

palavras-chave:
Arthur Bispo do Rosário;
arte contemporânea
brasileira; arte psiquiátrica;
Frederico Morais

Arthur Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, talvez seja o artista *outsider* mais conhecido do país. A análise que proponho de sua obra considera o significado de respeitar os direitos dos loucos, abordando seus trabalhos pela perspectiva da arte contemporânea. Bispo nunca atribuiu estatuto artístico à sua produção. Investigo se classificar seu trabalho como arte contemporânea, como faz Frederico Morais, não abandona um tipo de controle epistêmico (o psiquiátrico) para adotar outro: um formalismo estético atemporal. Defendo a necessidade de mais estudos para compreender como Bispo, cuja identificação psicopatológica se confunde com a discriminação de raça e de classe, se tornou um dos artistas brasileiros de maior prestígio.

keywords:
Arthur Bispo do Rosário;
contemporary Brazilian art;
psychiatric art;
Frederico Morais

Arthur Bispo do Rosário, psychiatric patient who represented Brazil at the Venice Biennale in 1995, is perhaps the best known Brazilian outsider artist. The analysis I propose to do of his work considers and respects the rights of people with mental illnesses, addressing their work through the perspective of contemporary art. Bispo never assigned artistic status to his production. I investigate if classifying his work as contemporary art, as Frederico Morais does, leaves one type of epistemic control (the psychiatric) to adopt another: a timeless aesthetic formalism. I support the need for more studies to understand how Bispo, whose psychopathological identification is intertwined with race and class discrimination, became one of the most prestigious Brazilian artists.

* University of Florida [UF],
Gainesville.

Não sou artista. Sou orientado pelas vozes para fazer desta maneira.

Arthur Bispo do Rosário, c. 1974-1989

*Tendo hoje, à sua disposição, toda a obra de Bispo do Rosário,
é obrigação da crítica analisá-la como parte significativa da
produção de arte contemporânea brasileira.*

Frederico Morais, 2013

Arthur Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, talvez seja o nome mais conhecido da assim chamada *outsider art* no país¹. Ao contrário dos pacientes de Nise da Silveira, Bispo produziu suas diversas criações – de estandartes a colagens – isolado de figuras artísticas e literárias. Ainda assim, se existe alguém que merece reconhecimento por chamar a atenção do mundo da arte para o trabalho de Bispo, essa pessoa é o curador e crítico Frederico Morais. Ele organizou a primeira exposição do artista, *Registros de minha passagem pela Terra*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1989 (ano da morte de Bispo), bem como sua maior retrospectiva, *Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1993. Morais definiu essas exposições como essenciais para a sua “invenção” de Bispo como artista². Consideradas a partir desse quadro, as epígrafes que iniciam esta análise – a primeira, atribuída a Bispo; a segunda, de autoria de Morais – apontam para algumas das principais questões que motivaram este artigo³. Isto é, como a produção artística criada por pacientes psiquiátricos é compreendida, discutida, definida e exibida no Brasil e quais as descontinuidades existentes, na prática, entre as abordagens feitas no país e em outras partes do mundo.

A “arte contemporânea”, como categoria, começou a dominar os discursos institucionais nos anos 1990, mesmo período em que se verificou a promoção de Bispo a artista contemporâneo. Assim, algumas das questões que norteiam este texto são: de que forma essa produção, realizada no contexto clínico do hospital psiquiátrico, informa a narrativa da arte contemporânea e suas instituições? Em que medida os debates em torno da caracterização, ou não, dos trabalhos desses pacientes como arte e de sua análise por uma perspectiva interna ou externa à história da arte se relacionam a paradoxos e construções discursivas que são específicos à história da arte no Brasil? Por fim, qual o tipo particular de

1. Este artigo foi elaborado a partir do capítulo 4 do meu livro *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art*, que será lançado em outubro de 2018 pela University of Chicago Press. Gostaria de dedicar este artigo a Gina Ferreira e Lula Wanderley. Uma nota sobre a terminologia: em geral, optei pela utilização de *outsider art* neste artigo para identificar o trabalho criativo produzido em um contexto de asilo, embora o termo em inglês [*outsider art* como tradução do conceito de *art brut* de Jean Dubuffet] também se refira ao artista autodidata. No contexto brasileiro, essa produção também foi chamada de *arte virgem* pelo crítico Mário Pedrosa, *arte do inconsciente* pela Dra. Nise da Silveira, *arte incomum* pelo curador Walter Zanini, e de “arte dos pacientes psiquiátricos” ou “arte dos loucos” etc. por vários autores nos contextos da arte e da psiquiatria.
Tradução de Lara Rivetti.

2. Cf. MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário:** arte além da loucura. Rio de Janeiro: NAU; Livre Galeria, 2013, p. 23-24. Na versão original deste texto, as

citações desse livro foram retiradas da tradução de Anthony Doyle para o inglês, p. 238-278 (N. T.).

3. Os registros existentes de falas de Bispo são escassos; é por esse motivo que afirmo que a frase “eu não sou um artista” foi “atribuída” a ele. Em algumas passagens ao longo deste artigo, optei por utilizar os termos “supostamente” ou “aleadamente” para demarcar momentos de dúvida em relação às declarações de Bispo e às suas atividades.

As falas de Bispo foram relatadas também por outros autores; aqui, no entanto, são citadas diretamente de uma das quatro fontes primárias utilizadas: a) os textos bordados em seu trabalho; b) o filme **O prisioneiro da passagem**: Arthur Bispo do Rosário (1982), Hugo Denizart, Brasil; c) a entrevista concedida a Conceição Robaina em 11 de março de 1988; e d) o vídeo **O Bispo** (1985), Fernando Gabeira, Brasil.

4. No contexto deste artigo, utilizo o termo arte contemporânea para designar a rede institucionalizada – desde exposições globais até revistas de arte – na qual a arte atual é exibida, apresentada, discutida. Para Terry Smith, a resposta do mundo da arte à pergunta “o que é arte contemporânea” seria algo como: “é tudo aquilo que afirmamos ser arte contemporânea, é aquilo que fazemos, é a arte por nós mostrada, comprada e vendida, promovida e interpretada”. O autor questiona uma tautologia

contemporaneidade que pode ser atribuído à prática criativa de Bispo? Em relação a esta última, o que se coloca em questão é a diferença entre inscrever Bispo como um artista no sistema da arte contemporânea – das galerias particulares às bienais, das revistas de arte à história da arte – e um entendimento do contemporâneo que também leve em consideração o desafio singular que seu trabalho impôs ao contexto em que ele foi criado: o manicômio⁴. Do mesmo modo, este artigo também se propõe a recontar a narrativa do embate entre a história da arte e a história da arte psiquiátrica, entre os direitos da crítica de arte e os direitos dos loucos.

Eis os dados: Arthur Bispo do Rosário, conhecido como “Bispo”, nasceu em Japaratuba, Sergipe, muito provavelmente em 16 de março de 1911 (embora informações divergentes existam). Adotado por uma família de fazendeiros de cacau (possivelmente os donos da plantação onde seus pais trabalhavam), aprendeu a ler e escrever. Em 1925, matriculou-se na Escola Aprendizes Marinheiros de Sergipe. De acordo com o arquivo da Marinha de Guerra, ele lá serviu por nove anos, mas acabou sendo dispensado em função de sua falta de disciplina⁵. A partir de 1928, Bispo atuou também como pugilista, chamando atenção da imprensa local no Rio de Janeiro tanto por sua violência quanto pela capacidade de suportar golpes por um tempo prolongado⁶. Em 1933, enquanto ainda lutava boxe, foi contratado pela empresa Light & Power, no Rio de Janeiro. Em 1936, sofreu uma lesão no pé que colocou fim à sua carreira como pugilista. Um ano mais tarde, foi despedido da Light & Power por desobediência e por ameaçar um superior. Bispo buscou então representação legal e contratou o advogado José Maria Leone para cuidar do caso, que foi posteriormente resolvido com um acordo no tribunal do trabalho. Em 1937, a família Leone acolheu Bispo como empregado doméstico, um arranjo que durou até 1960. Ele realizava todo tipo de tarefa para a família, desde limpar a casa e fazer compras no mercado, até trabalhar como guarda-costas de José Maria, que, por um breve período, tentou carreira política. Enquanto ainda morava e trabalhava na casa daquela família, Bispo vivenciou aquilo que poderia ser designado como sua primeira visão – ou, dito de outro modo, seu primeiro surto psicótico.

De acordo com os registros existentes, todos baseados nos relatos do próprio Bispo, na noite de 22 de dezembro de 1938, sete anjos o saudaram e o reconheceram como Jesus. Bispo descreveu esse evento em um dos quinze estandartes feitos por ele com pedaços de tecidos de algodão bordados, medindo em torno de 100 x 200 cm cada, nos quais

são retratados, tanto por meios visuais quanto verbais, lugares e eventos, como embaixadas, navios de guerra nos quais ele navegou, além de um concurso de Miss Brasil. Em um estandarte específico, postumamente intitulado *Eu preciso destas palavras. Escrita* (c. 1967-1974; figura 1), Bispo dividiu a superfície em sete colunas de larguras distintas. Localizado no centro da extremidade inferior da obra, o contorno de uma figura humana paira sobre aquilo que parece ser uma estrutura piramidal, abaixo da qual consta o título descritivo do trabalho. A linha azul utilizada para costurar o estandarte foi retirada do uniforme de pacientes, um indício da padronização e da opressão disciplinar. Em muitas de suas obras, Bispo desfez a trama dos tecidos e usou lençóis hospitalares como suporte.

No canto esquerdo do objeto, é possível distinguir palavras que começam com a letra A, costuradas em caixa alta: ADEUS, ADEM, ADAPTADAS, ADULTO, ADICIONAR, ADULA, ADVOGADO. Cada palavra ocupa seu próprio retângulo, criando um efeito visual de blocos de vocábulos sobrepostos. Na última coluna à direita, Bispo documenta sua visão (novamente em caixa alta): “22 DEZEMBRO 1938 – MEIA-NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVES ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃO NESTA NUVES ESPIRITO MALISIMO NÃO PENETRARA”⁷. Nessa obra, Bispo também explica como deixou a casa da família Leone, no bairro carioca de Botafogo, e iniciou uma peregrinação em direção ao centro da cidade, passando, ao longo do caminho, pelo palácio do Catete, pela Praça XV e pela Igreja da Candelária. Existem diferentes versões, no entanto, sobre seu destino sagrado final, onde ele teria se apresentado como Jesus.



tão autossuficiente em favor de uma compreensão da arte contemporânea como um “despertar crucial da arte para a questão da história da arte dentro da própria história, e como uma resposta ao poder formativo das forças históricas”. A análise de Smith se concentra em artistas contemporâneos cujas práticas investigam, por meio dos próprios trabalhos, sentidos mais aprofundados do que significa ser contemporâneo. Cf. SMITH, Terry. **What is contemporary art?** Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 243-244. A questão específica dos pacientes psiquiátricos permanece fora do escopo do estudo de Smith.

5. Dentre as biografias produzidas, o trabalho de autoria de Luciana Hidalgo é o mais conhecido. Cf. HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

6. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 33-36.

7. Transcrição do texto exatamente conforme bordado no trabalho de Bispo. ROSÁRIO, Arthur apud DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio.** São Paulo: Unesp, 2009, p. 70 [N. T.].

Fig. 1.

Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, c. 1967-1974, madeira, tecido, metal, fio e plástico, 120 x 189 cm, Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

8. LEONE, Humberto apud MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 41.

9. DENIZART, Hugo. Op. cit. Agradeço a Flavia Corpas por gentilmente compartilhar sua transcrição da entrevista.

10. ROSÁRIO, Arthur apud HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 13.

11. Cópia do registro original de internação de Bispo do Rosário, do arquivo da coleção do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMASJM). Graças à minuciosa investigação de Corpas, o registro original de internação foi encontrado. Cf. prefácio de sua autoria em MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 13. Esse registro é comumente referido como "Prontuário Praia Vermelha".

