegue o material para bordar?

R - Inicialmente, nos sete anos que ele ficou trancado, ele conseguiu desfiando roupas, uniformes. Depois disso as pessoas traziam para ele. Familiares de outros pacientes e visitantes. Segundo o pessoal da enfermagem, durante muito tempo ele era chamado de “guarda” do Pavilhão. Ele tomava conta de outros pacientes. Pacientes indefesos. As famílias davam dinheiro a ele, para que ele tomasse conta, para que não deixasse ninguém bater, encaminhava para o banho...ele recebia por isso. Ele me conta que há muitos anos ele era muito forte. Era o que continha os pacientes agressivos. Ele conta que quando o paciente estava muito agressivo, o médico dava um soco no nariz. Aí sangrava e quando o paciente vê sangue ele se acalma. Ele faz uma referência dizendo que batia muito e que recebia por isso.

P - Isso é constatável. Existia mesmo essa história de receber dinheiro?

R - Recebia. Não oficialmente porque existia um programa de bolsas do qual ele não fazia parte. Uma certa vez ele me pediu para consertar a luz do Pavilhão e me ofereceu dinheiro atual, corrente. Ele realmente tinha dinheiro. Algumas pessoas davam material e outras traziam dinheiro. Durante o dia, quando eu estava lá, eu só o via no quarto ou ali na porta. Nunca o vi fora. No entanto ele tinha noção de tudo o que acontecia na Unidade. Ele tomava conta. Tinha um paciente a quem ele pedia para capinar do lado de fora, por conta das pessoas que iam visitá-lo. Ele sabia tudo o que acontecia do lado de fora. Eram impressionantes esses dados de atualidade. As revistas que ele tinha não eram atuais, então alguém as levava para ele. Eu nunca tive contato porque era algo deslocado dessa equipe, um apêndice do Pavilhão. Ele não tinha nenhuma integração com a vida do Pavilhão no sentido de atividades terapêuticas. Ele não participava de nenhum programa com pacientes, nenhum atendimento individual.

P - Através da série de cetros, aquele trabalho sobre as misses, ele se mostra uma pessoa muito bem informada, alguém que conhece geografia física. Como o Bispo conseguiu todas essas informações? Ele teria saído do Brasil para esses lugares quando era marinheiro? Eu verifiquei na Marinha Brasileira que o Encouraçado São Paulo, onde ele estava embarcado, nunca saiu do País.

R - Quando eu o conheci, ele tinha vários bordados com informações sobre países. Ele disse que tinha estado lá, coma Marinha. Eu então perguntei a ele se ele havia conhecido aqueles países. Ele disse que não. Ele era uma pessoa de grau limitado mas que tinha informações. É impressionante a atualidade das informações dele. Por exemplo quando ele colocava um material, exemplo um marco. Ele colocava vários marcos que ele conhecia...nomes de pessoas...era uma pessoa da atualidade. Eu vi esse material e o trabalho dele mostra isso embora ele não sáisse daquele espaço.

P - Ele não se relacionava de forma plena.

R - Não. Ele era profundamente respeitado pelos outros pacientes do Pavilhão. Era chamado Senhor Bispo. Ninguém invadia o quarto com ele. Não sei se por essa história anterior, a de ter sido o guarda do Pavilhão porque outras pessoas tiveram essa condição e não eram igualmente respeitadas.

P - Quem eram essas pessoas que o procuravam? Família?

R - Jamais veio qualquer pessoa da família. Na entrevista eu pergunto a ele sobre a família e ele responde; “não, não, está tudo escrito aí. É o artigo da bíblia”, e ele diz “minha mãe Maria”.

P - Nunca citou a mãe, Blandina Francisca de Jesus, ou o pai, Adriano Bispo do Rosário?

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

P - Como é a vida sexual dos internos? Ela existe?

R - Existe. Na sua maioria uma relação homossexual e na maioria das vezes negada. Muitas vezes não é consentida. Há casos de estupro com pacientes mais indefesos, mais oligofrênicos. É uma relação com um conteúdo afetivo, de ter uma relação de companheirismo. Há por parte dos funcionários um respeito por essas relações. É uma relação que resgata o afeto tão difícil e negado naquele espaço. Há pacientes com 30, 40 anos de internação. A maioria deles veio de outras instituições. É um número muito grande de anos e de isolamento do contato afetivo com a família. Esse contato carnal acaba sendo muito restrito. Na maioria das vezes é uma relação homossexual e algumas vezes não consentida.

P - O que você diz “não consentida” quer dizer que um dos parceiros não a aceita?

R - Isso.

P - Entre mulheres também?

R - Eu trabalhei exclusivamente com homens. Eu sei que, também existe uma relação homossexual nas unidades femininas mas não sei dizer com propriedade como é isso. Há casos em que há relações heterossexuais. É um número restrito mas existe.

P - Também, consentida pela Colônia?

R - De certa forma, numa instituição totalitária como é o caso, faz-se vista grossa. Não é consentida, não é valorizada, não há espaço para isso...

P - Há registro de alguma relação homossexual do Arthur Bispo do Rosário?

R - Nunca soube. Não há registro. Eu perguntei às plantonistas e ninguém jamais soube de alguma relação homossexual dele. Sabe-se da paixão pela Rosângela mas o contato físico ninguém tem notícia. Nem agora, nem no passado. Não há registro.

P - Essas relações homossexuais ocorrem com penetração?

R - Sim. Com penetração, em geral sem qualquer privacidade. São enfermarias com vários leitos, aberta, sem privacidade mas uma relação de fato.

P - Qual é o trabalho de uma Assistente Social na Colônia Juliano Moreira?

R - Lá existe a proposta de um trabalho multidisciplinar em que com especificidade se contribua com um trabalho social, de saúde mental. Se bem com a característica apenas com aquela especificidade para se tornar um trabalhador social. Entra-se com uma parcela do conhecimento da questão social, a relativização do que vem a ser a loucura até para se contrapor à questão meramente psiquiátrica e medicamentosa. Nesse sentido nós constituímos um trabalho na Colônia. Mas com o sucateamento o trabalho acaba sendo mais no sentido emergencial, da sobrevivência, do que a questão da saúde mental. A condição de moradia, o respeito à privacidade, a individualidade, é muito mais nesse sentido. São questões objetivas.

P - Você tem informações sobre o delírio auditivo do Bispo?

R - Ele fala na entrevista que é guiado por uma voz, a voz da mãe que diz “coma isso, não coma aquilo”, “está próximo o dia de sua apresentação”. A voz diz para ele começar a ter restrições alimentares. Houve uma época em que ele se alimentava somente de laranja e de café, porque essa voz teria dito isso a ele. Dizia para ele se preparar fisicamente para a apresentação ao mundo. Esses episódios eram entendidos como episódios de crise. Era quando ele parava de se alimentar, ficava debilitado fisicamente e, então, havia intervenção médica. Ele me falava que já havia se preparado algumas vezes. Ele fala “já estive no Pedro II, já estive na Praia Vermelha, já estive aqui, mas já está chegando o dia”. Eu não sei se é nessa entrevista que ele fala que a voz é da mãe.

P - Qual a relação do Manto com a Apresentação.

R - Ele diz que o manto, que ele chama de vestuária é preparada para o dia da apresentação para o mundo. Ele diz que todas as coisas que contrói é a representação do mundo para o dia em que fosse se apresentar. Seria, na verdade, a apresentação de Jesus Cristo.

P - Ele chegou a conhecer a fama, o reconhecimento ao trabalho dele?

R - Ele leu matérias sobre ele. Isso para ele não tinha um significado maior. Por isso é que ele diz que só rende homenagens à obra que reconheceu nele a imagem de Jesus. Ele é o filho de Deus.

P - São os fascículos, portanto.

R - Exatamente, os outros não tiveram importância. Nessa a entrevista ele vai me dizendo das mudanças de hospital. Eu perguntei se ele levava as obras de um hospital para o outro e ele diz que alguma coisa sim. Ele fala de uma passagem pelo Engenho de Dentro e que pouca coisa foi levada porque o diretor tinha se apropriado de parte da obra dele. O Bispo diz "ele era muito sabido", como se já tivesse a consciência de que eram coisas de muito valor e que estariam sendo desviadas por alguém que já conhecia o valor dos trabalhos.

P - Há a possibilidade de ele ter passado pelo Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro, então?

R - Não sei se propriamente o Ateliê. Isso foi há muito tempo, antes da internação dele na Colônia. Ele fala desses trabalhos na Praia Vermelha, no Pedro II e na Colônia.

P - Consta que ele fez trabalhos quando ainda trabalhava no Hotel Suiço e numa clínica pediátrica de Botafogo. Você teve contato com ele na época da relação com a Rosângela?

R - Não, quando eu fui contratada ela já havia saído um ou dois anos antes.

P - Na sua época já não havia referências à Rosângela?

R - Tem sim. Esse material que ele faz com vários nomes ele cita a Rosângela. Acontece que numa época em que eu comecei a trabalhar com ele, ele estava encaixotando algumas coisas por causa das goteiras e dos cupins. Ele dava dinheiro ao auxiliar de enfermagem para que ela comprasse querosene para ele fazer a manutenção da obra. Ele me fala até de uma forma mal criada, que a ordem era encaixotar porque as coisas estavam se perdendo.

P - Você tem noção de que teria primeiro divulgado o trabalho. Consta que houve um Crítico francês, ou Belga.

R Não, quando eu o conheci ele já estava sendo conhecido e divulgado pelo Frederico Moraes.

P - Como era a praxis criativa. Ele começava e terminava um objeto ou trabalhava em tudo de forma generalizada?

R - Ele costumava trabalhar muito na porta. Houve tempo em que mal se conseguia passar por ali. Ele se sentava no banquinho na porta do quarto maior e os quartos menores eram quartos-fortes. É como um salão, uma ante-sala para os quartos-fortes. Ele ocupava toda essa área. Houve até um momento em que se queria desativar uma enfermaria para que ele ocupasse. Mas naquele Pavilhão enorme, com 70 pacientes, divididos em três enfermarias, era impossível desocupar uma delas. A equipe técnica até sugeriu que se conseguisse uma verba para que se construísse um anexo para ele. Mas eu não sei se ele terminava uma coisa e começava outra. Ele tinha uma exposição, corredores.

P - Mas como era, que ele trabalhava um determinado tema. Por exemplo, as misses ou os estandartes. Como ele passava de um assunto, de uma técnica a outra?

R - Eu não sei dizer porque quando eu cheguei o material grande já havia sido feito. Eu imagino que existisse uma sequência. Na fase do bordado ele ficou sete anos trancado num dos cubículos, só fazendo os mantos, desfiando uniformes e lençóis. Da linha desfiada é que ele fazia o manto e os bordados. A cama que ele fez, tudo foi nesses sete anos de produção. Eu perguntei como ele fazia para se alimentar. Ele diz que a dispenseira mandava laranjas para ele, os funcionários e outros pacientes levavam comida para ele.

P - Há algum dado de realidade em pessoas que ele cita nos bordados como um advogado de sobrenome Leone, o prefeito de Caxambu...

R - Não sei. Esses advogados são pessoas que eu não conheci. Na fase em que eu o conheci, ele pouco falava de pessoas. Citava alguns médicos ali de dentro. No geral ele falava da relação da mãe, de Maria. Era o delírio. Ele fala de médicos nas passagens de um hospital para o outro. Não há referências ao passado. Quando ele fala que era pugilista da Marinha, ele fala, também de um médico que acobertava as lutas. Ele diz que a Marinha não gostava de ver marinheiro envolvido com luta, que prendia e que alguém o acobertava. Tinha um médico que quando ele se machucava, ia com ele para o hospital, se interessava por ele. Depois ele resolveu largar a Marinha e isso foi a melhor coisa que ele fez. Eu tenho na entrevista.

P - Ele afirma que era pugilista?

R - Ele me afirma que era pugilista, que lutava 10, 12 rounds, que apanhou muito e que hoje se ressentia dessas lutas. Fala da dificuldade, que a Marinha não gostava e que ele contava com as pessoas acobertando. Fala que teve sucesso.

P - Ele cita a época?

R - Eu não me lembro. É provável. Eu pergunto a ele se ele entrou na Marinha pelos procedimentos normais, aos 18 anos e ele diz que sim.