Humberto Leone (filho de José Maria) recorda-se de visitar a Igreja de São José à procura de Bispo. Na ocasião, o padre teria dito que um "preto maluco", que afirmava ser São José, havia tentado expulsá-lo de sua igreja. Ainda segundo o relato de Leone, Bispo teria então sido preso e levado ao hospital psiquiátrico na Praia Vermelha⁸. De modo diverso, em entrevista ao fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, em 1982, Bispo descreveu sua chegada ao hospital da seguinte forma:

Bispo: Em 22 de dezembro eu descí lá na São Clemente, em Botafogo.

Denizart: Desceu como?

Bispo: No fundo de uma casa, quando fui reconhecido pela família. No dia seguinte, depois que eu fui, me apresentei no Mosteiro de São Bento. No dia 24, eu vim aqui para a Praia Vermelha [o hospital], mandado pelos frades.

Denizart: Pelos frades?

Bispo: É, que reconheceram a mim, quando eu disse: "Eu vim julgar os vivos e os mortos", eles perceberam e mandaram eu vir para o hospício.⁹

Vindo da Igreja de São José ou do Mosteiro de São Bento, o que se sabe ao certo é que, em 24 de dezembro de 1938, Bispo foi admitido no Hospital Nacional dos Alienados (também conhecido como o hospital da Praia Vermelha), no atual bairro da Urca (hoje em dia, o prédio faz parte do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Mas as discrepâncias e tensões entre os relatos de testemunhas, o trabalho de Bispo e suas próprias descrições continuam a motivar a busca por preencher as lacunas da sua biografia e do tempo vivido em manicômios. Quando questionado a respeito dos detalhes da sua história pessoal, Bispo às vezes explicava, "Um dia eu simplesmente apareci"¹⁰. Dr. Durval Nicolaes, que atendeu o paciente em 26 de dezembro, registrou as seguintes observações sobre o exame psicológico de Bispo:

Calm, de olhar vivo, ares de importância, atento e solícito. Fisionomia alegre. Humor variável. (...) Gestos e mímica adequados. Associa ideias com relativa extravagância. Memória conservada. Apresenta, às vezes, alucinações auditivas e visuais. Tem ilusões visuais. Ideação francamente delirante. Delírio de grandeza, místico, de interpretação, de caráter persecutório e onírico. Afetividade e iniciativas diminuídas. Raciocínio e julgamento falhos. Autocrítica diminuída.¹¹

Diagnóstico médico: esquizofrenia paranoide.

Depois de algumas semanas, no começo de 1939, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira (CJM), em Jacarepaguá, bairro da

zona oeste do Rio de Janeiro. Posteriormente, passou por breves internações no hospital psiquiátrico no Engenho de Dentro, sem que fossem encontrados registros de qualquer contato com Silveira ou de alguma participação nas suas oficinas de terapia ocupacional, embora o artista e terapeuta Lula Wanderley afirme que Silveira se lembrava dele¹². Houve também intervalos em que Bispo retornou à vida civil, tendo sempre a família Leone como seu refúgio. Há indícios de que, entre 1954 e 1964, ele não estava internado. Nesses anos, entre 1961 e 1964, sob recomendação de Humberto Leone, Bispo começou a trabalhar na Assistência Médica Infantil de Urgência. Um dos médicos pediatras fundadores do centro de atendimento afirma lembrar-se de Bispo, das suas práticas de jejum e das “purificações” por ordem da Virgem Maria, bem como das várias miniaturas – desde navios de guerra bordados a placas de metal gravadas com nomes – que ele criava e armazenava no sótão¹³.

A internação mais longa de Bispo se deu no complexo hospitalar CJM, onde viveu por aproximadamente 25 anos. O ano de 1964 representa seu confinamento definitivo¹⁴. Em relação à sua produção criativa realizada posteriormente nesse ambiente, um relatório médico datado de 8 de fevereiro de 1985 declara: “Permanece em seu quarto, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais”¹⁵. Esse relatório contribuiu para reforçar o mito construído em torno da figura de Bispo, um mito que preserva a imagem de isolamento e de uma prática criativa que se originaria de forma independente em um contexto considerado privado de atividades artísticas e artístico-terapêuticas. Bispo pode até ter sido o único paciente a se isolar em seu quarto, mas ele não era o único que se dedicava ao trabalho criativo. A CJM possuía um amplo programa de praxiterapia (ou terapia ocupacional), com oficinas que incluíam atividades como costura e bordado¹⁶.

Bispo se dedicou a produzir objetos desde o tempo em que morava com a família Leone e durante o breve período em que trabalhou na Assistência Médica Infantil de Urgência; uma prática mantida também ao longo de suas diversas internações. A primeira documentação visual existente de um trabalho de Bispo talvez seja uma fotografia de autoria de Jean Manzon, publicada em novembro de 1943 na revista ilustrada *O Cruzeiro*, acompanhando o artigo “Os loucos serão felizes?”, localizado por meio do metódico trabalho da psicanalista Flavia Corpas¹⁷. Nessa reportagem sobre o Hospital Nacional dos Alienados, Bispo aparece vestindo sua característica capa, o *Manto do Reconhecimento* ou *Manto da Apresentação* (figura 2)¹⁸, ao lado do que ele chamava de suas

12. Lula Wanderley em depoimento à autora em 13 de março de 2016. Esse fato foi mencionado por Lula em diversas ocasiões.

13. Avany Bonfim em depoimento digitado e assinado a Frederico Moraes em outubro de 1989, reproduzido em MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 48.

14. Entre 1954 e 1964, Bispo não esteve internado no CJM. Cf. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 47.

15. apud MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 58. Os registros dos quais essas citações foram retiradas se perderam posteriormente, portanto, existem somente nas transcrições e gravações daqueles que tiveram acesso inicialmente ao arquivo de Bispo, no final da década de 1980 e no início da seguinte. A ficha completa foi perdida durante os anos 1990.

16. Inaugurada em 1924, a CJM era exclusiva, inicialmente, a pacientes do sexo masculino. Localizada em uma antiga fazenda cuja área é maior do que a de Copacabana, foi concebida como um local destinado à realização do trabalho agrícola como forma de terapia, de modo similar ao que era praticado no Juqueri. Juliano Moreira, seu fundador, acreditava que promover a cura de pacientes por meio da agricultura e da pecuária, bem como pelo trabalho realizado em pequenos ateliês, também sustentaria o hospital, que desenvolveu

um extenso programa de praxiterapia. O trabalho e a terapia ocupacional eram por vezes complementados com períodos de descanso e banhos. Em 1936, a CJM passou a admitir também mulheres. Nessa época, a terapia eletroconvulsiva e a psicocirurgia (isto é, a lobotomia) eram práticas reservadas principalmente a pacientes esquizofrênicos e psicopatas; assim, nos anos 1940, a CJM tornou-se uma colônia hospitalar; entre 1952 e 1968 foram realizadas 536 psicocirurgias. Durante esse período, os pacientes também continuaram trabalhando na agricultura e na pecuária, em atividades industriais, artísticas, nas áreas de administração, limpeza etc. Conforme deixa claro o documento *Histórico da Colônia Juliano Moreira*, “o resultado dessas práticas terapêuticas não era a cura dos enfermos; o trabalho dos pacientes servia para manter os diversos setores do hospício”. Cf. HISTÓRICO da Colônia Juliano Moreira. In: INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA. **Coleção IMASJM**. Rio de Janeiro: IMASJM, 1996. Em 1996, a CJM passou a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde (Imas), embora continue sendo comumente referida como Colônia Juliano Moreira.

“miniaturas”; nesse caso, várias criações – desde um veleiro até um cartaz triangular decorativo feito em papel – que ele desenvolveu enquanto se mantinha em isolamento.

No entanto, a suposta “missão” de Bispo de recriar tudo aquilo que existe na terra foi iniciada muito depois, em 1967, na CJM, quando ele foi punido com um período de três meses de confinamento na solitária por ter agredido outro paciente ao tentar manter a ordem. Bispo, enquanto “xerife” do pavilhão, havia ido longe demais na tentativa de controlar outro paciente, uma tarefa que os médicos frequentemente solicitavam a ele. Durante o isolamento, ele escutou uma voz que o ordenava que representasse toda a vida na terra. A fim de realizar essa tarefa, Bispo, logo em seguida, se isolou em sua cela (provavelmente entre 1967 e 1974). Em entrevista à assistente social Conceição Robaina, ele explicou: “Eu, quando estava trancado ali no quarto, eu passei sete anos trancado ali no quarto fazendo serviço, e aqueles bordados, bordados que eu fiz. Passei sete anos trancado no quarto, não saía”¹⁹. De fato, Bispo se dedicou à tarefa de bordar seus estandartes e listas de nomes e coisas em tecidos, criando um inventário de pessoas e lugares tanto do interior do hospício quanto de fora dele²⁰.



Fig. 2

Arthur Bispo do Rosário, 1943.
(foto Jean Manzon)

Além disso, Bispo continuou produzindo objetos, mas eles assumiam com frequência uma materialidade distinta daquela dos bordados. Bispo envolvia muitos dos objetos que construía com um fio azul, o mesmo obtido ao desfazer os uniformes dos pacientes. Nesses embrulhos eram costurados, ainda, o nome do objeto e, muitas vezes, um número – Cadeira 371, Escada 142, Soquete 204, Raquete de Tênis 41, entre outros. Alguns também faziam referência a armamentos (arco, granada, bainha, por exemplo) enquanto outros, como um moinho de cana-de-açúcar, respondiam às especificidades daquele local: a colônia-hospício localizava-se em uma antiga plantação de cana-de-açúcar. Ao todo, Bispo criou cerca de quinhentos objetos embrulhados, atualmente identificados como ORFAs – objetos recobertos por fios azuis²¹. É notável que Bispo tenha conseguido desenvolver tal (semi)autonomia dentro do manicômio. Não apenas ele desfazia os uniformes dos pacientes como, pouco a pouco, conquistou as celas vizinhas à sua, até ocupar todas as onze localizadas na extremidade norte do Pavilhão 10, no Núcleo Ulisses Viana, além da área do salão central que também compunha esse espaço. Em seu estudo sobre Bispo, a professora de comunicação Patrícia Burrowes declara: “Assim trabalha Bispo: contra. Contra a miséria física e subjetiva provocada pela psiquiatrização. Contra a falta de espaço. Contra a pobreza. (...) Contra o abandono. Contra a falta de material. Contra”²².

Além da comunidade médica e da equipe do hospital, Morais foi um dos poucos a ver a obra de Bispo no seu contexto de produção; ou seja, na ala em que o artista reunia matérias-primas e criava seu trabalho. Ele também foi uma das poucas figuras do mundo da arte a conhecer Bispo pessoalmente. Morais é um renomado crítico e curador, conhecido por uma vasta produção escrita (autor de mais de trinta livros), por seu apoio à *nova crítica* e por sua atuação como curador durante os anos mais sombrios da ditadura militar brasileira. Em 1964, o governo democraticamente eleito do Brasil foi deposto por um golpe de estado. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, o regime adentrou sua fase mais repressiva. Durante esses anos, Morais esteve envolvido principalmente com os artistas da chamada Geração AI-5, muitos dos quais buscavam enfrentar abertamente a relação entre arte e política, além de repensar o papel do artista na sociedade²³. Morais também organizou exposições de arte que tratavam da política contemporânea, como o caso da emblemática *Do corpo à Terra* (1970), realizada no Parque Municipal de Belo

17. Durante nossa conversa em 23 de março de 2016, Corpas e eu discutimos sobre a imagem de Bispo na capa do catálogo *Um canto, dois sertões* (Cf. CAMPOS, Marcelo.

Um canto, dois sertões:

Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira. Rio de Janeiro: Azougue; Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2016). Notamos como essa imagem retratava um Bispo bastante jovem, jovem demais para se tratar de um registro dos anos 1960, conforme indicado na legenda da publicação. Após nossa conversa, e com seu característico método de investigação minucioso e detalhado, Corpas localizou esse artigo, com as imagens publicadas da série original de fotografias feitas por Jean Manzon em 1943. Cf. NASSER, David. Os loucos serão felizes? **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 5, p. 31-38, nov. 1943, p. 31-38 e 74. A imagem de Bispo na capa de *Um canto, dois sertões* não estava incluída nesse ensaio ilustrado. Em sua pesquisa, desenvolvida até hoje, Corpas, também psicanalista na área clínica, investiga a relação entre o delírio e a criação de objetos por meio da instauração de um nome como forma de substituição, como *sinthoma*, conceito desenvolvido por Jacques Lacan. Cf. CORPAS, Flavia. **Arthur Bispo do Rosário:** do claustro infinito à instalação de um nome. 226 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

18. A foto utilizada (Fig. 2) retrata Bispo com o *Manto da Apresentação*, mas não é a mesma imagem publicada na revista *O Cruzeiro*, embora seja também de autoria de Jean Manzon. Aquela publicada na revista pertence a uma coleção particular, e foi possivelmente por isso que a autora optou por essa outra versão. (N. T.)