P - Como é feito o prontuário.

R - Primeiro tem uma ficha de entrada em que há uma foto do paciente e dados. A origem, se vem de outra instituição encaminhado para a Colônia, tem um laudo. Houve um período em que o prontuário era uma coisa médica, então só os médicos escreviam. Depois disso não, qualquer profissional tinha acesso a esse prontuário então qualquer coisa de relevância relativa ao paciente ela era registrada no prontuário. Com o número enorme de pacientes muita coisa se perde, não tem anotações, há extravio de material. No prontuário constam, também, exames feitos, neurolépticos, prescrição médica, alterações, episódios de saída da Colônia. Se o paciente sai da Colônia o prontuário o acompanha para a outra unidade para o registro clínico. O prontuário, em tese registra tudo o que acontece com o paciente.

P - Eu levantei documentos na Polícia Federal que comprovam a prisão do Bispo na Avenida Rio Branco, em período em que ele já estava internado. Porque isso pode acontecer? Ele saía com frequência? Não havia um controle de entrada e saída de pacientes?

R - Hoje os portões estão abertos, exceto para aquele paciente que por uma condição momentânea ou permanente não é capaz de se cuidar. O controle é feito dentro da unidade. Transpõem os portões da unidade aqueles pacientes com permissão, o que é a grande maioria. Houve uma inversão na Colônia. Não saem aqueles que têm licença. Ficam aqueles que têm impedimento para sair. Há uma norma de que para sair o paciente tem que provar que está credenciado. Houve época em que havia carteirinha, mas como a Colônia é do tamanho do bairro de Copacabana, lá dentro circula uma linha de ônibus. Eles tem abertura para sair. Um paciente como o Bispo teria, embora nunca saísse. .

P - Só para rememorar. Depois da Rosângela, diminuiu a obsessão impressa na obra, por ela?

R - O que eu vi é que existiam alguns trabalhos que se referiam a ela. Como esse material já estava guardado quando eu estava lá, eu vi que ele se referia à mãe, depois da Rosângela.

P - Na época você sabia da importância do trabalho do Bispo?

R - Não. Isso foi acontecendo muito passo a passo. Era surpreendente o trabalho dele independente de se saber da importância disso. Por mais leigo que se fosse era deslumbrante. Mas eu não tinha noção dessa extensão, desse impacto. Isso foi acontecendo a partir dos contatos externos. Era algo que acontecia independente da equipe e muita coisa passava despercebida. A equipe tinha pouco contato com esse material. Nós tivemos esse contato, principalmente, no último ano da vida dele as pessoas passaram a se referir à equipe como uma ponte. A coisa ficou mais oficializada na Colônia. Existia um interesse vindo de fora e nada estava ainda institucionalizado. Com a Denise Corrêa tudo passou a ter uma outra forma, voltada para dentro. Com ela, antes mesmo dele morrer as coisas começaram a tomar forma.

P - Aproveitando sua experiência, agora no Pedro II, você poderia falar um pouco sobre o Ateliê de Pintura, criado pela Dra. Nise da Silveira?

R - Eu não sei informar. Eu estou lá há três semanas, fazendo um trabalho em um centro comunitário em outra unidade e a proposta é exatamente de subverter a idéia de psiquiatria. Queremos trabalhar a saúde mental e não a doença mental no sentido de desmistificar a questão psiquiátrica, de se ter atividades de lazer, esportivas, eu ainda não tomei contato com o Museu do Inconsciente.

ENTREVISTA 5 - JOSÉ SANTA ROSA LOPES

Data: Junho/1995-Lutador de Boxe. Contemporâneo de A. B. Rosário
Rio de Janeiro (RJ)

P - Qual era sua atividade no box, em 1932, 1933, quando o Bispo era lutador?

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

P - Como estava organizado o boxe brasileiro naquela época?

R - Ainda engatinhando quanto à organização. Porém já existia a Liga Carioca, cujo Presidente era o Sr. Anizio de Sá.

P - Quem eram os grandes campeões do boxe?

R - Haviam, sim, muitas lutas de boxe. Existia o Estádio Brasil no Calabouço, na atual Esplanada do Castelo e os nomes mais famosos e ídolos eram Jack Tigre, Antonio Mesquita (Índio da Armada, pai do Mesquita, treinador do Guarujá), Baianinho, Antonio Conceição, Peitão, Izidoro de Sá, Tobias Baiana, Rubens Soares, Rodrigues Alves, Átila Lofredo, Ítalo Hugo, Antonio Rodrigues (que disputou um título mundial em 1935, no Estádio do Fluminense onde fiz a primeira luta da noite): Jack Rezende - primeiro brasileiro a ser campeão sul-americano - enfim, haviam grandes lutadores e empresários como o Peru, Sr. Bernardo Wull. ATENÇÃO: Antonio Conceição foi um meio-pesado que era considerado a esperança do boxe brasileiro e que, infelizmente, foi assassinado pelo pai de sua namorada, cortando aí uma carreira promissora.

P -O Senhor conheceu o Góes Neto?

R - Conhecia de nome e o respeitava muito por saber que fora ele que trouxera o boxe para o Brasil, em 1922.

P - Com o era o estilo do Bispo, em que ano ele foi campeão, e em que categoria?

R -Não conheci o Bispo pessoalmente, porém, ouvia falar muito sobre ele.

P -O Senhor conheceu Arthur Bispo do Rosário?

R - Segundo ouvia falar era meio maluco, boxeador valente e guerreiro, com forte pegada de direita e que nunca fugia de um combate.

P - Como era a personalidade dele?

R - Dava decisão em todos, sendo temido pelos seus colegas pelo seu gênio violento e destemido. Não tinha medo de ninguém, muito valente mesmo.

P - Há algum lugar onde se possa obter mais informações sobre ele?

R - Acho que o melhor lugar será mesmo o Centro de Esportes da Marinha Adalberto Nunes - CEFAN.

P - Com quem ele lutou, e em que ano?

R - Não posso informar.

P - Porque ele lutava pela Marinha? Isso era permitido?

R - Todos nós que nos fizemos lutadores dentro da Marinha de Guerra temos o maior orgulho em representá-la sempre que possível pois foi aí que aprendemos tudo o que sabemos hoje. Não só no esporte como na vida cotidiana porque ela foi e será nossa eterna Escola.

P - Alguém patrocinou o Bispo?

R - Não existia essas coisas naquela época, seria demais...

P - O Senhor sabe onde eu posso encontrar outras informações sobre ele?

R - CEFAN - Rio de Janeiro

P - O Senhor tem fotos do Arthur Bispo do Rosário, ou sabe quem as têm?

R - Infelizmente não, porém no CEFAN talvez encontre.

P - O que aconteceu com o Bispo depois que ele parou de lutar?

R - Não tenho elementos para informar.

P - O Senhor se lembra de datas, épocas e lugares onde ele lutou?

R - Também não sei informar.

P - O que mais o Senhor sabe sobre o Arthur Bispo do Rosário?

R - Tudo o que eu já disse.

Seu nome: José Santa Rosa Lopes - Nascido em 02/12/1916 - Ex-combatente da Marinha de Guerra - Treinador de boxe desde 1948 e atualmente Presidente da Liga de Boxe Profissional do Estado do Rio de Janeiro, filiada à Confederação Brasileira de Boxe Profissional, com sede em Brasília, cujo Presidente é o Dr. João da Silva Araújo.

Por este motivo, em ser o atual Presidente da Liga de Boxe Profissional fui alijado e proibido de dirigir meus pupilos na TV Bandeirantes por imposição dos Srs. Antonio Bernardo, Tony Auad e Joani, atual presidente da Confederação Brasileira de Pugilismo. Esses senhores, inconformados com a criação da liga ou Confederação que iriam lhe fazer concorrência, tomaram essa atitude, tentando eliminar do Boxe um homem que passou toda sua vida ajudando o Boxe do Rio de Janeiro não morrer. Tiraram-me o Cubano, o Lazario, o Mesquita e estão tentando me tirar fora. Porém, já enfrentei outros monopolizadores do Boxe em outra época que foram Renato Pacote e Telti Afonso, em 1964. Agora estou preparado para enfrentá-los. Comigo não podem porque sou um ex-combatente que tenho meu ordenado certo e que nunca precisou do Boxe para viver e que sempre viveu para o Boxe para ajudá-lo e aos boxeadores.

Rio de Janeiro 30.05.95

Assina - José Santa Rosa Lopes

ENTREVISTA 6 - DENISE CORREA

Data: Maio/1995-Diretora do Museu Nise da Silveira.

Responsável pela manutenção da obra. - Jacarepaguá (RJ)

P - Onde se pode comprovar o passado de pugilista do Bispo? Você tem algum dado comprovado a esse respeito?

R - Não tenho nenhum dado que comprove a carreira de pugilista de Bispo.

P - Como era a manifestação das "vozes", no delírio auditivo?

R - Bispo relatava que ouvia vozes que lhe davam ordens: "Ela manda, faz isso...faz aquilo e eu vou fazendo"(dizia, referindo-se a suas obras).

P - Ele tinha alguma vida sexual?

R - Desconheço o fato de Bispo ter mantido relacionamentos sexuais durante o período de internação. Uma vez (+ ou - 1986/87), uma senhora, irmã de um paciente do Pavilhão 10 me disse que não visitava mais o ateliê de Bispo porque ele tentara agarrá-la.

P - Como ele se impôs como pessoa de respeito perante os outros internos?

R - Ver "Arthur Bispo do Rosario - Artista Plástico" - monografia em anexo, p. 17 último parágrafo, e pg. 18, 1. E 2. Parágrafos: "O sistema de troca nas relações de Bispo com seus colegas privilegiava os cigarros ou mesmo o dinheiro, ambos obtidos pelas funções que desempenhava como "xerife"do pavilhão. Continha, fisicamente, os pacientes em crise de agitação ou dava assistência aos mais frágeis. No primeiro caso, era gratificado por funcionários, no segundo por familiares daqueles internos. Mais tarde, quando Bispo e seus colegas envelheceram, a "rede"se estruturou de uma maneira ainda mais espontânea; pacientes e amigos lhe presenteavam, em solidariedade ao ancião que então era, reconhecido por muitos como um "iluminado."

P - Porque os internos nunca se interessaram, ou não puderam conhecer os trabalhos do Bispo?

R - Alguns internos visitavam o Bispo. Acredito que apenas aqueles remanescentes de sua "rede" de colaboradores.

P - Como foi o processo de descoberta da obra?

R - A obra foi descoberta por Frederico Morais, Crítico de Arte, que o viu na televisão durante uma reportagem do programa "Fantástico", da Rede Globo, o programa denunciava as péssimas condições de vida dos pacientes da Colônia, na época (1980). Depois disso, Frederico visitou o Bispo e incluiu seus trabalhos na exposição " À margem da vida", juntamente com trabalhos de presidiários, velhinhos da Casa São Luís e crianças da

FUNABEM. A exposição aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982, sob a curadoria de Frederico. No mesmo ano, 1982 - foi divulgado o filme "Prisioneiro da Passagem", de Hugo Denizart, centrado na figura de Arthur Bispo. Em outubro de 1989, após a morte do artista, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira organizou a I. Mostra individual dos trabalhos de Bispo, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com a curadoria de Frederico Moraes. A partir daí, surgiram convites de Museus do Brasil e no Exterior, e a conseqüente consagração da obra de Bispo. Inclui-se aí o Prêmio de Melhor Exposição do ano de 1990, da Associação Paulista de Críticos de Arte - MAC-SP.

P - Onde está , ou onde fica, parte da obra que não se encontra na Colônia. Eu me refiro à série das misses e de objetos envoltos com linha desfiada?

R - A série de Misses se objetos envoltos em linha azul estão no Museu Nise da Silveira, da Colônia Juliano Moreira. Fazem parte do acervo, tombado pelo INEPAC/RJ (Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro). Eu fiz o inventário das obras para o tombamento e listei um total de 802 (oitocentas e duas) peças.

P - Já se pensou em deixar a obra no local onde foi produzida, no Pavilhão Ulisses Viana?

R - Este Projeto já foi discutido na AAACJM, mas esbarramos na dificuldade de obter liberação do local, que é ocupado como dormitório de pacientes. O máximo que conseguimos foi uma liberação parcial e provisória para realizar uma exposição de trabalhos de Bispo naquele local, em Junho de 1993. Foi um evento vinculado ao Congresso Mundial de Psiquiatria, que se reuniu no Rio Centro, em Jacarepaguá.

P -Você, com a familiaridade com a obra, nota alguma interpretação errônea dela, ou da vida do Bispo. Eu esclareço: há algum dado que tenha se tornado verdade a respeito dele e que não tenha qualquer comprovação? Por exemplo: fala-se que foi boxeador, mas além de indicações sobre isso nos estandartes, não se consegue identificar esse dado na vida do artista.

R - Ocorre-me, apenas, uma discordância da cama que Bispo construiu para representar a peça "Romeu e Julieta". Ela faria o papel de Romeu e a Psicóloga Rosângela Magalhães faria o papel de Julieta. Esta é a versão que consta, no relatório de atendimento psicoterápico registrado por Rosângela e anexado ao prontuário de Bispo. Entretanto, existem relatos que afirmam que a cama seria uma "nave" que conduziria o artista ao céu, no dia do juízo Final.

P - O fato de Bispo ter ficado conhecido estimulou outros artistas internos da Colônia a produzir arte?

R - Sim, todos os freqüentadores das oficinas de arte do Museu Nise da Silveira se orgulham de trabalhar no local, que guarda as obras do artista, Bispo, e desejam seguir os seus passos e serem reconhecidos como importantes artistas plásticos. Por ocasião da exposição "Registros de Minha Passagem pela Terra"(Escola de Artes Visuais - RJ - 1989), distribuimos entre os internos do Núcleo Ulisses Viana o tablôide que serviu de Catálogo

da Exposição. Observamos que eles conservaram o 'Jornalzinho' em suas mãos por vários dias e o exibiam a todos os visitantes, comentando: "Ele morreu aqui... Ele está no jornal... Olha os trabalhos manuais que ele fazia..."

P - Como está o ateliê dos internos hoje?

R - As oficinas de arte do Museu Nise da Silveira foram desativadas em 17 de Maio próximo passado (1995), por determinação do Diretor da Colônia, Dr. Laerth Thomé.

P - Fale um pouco da Associação dos Amigos da colônia Juliano Moreira.

R - A Associação de Amigos dos Artistas da colônia Juliano Moreira surgiu a partir de sugestão dos artistas plásticos que participaram do "Projeto de Livre Criação Artística: Nely Gutmacher, Marcio Rolo, Carla Gualhard e Brigitte Hoelck. O Projeto foi desenvolvido no Núcleo Teixeira Brandão, CJM e era coordenado pelas Psicólogas Marlene Jusckch e eu. Os artistas nos alertaram para a necessidade de criarmos um órgão autônomo, capaz de proteger Bispo e sua obra. Márcio Rolo indicou nomes significativos na área das artes plásticas que deveriam participar da fundação da AAACJM. Infelizmente, a primeira reunião para discutir a Associação aconteceu em Maio de 1989 e Bispo faleceu em Julho do mesmo ano. A AAACJM foi oficialmente fundada em 22.05.1990, com a seguinte diretoria:

Presidente - Frederico Moraes
 Vice-Presidente - Clécio Gouvêa
 Secretária-Geral - Denise Corrêa
 1. Secretário - Lula Vanderlei
 2. Secretária - Carla Gualhard
 Tesoureiro - Pedro Gabriel Delgado
 1. Tesoureiro - Márcio Rolo

Dentre as atividades desenvolvidas pela AAACJM, destacam-se:

a) - impediu que a obra de Bispo, logo após a sua morte fosse desfeita pelos funcionários do Núcleo Ulisses Viana (NUV). Contou com o apoio da Direção do Dr. Clécio Gouvêa;

b) - transferiu as obras de Bispo do NUV para o Museu Nise da Silveira, em Agosto de 1989, vencendo resistências da técnica que dirigia o Museu naquela ocasião;

c) Organizou as exposições de Bispo:

1989 - Março

Idem - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

1990 - Junho

Ídem - Museu de Arte do Rio Grande do sul
 Porto Alegre (RS)

1990 - Julho

Ídem - Museu de Arte de Belo Horizonte

1990 - Setembro

Ídem - Centro de Criatividade de Curitiba PR

1991 - Abril

“Viva Brasil Viva” (coletiva)

Kulturhuset - Estocolmo - Suécia

1993 - Janeiro

“Arthur Bispo do Rosário, Inventário do universo”

MAM - Rio de Janeiro - RJ

1993 - Maio

Ídem - Sala Athos Bulcão

Teatro Nacional Cláudio Santoro - Brasília (FDF)

1993 - Julho

“Arthur Bispo na Colônia”

Colônia Juliano Moreira - Jacarepaguá (RJ)

1994 - Dezembro

“Bispo do Rosário”

Galeria IBEU Madureira e IBEU Copacabana (RJ)

d) Elaborou e encaminhou projetos para obter recursos para catalogação e restauração de peças do Museu Nise da Silveira, e para reforma física do mesmo.

As instituições procuradas foram a VITAE (SP) e Ministério da Cultura (Lei Rouanet).

A exposição realizada na Escola de Artes Visuais, no parque Lage, teve como objetivo buscar o reconhecimento do público externo para a obra de Bispo. Desta forma acreditávamos conquistar o apoio dos funcionários, da Direção da Colônia e do próprio Ministério da Saúde e preservar e conseguir restaurar a obra de Bispo.

P - Em que medida a arte produzida na Colônia auxilia a ressocialização dos internos?

R - As oficinas de arte que aconteciam no Museu Nise da Silveira tinham como objetivo:

a) - criar um novo canal de expressão para pessoas com transtornos mentais e dificuldades de comunicação;

b) - dar a essas pessoas a chance de reafirmar sua identidade, através da produção e da assinatura de sua obra;

c) - usar a obra que está sendo elaborada como objeto facilitador da relação terapêutica;

d) - proporcionar, através do processo criativo, a expressão da subjetividade de nosso cliente;

e) - descobrir novos talentos e possibilitar que assumam um novo papel social: artistas plásticos;

f) - romper o estigma de improdutividade que comumente acompanha os pacientes psiquiátricos.

P - Você poderia comentar a qualidade estética dos trabalhos de Bispo?

R - A obra de Bispo me emociona por sua força, beleza e extrema criatividade. A arte, para ele, era uma necessidade vital. Produziu durante toda uma vida e conseguiu, de forma surpreendente, vencer todas as barreiras do manicômio e ser reconhecido como artista plástico.

P - Você conhece alguém que tenha produzido fotos profissionais dos trabalhos e que possam ilustrar meu trabalho acadêmico? Eu compraria as fotos.

R - Brigitte Hoelck - 021 - 455-1444

Elisa Villano - 021 - 228-7425

Frederico Morais - 021 - 285-0274

Vicente de Mello - 021 - 210-2188

Hugo Denizart - 021 - 266-4282

P - Já entrevistei o Dr. Eimar Padilha; Conceição Robaina, o Sr. Mário Thomás de Aquino; Rosângela Maria Magalhães e você. Quem mais você me sugere para entrevistas sobre o Arthur Bispo do Rosário e/ou sua obra?

Maria Clara Amado Martins - 021 - 208-2715

Alexandre Passos - 021 - 268-6908

Antonio Quinet - 021 - 246-7628

P - Os advogados Humberto Leone e Gilberto Leone, realmente existiram na vida do Bispo. Como?

R - Frederico Morais entrevistou o Dr. Leone (filho) que declarou que Bispo morava em sua casa, na Rua São Clemente, quando foi internado no Hospital dos Alienados da Praia Vermelha, em Dezembro de 1937.

P - Eu poderia ter acesso ao prontuário do Arthur Bispo no Rosário?

R - Para se ter acesso ao prontuário do Bispo você deve entrar em contato com o Dr. José Onildo Cruz, Vice-Diretor da Colônia, através do telefone 021 - 446-5087, ou do Fax 021 - 446-6628.

P.S. - O Projeto de Livre Criação Artística, citado na 12 resposta foi inspirado na obra de Arthur Bispo. Marlene e eu desejávamos pesquisar se não haveriam outros pacientes na colônia capazes de transformar a sucata em arte. O NTB (Núcleo Teixeira Brandão)

dispunha de um galpão vazio. Lá, reunimos, aleatoriamente, um grupo de 40 pacientes e convidamos Nely Gutmacher, artista plástica, professora da Oficina de Pesquisa de Materiais da Escola de Artes Visuais (RJ). Oferecemos vários tipos de sucatas e materiais recolhidos em fábricas de papelão, tecidos, plásticos, etc. Mas a maioria dos pacientes sentiu-se atraída pelas tintas coloridas e o papel branco. Somente Maria José e Nilsa que já trabalhavam com retalhos de tecidos fazendo, respectivamente bonecas e vestidos, continuaram suas experiências. Isto nos fez pensar que somente alguns "privilegiados" são capazes de fazer arte do lixo. O resultado do Projeto foi mostrado, em Dezembro de 1988, no Paço Imperial, Praça XV, na Exposição "Ar do Subterrâneo".

ENTREVISTA N. 7 - EDUARDO CARVALHO CABRAL

Data: Ago/95-Tabelião, Escrivão, Oficial do Registro de Imóveis e Protestos de Japarutuba (SE) - Japarutuba (SE)

PERGUNTA - O que se sabe de Arthur Bispo do Rosário, em Japarutuba?

RESPOSTA - Arthur Bispo do Rosário é completamente desconhecido em Japarutuba pois quando saiu daqui era ainda garoto. Mesmo procurando, como procurei, não encontrei pessoas idosas que tivessem lembrança dele ou de seus familiares.

P - O que vem a ser Japarutuba em Tupy, ou em alguma língua indígena e qual essa língua?

R - Japarutuba se localiza a 21 Km. do Oceano Atlântico, e a ele se liga por rodovia asfaltada.. Ainda no início do Século XVI foram doados os territórios que compreendem as bacias dos Rios Real, Piauy, Vassa Barris, Cotinguiba até o Rio São Francisco. Entre o Cotinguiba e o São Francisco se encontra o Rio Japarutuba como acidente geográfico em terras do Cacique Japarutuba. Eram, originalmente seis trilhos, um deles pertencentes ao Cacique, antes da conquista de Sergipe por Cristóvão de Barros que veio da Bahia em 1590. Nessa época o Cacique e sua tribo habitavam a margem esquerda do Rio. Conquistada a região e estabelecida a paz entre conquistadores e nativos (entre eles Aperipê, Japarutuba e Moribeca e Serigi - que deu origem ao nome do Sergipe), vieram os Carmelitas. Para o sul do atual Estado de Sergipe foram os Jesuítas e para o litoral norte os Carmelitas. No Século XVII chegaram os primeiros proprietários de engenhos de açúcar que se fixaram nas regiões de Cotinguiba e Japarutuba. Com eles os primeiros escravos trazidos da Bahia. Uma boa parte da população de Japarutuba é descentente de escravos. O atual Povoado Patioba, próximo de onde existia grande concentração de engenhos, já teve o nome de Quilombo e sua população é quase toda formada por negros. As festas folclóricas e coreografias, principalmente, a dos Santos-Reis, a mais popular de Japarutuba, é uma herança cultural de costumes dos antigos africanos. No início do Século XVIII foi encontrada uma construção em ruínas de uma Missão Carmelita. Em Salvador, no Convento do Carmo, há documentos sobre a Missão dos Índios e sobre o Hospício dos Carmelitas de Japarutuba, dando conta de que este foi fundado por Frei Antonio da Piedade por volta de 1700. Ainda hoje se encontram vestígios do local onde foi erguida a Missão. É um local que posteriormente se transformou em cemitério, local de morro, onde hoje está a Igreja Matriz. Com a expulsão dos religiosos do Brasil, à época do Marquês de Pombal, já existia uma povoação em torno da capela. Ela foi, posteriormente, transformada na atual Igreja Matriz. Em trabalho da Professora Terezinha Alves de Oliva, diretora do DCPH/SEC, há informações de que a Igreja Matriz de Japarutuba tomou o local da antiga Capela e que foi iniciada em 1859. Concluída mais ou menos em 1883. No ofício do Vigário, de 19/12/1859 "era apenas um nicho em sua pobreza". A Freguezia de Nossa Senhora da Saúde de Japarutuba foi criada pela Lei 403, de 24/06/1854, pelo Presidente da Província do Sergipe, Inácio Joaquim Barboza.