19. ROSÁRIO, Arthur. Entrevista a Conceição Robaina, 11 mar. 1988. In: MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Arquivo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Museu Bispo Do Rosário Arte Contemporânea, 1952. Agradeço a Bianca Bernardo, chefe do departamento educativo, por me ajudar a localizar essa entrevista.

20. Ibidem.

21. Para conseguir realizar o seu trabalho, Bispo contava também com outros pacientes, que lhe traziam materiais. Quando ganhava algum dinheiro executando pequenas tarefas no hospício, ele pedia às enfermeiras que comprassem os produtos de que precisava. Alguns documentos também explicam que ele ganhava presentes espontâneos de visitantes que iam ver o seu trabalho.

22. BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 45.

23. Para mais detalhes sobre a produção artística no período da ditadura militar brasileira, e também a respeito do papel

Horizonte. Especialmente marcantes foram os eventos que solicitavam a participação do público, dentre os quais os lendários Domingos da Criação (1971), que ocorreram no MAM-RJ, onde Morais atuava, à época, como coordenador de cursos (1969-1973). O modo como essa série de *happenings*, realizados no espaço externo do museu, atraiu milhares de participantes encarnava o compromisso de Morais com o sentido público e coletivo da arte, bem como sua crença nas capacidades criativas de todos os indivíduos²⁴. Dada tamanha convergência de preocupações – da criação coletiva ao uso de materiais comuns, corriqueiros (nas atividades dos Domingos da Criação eram utilizados papeis, tecidos, linhas, corpos) – não é de se estranhar que, na década seguinte, Morais tenha identificado uma ressonância entre seus valores como crítico de arte e o trabalho de Bispo, mesmo tendo abordado este último, paradoxalmente, em termos puramente formais.

Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura, extenso estudo realizado por Morais, foi lançado em 2013. O livro, esclarecedor e ricamente ilustrado, oferece análises instigantes sobre Bispo, sua vida e obra, bem como um panorama dos debates críticos em torno da categorização do seu trabalho enquanto arte. Mais marcante ainda é o início da introdução escrita por Morais: “Lúcio Costa costumava referir-se a Brasília como “a cidade que eu inventei”. E estava certo. Afinal, antes de ser implantada no planalto central a “cidade nova”, futura capital do Brasil, o que havia ali era apenas vazio e silêncio. Brasília não foi crescendo aos poucos, organicamente, atendendo às necessidades de seus moradores. Nasceu pronta, bela, monumental. Pois bem, parafraseando o nosso arquiteto e urbanista, eu poderia dizer, com igual ênfase: “Arthur Bispo do Rosário, o artista que eu inventei”²⁵. A escolha do termo *inventado*, que foi assinalado logo no começo deste artigo, é reveladora. Conforme afirma Luciana Hidalgo, biógrafa de Bispo: “A *avant garde* dos círculos de arte nova-iorquinos e europeus não chegava em Jacarepaguá”²⁶.

Como curador, Morais incluiu uma seleção de estandartes de Bispo pela primeira vez na exposição *À margem da vida*, inaugurada em 25 de julho de 1982, no MAM-RJ. A mostra apresentava aproximadamente trezentos trabalhos produzidos por internos de centros de detenção de menores, idosos, pacientes psiquiátricos e presidiários. A introdução do pequeno catálogo da exibição descreve seus objetivos:

[O MAM-RJ] pretende que o público trave contato com setores da criação cultural inteiramente à parte do circuito oficial da arte. Não se trata, portanto, de mostra convencional, mas de modalidades criativas opostas ao procedimento dos artistas profissionais. São formas espontâneas, obras afastadas

da tradição e do ensino codificado. Janelas da alma, muitas vezes carregadas de estranha poesia²⁷.

O catálogo inclui uma seção para cada tipo de criador. Naquela dedicada ao trabalho dos pacientes psiquiátricos, todos cinco da CJM, consta uma introdução escrita por Denizart, que afirma: “Podemos aprender que o homem doente não deixa de ser talentoso, não deixa de ser sensível”²⁸. À margem da vida foi a primeira ocasião em que um objeto de Bispo, apresentado ao lado de trabalhos de Antônio Bragança, Itaipú Lace, Muniz e Oswaldo Kar, foi exibido fora da CJM. De acordo com Morais, “E foi nessa exposição que Arthur Bispo do Rosário pôde ser visto, pela primeira vez, como artista”²⁹. É possível acrescentar, ainda, que a exibição do MAM-RJ configura a primeira vez em que o trabalho de Bispo foi apresentado como pertencendo à arte incomum (o que se chama de *outsider art*, em inglês). A exposição, na qual foram apresentados trabalhos de indivíduos à “margem da vida”, pautava-se sobre um enquadramento discursivo que reforçava a existência de um “dentro” e um “fora” da arte e de suas instituições, ecoando a teorização de *art brut* concebida pelo artista francês Jean Dubuffet.

Pouco tempo depois de À margem da vida, Morais conversou com Bispo na companhia de Denizart, que havia finalizado, naquele mesmo ano, o documentário *O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário* (1982), o qual apresentava, junto a perturbadoras imagens dos internos e das precárias condições materiais do hospital, uma extensa entrevista com Bispo, trajando seu *Manto da Apresentação*, em seu ambiente de trabalho. Em nenhum momento da entrevista Bispo se identifica enquanto artista. Uma visitante, que permanece fora do plano, mas que é escutada em voz over, assinala que não é todo mundo que consegue fazer o que Bispo faz. Ela sugere que deve ser uma “glória” – ou seja, uma honra – para ele produzir tais objetos. Em resposta, Bispo replica: “Não, não é glória, não. Eu faço isso obrigado. Senão não fazia nada disso”³⁰. Ele então interpela a interlocutora: “Tá entendendo?” e, na interação seguinte, repete: “eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso”; “se eu pudesse não fazer nada eu não fazia nada disso”; “eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer”.

“Você vê a minha aura? De que cor ela é?”³¹, pergunta Bispo. Somente após responder com êxito a essa pergunta – que Bispo fazia a todos aqueles que desejavam adentrar o seu espaço – é que foi permitido acesso a Morais. De acordo com seu relato, durante o encontro entre ele e Bispo, Morais se ofereceu para organizar uma exposição dos seus trabalhos no MAM-RJ. Bispo recusou a proposta. Foi somente

formativo de Morais ao longo desses anos, cf. MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**: da missão artística francesa à geração 90, 1816–1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995; CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2014; SHTRONBERG, Elena. **Art systems: Brazil and the 1970s**. Austin: University of Texas Press, 2016.

24. Marília Andrés Ribeiro em entrevista com Frederico Morais. Cf. RIBEIRO, Marília. ‘A arte não pertence a ninguém’. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336–351, jan./jun. 2013.

25. MORAIS, 2013, p. 23.

26. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 83.

27. DENIZART, Hugo [org.]. **À margem da vida** (catálogo da exibição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982. Não paginado.

28. Ibidem. Morais colaborou com profissionais distintos em cada uma das seções: Victor Arruda e Marluce Brasil (crianças), Monica Machado de Almeida (idosos), Denira Costa Rosário (presidiários) e Maria Amélia Matei e Hugo Denizart (pacientes psiquiátricos).

29. MORAIS, 2013, p. 24.

30. ROSÁRIO, Arthur apud MORAIS, 2013, p. 60.

31. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 80.

após sua morte, em 7 de julho de 1989, que sua produção criativa ficou completamente sujeita às convenções da arte, da história da arte e da exibição museológica. A transferência do trabalho do espaço da clínica para o âmbito da cultura artística não constituiu uma tarefa fácil, como atesta o próprio depoimento de Moraes em *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Além de procurar decidir se algo era um “trabalho” finalizado ou uma matéria-prima, Bispo não havia assinado nem datado nenhum dos objetos deixados para trás.

Apenas três meses após a morte de Bispo, Moraes inaugurou a exposição *Registros de minha passagem pela Terra*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A exposição incluía quinhentos objetos e constituía uma mudança de registro discursivo em relação a À margem da vida. Nesta, o trabalho de Bispo havia sido inscrito em um contexto mais amplo daquilo que poderia ser chamado de *outsider art*. Já no caso de *Registros*, uma exposição individual da obra de Bispo, Moraes admitiu se tratar do “marco inicial do que chamei acima de “invenção de Bispo do Rosário como artista”³². A exibição passou por quatro outras cidades do Brasil e, em cada montagem, era acompanhada por um simpósio sobre arte e loucura e, em alguns casos, por um modesto catálogo³³. Em 1993, três anos e meio após esse ato inaugural de invenção, Moraes foi ainda mais longe: “consegui inaugurar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a minha tão sonhada exposição de Bispo do Rosário – que ele recusara em nosso primeiro encontro”³⁴.

* * *

A emergência histórica de Bispo do Rosário enquanto artista, no final dos anos 1980, inspirou um debate que permanece, talvez inevitavelmente, irresolvido. Na exposição *Eu preciso destas palavras. Escrita* (1999), no Conjunto Cultural da Caixa, Luiz Camillo Osorio levantou uma questão que toda exibição do trabalho de Bispo apresenta: “O que é isto?” A sua resposta: “Não dá pra dizer apenas que se trata de arte. É ao mesmo tempo mais e menos do que arte. É menos porque falta àqueles objetos uma “consciência de arte”, um saber-se pertencendo a uma tradição. O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção da arte”³⁵. Ele declara que os trabalhos também são “mais do que arte”, uma observação por ele iterada no ano seguinte em função de uma exposição de obras do Museu de Imagens do Inconsciente, no Paço Imperial³⁶. Osorio descreve os objetos de Bispo como uma imagem invertida dos objetos-relacionais de Lygia Clark, declarando, “Se ela abandonou a arte para lidar com a loucura dos outros, ele sai da

32. MORAIS, 2013, p. 26.

33. A exposição foi inaugurada no Parque Lage, em 1989, e no ano seguinte foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em São Paulo, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no Museu de Arte de Belo Horizonte e no Centro de Criatividade de Curitiba. A documentação existente sugere que cada montagem, com exceção daquela em Belo Horizonte, incluiu uma mesa-redonda ou um simpósio sobre arte e loucura. Cf. a cronologia da exposição em MORAIS, 2013, p. 293.

34. *Ibidem*, p. 29.

35. OSORIO, Luiz. Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1999. Segundo Caderno, p. 3.

36. Osorio escreve: “Quem sabe estes objetos não são mais importantes do que arte?”. *Idem*. Formas de expressão que talvez sejam mais importantes que a arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 2000. Segundo Caderno, p. 6.

própria loucura para falar com os outros através da arte³⁷. Embora seja possível questionar (como eu faço) se Clark de fato abandona a arte³⁸, Osorio identifica uma importante inversão que se estende à recepção efetiva do trabalho: os objetos relacionais de Clark subsistem em contextos psiquiátricos e habitam de modo intranquilo locais reservados à arte moderna (como no caso da exposição do seu trabalho no MoMA de Nova Iorque), enquanto o trabalho de Bispo se apresenta nos espaços de arte contemporânea de modo consistente. Do mesmo modo, o trabalho tardio de Clark exerceu influência sobre práticas terapêuticas, particularmente sobre os trabalhos de Gina Ferreira e Lula Wanderley; por outro lado, a produção criativa de Bispo informou o trabalho de artistas tão distintos quanto Jorge Fonseca e Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias)³⁹. Por sinal, a curadora Lisette Lagnado descreve o trabalho de Bispo como responsável por exercer “uma das influências mais profundas na arte brasileira dos anos 90”⁴⁰. Sem dúvida, ele produziu um verdadeiro “efeito Bispo”.

Ferreira Gullar levantou questões similares a respeito do estatuto do trabalho de Bispo em seu texto crítico sobre a exibição *Arthur Bispo do Rosário: O artista do fio* (2011), realizada na Caixa Cultural. Gullar contesta a vinculação de Bispo à arte contemporânea, argumentando que “essa associação inapropriada dá margem a uma série de equívocos”⁴¹. Para Gullar, é incorreto apresentar Bispo como um “artista revolucionário, consciente da necessidade de romper com as formas artísticas existentes” e, conseqüentemente, “como uma espécie de precursor da chamada arte contemporânea”⁴². Afinal, Bispo não possuía nenhum conhecimento desses experimentos (por exemplo, dos *readymades* de Marcel Duchamp) e nunca pretendeu uma carreira na arte. Gullar continua: “Associar a obra desse artista à chamada arte contemporânea é ignorar a origem e a natureza de ambas as manifestações”⁴³. Para Gullar, o que está em questão não é se Bispo deve ser definido como um artista ou mesmo se o seu trabalho deve ser designado como arte; em vez disso, ele sustenta que é “inapropriado atribuir-lhe intenções vanguardistas”. Em nenhum momento Gullar questiona a qualidade estética do trabalho, o resultado daquilo que chama de “um talento artístico excepcional e uma visão mística”⁴⁴. Era com olhar semelhante que ele reconhecia o valor das pinturas feitas pelos pacientes do Engenho de Dentro⁴⁵.

As reações de figuras do âmbito da cultura, como Osorio e Gullar (e também Lagnado), não questionam o estatuto do trabalho de Bispo como arte em sentido amplo, mas contestam sua inserção em um entendimento específico da arte moderna e contemporânea e de suas histórias. Para Moraes, a defesa que esses autores fazem das condições

37. OSORIO, 1999, p. 3.

38. Cf. meu artigo, CABAÑAS, Kaira. Learning from madness: Mário Pedrosa and the physiognomic Gestalt. *October*, Cambridge, MA, v. 153, p. 42-64, summer 2015; e sua versão modificada traduzida, Idem. O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro. In: MAGALHÃES, Ana; DUFRÊNE, Thierry; BAUMGARTEN, Jens (orgs.). **Colóquio Labex Brasil-França: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao pós-modernismo**. São Paulo: MAC-USP, 2016, p. 145-174. Disponível em: <<https://goo.gl/DiKVnN>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

39. Cf. LAGNADO, Lisette (org.). **Leonilson: são tantas as verdades** [catálogo da exposição]. São Paulo: Dórea, 1998, p. 85.

40. Idem. Arthur Bispo do Rosário e a instituição. In: RIBENBOIM, Ricardo (org.). **Por que Duchamp?** leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Paço das Artes; Itaú Cultural, 1999, p. 102.

41. GULLAR, Ferreira. Arthur Bispo e a arte contemporânea. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 ago. 2011. Folha Ilustrada, p. E10.

42. Nesse quadro, Gullar questiona o texto de parede da exposição, no qual se afirma não apenas o estatuto de Bispo enquanto artista, como também que ele teria recusado tratamento

psiquiátrico e terapia ocupacional. Gullar, no entanto, equivocadamente alega que esse tipo de terapia não existia no CJM, uma vez que, para ele, essa prática teria sido criada pela doutora Nise da Silveira, portanto seria realizada apenas no Engenho de Dentro. Atribuo essa falha de conhecimento histórico do autor a uma falta de informação.

43. *Ibidem*, Loc. cit.

44. *Ibidem*, Loc. cit.

45. Cf. *Idem*. The innumerable states of being. In: CABAÑAS, Kaira (org.). **Spectres of Artaud**: language and the arts in the 1950s (catálogo da exibição). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 187-190.

46. MORAIS, 2013, p. 107, 109 e 113.

47. BECKETT, Samuel apud FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Passagens, 2006a, p. 34.

48. MORAIS, 2013, p. 109. Morais utiliza o termo pós-moderno mais na acepção de Mário Pedrosa, elaborada em 1966, do que no sentido com que o conceito emergiu nos debates sobre arquitetura nos anos 1970 e em *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, em que é descrita a ruína das metanarrativas. A versão de Pedrosa do pós-moderno, desenvolvida em relação ao trabalho de Hélio Oiticica, concentra-se no movimento das práticas artísticas em direção a uma dimensão ambiental e no

históricas e discursivas da arte se caracteriza como um gesto retrógrado: “todos eles encaram a arte como um vasto campo acadêmico e, no limite da interpretação, como um reserva de mercado”. Ele afirma: “fui eu quem primeiro propôs a associação entre Bispo e a arte contemporânea, só que apoiado em outras bases”. Morais reconhece Bispo como um “artista na plenitude da palavra” e adverte para que não se confundam a obra de arte e o artista. O curador argumenta: “Ora, a obra de arte tem sua própria inteligência e, arrisco-me a dizer, tem seu próprio inconsciente, tanto que ela sobrevive ao autor”. Então pergunta: “Mas quem garante que os objetos criados por Bispo do Rosário não desejam ser chamados de arte? Faça a pergunta à própria obra deixada por Bispo do Rosário. Ela dirá que, sim, sou uma obra de arte”⁴⁶. Dessa forma, Morais insiste na separação entre autor e obra de um modo que, a princípio, parece evocar a crítica pós-moderna à noção de autoria.

Neste momento, é possível recuperar “O que é um autor”, texto seminal de Michel Foucault que inclui uma citação de Samuel Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala?”⁴⁷. O que está em jogo, para Foucault, é a diferença entre o autor como sujeito individual e o que ele chama de “função autor”: os diversos arranjos, sociais e institucionais, que atualizam o trabalho do autor na sociedade. Enquanto Foucault desloca o autor a fim de chamar a atenção para as múltiplas forças através das quais ele é instanciado no discurso, Morais dispensa o autor da obra – Bispo, neste caso – a fim de afirmar a pura autonomia do seu trabalho. Assim, situa a produção criativa de Bispo em diálogo “de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna (...) Pop-Art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa”⁴⁸.

A autonomia atribuída à obra também perpassa a postura de Morais como curador. Ele defende: “As relações que busco são, portanto, *entre obras e obras*, não importa se Bispo do Rosário *desconhecia a história da arte*”⁴⁹. Aqui, a proposta curatorial se sobrepõe à intenção artística e à história – mas somente, arrisco dizer, quando se trata do trabalho de pacientes psiquiátricos. Por exemplo, no caso das obras a que, segundo consta, Bispo se referia como *montagens* – suas várias coleções de objetos (por exemplo, colheres, canecas, botas) dispostos em suportes de madeira, como que compondo uma grade – Morais explica que, em vez de *montagem*, elas “encaixam-se perfeitamente no rótulo *assemblage*, já com longa tradição na história da arte moderna e contemporânea”⁵⁰. No entanto, se os artistas contemporâneos frequentemente inventam um vocabulário próprio e nomeiam suas obras, tendo sempre em vista as narrativas da arte, e se a intenção de Morais é proclamar o

trabalho de Bispo como arte contemporânea, por que não usar a designação, por ele estabelecida, de *montagem*? Talvez porque, se o trabalho aparentasse estar fora do domínio das designações e convenções da arte, o desejo do crítico de garantir o prestígio de Bispo enquanto artista contemporâneo seria prejudicado.

As montagens de Bispo são constantemente aproximadas aos trabalhos de artistas associados à estética da *assemblage* do final da década de 1950 e dos anos 1960, e não apenas por Morais, como também por outras figuras que contribuem com comparações entre Bispo e a vanguarda⁵¹. A partir da obra de Bispo *Congas e havaianas*, em particular, pode-se facilmente evocar os *nouveaux réalistes* (um movimento a que Morais faz referência em seu texto) e mesmo estabelecer similaridades em relação à produção criativa de um artista como Arman. A coleção de sapatos femininos de salto-alto deste último, em *Madison Avenue* (1962), poderia facilmente funcionar como um termo de comparação para a coleção de sapatos de Bispo, já que ambas apresentam agrupamentos de calçados. Em outro momento, Morais compara o uso que Bispo faz da linguagem e dos numerais às investigações semióticas de artistas conceituais como Joseph Kosuth e Roman Opalka⁵².

Morais defende o diálogo entre o trabalho de Bispo e a arte contemporânea, mas, em nome dessa defesa, paradoxalmente procede como um crítico formalista moderno: fortalece um entendimento das formas artísticas como trabalhos uniformes e autônomos que existem independentemente da história. Consequentemente, em função de um efeito acumulativo, oferece uma compreensão das categorias e dos movimentos artísticos como uma variedade de estilos trans-históricos. Além disso, a fim de inscrever Bispo de modo mais eficaz na história da arte contemporânea, a formulação de Morais também faz parecer que conceitos como autoria e autonomia nunca foram questionados. Infelizmente, ao longo do seu texto tal abordagem se assemelha menos a uma estratégia de inserção do trabalho de Bispo na arte contemporânea do que a uma naturalização de diferenças verificadas no âmbito dos materiais, das contingências do contexto e dos locais de produção⁵³. Portanto, Morais não apenas reaviva mitos modernistas; a fim de sustentar a designação de *assemblage* em relação aos trabalhos de Bispo, ele aplica um estridente formalismo baseado em uma pseudomorfologia⁵⁴. Suas comparações do trabalho de Bispo com o *nouveau réalisme* ou com Duchamp dependem, em última instância, dessa operação pseudomorfológica.

Esse tipo de pseudomorfia é perversivo quando se trata da apresentação de trabalhos dos chamados artistas *outsider* e da elaboração

modo como “não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro” e como “o conjunto perceptivo sensorial domina”. Morais também comenta a abertura em direção à participação do espectador (Cf. MORAIS, Frederico. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966. Republicado em PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2004, v. 3, p. 355-356. Visto que Pedrosa não defende a autonomia da obra, em vez disso discorre sobre trabalhos que solicitam a participação do espectador, Morais, afinal, não segue o caminho daquele crítico; ao menos no que diz respeito a Bispo, sua análise da arte pós-moderna focaliza na multiplicidade de estilos distintos que a caracterizaria.

49. MORAIS, 2013, p. 109. Grifos da autora.

50. MORAIS, 2013, p. 110. Grifos da autora.

51. Cf., por exemplo, DANTAS, Marta. Op. cit.; e HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012, p. 141-183. Abordo as comparações estabelecidas por esses autores nas páginas a seguir.

52. MORAIS, 2013, p. 121.

53. Morais também cita de modo seletivo os textos clássicos sobre *art brut* escritos por Jean Dubuffet

e Michel Thévoz, evocando-os quando, na realidade, o que cada um deles afirma se opõe ao desejo de Morais de enquadrar Bispo como um artista contemporâneo e de inseri-lo, assim, nas instituições responsáveis pela produção cultural “oficial”. Cf. minha análise sobre Dubuffet e Thévoz no capítulo 2 de *Learning from madness* (CABAÑAS, Kaira. **Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art.** Chicago: University of Chicago Press, no prelo).

54. Cf. o texto crítico de Yve-Alain Bois sobre a questão da pseudomorfia na história da arte. BOIS, Yve-Alain. On the uses and abuses of look-alike. **October**, Cambridge, MA, n. 154, p. 127-149, fall 2015]. Meu primeiro contato com o texto de Bois ocorreu em uma palestra por ele ministrada na Universidade de Princeton em 2005.

55. Para mais informações sobre o assunto, cf. o capítulo final de meu livro CABAÑAS, Kaira M. **Learning from madness.** Chicago: University of Chicago Press, 2018.

56. MORAIS, 2013, p. 26.

de textos sobre eles, uma vez que as categorias da “história da arte” ou mesmo da “poesia” são aplicadas como um modo de elevar o trabalho à esfera da grande arte e de inseri-lo no sistema contemporâneo da arte global. Convém esclarecer que a pseudomorfia não faz parte apenas do domínio do curador de arte contemporânea que se ocupa do “artista louco”. Exposições recentes de arte moderna e contemporânea também assumem, frequentemente, que formas visualmente similares produzem sentidos similares. Consideremos, por exemplo, a apresentação específica da abstração geométrica latino-americana e brasileira no contexto de *Other Primary Structures*, organizada por Jens Hoffmann no Jewish Museum, em Nova York, em 2014⁵⁵.