P - - E em Tupy, o que vem a ser Japarutuba?

R - No Glossário Etymológico dos Nomes das Línguas Tupy, na Geografia do Estado de Sergipe, organizado em 1886, ampliado em 1914 e revisto pelo Visconde de Beaurepaire-Rohuan e Doutor Theodoro Sampaio, JAPARATUBA quer dizer: "Rio de Foz do Oceano. Villa. Estação de Estrada de Ferro; Apara = volta; Tuba = frequência. Rio de muitas voltas; um dos chefes de tribo do Sergipe ao tempo de sua descoberta no Século XVI.

P - Como você tomou conhecimento da existência de Arthur Bispo do Rosário?

R - Por acaso. Uma amiga que se encontrava numa sala de espera de um consultório médico em Aracaju, folheando a Revista TV-Programa encontrou uma matéria a respeito a e me procurou para saber se eu tinha conhecimento da existência do artista nascido em nossa cidade. Então eu me interessei pelo assunto e procurei informações mais detalhadas. O que chegou às minhas mãos foi: O especial da TV Manchete, a matéria da VEJA, Recortes do Jornal do Brasil, Tribuna da Imprensa e Folha de São Paulo.

P - Arthur Bispo do Rosário foi registrado em seu Cartório?

R - Ele não foi registrado no Cartório do Registro Civil de Japaratuba, o que não quer dizer que não tenha sido registrado em qualquer outro Cartório do País, como faculta a lei. Pesquisei desde 1911 sem nada encontrar. Solicitei ao Padre da Paróquia buscas nos livros de batistérios mas até a presente data não obtive respostas. Caso seja encontrado e chegue às minhas mãos lhe mandarei uma cópia.

P - Existe alguma família Bispo do Rosário em Japaratuba?

R - Não encontrei nenhuma família Bispo do Rosário. Há muitas pessoas com sobrenomes Bispo e Rosário. Mesmo pesquisando nos cartórios não encontrei os dois juntos. Existe uma família Evangelista do Rosário, mas não creio que seja parente de Arthur pois é de cor branca e olhos engatinhados.

P - Há alguém vivo que tenha conhecido a Família Bispo do Rosário?

R - Preciso de mais dados para procurar saber se realmente existem pessoas vivas que o conheceram ou que conhecem alguém que lhe seja parente. Muito tempo já se passou. Se você encontrar documentos, informações, inclusive cópia da certidão de nascimento feita em outro lugar me mande. Qualquer dado é importante para Japaratuba. Nomes completos de pessoas de Sergipe que estejam ligadas a Arthur.

P - Informações dão conta de que Bispo foi, ainda menino, para a zona do cacau onde foi adotado por plantadores no sul da Bahia. Isso está correto?

R - Se o Bispo viveu em fazenda de cacau eu não posso informar. O que sei foi através dos recortes da imprensa. É verdade que muitos Japaratubenses foram para a zona de Itabuna e Ilhéus, inclusive pessoas da família Moura. Eles possuem uma fazenda de cacau em Ilhéus. Agenor Moura saiu daqui também rapazote e nunca mais voltou, nem para visitar sua

genitora que faleceu há pouco tempo. Sei disso através de um seu sobrinho que nem conheceu o tio. Ele também já é falecido e morava em Salvador.

P - Você tem dados sobre a história dos negros em Japaratuba? Origem, escravidão, mitos?

R - Os negros chegaram aqui com os engenhos de açúcar, por volta do Século XVII. Em uma ação libertadora que se encontra em meu poder verifica-se que o escravo Malaquias entrou no Brasil ilegalmente (já era proibido a entrada de escravos), vindo do Congo. Houve escravos vindo também da Guiné.

P - Você conhece outras pessoas que estão pesquisando a vida do artista Arthur Bispo do Rosário?

R - Não. Só conheço você.

Japaratuba (SE), 02 de Agosto de 1995
Eduardo Carvalho Cabral.

ENTREVISTA N. 8 - LULA WANDERLEY

Data: Agosto/95-Artista Plástico.Conheceu A.B.R.
Rio de Janeiro (RJ)

1 - Como ocorreu seu contato com Arthur Bispo do Rosário?

R - Nunca tive um contato "estreito de amizade" com Bispo. Eu o conheci, simplesmente e ele deixou-me olhar seus objetos por duas vezes. A primeira devido a um acidente lamentável. Um outro gênio, Fernando Diniz (artista do Museu de Imagens do Inconsciente) tinha sido transferido à força para a Colônia Juliano Moreira e prestei solidariedade a ele visitando-o. Nesse ocasião um amigo apresentou-me o Bispo. Ele ainda não era conhecido como um grande artista e sim como uma pessoa "exótica". Nessa época o nosso grande Crítico de arte, Mario Pedrosa também esteve na Colônia Juliano Moreira em solidariedade a Fernando mas não creio que chegou a conhecer o Bispo. A segunda vez foi quando surgiu a idéia da primeira exposição individual.

2 - E como aconteceu a primeira exposição?

R - Geralmente chamamos de primeira exposição de Arthur Bispo do Rosário a que aconteceu no Parque Lage (Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro). Na verdade, mais atrás Bispo participou de uma mostra coletiva chamada "À Margem da Vida". Ambas as exposições foram organizadas pelo Crítico de arte Frederico Moraes. Na grande exposição do Parque Lage, Frederico juntamente com o designer Gerardo Villaseca criou uma concepção de como expor a obra de Arthur Bispo do Rosário que eu diria definitiva. As pessoas, as vitrines, o manto e a nave, os objetos recobertos de azul ou de branco etc, era um esforço de discriminar as fases e as intenções. Frederico foi o primeiro Presidente da Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira e o Gerardo nosso atual Presidente. Deve-se essa Associação à luta pela preservação e unidade da obra de Bispo.

3 - Como vivia o Bispo na Colônia Juliano Moreira?

R - Bispo vivia entre seus objetos que se amontoavam desorganizadamente no espaço de alguns quartos de uma enfermaria abandonada. Era tanta coisa que mal podíamos entrar. Ali ele dormia e zelava cuidadosamente por tudo. Era velho e enfisematoso aquela poeira, provavelmente lhe fazia muito mal. Eram péssimas as suas condições de vida, como são normalmente a dos internos em hospitais psiquiátricos. Isolado ali na Colônia Psiquiátrica, Bispo cria uma obra absolutamente sintonizada com o que acontece no Brasil. A história do Brasil está ali, naqueles objetos. Por que brechas ela penetra naquele universo tão fechado? Eu sou artista plástico que me interessei pelas questões da loucura e nessa condição fui convidado a estar presente nas primeiras discussões sobre a exposição do Parque Lage. Nessa ocasião decidimos (eu, Frederico e alguns artistas que trabalhavam na Colônia), que a exposição só seria realizada se a Colônia Juliano Moreira cuidasse de oferecer ao expositor melhores condições de vida e acomodação para suas obras. O trato foi cumprido, mas Bispo morreu em seguida, antes mesmo da inauguração da exposição.

4 -O que você sabe da família Leone e da relação que manteve com o Artista?

R - Sei pouco sobre a família Leone. Bispo trabalhou com os Leone muitos anos, inclusive na época em que teve o surto psicótico inicial. Trabalhou não apenas em uma casa (um membro da família), mas em diversas casas e em situações diferentes.

5 - Você ganhou um desenho a lápis, dessa família? Um desenho feito pelo Bispo?

R - Sim. Ganhei um desenho. Era um grande navio. Eu o restaurei e o doei ao Museu Nise da Silveira na Colônia Juliano Moreira.

6 - É correto dizer que essa pintura é anterior à dissociação mental do artista?

R - Recebi o desenho de um rapaz que era neto de um dos Leone com quem Bispo trabalhou durante anos em um sítio no Estado do Rio de Janeiro. Ele me disse que segundo informações das pessoas do sítio, Bispo, antes mesmo de enlouquecer, já trabalhava expressivamente criando peças em madeiras, desenhos e, inclusive, bordava. Esse desenho que me foi presenteado é bem do episódio psicótico, mas é difícil confirmar a veracidade. É importante lembrar que a forma da evolução dos estados psicóticos, transforma-se conforme a época. Antes as (?) espontâneas e os longos períodos entre um surto psicótico e outra eram mais freqüentes.

7 - Você tem algum contato com essas pessoas? Quem são eles, onde vivem? Como se chamam?

R - Não tenho mais encontrado com quem me presenteou o desenho. Era um estagiário do Museu de Imagens do Inconsciente.

8 - É verdade que o Bispo foi garimpeiro? Fale um pouco sobre isso.

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

9 - Ele sabia cuidar da obra? A deterioração acontecia com ele vivo ou é um fato *post mortem*?

R - As obras eram amontoadas em algumas salas de uma enfermaria abandonada e me impressionaram por não se deteriorar. Ele chegava a costurar sacos de leite vazios para construir um abrigo para essas obras. A deterioração começou após sua morte.

10 - Quando e como ele começou a aparecer na imprensa?

R - Hugo Denizart o psicanalista e excelente fotógrafo tem o mérito de, através de seu filme "O Prisioneiro da Passagem", revelar Bispo para além da Colônia Juliano Moreira. Seu filme é importantíssimo. Mas foi Frederico de Moraes quem primeiro fez uma leitura sobre a obra de Bispo, organizou a primeira exposição fazendo com que seus trabalhos entrassem no processo cultural brasileiro.

11 - Quando surge a idéia de "reconstrução do mundo"? Ele realmente usou essa expressão?

R - Não. Bispo não usou essa expressão; "reconstrução do mundo", nem "inventário das coisas do mundo", etc. Ele usava algo como "representar a existência da terra". Era essa sua missão quando criava suas vitrines (assemblages), suas palavras bordadas, suas capas, mantos e fardões, etc. Por ser muito violento, Bispo foi colocado em um quarto forte

comum nos grandes, velhos e insanos asilos. Nessa situação humilhante, imposta pela psiquiatria, ele escutou uma voz convidando-o para “reconstruir o universo”. Voz, provavelmente, da mesma visão sagrada que lhe surgiu no Natal de 1938, de forma tão intensa que o fez alijar-se de seu universo cotidiano. A partir daí, ele através de objetos que encontrava, desenhos, palavras bordadas, etc, faz uma espécie de inventário das coisas do mundo. Esse registro de sua passagem pela terra é particularmente feito de duas maneiras:

1. Pelas palavras bordadas que trazem nomes de pessoas, de ruas, países, etc, e
2. Pelos objetos reunidos. Uns industrializados, dentro do universo da cultura de massa, outros especialmente construídos. Nesse esforço ele acaba também registrando sua passagem pela terra, seu contato com o sagrado, com o amor, com o boxe, a Marinha, o Rio de Janeiro (a cidade onde viveu), os amigos, a Colônia Juliano Moreira, etc. O Manto é, sem dúvida, a peça central, os outros objetos, a meu ver, se “desprendem” do Manto ou têm nele referência de sua existência. Ele é o acesso ao sagrado, o que o torna servo de Deus ao mesmo tempo.

12 - Como você analisa a obra, por segmentos?

R - Algumas coisas me chamam a atenção quando vejo os trabalhos de Arthur Bispo. Conheci outros gênios artistas que viveram em hospitais psiquiátricos e lá fizeram trabalhos maravilhosos. Emygdio de Barros é um que me impressiona muito. Mas eles foram arrancados dos domínios das regras asilares e foram acolhidos em um ambiente criativo-afetivo. Bispo, ao contrário, quando foi massacrado pela Instituição é que ele se desbloqueia e, através de uma brecha nos próprios delírios, reconstrói o mundo que, aliás, é tarefa de todo artista ou, sendo mais preciso, da arte. Bispo surge em uma época (após 1950) em que há um franco declínio da criatividade nos hospitais psiquiátricos. Os gênios como Fernando Diniz, Emygdio de Barros, etc deixam de surgir, sintoma da massificação de conduta que a Psiquiatria, pautada na ideologia da eficácia tecnológica, disseminou. Arthur Bispo do Rosário é contra a corrente, os ventos, o tempo. Acho que a obra de Bispo, em toda a sua extensão é extremamente alegre, graciosa, encantadora, uma visão do mundo, dadivosa. Suas “vitrines” (assemblages) trazem um sentido de forma e composição que me fazem bem. Esta alegria está, principalmente, em sua capacidade de criar ao lado de objetos complexos, de forte carga simbólica, outros extremamente simples, como um tijolo caiado de branco de sua casa onírica para Rosângela. Isso me leva a dizer que a representação da terra como chama o conjunto de objetos criados por Bispo, embora dirijam-se à Deus ou ao Outro, (como diriam os psicanalistas, aliás o Deus em Bispo é arcaico, tanto homem como mulher) em um determinado momento escapa do sagrado, torna-se mundano no sentido de “feita para o mundo”. Creio, mesmo, que toda arte escapa do sagrado.

ENTREVISTA N. 9 - DR. HUGO DENIZART

Data: Setembro/1995- Psicanalista, Artista Plástico, Realizador do primeiro documentário filmado sobre Arthur Bispo do Rosário "O PRISIONEIRO DA PASSAGEM" - Rio de Janeiro (RJ)

P - Como foi seu contato com o artista para a realização do filme "O Prisioneiro da Passagem"? Ele fazia um acordo para que se pudesse ver os trabalhos. Perguntava sobre a cor do semblante?

R - Eu acho que essa é uma questão fundamental porque ele me perguntava se eu via uma espécie de aura e eu dizia que não. Ele dizia que, então, não ia fazer o filme e tinha que ir embora. Eu me sentia com um certo pudor de dizer que via uma coisa que não via, tão preso a uma racionalidade e ameaçado por tudo aquilo. Uma vez eu disse que via aura, não me lembro que cor. Ele disse: vamos fazer o filme. Eu pensei que tinha resolvido minha questão e, realmente, comecei a conhecer um pouco, se é que isso é possível, o Bispo. Eu perguntava a ele durante as filmagens: "eu não estou entendendo isso" e ele me perguntava "mas você não conhece, você não vê"? Eu dizia sim, eu vejo e ele me dizia: então está visto. Foi quando eu me vi pego numa armadilha da qual eu não conseguia sair e comecei a sentir uma grande admiração por ele. Era aquela pessoa dentro de um hospital, em condições tão precárias que conseguia ter uma estratégia de combate fascinante.

P - Há informações não confirmadas de que ele moveu uma ação contra a *Light*, que alguém ficou com o dinheiro dele (um advogado), que ele mancava por um problema de acidente no trabalho. Você tem alguma informação a respeito?

R -Eu não entrei nesse tipo de questão. Eu fiz um trabalho sobre o Hospital e não sobre o Bispo.

P - Em termos psicanalíticos, qual a leitura você faz do delírio estético do artista?

R - Eu me sinto um pouco constrangido, eu acho que pensar o trabalho dele psicanaliticamente, trata-se de uma grande redução, Eu preferiria pensar o que se faz com as pessoas que nas suas linhas de fuga fabricam uma saída. Fabricar uma saída é muito delicado. São pegos pela máquina psiquiátrica e são transformados em doentes mentais. Todos nós fabricamos nossas linhas de fuga e todas elas tem que ter algo de delirante. Proposição a uma razão tirânica. O risco é ficar no caos absoluto e não sair dele. O Bispo conseguia encontrar uma saída em condições tão tortuosas, tão difíceis que eu acredito que é preciso ter uma vontade de viver absoluta para não se entregar àquela apatia, àquele campo de concentração moderno, aqueles nazistas que e não tem nenhuma alegria com relação a vida. Eles são mórbidos, pensam morbidamente e trabalham morbidamente. Eu acho que sobreviver dentro daquilo ali e um ato heróico. O que foi surpreendente no contato com ele eu já respondi. Na forma como ele lidava com o mundo, tão diferente daquilo que eu imaginava e o fato de ele ter um lugar dentro do hospital, de onde ele tinha a chave é, minimamente, considerado onde a desconsideração faz parte do minuto a minuto, nem é do dia--a-dia. É do segundo a segundo. Isso é tido como "exotique". Tudo fazia parte da doença dele. Acho que no Hospital jamais pensaria que ele poderia estar na Bienal de Veneza. Eu fui chamado no Hospital, dizendo que eu incentivava o delírio dele,

quando eu dizia, em 82, que ele poderia ter qualquer museu do mundo à disposição. Eu não sou crítico de arte, não sou um conhecedor, nunca estudei isso criteriosamente. Eu fiquei impressionado com aquele mundo do Bispo que lembra muito a obra do Kafka, aquela coisa que você entrava como se fosse uma toca. Um labirinto com uma saída e você fosse se perder ali dentro. Onde o inimigo entra pensando que tem uma porta e uma saída, e tem 200 portas e 200 saídas. Eu me sentia completamente perdido porque eu sempre havia entendido eu sempre via a obra do Bispo como uma construção. Tudo é uma redução do mundo. Era uma espécie de uma trapaça que a fotografia tem. Ela simula que representa a realidade. Ali, era a invenção de um mundo onde você entrava e ficava completamente perdido. Cada vez que eu entrava no lugar onde o Bispo criava, e ele mudava constantemente de lugar, todas as posições do quarto. Não era um quarto, era uma grande sala com pequenos cubículos. Ele mudava muito aquilo de lugar. Ele trabalhava 24 horas por dia. Cada vez que eu entrava no quarto e tudo estava fora de lugar, tudo mudado, aquilo me causava uma profunda estranheza. Eu lamento que em alguns momentos eu não tivesse a capacidade de poder melhor suportar aquela enorme diferença que nos separava, aquele mundo tão estranho que eu recusava com tanto ardor. Era como se eu entrasse ali e não pudesse ficar. Era um contato muito difícil. O Bispo sempre foi uma pessoa muito agradável e dentro do mundo dele. E apesar de tudo cria... Isso me deixou impressionado. Eu preciso de tantas condições para criar, tanto patrocínio e vejo o Bispo criar do lixo. Acho que arte é isso. É criar de tão pouco, Fiapos do resto, do resto, do resto. O resto de um hospital psiquiátrico não é o lixo da rua onde eu moro, certamente. Ele conseguiu produzir um trabalho que, pelo pouco que eu conheço, é fantasticamente interessante. A Nise da Silveira fez uma questão; ela fez o Museu do inconsciente com todos os recursos e o Bispo, aqui fora fez tudo sozinho interno em um hospital psiquiátrico. Se isto é delírio, eu quero ter um delírio equivalente. Porque o delírio da razão, o delírio da classe média, o delírio comum me cansa profundamente.

P - Ele falava em relações familiares? Em relações afetivas?

R - Ele nunca quis sequer tocar no assunto. Não havia a menor possibilidade dele falar do que fez, do que deixou de fazer. É como se ele houvesse nascido ali, acontecido ali. Acho que é um corte radical com o mundo.

Como você vê o excessivo interesse na obra e no homem?

R - Acho que a burguesia só se interessa por aquilo que ela pode tirar proveito. Acho que estão interessados em aparecer através da obra do Bispo. Porque durante todo esse tempo ele viveu jogado num hospital psiquiátrico e nunca foi levado em consideração. Jamais alguém se interessou e a obra dele foi tratada de maneira acintosa, como aliás é de se esperar daquela gente sórdida como aquelas pessoas que habitam aquele espaço. Gente sórdida pensa sordidamente. Jamais vai poder levar em consideração o Outro. O Outro não existe. O trabalho do Bispo sempre foi jogado. Eu sei que uma parte foi perdida. Em um outro hospital queimada, não sei se é verdadeiro ou falso. O material que ele utiliza é cabo de vassoura, madeira sem grau de resistência à umidade. Eu acho que há essa coisa mórbida de se reconhecer o outro depois que morreu em condições das mais miseráveis. Eu acho que aquelas pessoas não têm mais nada para fazer além de aparecer a custa de uma pessoa talentosa. Eu acho que isso é o destino. Eu me lembro do Nietzsche que dizia que

nós temos que tomar cuidado com as pessoas mediócras. Eles se juntam para destruir o que as pessoas mais fortes produzem. Eu não sei. Acho que tenho terríveis dúvidas com relação a isso.

P - Em que sentido a produção de significações contribuiu para o apaziguamento e a organização do delírio?

R - Eu realmente não vejo a história dessa maneira. Eu não investiguei o Bispo como um doente. Eu o via como produtor de um enorme talento, com uma obra respeitabilíssima. Ponto.

P - Ninguém conseguiu confirmar ou desmentir a vida de boxeador do artista. Como está a questão para você? Há provas de que ele foi campeão sul-americano?

R - Eu ouvi, mas não tenho uma confirmação.

P - Como você vê, artisticamente os bordados? E psicanaliticamente?

R - Psicanaliticamente eu não vejo de modo nenhum. Acho que a Psicanálise não dá conta, de modo nenhum. Mais ficaria vendo psicanaliticamente o trabalho do Tunga, porque eu veria a do Bispo? Alguém sugeriu a idéia de que aquilo parecia uma tipografia fantástica. Como se você tivesse criado, e novamente me lembra a colônia penal do Kafka. Escrevia-se no corpo do prisioneiro a sentença. Não sei porque, um absurdo, mas me lembra muito a história. É como se as letras pudessem ser impressas como um jornal. Não que quisessem comunicar alguma coisa. Mas uma linguagem poética, criadora, que viesse a desmontar a linguagem convencional. Uma espécie de bandeira de jovialidade dentro de um espaço absolutamente mórbido. Uma nova escrita que viesse destruir a escrita psiquiátrica, uma espécie de passagem. Há uma relação com Zaratustra.

“Quero oferecer para que...de novo se rejubilem e os pobres venham de novo amar a sua riqueza. Assim a sabedoria e a felicidade serão a loucura. Estamos muito além da sabedorias racionais, tristes e mesquinhas longe da resignação do estóico e do prazer avaramente calculados pelo epicurista. Assim a pobreza será riqueza e felicidade. Estamos muito além de valores economicos e materiais. A crítica de valores utilitários do seu Século. E do nosso será feroz. Mas, também, estamos muito longe do Sermão da Montanha que promete ao pobre o reino dos céus”.

Outra coisa que promete Nietzsche é que sempre se suspeite daqueles que pregam outro mundo que quer denegrir o nosso.

P - O que há de contemporâneo na obra de Bispo?

R - Eu acho que é a recusa de um mundo que não mais seduz. Só inspira terror no seu eterno casamento do mesmo com o mesmo.

P - Há algum segmento na obra que você considera inferior?

R - Eu não vejo assim. Eu não vejo como peças isoladas. Vejo como um conjunto. Como uma máquina de guerra onde ele organiza a possibilidade de ultrapassar os muros do hospital psiquiátrico, coisa que ele conseguiu. Morreu ali dentro mas para muito além daquilo.

P - Ele falava em vestir o manto e se tornar transparente. Ele o veste e continua o mesmo. Você pode comentar alguma coisa a respeito disso. Ele fez o manto para um fim que não ocorre.

R - Não sei se o acomete ou não, Não sei se é uma questão que pode ser verificada empiricamente. Acho que é um sentido que se dá ao mundo.

P - Você escolheu o título “O Prisioneiro da Passagem”, a partir da leitura de “A História da Loucura”, de Michel Foucault. Porquê “Prisioneiro” e “da Passagem”?

R -Eu acho que a loucura é uma linha de fuga pega pelo aparelho psiquiátrico que interrompe isso e faz do sujeito um trapo. Coisa que é preciso que se ditinga.

P - Há algum dado mais que você possa me dizer sobre o artista?

R - Faz tanto tempo. Eu teria que ver as fitas, se é que eu ainda as tenho.

P - O que significou a relação de Bispo com Rosângela Maria Magalhães?