Morais inventou não apenas o artista Bispo, como também estabeleceu o que constituía cada trabalho individualmente, dividindo e catalogando suas obras e conferindo-lhes tanto uma ordem conceitual quanto designações descritivas e do âmbito da história da arte (por exemplo, ORFAs, *assemblages*, objetos duchampianos), além de conferir títulos frequentemente retirados das palavras bordadas na produção criativa de Bispo, do seu conteúdo literal ou dos seus processos de elaboração, como no caso dos ORFAs. O trabalho de Morais foi fundamental para a catalogação dessa produção no Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (Inepac). Mas não se tratou de uma tarefa simples. Morais relata:

Distinguir, no caos de seu ateliê, o que era apenas matéria-prima e o que era já obra concluída. Dificuldade agravada porque Bispo do Rosário não dava título às suas obras. Tampouco as datava e assinava. Inútil, portanto, buscar uma interpretação de sua obra imaginando uma construção linear, segundo uma lei de desenvolvimento interno, por épocas, fases ou etapas diferenciadas etc.⁵⁶.

Ademais, é essa classificação inicial de Morais que estrutura até hoje o inventário dos trabalhos de Bispo da coleção do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, situado no antigo prédio administrativo localizado na CJM.

Em 1989, em relação aos pacientes-artistas do Engenho de Dentro e por ocasião da primeira exposição de Bispo, Morais estabeleceu uma distinção entre este último e seus congêneres, como Emygdio de Barros e Raphael Domingues, em função da atuação de Bispo no campo

tridimensional. Em vez de sugerir algo do impressionismo ou do cubismo, a obra de Bispo, para Morais, estaria mais relacionada à arte pop e ao novo realismo e “transita, assim, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dada”⁵⁷. Ao alinhar os pacientes-artistas do Engenho de Dentro ao modernismo (e, implicitamente, ao apoio conferido por Mário Pedrosa a seus trabalhos), Morais reserva o estatuto de artista “pós-moderno” e contemporâneo a Bispo. Mais tarde, em 1995, quando Bispo representou o Brasil, junto com Nuno Ramos, na Bienal de Veneza, o então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edegar Cid Ferreira, explicou que a escolha desses artistas estava em consonância com a “utopia da arte moderna: promulgar a promessa de felicidade inerente a toda criação artística”⁵⁸. O curador do pavilhão brasileiro, Nelson Aguilar, com o intuito de distinguir o trabalho de Bispo da *art brut*, assinalou que Bispo não utilizava “suportes tradicionais” e construía aquilo que é conhecido como “instalações”⁵⁹. Além disso, ele também situou o artista a uma distância da terapia ocupacional (assim como Morais), estabelecendo uma distinção, portanto, entre a expressão criativa no contexto de uma oficina coletiva e a expressão criativa “independente” no hospício (precisamente aquilo que Jean Dubuffet entendia como *art brut*). Ainda assim, comparações com artistas como Duchamp são mantidas. Em suma, essas várias análises situam a produção criativa de Bispo como “arte contemporânea” e demonstram uma confiança na forma a partir do modo como ela é entendida pelas lentes das práticas artísticas modernas e contemporâneas.

Além disso, em um esforço para sustentar a singularidade do artista, Morais defende, ainda, que Bispo nunca viu uma exposição de arte⁶⁰. Embora ele tenha supostamente se recusado a participar dos programas de terapia ocupacional do hospital, Bispo muito provavelmente viu exposições de trabalhos de pacientes, talvez até bastante cedo, à época da *Primeira exposição de pintura e arte feminina aplicada*, realizada na CJM em maio de 1950 (figura 3)⁶¹. Nessa mostra, foram incluídos cinco artistas da Colmeia de Pintores, bem como os produtos de diversas artes “femininas”, sobretudo bordado e costura.

No catálogo da exibição, o diretor da CJM, Heitor Péres, incluiu notas biográficas dos cinco pintores junto com descrições dos seus diagnósticos, como era habitual em exposições psiquiátricas naquele tempo (pelo menos três dos cinco pacientes apareceram, mais tarde naquele mesmo ano, na *Exposition internationale d'art psychopathologique*, em Paris (cf. capítulo 2 do meu livro *Learning from madness*)⁶². Além disso, o Núcleo Ulisses Viana, onde Bispo iria residir em seu retorno à CJM, nos anos 1960, também abrigava diversas oficinas, que incluíam desde

57. Idem. **Arthur Bispo do Rosário**: registros de minha passagem pela terra. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1989.

58. FERREIRA, Edegar apud BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 53.

59. AGUILAR, Nelson. Brazil. In: BRUSATIN, Mantio; CLAIR, Jean (eds.). **La biennale di Venezia**: 46 Esposizione Internazionale d'Arte. Venice: La Biennale di Venezia; Marsilio, 1995, p. 94.

60. MORAIS, 2013, p. 91.

61. Entre 1944 e 1948, Bispo passou por períodos intermitentes de confinamento no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro. Embora não existam registros de que ele tenha participado dos ateliês de Silveira, é provável que ele tenha visto alguma das primeiras exposições dos trabalhos de seus pacientes. Uma vez que Bispo iniciou sua produção de objetos antes de sua primeira internação, em 1938, e que sua prática criativa, mantida ao longo da sua vida e iniciada antes de sua internação definitiva no CJM, remonta aos tempos em que morava com a família Leone, a questão não é que ele tenha aprendido ou não a criar nas oficinas de terapia ocupacional, mas que ele pode ter visto o trabalho de outros pacientes durante suas várias internações.

62. PRIMEIRA Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada da Colônia Juliano Moreira (catálogo da

exposição), maio 1950. In: INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA. **Coleção IMASJM**. Rio de Janeiro: IMASJM, 1950.

63. De acordo com o site do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, "o primeiro registro de uma organização de natureza museal na Colônia remonta ao ano de 1952, quando é criado um departamento para abrigar a produção artística dos ateliês de arteterapia então existentes". Cf. *O museu*, disponível em: <<https://goo.gl/5MV97U>>. Acesso em: 22 fev. 2018. Tanto quanto é do meu conhecimento, a primeira exposição de trabalhos de pacientes daquela colônia data de 1950.

Fig. 3

Vista da Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada, 1950, Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, Coleção Instituto Municipal Juliano Moreira.

a fabricação de sapatos até a criação em vime. Embora seja escassa a documentação fotográfica que registre de modo contínuo as exposições e oficinas da instituição, localizei uma fotografia de uma mostra de trabalhos de pacientes datada de 1977, estabelecendo, desse modo, uma genealogia parcial que talvez seja capaz de corroborar minha suspeita de que Bispo foi provavelmente exposto a iniciativas de exibição de arte no manicômio. Dadas as inúmeras oficinas ocupacionais realizadas na CJM, bem como os espaços dedicados ao trabalho criativo dos pacientes, Bispo teria visto o que significa apresentar arte, mesmo considerando que seus trabalhos, assim como os de outros pacientes, tenham permanecido, em grande medida, circunscritos ao contexto psiquiátrico⁶³.



Em *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, de Moraes, verifica-se um embate entre as leituras clínica e crítica da produção de Bispo – um conflito indicado na própria estrutura do livro, que contém uma seção dedicada à construção da biografia de Bispo e outra, à análise crítica da sua obra. No entanto, o resultado das escolhas de Moraes acarreta outro conflito: aquele entre os direitos do crítico e os direitos dos loucos. O estudo por ele realizado aponta, talvez de modo involuntário, para os modos implícitos, inexplorados e frequentemente arbitrários com que nós, enquanto historiadores da arte, críticos e curadores, demonstramos consideração, ou não, pela fala de um/a artista sobre a sua produção. Dado o caráter indeterminado de onde começa e termina o trabalho de Bispo, somos confrontados com um desafio e um

impasse persistentes: a que convenções devemos recorrer, não apenas para catalogar a sua obra, como também para legitimá-la e analisá-la?

Esse problema parece ser evocado por Osorio em seu texto crítico de 1999, no qual escreve: “Há sempre um quê de violência em se ‘expor’ a sua obra. Dá-se a ela um sentido – ser um objeto de arte – que ela não quer ter. Por outro lado, seria um equívoco deixá-la sumir em depósitos”. Essa questão do estatuto do trabalho de Bispo e de sua exibição provavelmente permanecerá irresolvida. O problema não é se o trabalho de pacientes psiquiátricos deve ou não ser exibido, mas a forma como apresentá-lo. A produção criativa por eles realizada suscita o desafio de pensar a criação de um enquadramento discursivo (e, por extensão, curatorial) no qual seja possível aprender a partir da história da loucura e também da arte dos loucos. Considero a “violência” específica a que Osorio se refere como não apenas a inscrição do trabalho na história da psiquiatria, mas também sua classificação dentro da história da arte contemporânea, uma condição que ele próprio “não quer ter”. Aqui talvez seja conveniente recuperar novamente a fala de Bispo, que desponta de modo intermitente nas citações reproduzidas nos diversos livros dedicados à sua vida e ao seu trabalho. Ele declara: “Não, não é uma glória (...). Eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso (...). Se pudesse eu não faria nada disso”⁶⁴. Devemos honrar a recusa de Bispo em ter seus trabalhos interpretados como arte? Uma vez que dispomos da documentação da fala de Bispo e do modo como ele descrevia seu processo e seu trabalho, deveria este ser capturado e confinado às categorias da história da arte, seus movimentos e estilos? Se a proposta é reivindicar para Bispo a condição de “contemporâneo”, qual é a natureza dessa contemporaneidade?

64. MORAIS, 2013, p. 60.

Não pretendo sugerir, com isso, que exista uma solução adequada para o impasse anteriormente mencionado, e sim aventar que talvez seja necessário abandonar a autonomia da arte, bem como a noção de poética, a fim de compreender de que forma tais práticas criativas estabelecem um diálogo histórico com a microfísica do poder relativa à história das instituições psiquiátricas. Realizar essa tarefa do ponto de vista da história da arte exige que seja mobilizado um tipo diferente de história da arte – em que talvez seja necessário eliminar, ainda que parcialmente, a afirmação de autonomia do trabalho de Bispo em nome do desenvolvimento de genealogias alternativas e de narrativas críticas nuançadas.

Muitos pacientes psiquiátricos já afirmaram ser Jesus ou mesmo Napoleão. No início do século XIX, diversas “curas” foram propostas

65. Para uma discussão sobre a utilização feita por Philippe Pinel de “estratagemas” como cura, cf. MURAT, Laure.

O homem que se achava

Napoleão: por uma história política da loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2012, p. 94-97; cf. também a discussão de Michel Foucault do histórico de caso de Mason Cox (1804, 1806), no qual a prática psiquiátrica acompanhava o delírio do paciente por meio do desenvolvimento de um labirinto moldado conforme o próprio delírio. FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico:** curso dado no Collège de France, 1973-1974. São Paulo, Martins Fontes, 2006b, p. 41-43.

66. Idem, 2006a, p. 46.

67. Idem. A vida dos homens infames. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2006a, p. 98; e AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007, p. 58.

68. Ibidem, p. 59.

como modos de persuadir o sujeito psicótico a retornar à realidade e, por vezes, os médicos chegaram até a criar labirintos fictícios moldados de acordo com os delírios do paciente, na tentativa de trazê-lo de volta à vida normal por meio da ideia de uma ficção “curativa”⁶⁵. Com o surgimento da psiquiatria, a verdade médica passa a ser tomada como uma premissa, e o hospício começa a obrigar os pacientes a se submeter a regras, obedecer a ordens, manter hábitos regulares e desempenhar algum ofício. Se essa realidade, que assume a forma da disciplina, foi imposta sobre a loucura em nome da verdade, é extraordinário perceber como, dentro desse paradigma, sustentado pela administração da colônia agrícola e pelos programas de praxiterapia da CJM, Bispo conseguiu produzir algo distinto.