R - A Rosângela foi uma das pessoas que me acusava, dentro do Hospital, de incentivar o delírio do Bispo. Essas pessoas jamais avaliaram em hipótese nenhuma, a possibilidade do Bispo se tornar o que ele se tornou. Eu acho que dei uma pequena contribuição a ele. Acho que isso é um pagamento muito pequeno pelo que ele me proporcionou lá dentro. Pelo que os pacientes, como um todo...É possível que a Rosângela, ele tenha até um afeto por ela, mas eu acho que de uma maneira geral aquelas pessoas eram completamente insensíveis ao que o Bispo produziu durante essa vida e o que ele estava fazendo ali. Eu vejo com bastante irritação essas coisas que essas pessoas que agora se apropriam do trabalho do Bispo. Pena que eu não tenha as coisas que me foram ditas no Hospital, escritas. Gravadas. A Rosângela foi uma dessas pessoas que me acusou de ter incentivado o delírio do Bispo. Eu respondi que era mais fácil o Bispo incentivar o meu. Como é que um doente mental considerado doente mental poderá estar nos museus do mundo?. Nos museus do mundo poderia estar aquela burguesia. Doente não fará uma coisa dessas. Aliás eu era chamado e artista burguês decadente, na Juliano Moreira. O que eu respondi é que o Bispo seria mais forte do que eu nesse sentido. Era mais fácil ele me empurrar para o desconhecido do que, propriamente, eu fazer alguma coisa por ele. Acho que o Bispo pode ter lá suas fragilidades, eu não sei quais eram. Eu lamento muito que essas pessoas se apropriem da obra do Bispo. Elas que foram tão rancorosas e cruéis com ele. Não sei se esta fita pode elucidar alguma coisa. Eu gostaria até de poder ajudar mais mas, enfim, acho que é por aí. Para encerrar, vou pegar um pouco do Nietzsche, que me lembra muito o Bispo, um trecho dizendo que “ele constrói vorazmente, a vontade de construir. Encontra imediatamente em seu caminho, em sua marcha construtiva o obstáculo de toda a nossa civilização dualista,

moralista completamente impregnada como ele mostra, uma vontade de negar, de macular de rebaixar". Eu acho que é isso.

ENTREVISTA N. 10 - FREDERICO MORAIS

Historiador, Crítico. Descobridor de Arthur Bispo do Rosário
São Paulo (SP) Outubro de 1995

P - Como você descobriu o Bispo?

R - A primeira vez que eu vi a imagem do Bispo foi na televisão, em meio a uma reportagem sobre a Colônia Juliano Moreira. Eram aquelas imagens típicas, padronizadas com loucos desdentados, em uniformes e de repente aparece uma figura linda, bonita, sentada costurando umas coisas e falando. Naquele momento me passou a imagem de alguém que, exatamente, vivendo uma situação absolutamente perversa que a Nise chama de "uma miséria esquizofrênica", tentava desenhar, na verdade, bordar fatos de sua vida, de seu tempo, da própria Colônia e tal como se fosse uma tentativa desesperada de afirmar uma individualidade, sua história. Não era um simples desenho. Ele queria fixar aquilo, no tempo, por isso a coisa do bordado. Essa imagem ficou muito na minha cabeça. No meio daquela coisa tão dantesca, tão feia, uma coisa tão bonita, tão comovente. Nessa época eu trabalhava no Museu de Arte Moderna. Eu era o Diretor de exposições. Eu, então, organizei uma exposição a que dei o nome de "À Margem da Vida". Até, depois, me dei conta de que é o nome de uma peça do Tennessee Williams. A minha idéia era reunir alguns segmentos marginalizados da sociedade pela produção artística de alguns elementos desses segmentos marginalizados. Busquei trabalhos de crianças da FUNABEM, crianças problemáticas, pivetes, e velhos de asilos, presidiários e, finalmente, de doentes mentais. Em cada um desses segmentos eu tive uma pessoa me ajudando. Foi uma exposição muito forte. O segmento dos velhos era muito forte porque, aparentemente, a gente tem a idéia de que o velho não tem desejo sexual e essa sensualidade explode nos desenhos. E eu já tinha contato com os artistas do Engenho de Dentro, da Nise da Silveira como o Carlos, a Adelina. Já havia escrito alguma coisa. Eu fui buscar alguma coisa que não fosse vista e aí, então, me veio novamente a imagem do Bispo. Através de uma moça que trabalhava na Colônia, uma senhora que já tinha, embrionariamente, fundado o Museu Nise da Silveira na Colônia, eu apresentei vários trabalhos dos artistas de lá. Destacadamente o Bispo, com alguns painéis, algumas assemblages.

P - Isso em que ano?

F - 1982. Nesse momento eu ainda não conhecia Bispo, fisicamente. Não tinha contato com ele. E já nessa reunião houve uma série de debates. Cada segmento gerou debates. No debate sobre a loucura foi apresentado um filme de Hugo Denizart que o acabara de realizar. É um filme muito impactante. "O Prisioneiro da Passagem". O Hugo é Psicanalista, fotógrafo, cineasta. Depois ele fez um segundo filme só sobre as mulheres da Colônia. Uns dois ou três meses depois eu tive, através do Hugo Denizart, um primeiro contato real com o Bispo. Fui visitá-lo em sua cela na Pavilhão Ulisses Viana, o único que tem as celas, os cubículos das prisões. Um dos esforços que nós fizemos era o de preservar

aquele espaço como um documento para ver como eram tratados os doentes antigamente. Eles queriam desmontar aquilo lá, quando o Bispo saiu de lá, mas isso é uma outra coisa. Eu propus a ele fazer uma enorme exposição no Museu.

P - Ele perguntou a você “Qual a cor da minha aura”?

R - Sim. Exatamente. Ele tinha um código. Inventou um jogo que era a maneira de fazer com que as pessoas entrassem no delírio dele. Ele perguntava “como você vê a minha aura hoje”. E a aura não era a cor dele. Cor que depois ele identifica nos trabalhos com a palavra “sembrante”. Ele tem uma escala cromática que aparece em algumas roupas. E eu me recordo que eu disse que ele estava azul naquele dia. Não sei se...O certo é que eu consegui entrar e falei com ele. Nesse dia eu propus a exposição. Eu era Diretor, tinha autonomia para fazer a proposta e minha idéia era ocupar toda a parte nobre do Museu. Nessa época o Museu tinha uma espécie de apartamentozinho para convidados e eu disse se você quiser você pode passar todo o mês da exposição lá no Museu. E ele recusou.

P - Ele recusou a exposição ou morar no Museu?

R - Ele recusou a exposição e, por extensão, o convite. Eu não insisti muito. Ele dizia, o que eu faço aqui não é arte, são registros, são trabalhos. Eu não insisti muito. Nesse primeiro contato tinha até dificuldades para compreender o que ele falava. Depois, com o tempo eu fui acostumando. Ele não aceitou e eu fiquei com essa coisa engasgada. Em 89 eu já conhecia outras pessoas da Colônia, a Denise Corrêa, o Pedro Godinho, que é irmão do Paulo Delgado que tem esse projeto de terminar com os manicômios, o conceito do Franco Basaglia. Por outro lado eu era diretor da Escola de Artes do Parque Lage e tinha um grupo de alunos e professores que vinha mantendo contatos com a Colônia e isso reforçou o meu contato com a Colônia. Um dia me telefona a Denise para dizer “olha o Bispo está muito ruim, estamos preocupados com a obra dele”.

P - Isso em 89, portanto 7 anos após o primeiro contato com a obra?

F - Sete anos. Nunca mais foram vistas as obras dele. E eu fiquei com aquela coisa; “preciso fazer a exposição”. Era a voz dizendo, “faz a exposição, faz a exposição”. Eu estava preocupadíssimo com ao destino da obra. Para mim era claríssimo que com a morte dele tudo aquilo ia desaparecer. Não como obra de arte, que era um conceito que não vigia. Ia desaparecer o sapato, o caneco. Três meses depois me telefonou a Denise com a proposta de se criar uma associação de amigos dos artistas da Colônia. Lá tem vários. Na exposição “A Margem da Vida” eram vários, não só o Bispo. Sobretudo um, que em Novembro nós devemos fazer uma exposição dele, se o diálogo voltar. O nome dele é Bragança. Preto, pobre, alcoólatra, mendigo de rua. Por excesso de bebida foi parar lá. Fazia coisas de bares, delirava, Deixou umas 30 pinturas sobre a própria paisagem da Colônia. Enfim, foi criada a Associação. Nesse período de criação o Bispo morreu. Foi enterrado como indigente em cova rasa. Como alienado. Resolvemos tirar a obra daquele conjunto de celas e levá-la para o Museu Nise da Silveira que é uma sala enorme, ao lado da Diretoria. Uma forma de colocá-la ao lado da Diretoria para que se percebesse que tinha uma coisa problemática. A segunda era fazer circular a obra do Bispo, trazê-la para a discussão como uma forma de protegê-la. O próprio Bispo, no filme do Hugo Denizart se

refere a médicos que roubaram coisas dele e que vendera. Deve ter sua parte de verdade. E foi o que a gente fez. Em, Outubro de 89 fizemos a exposição. O impacto foi muito grande.- Sobretudo, o que é raro, entre os artistas. Eles são tão reticentes em elogiar seus companheiros porque, psicologicamente, há uma espécie de reserva de mercado. E o Bispo tocava de imediato questões contemporâneas próximas dos trabalhos deles. Ele entrava na área da arte conceitual que era um privilégio de certos artistas. O privilégio de pensar é conosco, aquela coisa. A primeira exposição foi um choque. Foi muito bem montada. Quase todas as exposições foram montadas pelo Gerardo Villaseca. Só a última do Museu foi pelo Luís Zuinga, o designer oficial do Museu com quem eu já tinha feito várias coisas sobretudo a mostra "Missões 300 Anos". A exposição se fez acompanhar de um seminário e que passou a ser uma constante. Em todos os lugares onde foi realizada a exposição do Bispo houve esse seminário. A gente revelava a obra e fazia uma discussão.

P - Ele cita a família Leone, alguém que teria tirado dinheiro dele. Fale um pouco sobre isso.

R - O advogado existe. Essa referência do roubo me parece não verdadeira. É um depoimento que ele presta a uma das Assistentes Sociais. Isso acho que não é verdade que roubou dinheiro. Aparentemente a verdade é a seguinte. Quando ele deixou a marinha, já com a carreira de boxeador decadente porque havia uma pressão da Marinha para que não lutasse. Havia uma perspectiva aparentemente real de que ele pudesse crescer como "boxeur", inclusive fora da Marinha. Mas tem aquela coisa... preto, e a Marinha é uma arma de brancos, digamos assim, muito elitista e ele passou a desempenhar uma série de outras atividades e um dos empregos que ele teve, foi na *Light*. Na época haviam os bondes e ele trabalhava numa oficina lavando bondes. Também era borracheiro. Teria sofrido um pequeno acidente que teria feito com que ele mancasse. Eu nunca constatei isso. Mas circulava essa informação de que ele mancava. Ele, então, teria procurado o advogado Humberto Leone. Aparentemente foi resolvida a questão pacificamente. A partir daí ele se vincula à família dos Leone e passa a morar na casa deles na Rua Voluntários da Pátria 301 (SIC). A casa não existe mais. Hoje é um posto de gasolina. De lá se via a imagem do Cristo Redentor. O que ele viu naquele dia foi a imagem do cristo.

P - No primeiro surto...

R - Se você vê aquela imagem...tem dias que é delirante. Está no meio das nuvens, é fantástica. Quem chega ao Rio, se não conhecesse e tendo alguma predisposição... Vendo aquilo flutuando no espaço...Ele se tornou um empregado doméstico, uma espécie de agregado. Morava no fundo. Havia um quintal grande. Ele lustrava o chão. Tinha uma certa mania de lustrar o chão, essa coisa do brilho. Lustrava até o ponto que sua imagem se refletia no brilho. Aliás o filho dele depois confirmou isso. O filho que era poeta e advogado confirma isso. O velho Leone já morreu, já havia morrido quando entrei em contato com o Bispo. Ele fazia tudo. Ia comprar peixe na Praça XV. Ia esperar o bonde para que as filhas do advogado pegassem o bonde. Comprava coisas. Era o faz-tudo da casa. Parece que era uma pessoa muito habilidosa, com talento nas mãos e fazia os brinquedinhos com tampa de garrafa, capachos e tal. Tinha muita habilidade. Aí ele surta, Internado vai para a Urca, vai para o Engenho de Dentro e depois para a Colônia, em 25/01/1939 (SIC). Começa a contar daí a data. Ele morre em 89, então são 50 anos (SIC).

Mas eu fiz um estudo na obra dele e tem uns buracos na ficha. Transferido daqui para lá... Isso soma 10 anos que eu não sei se foi alta médica, se foi fuga ou se foi uma saída autorizada. Aparentemente os Leone começaram a...enfim...se ligaram a ele. Parece que muitas vezes ele saiu na medida em que os Leone se prontificaram a cuidar dele, ou então foram fugas. O certo é que numa dessas saídas ele foi procurar os Leone que tinham um escritório na Avenida Rio Branco, a Avenida Central, onde ele fazia um trabalho Nessa altura eu não sei onde ele morava. Trabalhando nesse escritório do Leone filho que era meio poeta, fazendeiro, ele conta uma história que uma vez uma cliente perdeu uma jóia no sofá. Fazendo a limpeza ele a encontrou. Um outro empregado queria vender a jóia e dividir o dinheiro. Essa cliente era casada com um proprietário de um hotel na Glória, o Hotel Suíço onde Bispo vai trabalhar como porteiro. Depois ele vai trabalhar na AMIU, Assistência Médica Infantil de Urgência que ainda existe em Botafogo. Um dos proprietários era contraparente dos Leone. Ali ele trabalha 4 anos. Mora no sótão. Parece que tinha uma casa, uma casa ao lado com um sótão onde ele morava.. Era um lugar onde as pessoas não entravam. Quando eu fiz a exposição eu recebi um telefonema e depois numa carta de um dos proprietários dessa clínica que é Avani Bonfim (SIC), se não me angano. Ele diz que estava muito emocionado porque não sabia que o Bispo era artista. Ele diz que nesse sótão o Bispo produziu muita coisa, inclusive que teria produzido o Manto ali. Mas o problema do Bispo é saber a data e onde porque não há uma seqüência lógica, que eu acho que não existe. Ele ia e voltava, acrescentava... Há, ainda uma série de histórias com as enfermeiras. Eu acho que há um problema com mulher na obra. Eu até suspeitei de homossexualidade porque durante muito tempo eu não sabia da mãe dele. Aquele rapaz Miguel, que fez o filme partindo da minha informação., foi à *Light* e levantou a ficha dele. E aí aparece o nome da mãe, um nome lindo...Blandina. Porque uma vez ele fala: “minha mãe está aqui, ela é a Virgem Maria”. Esse Leone, o filho, me contou,... ele sugere que o Bispo tinha uma mulher na Ilha do Governador. Uma vez ele foi à Ilha e não a encontrou. Encontrou na cama dele a figura de um boneco espetado e que o impressionou fortemente. O que eu sei é que ele ia à Ilha para treinar como “boxeur”, esse negócio de rachar lenha para ganhar força física. Mas segundo o Avani ele tinha uma série de opiniões sobre as mulheres da Clínica. Ele dizia que elas não eram puras. Ele dizia que quem lida com criança tem que ser pura. Dava a entender que eram prostitutas. Ele dizia que as enfermeiras não eram puras, provavelmente porque as via namorando, se abraçando e tal. Ele era um faz tudo e era o cobrador.. É claro que os Leone fizeram dele um empregado doméstico, isso não há dúvida nenhuma. Era uma pessoa habilidosa.

P - Ele era educado?

R - Dócil, educado, gostava de se vestir bem, embora alguns digam o contrário. Diziam que ele não gostava de dinheiro. Um Leone diz que ele tinha crédito numa lona onde comprava fios , linhas. Ou então um outro lugar onde comprava gravatas, umas camisas que “os Leone pagavam”. Mas isso são histórias que a gente não sabe. Coisas da burguesia. , da aristocracia. Ele trabalhou nessa clínica 4 anos. Aí, segundo o Avani, o da carta, ele produziu parte da obra. Tanto que ele ficava nesse vai-e-vem da clínica para o escritório dos Leone e de vez quando ele dizia “vou receber os embaixadores de Deus”. Aí ficava assim, falava das mulheres que eram prostitutas, não eram virgens. E o internaram. Inventaram uma coisa. Que iam recebê-lo como mensageiro de Deus e tiveram que alugar um caminhão para levar toda a tralha que ele tinha criado nesse sótão.

P - Então a Colônia já recebeu coisas dele?

R - Já. Isso é muito típico de louco. Eu não sei se você, visitando o hospício já viu. O louco leva sua tralha, sempre, porque é a única coisa que ele tem para se agarrar ao mundo. Na Colônia, inclusive, tinha uma figura impressionante que amarrava as coisas na perna. As tralhas, os canecos, vinha uma espécie de lixo até o ponto em que foi gangrenando a perna. Eu até conversei com ele, era gráfico. Os loucos carregam suas coisas, assim como procuram cantos. O canto é a casa. E os Leone tiveram que alugar um caminhão para levar as coisas dele. E no depoimento do Avani ele diz que viu o Manto. Eu não posso confirmar. Depois esse pessoal da clínica tinha ligações com o prefeito de Caxambu. Depois, fazendo a exposição em Belo Horizonte me apareceu uma mulher dessa família. Era de Minas e foi fazer um curso no Rio e acabou ficando com essa família Leone. Dava aulas. Disse que ele era deslocado. Ia a Jacarepaguá, ia a Caxambu. Surge uma história que ele teria com esse Prefeito (minha cabeça está confusa), ele teria passado um tempo minerando. Numa cidade de Minas e há uma referência num painel dele onde ele dá o nome de uma cidadezinha. A mulher diz que é no Araguaia, mas era em Minas Gerais. É uma coisa que não está muito bem esclarecida. E ele foi Guarda-Costas de político porque o próprio Leone foi candidato a deputado. Era uma espécie de Guarda-Costas, do mesmo partido essas dobradinhas, senador, deputado. Gilberto Marinho. No trabalho há muitos objetos que dizem "vote em tal". Isso tudo confirma, para mim, que o Bispo já estava fatalizado para a obra de arte antes de surtar. E que a obra não se fez na totalidade dentro da Colônia. Que era a idéia que, inicialmente, a gente trabalhou. Isso está comprovado que uma parte das coisas ele fez nessa Clínica que foi onde ele esteve mais tempo e aparentemente numa relação boa. Ele tinha seu lugar para ficar, era querido, participava de festas de crianças, fazia brinquedinhos com latas de folha de flandres, de lata de leite em pó.

P- Não há nenhuma comprovação de que ele foi campeão de boxe.

R - Que ele foi *boxeur* não há dúvida nenhuma porque há referências na obra, aquela coisa do "sac". Mas nos panôs há uma relação imensa de brasileiros, argentinos, uruguaios, portugueses. Esses nomes podem ser de pessoas com as quais ele lutou, ou simplesmente coisas de jornal. O Leone me disse que ele tinha uma imagem popular. Os jornais da época se referiam a ele. Ele era conhecido e respeitado como boxeador. Eu não tive tempo de ler os jornais da época. Até uma vez contratei uma pessoa, meio delirante, que pesquisa futebol na biblioteca e que sempre estava e está nas exposições. Ele é meio pirado. Pensei que ele poderia fazer essa pesquisa para mim. Porque eu não vivo só de Bispo, não estou fazendo tese nem nada. Não há dúvida que ele era lutador porque há um depoimento, também, do Bispo, de que ele surtou, enlouqueceu depois de uma luta. Ele diz que lutou uma vez e acordou no hospício. E há uma outra história, outra versão de que ele gostava muito de usar a própria cabeça como arma. Ele tinha uma cabeça pontiaguda. Ele insistia muito em fazer uso da própria cabeça. A gente tem vários casos de boxeadores que surtaram, ou o Mal de Alzheimer porque são 300 k batendo na cabeça do sujeito. Existe uma associação de boxe no Rio de Janeiro e o Miguel do Rio Branco que fotografou muito essas coisas de boxeadores, através dele eu tentei um contato com essa associação mas ainda não tive...acho um dado importante. Um dado pouco trabalhado. A própria passagem

dele pela Marinha deve ser mais pesquisada. A Marinha é muito reticente. Uma moça fez um trabalho de tese e que já foi apresentado na Universidade do Rio de Janeiro ligado ao Museu de Arte Moderna. Ela tem datas diferentes, do Bispo, sobre o nascimento. Me parece que Arthur Bispo do Rosário não era um nome único, sobretudo Bispo, muito comum. Pode ser, até, que existisse um outro Arthur Bispo. Mas as datas de nascimento não coincidem e também o local. Segundo essa moça ele teria nascido em Minas, mas você já comprovou que não é verdade. Então você vê que tem discrepância. Eu tenho fotocópias das fichas da Marinha, mas não há um documento que fala onde ele nasceu. Eu não tenho a ficha dele...

P - Ele diz que nasceu nessa cidade.

R - O que eu sabia é que ele seria baiano e que ele teria sido educado por um casal de fazendeiros de cacau. Sempre passavam essa informação. Mas eu conheci contemporâneos dele na Colônia. E segundo esses depoimentos, ele se dizia baiano. Depois tem essa coisa da *Light* confirma a data. E num dos panôs há muitas referências a Sergipe. E é onde eu descobri o nome do pai dele e ele tem um irmão. Há uma série de referências sobre oficinas, trens de ferro. Aparentemente o pai dele devia trabalhar por aí. Eu me convenci de que era Sergipe e Sergipe faz fronteira com a Bahia. O que se dizia era que se tratava de um casal da fronteira. Depois me ligou um secretário de cultura de Alagoas e depois fala em Japurana (SIC). E que queria fazer um memorial e que queria fazer um filme sobre o Bispo. E não há dúvidas de que ele nasceu lá e não em Minas. Mas essa moça tem como Minas onde ele nasceu. É muito complicado isso. O dado que se poderia pesquisar, segundo esse secretário é o fato de que é uma área com forte presença negra e onde a escravidão permaneceu até recentemente.

P - Ainda sobre a sexualidade...

R - Eu levantei essa coisa porque quando li o Caso Schreber senti uma semelhança na história. Porque todo aquele sistema louco que ele criou era simplesmente para recalcar a homossexualidade. Ele inventa uma história fantástica, maravilhosa, mas na verdade é isso. Deus era mulher e ele transava com mulher. Lendo, pareceu a mim que haviam coisas parecidas. E algum psicanalista levantou essa questão. Tem um no Rio que publicou, na França, um texto bonito, mas nada demais. Tem agora um texto bonito num suplemento em Belo Horizonte, mas na área lingüística. Tem a questão da palavra, do "P". Tem essa coisa de a primeira letra ser vermelhinha e ela cita referências à Clarice Lispector. O nome dela é Lúcia Castelo Branco. Eu tenho a impressão de que é algo ligado a uma coisa em Belo Horizonte que se chama Loucura-Arte. Um grupo que partindo do Bispo e tem um organismo qualquer chamado Bispo do Rosário. Eles fazem uma série de trabalhos com doentes mentais no campo da palavra. Tem coisas lindíssimas.

P - Vendo os slides que você mostrou, há um princípio de catalogação em que ele toma uma letra e vai "ad nauseam" grafando nomes com a mesma letra. Há a possibilidade de ele copiar nomes da lista telefônica?

R - Acho que sim. Tenho a impressão de que ele fazia muito uso de dicionários, de enciclopédias. Há aquele trabalho vermelho e branco, muito bonito. Originalmente, onde é

branco, havia uma bandeira do Brasil daquela de campeonatos de futebol. Aquilo era plástico e com o tempo se estragou. Eu tenho imagens de antes e depois. Mesmo sem a bandeira ficou mais puro. Aquele texto é, praticamente, copiado de fascículos. Eu tenho um irmão que é livreiro de atacado. Ele se recorda que uma das bíblias que ele vendia havia esse texto. Aquilo é uma descrição literal do anúncio. “É uma obra”... É possível que no meio ele pusesse um pouco de suas palavras. E ele era um leitor de bíblias. Entre as coisas, os documentos que ele deixou haviam cinco ou seis bíblias. Ali na Colônia os evangélicos começaram a penetrar e deixar as bíblias. Como tinha um manual de sinais da Marinha, o que comprova as atividades de timoneiro. E havia uma pilha de jornais e é possível que na colônia ele tenha encontrado um dicionário. É possível que ali na Colônia ele tenha encontrado algum dicionário porque um dos panôs é feito com a palavras da letra “A”. Ele estava no início. Era uma tarefa insana. Mas é claro, ele escolhia essa e não aquela. Mesmo sendo uma transposição havia uma escolha. O que demonstra *parti pris*, um ponto de vista.. Ele tomava literalmente as coisas, não só os objetos, mas as palavras e as referências aos acontecimentos. Essa questão da datação que é problemática as poucas datas que eu tenho são referências a acontecimentos. Quando ele fala nas eleições de 15 de Novembro de 1982 que foi a primeira importante para governador depois da ditadura, no mínimo isso comprova que esse quadro é posterior, não de antes. Quando aparece num panô o Monumento ao Soldado Desconhecido do Aterro, do Marcos (?) Konder Reis, não pode ser anterior à construção daquilo que é nos anos 60. Foi por aí que fomos datando. Com a coisa da Rosângela complicou mais porque ele passou botar o nome da Rosângela em todos os objetos dizendo “Rosângela esteve aqui em tal dada”. Ele pós-data. A tendência do artista, para buscar o pioneirismo é retrodatar. Ele pós data. Começou a oferecer tudo para a Rosângela.