A fim de prosseguir e passar para a análise de alguns dos assuntos discutidos anteriormente neste texto, recorro novamente a Foucault e àquilo que estava em questão para ele ao distinguir a função autor e contrastá-la ao autor enquanto sujeito individual, dotado de uma biografia pessoal. Conforme explica Foucault, o conceito da função autor “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”⁶⁶. Tal funcionamento compreende não somente a sanção dos direitos de um autor e a possibilidade de constituição do cânone, mas também um movimento para além dos limites da obra, em direção à constituição do autor como um fundador de discursividade. Em decorrência disso, Foucault tem sido acusado de não tratar de sujeitos reais e dos modos como os processos de subjetivação afetam vidas reais: é como se o sujeito se diluísse no discurso. Giorgio Agamben aborda essa contestação, trabalhada por muitos dos críticos de Foucault, retomando o texto “A vida dos homens infames”, concebido por Foucault como prefácio a um volume de documentos de arquivos que vão desde registros carcerários a *lettres de cachet*. A questão, no caso, é o modo como os “infames” sujeitos desses registros, essas “vidas breves”, condenadas ao opróbrio, deixam seus rastros “em virtude de seu contato momentâneo com o poder”⁶⁷. Ou seja, a linguagem do poder não representa o sujeito ou fornece o seu retrato; em vez disso, as poucas palavras e frases remanescentes da existência do sujeito se constituem como o resultado do poder. Consequentemente, para Agamben, seguindo Foucault, essas vidas se revelam na linguagem, ao mesmo tempo que permanecem, no entanto, “absolutamente inexpressas”; é o caso, justamente, da linguagem encontrada nos registros de prisões e hospitais – uma linguagem que não é própria a eles⁶⁸.

O que isso tudo tem a ver com Bispo? Recapitulemos como o louco *delira* e o psiquiatra *registra* e, a partir daí, voltemos a alguns dos

arquivos de Bispo⁶⁹. No relatório de Nicolaes realizado em 1938, por ocasião da primeira internação de Bispo, o psiquiatra aponta a natureza calma, o olhar vivo e o delírio de grandeza do paciente. Também relata a sua própria fala: “Contou-nos o paciente os seus sonhos fantásticos. Tem feito viagens através dos Continentes em missão religiosa onde ele aparece como frade. O seu organismo tem sido posto a prova para ver se pode servir a Jesus Cristo”⁷⁰. Quase cinquenta anos depois, em 1986, Dr. Eduardo Jorge Curi inicia seu relatório de modo semelhante, destacando o comportamento calmo de Bispo: “Calmo e orientado, vive num mundo particular, onde se julga iluminado e profetiza o fim do mundo brevemente. Está na Terra para ‘cumprir sua missão’”⁷¹. No mesmo sentido de Foucault, esses textos descrevem uma existência real, constituem uma peça da “dramaturgia do real” na qual os discursos do poder, do cotidiano e da verdade se reúnem em uma configuração específica⁷². Em uma formulação que pode ser estendida às escassas informações que integram os registros psiquiátricos de Bispo, Foucault afirma:

Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras⁷³.

Aqui, Foucault destaca um paradoxo em particular que desponta quando o poder é exercido no nível da vida cotidiana. Ou seja, há sempre algo que escapa do arquivo, cujo objetivo é designar atos perversos a indivíduos particulares ou imputar a loucura a comportamentos errantes. De fato, tudo que sobrevive são os traços de uma vida que, de outro modo, poderia ter permanecido desconhecida. Esses traços existem precisamente porque são resultado do exercício desse poder.

De modo semelhante, Bispo – um homem negro e pobre que poderia ter passado despercebido na história brasileira – deixou traços de sua vida em relação à sua subjugação aos mecanismos do poder psiquiátrico, o mesmo poder que visava silenciá-lo e apartá-lo do mundo. E assim, em relação à existência dos infames sujeitos a que Foucault se volta e à vida de Bispo, “já não se pode recuperá-las a não ser fixadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperiosas que supõem os jogos de poder e as relações com ele”⁷⁴. Nesse sentido, a previsão de Paulo Herkenhoff – “Chegará o dia em que se discutirá a arte de Bispo do Rosário sem menção à loucura” – é impossível de ser

69. Cf. MURAT, Laure. Op. cit., p. 29-31.

70. Bispo do Rosário, cópia do registro original de internação, Coleção IMASJM.

71. CURI, Eduardo apud MORAIS, 2013, p. 58.

72. FOUCAULT, 2006a, p. 95.

73. Idem apud AGAMBEN, Giorgio, 2007, p. 59.

74. Idem, 2006a, p. 98. Foucault aborda a Idade Clássica e a disparidade da linguagem; a contradição entre a grandiloquência das acusações e a banalidade das ocorrências, vista por ele como característica desse período e anterior à superficialidade da linguagem da “observação e da neutralidade” (p. 124).

75. HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 183. Herkenhoff também estabelece diversas pseudocomparações, quando, por exemplo, relaciona a cor azul dos objetos de Bispo ao Azul Klein de Yves Klein, ou ao aproximar a representação, por meio de uma forma simulada, que o artista realiza de objetos do cotidiano às investigações semióticas de Joseph Kosuth. Além disso, ele ainda discute o trabalho de Bispo em paralelo à obra de outros artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Waltercio Caldas e Cildo Meireles (cf. p. 157, 159 e 161).

76. MORAIS, 2013, p. 99.

77. Cópia da ficha médica de Bispo do Rosário, Coleção IMASJM. É difícil decifrar a data que consta na ficha existente, mas uma observação anotada no material afirma que o paciente aparenta ter sessenta anos; logo, o questionário é provavelmente do início dos anos 1970.

78. Ibidem.

79. Ibidem.

80. Dr. Eduardo Jorge Curi confirma essa informação em seu relatório datado de 23 de fevereiro de 1988, no qual escreve: “seu quadro vem se mantendo estacionário há vários anos, desde quando iniciou sua obra. Durante estes anos não fez uso de medicação psiquiátrica”. CURI, Eduardo apud MORAIS, 2013, p. 58.

concretizada⁷⁵. Da mesma maneira, afirmar a relevância de Bispo exclusivamente para a arte contemporânea destitui sua biografia da história e das circunstâncias próprias que conduziram sua vida e obra ao centro de debates sobre arte e loucura. Enquanto Moraes insiste em compreender a sua obra “independentemente do contexto em que foi criada”, o que defendo é que Bispo produzia seu trabalho *contra* (ecoando as palavras de Burrowes) o próprio contexto do qual sua notoriedade e seu significado históricos posteriores dependem⁷⁶.

No entanto, existe uma descontinuidade crucial entre o texto de Foucault e o modo como ele pode informar nossa compreensão da vida e do trabalho de Bispo. A seleção de documentos realizada por Foucault se restringe aos anos entre 1660-1760, o período clássico na França, e a materiais que relatam existências conhecidas exclusivamente por meio do que era contado sobre elas. Em suma, essas vidas não possuem uma história fora das palavras que as registram. Esse poderia ter sido também o caso de Bispo, um homem que poderia ter permanecido desconhecido e confinado a um arquivo psiquiátrico, presente apenas por meio de breves sumários, de uma série de descrições concisas em seu prontuário médico – uma tentativa de reduzir a loucura à doença mental e Bispo, ao seu diagnóstico de esquizofrênico paranoico. De fato, o registro hospitalar existente de Bispo, localizado no arquivo da administração da CJM, inclui relatórios de estatísticas médicas e questionários de serviços sociais nos quais as respostas às seguintes perguntas foram deixadas em branco: Já trabalhou? Em que? Gostaria de mudar de profissão? O que falta para isso? No momento está: licenciado, aposentado ou desempregado? Exerce alguma atividade dentro da comunidade? Qual? Gostaria de aprender alguma profissão? Qual? Possui algum bem ou renda? Qual?⁷⁷ Todas essas perguntas tinham como objetivo estabelecer a situação socioeconômica do paciente. Em um registro de enfermagem distinto, nas categorias “comportamento geral” e “humor” foram marcadas, respectivamente, as opções “agressivo” e “irritado”⁷⁸. Sob o campo “terapia ocupacional”, na seção dedicada ao tratamento, a enfermeira assinalou tanto “frequenta por iniciativa própria” quanto “recusa”⁷⁹. Com base no relatório dessa enfermeira, Bispo não recebeu nenhum outro tratamento⁸⁰. Visto que todas as 35 perguntas que compõem o questionário de serviço social foram deixadas em branco, é seguro afirmar que muito pouco da biografia de Bispo se encontra registrado nessa ficha.

Além desses traços escritos aos quais Foucault se refere em seu texto, no caso de Bispo dispomos, ainda, do registro adicional de seu depoimento em duas extensas entrevistas – a primeira feita por Denizart,

em 1982, e a segunda, por Robaina, em 1988 – assim como de suas breves declarações no vídeo *Bispo*, de Fernando Gabeira, transmitido pela Rede Globo nos anos 1980⁸¹. Nessas duas entrevistas mais longas, Bispo narra não apenas seus delírios, mas também sua reação perante a instituição psiquiátrica. Por exemplo, na entrevista com Robaina, ele comenta o erro em seu diagnóstico:

Bispo: Os médicos. Dr. Odilon, uma porção de psiquiatra perceberam: “O senhor é Deus, O senhor é Deus, O senhor é Deus”, e tem na minha ficha como esquizofrênico “paranóidico”, tem aí.

Robaina: O que o senhor acha de ter esquizofrenia paranóide?

Bispo: Porque é erro, é erro, é erro sim. Porque o médico que é psiquiatra e percebe. Professores, catedráticos e na minha ficha tem negócio de esquizofrenia “paranóidico”, “paranóidico”, aí.

Robaina: O senhor acha que isso tá errado?

Bispo: É, é, é, porque pela história do Sagrado Criador, médico psiquiatra não existe. Médico, mas médico psiquiatra não. O médico psiquiatra veio fazer isso, ó, me deram remédio, o médico quando é bom, quando ele percebe, ele não dava remédio a mim.⁸²

Nesse elíptico diálogo, Bispo enfatiza que alguns dos psiquiatras, aqueles bons, tinham percebido que ele era Jesus, mesmo que em seu registro constasse uma informação diferente.

A conversa com Denizart, por sua vez, desenvolve-se da seguinte forma:

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

Bispo: Ah isso não. Não, não, não, não. O único que vai mandar sou eu, mais nada. Tá escrito isso.

Denizart: Hã... hã...

Bispo: Tá! As eleições é só uma, do Criador, sabe? Esse negócio de votação, de partido, é um só.

Denizart: Uhum...

Bispo: Tá escrito. (...) Mas lei é essa, o partido é só um, e é o do Criador, mais nada.

Denizart: E os hospitais psiquiátricos, o que é que vai acontecer?

Bispo: Isso vai acabar, esse negócio de doença...

Denizart: Não vai haver mais nenhuma doença?

Bispo: Não, miséria... nada, nada.

81. Cf. O BISPO. 9'9". **Fabiano Carnevale**. YouTube. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/GHXd6i>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

82. apud MORAIS, 2013, p. 59.

83. Cf. AMARANTE, Paulo (coord.). **Loucos pela vida:** a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995.

84. Cf. a linha do tempo em *Histórico da Colônia Juliano Moreira*. Coleção IMASJM.

85. Para um panorama da história da reforma psiquiátrica no Brasil, cf. AMARANTE, Paulo. Op. cit.

Os anos 1980, década em que a atenção curatorial se voltou à produção criativa de Bispo, configuraram também o momento em que a imprensa começou a denunciar os horrores das instituições psiquiátricas. É, ainda, o período em que o movimento pela reforma psiquiátrica adquiriu ímpeto, acarretando mudanças no serviço de saúde mental em todo o país que coincidiram com os últimos anos do regime militar. Além disso, figuras-chave da psiquiatria radical, de Franco Basaglia a Félix Guattari, visitaram regularmente o Brasil e apresentaram conferências no país⁸³. Em decorrência das reivindicações por reformas e pela socialização dos pacientes, a CJM desenvolveu um plano para a desinstitucionalização dos internos e para sua transferência progressiva para fora do hospital⁸⁴. Os pacientes também começaram a ser remunerados pelo trabalho e a CJM inaugurou, entre outros programas, um centro para reabilitação e integração social. Proferidas em 1982, as palavras de Bispo sobre um possível fim dos hospitais psiquiátricos reverberaram cinco anos mais tarde, durante a Conferência Nacional de Saúde Mental, cujo mote era “Por uma sociedade sem manicômios”. Dois anos depois, em 1989, o governo introduziu a Lei de Saúde Mental (lei nº 3.657/89), que propunha a regulamentação dos direitos de indivíduos com problemas mentais e o fechamento progressivo dos hospícios no país⁸⁵. Bispo faleceu naquele mesmo ano.