P - O Bispo intranquilo a razão. É como o *Las Meninas*...

R - Mas a riqueza da obra do *Las Meninas* e do Bispo é isso aí, a questão da versão. Eu reflito em um texto sobre o Antônio Dias sobre a solidão do espectador, que não compreende a obra. Nesse texto houve gente que me apoiou, outras não. O Antônio Dias é uma pessoa muito habilidosa, intelectualmente interessante, e que nunca explica o trabalho dele. Ele estimula a versão. Ele fornece algumas pistas, mas frequentemente são pistas falsas. Tem aquele trabalho chamado “Trama”. Você vai ao dicionário e trama está ligada a tramóia. É um termo de teatro. Ele arma uma série de situações em que ele estimula a sua versão. Ele não afirma nem nega, Ele aproveita para ele. Não explicando ele aumenta o número de leituras e de versões e enriquece o trabalho dele. Acho que no caso do Bispo, por ele não existir, tem-se que buscá-lo na obra, e foi o que eu fiz. As versões são ilimitadas em Bispo, É tão vasto o universo dele. Você pode pegar pela lingüística, pela imagem pela Psicanálise, pela Antropologia, pela Sociologia, pelas linguagens verbais, não-verbais, era consciente, era inconsciente. É sem limite. O Bispo vai crescer cada vez mais.

P - Você está produzindo um livro?

R - Minha idéia é fazer um livro à européia. Um volume de 400 páginas, dentro da minha maneira de escrever, mesclando história da arte com biografia. Eu dou muita importância para a biografia. Eu sou autodidata tenho notório saber. Apesar de ser autodidata eu sou

mais de formação sociológica. Sou mais *francasteliano* e político portanto menos filosófico e Psicanalítico. A geração posterior à minha do Ronaldo Brito Naves, tem uma boa formação filosófica mas talvez não tenham olho. Aí eu estou mais ligado ao Lionelo Venturi quando ele diz que “o permanente é a circunstância”. Eu penso o Bispo ligado à circunstância toda dele que é a loucura. Apesar de que o meu esforço hoje é libertá-lo dessa loucura para dar independência à obra. Isso é contraditório com as minhas posições, mas aí eu afirmo uma outra coisa, cada caso é um caso. Eu não posso aplicar o mesmo método crítico a situações diferentes. Se eu quero conhecer o barroco eu tenho que ser barroco, se eu quero conhecer o gótico eu tenho que ser gótico. Para conhecer o Bispo eu tenho que mergulhar na coisa dele. Eu não posso ver o Bispo distanciado. No livro eu tento juntar esses fatos todos. Tem que ter uma introdução em que vou discutir essas relações de arte e loucura dentro dessa bibliografia por aí existente. Principalmente eu vou tentar levantar essas categorias sobre a obra. Vou mostrar que há uma coerência, uma lógica. A obra é uma mandala. Ainda que ela não exista visualmente, gestalticamente sugere uma mandala. Há uma coerência interna, uma lógica interna. Aí eu vou fazer um texto, ver os objetos. Como se houvesse uma catedral, com uma nave central, o subsolo que é o texto a ser interpretado. Depois tem as naves paralelas e esses segmentos isolados. A minha idéia é levantar esse edifício que é a obra dele. Isso está mais ou menos roteirizado. Eu tenho todas essas notas. A biografia está bastante completa, eu não fui a Japurana (SIC), mas o problema é que a cada momento você é chamado para fazer isso, fazer aquilo. Eu não tenho uma independência econômica. Já tenho quase. Se eu quiser viver muito pobremente eu não preciso trabalhar. Mas aí tem o filho,... vai nascer o neto,... Mas eu preciso de, pelo menos, três meses sem compromisso. Eu gostaria de escrever o livro no ano que vem. Ele está roteirizado. No ano que vem ele sai.

P - Você falou em categorias. Como são essas categorias?

R - Eu vejo três níveis. O da palavra. Ali emerge uma visão de mundo. Como o texto é o desenhar e escrever como formas de contiguidade. O calígrafo japonês é o mesmo instrumento para desenhar como para escrever. Quando ele introduz elementos figurativos no texto ele faz essa fusão, como se vê no Torres Garcia, no Stephen Opalka. O negócio dele é a metafísica. O processo para se chegar a Deus era levantar no computador todos os nomes se todas as palavras que se referiam a Deus e quando chega à última, o mundo desaparece. Mas o que o Opalka faz é numerar. Quando você vê a sala do Opalka o que permanece é uma tonalidade de azul, Há uma a escala de azuis em que há um mais concentrado no outro. Num certo momento você se abstrai totalmente dos números. É uma obra estética, enquanto para ele é uma busca metafísica. No Bispo é a mesma coisa. Ele começa a usar as palavra e num certo momento, brinca com as letras e com as palavras porque ele vai destruindo, não só a sintaxe mas mesmo a estrutura da palavra e até como um jogo. Há um trabalho dele em que, no fundo confessa a paixão pela Rosângela. “Te amo”, “Te ameí”, e vai desestruturando, como os concretos. Há até uma forma caligramática, como em Appolinaire. Como o Rafael, outro artista do Engenho de Dentro. Ele ficava brincando com, o nome dele Rafa, Rafael, Rafael com ph. Ele começa a ver as palavras ludicamente. Numa das japonas já não é mais letra. Já é um arabesco. Ele vai transformando a palavra em ícone. Ícone visual, Já não tem uma significação cartesiana no sentido de se tentar buscar um significado. É como o baralhar as letras como a sopinha de letras. A palavra é dominante em toda a obra dele. É como a análise que eu faço do “Eu

preciso dessas palavra. Escrita.” Foi uma sacada com o meu filho. Primeiro achei que era um erro, que faltava um “s”. Depois fiz essa leitura. “Eu preciso dessas palavras”, tem um ponto, e depois “escrita”. É uma invenção, uma linguagem. Aí eu cito o Blancheau (?) que tem um livro, “O Mundo Por Vir”. Ele diz “eu uso a palavra para narrar o meu dia, mas ao usar a palavra ela vai mudando o meu dia”. E o primeiro livro seria esse. Depois tem a coisa dos objetos mumificados. No debate de ontem saiu uma coisa interessante que é a coisa do corpo, do continente, do conteúdo. E como exatamente aqueles objetos que a gente classificou de ORFA - Objetos Recobertos com Fios Azuis. O azul, o lilás e o roxo são cores anímicas que parecem que vem de um tempo. Mas o fato de que essa linha saiu do uniforme, e a roupa é a segunda pele, quando ele recobre aqueles objetos com o fio azul é como se ele estivesse encorpando. Como se diz em pintura encarnando, encarnar é dar cor mas também assumir o corpo. Foi uma coisa bonita que pintou ali. E como o lado mais mnemônico e eu acho que deve ter alguma coisa da vida dele na roça, então eu vou pensar nisso. O terceiro nível é o das assemblages que ele chamava de vitrines. Lembra muito os bazares, os armarinhos. É uma transcrição literal. Mas há a escolha. Cada conjunto daqueles objetos, ou tem uma cor dominante ou uma matéria prima. Havia essa idéia de organização, mas, também de forma. O pessoal do novo realismo era uma apropriação mais bruta. Eles simplesmente juntavam, as coisas. O Bispo tinha um sentido de forma. Ele não pensava nisso, mas a noção de forma faz parte do universo dele. Eu acho que o louco tem essa coisa da organização. Como ele tem o mundo dissociado, fragmentado, esquizo, dissociado, ele tem uma necessidade absoluta de organizar o mundo dele. Quando a gente entrava naquele espaço era um caos, mas para ele tinha uma forma absoluta. Quando ele faz os carinhos para colocar os objetos aquilo era um universo, uma cidade em que ele transitava ali, Tinha a ligação de uma cela com outra cela. Cada cela era uma certa linha de material e sobre isso ele tinha controle. A gente é que não via essa ordem. Eu acho que o excesso de ordem é uma forma de loucura. Da mesma maneira que o caos é uma estrutura. Mas se ele fosse absoluto você não aperceberia.

P - É intrigante aquela “Roda da Fortuna”. É uma coincidência.

R - Tinha essa coisa. Era uma apropriação. Tinha essa coisa de sacar o objeto da série industrial, deslocar para o museu, o que qualifica esse objeto como arte. O que o Bispo fez foi reproduzir uma “Roda da Fortuna” que era um jogo. Uma situação meio rural, como tinha a coisa do sorveteiro, antigamente, que tinha uma roda e que se colocaria um número para se ter uma determinada quantidade de sorvete. Para ele é simplesmente uma transcrição. Mas se você pensar bem é como o Marcel Duchamp. Mas o Duchamp tirou o objeto. Quando o põe sobre o Banco criou uma outra relação, foi além da apropriação. Não deixa de ser um *ready made*.

P- O Bispo recompõe. Não é como com os bordados. Ele se apropria do que a sociedade industrial fez de objeto e o recompõe. Ele tem autonomia com o bordado.

F - Ele reifica. Mas você está considerando o bordado com maior autonomia porque você o considera mais artístico. Há uma idéia de beleza. Mas se você considerar, não apenas, como Marcel Duchamp mas como arte pós-moderna, em que o artista não é só o que faz, mas o que se apropria, como o Duchamp que achava que não tinha mais que fazer objetos, mas trabalhar os objetos conceitualmente... na verdade você traz um certo preconceito Ao

deslocar o objeto da indústria para o museu ele transformou aquilo em obra de arte. Seria o correspondente ao antigo bordado. Na verdade você traz um certo preconceito, que a gente tem. Ele tinha a experiência do bordar por ser marinheiro. Todo o mundo está bordando hoje. O Bispo apareceu na hora certa. É outro fato importante. Ele não só emerge com a totalidade de sua obra, ele não foi apresentada aos pedacinhos, o impacto foi muito maior no universo da arte. Por uma série de situações os artistas mais jovens começaram a bordar, como o Leonilson, a Edith Diaeck (SIC), na Costa Rica, todo o mundo está bordando. É uma espécie de passagem do universo doméstico que é da mulher e reprimido pelo homem. Com toda a delicadeza, aquela coisa machadiana, e que agora já se borda com o computador. Perde-se aquela coisa gestual. Eu brinco porque está todo o mundo bordando. Logo vai ser necessária uma crítica de bordados. Pode-se chamar de preconceito ou gosto. Quando eu fiz o primeiro texto, em 89, eu pensei, o Leonilson é louco e não sabe ou o Bispo é artista e não sabe. O Leonilson expôs aqui em São Paulo, se não me engano no MAM, com um título em inglês algo que dizia "Hegel que vem cheio de palavras e números". Como o Bispo nomeia Botafogo, Urca. O que eu sugeri é que o Leonilson é louco, mas num determinado momento e depois do Waltercio Caldas que usa o voile...e o Bispo a coisa da costura. É quando o Leonilson assume publicamente o lado homossexual dele. É um momento de grande beleza na obra dele porque o lado confessional ganha uma poesia. Ele faz os vestidos e na barra ele fala da pessoa que ama. É um momento comovente. É nesse momento é que o Bispo passa a ser uma referência para ele. O Marcos Coelho Benjamim, numa exposição aqui em São Paulo tem um trabalho que se chama "Homenagem a Bispo". Em Minas teve grande impacto.

P - Há muitos estudos em São Paulo sobre o Bispo.

F - Você poderia fazer uma exposição desse material.