* * *

Além do conteúdo verbal das entrevistas, também dispomos da produção criativa de Bispo e de suas palavras, que adquirem existência nos bordados de sua obra. Em depoimento a Denizart, Bispo explica, a respeito de sua produção de peças de vestuário e daquilo que pretendia vestir quando se apresentasse ao mundo como o próprio Cristo:

Eu devo estar pronto daqui uns seis ou cinco meses, com ação resplendores dos pés à cabeça, a fim de me apresentar o mundo (...) o mundo quem deve me apresentar é os interessados aqui da Colônia, que segundo a habitação de Cristo diz eu no hospício devo apresentar minha transformação os diretores, mais nada⁸⁶.

86. ROSÁRIO, Arthur apud DENIZART, Hugo, Op. cit.

Bispo estaria paramentado dos pés à cabeça com seu *Manto da Apresentação*, que ele trajava durante a filmagem da entrevista. Considerado por Morais como sua obra-prima, “a síntese mental e visual” de sua obra, o manto é recoberto por representações do universo de Bispo⁸⁷. Sua superfície de lã marrom apresenta uma extensa teia

87. MORAIS, 2013, p. 97.

de imagens e números bordados. Para Morais, trata-se de um inventário do inventário das coisas do mundo feito por Bispo. Na parte da frente da vestimenta, no lado direito, logo abaixo da gola, é possível divisar a forma simplificada de um coração, costurada com uma linha branca e flanqueada pelas palavras *fio hom* e *universo*. Abaixo, a palavra *pai* e, sob ela, o bordado de uma balança, símbolo tradicional da justiça, feita em linhas nas cores vermelha, azul e branca. Ao contrário do manto fotografado por Jean Manzon em 1943, nessa versão final, que foi preservada, Bispo acrescentou uma dragona de franjas amarelas (peça ornamental usada sobre os ombros e frequentemente utilizada em uniformes militares como índice de patente) em cada lado do colarinho, que ele adornou com tecido vermelho pregueado. As diversas cordas coloridas que cruzam o manto, na frente e às costas, terminam em uma gama de borlas decorativas. No interior da vestimenta, Bispo bordou os nomes das mulheres que aceitaram acompanhá-lo em sua jornada. Esses nomes, escritos em sua maioria com um fio azul sobre o linho branco, confluem em direção à gola: Adriana Luisa, Maria Correia, Heloisa Sampaio, Wanda Campos, Angelina Francisca, Carlota Cordeiro e assim por diante.

Na literatura crítica sobre o tema, o *Manto da Apresentação* de Bispo é frequentemente associado aos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, uma comparação estabelecida por Morais em 1989 no catálogo da primeira individual de Bispo⁸⁸. Posteriormente, Marta Dantas, seguindo o caminho de Morais, descreveu a forma como tanto os *Parangolés* quanto o *Manto* vinculavam vestimenta e movimento e como, consequentemente, em ambos os casos “a estrutura da obra é o próprio ato expressivo, e este se produzia à medida que a obra (no caso, o *Manto da apresentação*) era utilizada”⁸⁹. Além disso, ela argumenta que a semelhança existente entre as obras “permite a apropriação da fala de Oiticica, na tentativa de esclarecimento sobre o trabalho de Arthur Bispo”⁹⁰. A autora cita a declaração de Oiticica, a respeito dos *Parangolés*: “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in-corpo-ração”⁹¹. Convém esclarecer que, na literatura crítica sobre Oiticica, o manto de Bispo nunca é mencionado como ponto de comparação, nem são as falas delirantes de Bispo evocadas como recurso para explicar o trabalho de Oiticica⁹².

A legitimação do trabalho de Bispo como arte depende das transformações provocadas pelas vanguardas do século XX, desde o *readymade* até a *assemblage*. Entretanto, no lugar de questionar como o trabalho de Bispo era possível, considerando que ele “ignorasse (...) Marcel Duchamp (...), as obras do novo realismo francês, a poética dos

88. Cf. o catálogo MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário**: registros de minha passagem pela Terra. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989.

89. DANTAS, Marta. Op. cit., p. 192.

90. Ibidem.

91. OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso (org.). **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 107. Essa citação também faz parte da voz-over de Oiticica em **H.O.** [1979]. Ivan Cardoso, Brasil.

92. Por fim, Dantas assimilou ambos à condição de “não-objeto” concebida por Ferreira Gullar. DANTAS, Marta. Op. cit., p. 207.

93. FARIAS, Agnaldo. Ordenação e vertigem. In: ALMEIDA, Jane; SILVA, Jorge (orgs.). **Ordenação e vertigem** (catálogo da exposição). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 94. Farias defende a importância de analisar o trabalho de Bispo “sob o prisma da produção que lhe é contemporânea”, ao mesmo tempo em que insiste não haver uma aproximação “do ponto de vista formal” entre Bispo e trabalhos de outros artistas na exposição (p. 94-95).

94. Cf. análise em BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 20-21.

95. Uma das primeiras tentativas de realização de uma biografia foi intitulada “Uma biografia em curso”, escrita por Morais e publicada em 1990 no catálogo para a montagem da exposição itinerante realizada no MAC-USP. Corpas evoca o título de Morais em “Uma biografia ainda em curso”, em que ela destaca as dificuldades, discrepâncias e lacunas que continuam a assombrar os escritos sobre Bispo. Cf. CORPAS, Flavia. Uma biografia ainda em curso. In: CAMPOS, Marcelo. Op. cit., p. 175-192.

96. Cf. MORAIS, 2013, p. 252; cf. ainda nota 15.

97. O Museu Nise da Silveira foi criado em 1982 e teve seu nome alterado para Museu Bispo do Rosário em 2002; dois anos mais tarde foi incluído no nome “Arte Contemporânea” – logo, a forma atual, “Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea”.

italianos da povera”, podemos reformular a questão, como faz Agnaldo Farias, a fim de defender que “não houvesse sido o encaminhamento da arte ao longo do século XX aquele que foi, com o cotidiano, seus objetos e o mecanismo da apropriação adquirindo estatuto de arte, a obra de Bispo do Rosário continuaria a não ter sentido; seria inqualificável”⁹³. Esses acontecimentos observados na prática artística permitiram, sem dúvida, que a produção criativa de Bispo pudesse ser reconhecida como arte. Não obstante, após o seu falecimento, vários seguranças e funcionários do hospital queriam esvaziar o espaço habitado por Bispo e livrar-se dos trabalhos, que não eram percebidos por eles como arte. Alguns defendiam até mesmo que os materiais utilizados nas obras fossem devolvidos às suas funções utilitárias: que talheres e canecas retornassem ao refeitório e que os lençóis voltassem para as camas⁹⁴. Diante disso, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira interveio e levou o material para o prédio administrativo do hospital, que passou a abrigar o Museu Nise da Silveira (e que se tornou, em 2002, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea).

Se Morais inventou o artista Bispo, foram ele e os membros da Associação de Amigos que deram início à sua função autor, por meio da qual Bispo passou a ser identificado como o autor, ou o artista, responsável por 802 obras de arte e a ser discutido enquanto tal em uma série de exposições, publicações e debates. Esse percurso propiciou as condições necessárias para a inclusão da obra como patrimônio cultural pelo Inepac, em 1994, além de fomentar a busca por detalhes adicionais da biografia de Bispo que ultrapassassem a linguagem médica baseada na observação e na neutralidade⁹⁵. Daí o merecido reconhecimento conferido aos esforços de Hidalgo, Morais e Copas, entre outros, que conseguiram recompor uma “vida” para além da “breve vida” indicada nos registros médicos de Bispo, alguns dos quais perdidos em função da negligência burocrática⁹⁶. As iniciativas de legitimação do trabalho de Bispo como arte foram parte fundamental de uma estratégia cultural mais ampla que visava garantir a preservação da obra e conferir a ela estatuto legal enquanto patrimônio nacional. De modo semelhante, a produção criativa de Bispo também é considerada como arte no museu que atualmente leva seu nome⁹⁷. Mas encontrar uma forma de categorizar essa obra em função da história da arte, de seus diversos momentos e de suas categorias estilísticas não tem sido uma tarefa fácil, conforme fica sugerido pelo debate citado anteriormente. Além disso, Morais também se empenhou para evitar que o trabalho de Bispo fosse incluído na categoria de “arte naïf”⁹⁸.

Decididamente, sempre tenho certa desconfiança diante de afirmações do estatuto de Bispo enquanto artista contemporâneo e do caráter de seu trabalho enquanto arte contemporânea do modo como elas costumam ser feitas por alguns críticos, como Moraes. Mesmo Mário Pedrosa, por exemplo, que incluiu o trabalho de pacientes psiquiátricos em sua teorização de uma estética moderna, estabelecia distinções entre os locais de produção, ao designar os trabalhos que vinham do Engenho de Dentro como *arte virgem*. No caso de Bispo, meu desconforto advém sobretudo do fato de que, antes do início de sua “função autor” específica e, portanto, do estabelecimento de um tipo de discursividade bastante particular dentro do campo da arte, Bispo estava sujeito a uma ordem do discurso na qual seu estatuto civil não era equivalente ao de outros artistas. De modo direto, ele dispunha de pouquíssimos direitos legais. Meu objetivo não é desaprovar o entendimento da produção criativa de Bispo como arte. Em vez disso, espero fornecer argumentos para sustentar a diferença entre identificar Bispo como artista contemporâneo, por um lado, e a contemporaneidade de sua arte, por outro lado. Conforme defendido, trata-se de uma diferença não apenas de grau, mas também de tipo. A historicidade e a criticalidade particulares ao seu trabalho são perdidas quando ele é exclusivamente assimilado a estilos e formas da história da arte específicos. No mesmo sentido, é necessário que sejam realizadas mais análises críticas, a fim de explicar como esse homem – um negro cuja identificação psicopatológica se amalgamava à discriminação de raça e classe – tornou-se um dos artistas contemporâneos mais conhecidos do Brasil, legitimado nacional e internacionalmente. No âmbito da história da arte, qual o significado dessa dinâmica de exclusão social, que foi seguida por uma inclusão estética (póstuma), para as narrativas construídas em torno da arte moderna e contemporânea no Brasil?

O que eu gostaria de destacar aqui é como o trabalho de Bispo e, mais especificamente, a estilização realizada por ele em peças de roupa fazem parte de uma genealogia de práticas proto-antipsiquiátricas, em que os pacientes afirmavam sua singularidade contra a padronização a eles imposta pelo ato de se vestir e de subverter seus uniformes. Tomemos, por exemplo, Giuseppe Versino, interno de um hospício italiano do começo do século XX que criava trajes a partir de panos de limpeza que ele descosia e depois costurava novamente. Essas peças de roupas trançadas compreendem um conjunto de túnica e calças, bem como uma espécie de túnica longa ou vestido com mangas compridas que inclui, ainda, um cachecol, e que pesa, ao todo, cerca de 43 kg.

98. “E o perigo residia em se começar a incluir obras de Bispo do Rosário em exposições internacionais de arte naïf. Ocorreu então que esta atitude defensiva acabou por obnubilizar minha atenção para certas obras de Bispo que, abordando temas do mundo rural, são absolutamente inovadoras e contemporâneas”. MORAIS, 2013, p. 88.

99. Cf. nota citada na entrada de Gianluigi Mangiapane sobre Giuseppe Versino, em CONWAY, Megan; ROUSSEAU, Valérie. (orgs.). **When the curtain never comes down: performance art and the alter ego** [catálogo da exposição]. New York: American Folk Art Museum, 2015, p. 116. Cf. também MONTALDO, Silvio (ed.). **Il Museo di antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino** [catálogo da coleção]. Milano: Silvana, 2015, p. 88-91. O trabalho de Bispo foi incluído, junto com o de Versino, na exposição "When the curtain never comes down". Nessa mostra o discurso curatorial tinha como objetivo ir além da pintura e da escultura, a fim de assimilar os trabalhos feitos por artistas autodidatas (um grupo que incluía alguns pacientes psiquiátricos) a uma compreensão da performance a partir da perspectiva da história da arte. Consequentemente, faço a essa iniciativa algumas ressalvas semelhantes à crítica que direciono à análise de Moraes da obra de Bispo. Cf. introdução epônima de Valérie Rousseau ao volume, p. 10.

100. Cf. LOMBROSO, Cesare. **The man of genius**. London: W. Scott; New York: C. Scribner's Sons, 1888.

101. A exposição realizada recentemente por Marcelo Campos representa uma iniciativa que também vai além das comparações com a vanguarda, a fim de introduzir uma perspectiva antropológica, aproximando a produção de Bispo à arte

Ele também produziu um par de botas com cordas de cadarços que terminam em borlas. O paciente e seu processo foram descritos (provavelmente pelo psiquiatra Antonio Marro) em relação a duas fotografias existentes: "Admitido no hospital psiquiátrico em Collegno, [Versino] é encarregado da limpeza do dia a dia. Após usar os panos, ele os lava, depois esfrega-os até desgastá-los e, finalmente, modela cordões utilizados para costurar suas roupas... Deve demorar cerca de um mês para fazer esse vestido"⁹⁹. Atualmente, essas roupas pertencem à coleção de Cesare Lombroso, no Museu di Antropologia Criminale, em Turin (foram doadas a Lombroso, o pai da criminologia positivista, por Marro). Lombroso defendia que a genialidade artística constituía uma forma de insanidade e, a fim de comprovar seu argumento, reuniu uma vasta coleção de arte psiquiátrica¹⁰⁰. E, embora as teorias de Lombroso tenham sido desacreditadas, sua coleção contém exemplos de trabalhos que podem ser interpretados como afirmações de singularidade dos pacientes diante da subjugação disciplinar.

Outro exemplo é a jaqueta bordada de Agnes Richter, que atualmente faz parte da Coleção Prinzhorn. Em meados dos anos 1890, essa paciente de um hospício austríaco, que anteriormente trabalhava como costureira, explorou sua habilidade para modificar seu uniforme e torná-lo único. A escrita bordada que ela realiza perpassa a jaqueta por dentro e por fora, criando um manuscrito visualmente denso em que fragmentos da sua vida são relacionados. É possível, ainda, incluir nessa lista de vestimentas antipsiquiátricas *La robe de Bonneval*, trabalho de uma mulher internada em um hospital psiquiátrico em Bonneval, na França, em 1929. Feito a partir de restos de tecidos e linhas advindos da oficina de costura do hospital, o vestido, bordado com um padrão que remete à forma de penas e guirlandas, silhuetas de homens e animais e linhas superpostas, levou dez anos para ser finalizado. A roupa completa inclui um casaco, uma echarpe, uma bolsa e, ainda, uma cortina e um tapete – esses dois últimos, segundo a paciente, acessórios necessários para o uso do traje.

Essa narrativa talvez seja capaz de nos aproximar de um entendimento mais nuançado e complexo da produção de Bispo¹⁰¹. Tais iniciativas de contrapoder operadas por meio do vestuário no espaço disciplinar do manicômio também aparecem documentadas em um contexto próximo ao de Bispo. Em 1946, Dr. Osório César publicou sua palestra "Aspectos da vida social entre os loucos", que aborda diversos modos de socialização e interação entre os loucos: delírios em que o paciente se identifica como Jesus (uma alucinação compartilhada por Bispo), a organização de fugas coletivas e desenhos e construções escultóricas¹⁰².

Nesse material constam, ainda, duas imagens de um paciente negro, diagnosticado com hipomania, trajado com terno e gravata, calças arregaçadas, chapéu e excêntricos óculos redondos que ele próprio havia desenhado (figura 4).

No estudo realizado por Moraes a respeito da vida e do trabalho de Bispo, gestos similares de afirmação também são mencionados, ainda que não sejam desenvolvidos mais detidamente. O autor observa: “Conseguimos perceber em muitos internos uma vontade de se afirmar como indivíduos. As mulheres, no modo como se vestem ou se pintam. Enfim, por maior que seja a ruína física e o abandono, ainda é possível se observar um resíduo de dignidade”¹⁰³. As vestimentas criadas por Bispo também estimularam a produção de pacientes que frequentavam o ateliê de arteterapia da clínica psiquiátrica de Villejuif (nos arredores de Paris), lugar histórico do Musée de la Folie, uma das primeiras coleções de arte de pacientes psiquiátricos, de Dr. Auguste Marie. Inspirados pela exposição de Bispo no Jeu de Paume, Paris, em 2003, esses pacientes decidiram se dedicar à produção coletiva de sua própria versão do manto de Bispo¹⁰⁴ (figura 5).



popular produzida no nordeste brasileiro, região onde ele nasceu. Cf. CAMPOS, Marcelo. Op. cit.

102. CÉSAR, Osório. Aspectos da vida social entre os loucos. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 105, n. 12, p. 7-24, 1946.

103. Cf. MORAIS, 2013, p. 45.

104. Agradeço ao psiquiatra Dr. Pascal Feinte por me apresentar à coleção psiquiátrica de Villejuif, incluindo essa versão francesa da capa de Bispo, produzida como projeto de arteterapia. Villejuif, 24 de março de 2015.

Fig. 4

Paciente diagnosticado com hipomania, imagem reproduzida em Osório César, “Aspectos da vida social entre os loucos,” *Revista do Arquivo Municipal*, v. 105, n. 12, São Paulo: Departamento de Cultura, 1946, Coleção particular.

**Fig. 5**

Manto produzido por participantes do ateliê de arteterapia da clínica psiquiátrica de Villejuif, inspirado na exposição de Bispo no Jeu de Paume, Paris, em 2003. (foto Kaira M. Cabañas).

Embora Bispo vivesse confinado no hospício, não estava alheio à história contemporânea, o que também não significava que ele almejasse, necessariamente, ser trazido de volta a uma compreensão dita “normal” da realidade. Rosângela Maria, estagiária de psicologia (conhecida atualmente pelo fascínio particular que Bispo desenvolveu em relação a ela), acompanhou seu caso durante três anos. Ela tentou de diversas formas trazê-lo de volta à realidade do manicômio, para que ele se estabelecesse como um paciente igual aos outros, e também à vida fora do hospício. Questionado por Rosângela Maria se gostaria de ter uma família, uma casa, Bispo supostamente teria respondido: “Não tenho tempo para essas coisas”¹⁰⁵. No entanto, ele estava ciente do que se passava no mundo “lá fora”. Entre os seus pertences constavam pilhas de jornais e revistas¹⁰⁶. Um antigo guarda do pavilhão de Bispo relatou a Moraes que ele “era um paciente esclarecido, via TV, dava dinheiro ao seu Durval para comprar coisas para o universo dele. Um dia eu perguntei: – Você sabe o que está acontecendo no mundo, Bispo? Ele respondeu: – Sei, a Rússia está invadindo o Afeganistão”¹⁰⁷.

105. Bispo do Rosário, conforme relatado em BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 63.

106. MORAIS, 2013, p. 71.

107. ROSÁRIO, Arthur. apud BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 41-42.

A clareza e a concisão desse exemplo de fala de Bispo contrastam com seus depoimentos “delirantes” sobre o fim da psiquiatria. De fato, os parâmetros que regem a inteligibilidade da fala, garantindo o estatuto de sujeito, são determinadas por um conjunto de normas implícitas e explícitas. Ultrapassar esses limites significa colocar em risco essa condição de sujeito e a própria possibilidade de ser ouvido e compreendido. O caso de Bispo, no entanto, solicita que, ao invés de ignorar a fala dos loucos, seja reconhecida a evidente relação entre fatos atuais e o discurso delirante que sugere uma crise iminente que se revela efetivamente na instituição psiquiátrica. Em sua ilusão, Bispo propõe o estabelecimento de uma nova ordem da qual ele seria o único governante. Mas a relação aparentemente recíproca entre o seu delírio e a movimentação em direção a reformas psiquiátricas no Brasil não é mera coincidência¹⁰⁸. Na realidade, é precisamente nesse ponto que reside a contemporaneidade de Bispo.

Para Agamben, a contemporaneidade é uma experiência de dissonância: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação *com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*”¹⁰⁹. No caso de Bispo, é possível entender essa distância e dissociação de modo literal, tendo em vista a reclusão forçada em que ele vivia: afinal, tratava-se de uma imposição, não de uma escolha. A concepção do contemporâneo de Agamben comporta temporalidades distintas, uma certa sensação de não integração daqueles que verdadeiramente pertencem a seu tempo. Sob a perspectiva do presente, as disjunções e os anacronismos de Bispo são múltiplos: sua subjetividade fraturada; a persistência com que ele deu prosseguimento ao seu trabalho em um contexto inóspito; a precariedade de seus materiais e dos métodos ultrapassados a que se dedicava (coleccionismo, costura, bordado). Bispo, ao mesmo tempo em que não coincidia com aquilo que a sociedade esperava dos insanos, também não se adequou às demandas normativas das instituições psiquiátricas.

Contudo, a simultânea proximidade ao tempo presente também fica evidente em sua produção criativa, especialmente na série de estandartes. Por meio de recursos visuais e verbais, o conjunto de quinze estandartes retrata navios de guerra da frota brasileira, as duzentas embaixadas que Bispo sabia que existiam no Brasil e, na obra intitulada postumamente *As histórias universal* (c. 1967-1974), um desfile militar bordado (ou pelo menos é o que parece) com os termos “Ministro das relações do exterior” e “Corpos diplomáticos” costurados junto de figuras e

108. Em seu primoroso livro *O homem que se achava Napoleão*, a pesquisadora Laure Murat, estabelecendo Paris como centro de seu estudo, focaliza os anos entre 1798 e 1871, a fim de investigar qual o papel desempenhado pela história na etiologia dos delírios (p. 21). Abordando o período entre a Comuna de Paris e a Revolução Francesa, que coincide com o início da medicalização das doenças mentais, seu estudo se volta ao discurso oficial da psiquiatria, a fim de questionar “o que a loucura diz do político?” (p. 28). Entre muitos exemplos, a autora cita como, em função dos acontecimentos desencadeados pela Revolução Francesa, “perder a cabeça” tornou-se motivo de delírio, tendo em vista a potência do espetáculo da guilhotina (p. 93). Logo de início, devido à natureza do seu objeto, ela reconhece que a sua escolha pelos arquivos psiquiátricos dos séculos XVIII e XIX não constitui uma iniciativa homogênea ou evidente, afirmando que: “Esse retorno à origem, à fonte, levanta um problema crucial que se deve principalmente ao fato de os arquivos da loucura só serem legíveis do ponto de vista da razão, assim como o discurso do louco só nos é dado pela interpretação do médico que os relata. Sendo assim, como apreender o discurso do louco? Despojado de sua linguagem, reduzido a um “resumo” geralmente mais revelador das obsessões pessoais do psiquiatra do que dos sofrimentos de seu paciente, a loucura só encontra expressão desviada ou corrompida em sua base” (p. 45).

109. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 59. Grifos do autor.

110. Mais adiante, no mesmo trabalho, na parte inferior ao desfile, Bispo bordou comentários sobre o concurso de beleza Miss Brasil, enquanto a representação da passarela inclui grandes vasos de plantas com aquilo que parecem ser figuras de jardineiros inclinados, como se dedicados a cuidar delas.

outras palavras designando médicos, visitantes e o progresso¹¹⁰. Dadas as imagens de soldados e militares, embaixadas e bandeiras, Bispo oferece um olhar das engrenagens das nações-estado e da guerra. Tais contextos cerimoniais chamam a atenção para as dimensões performativas contemporâneas da história. Desse modo, a obra de Bispo não é contemporânea no sentido que se costuma atribuir a essa ideia, como periodização dentro da arte contemporânea – como aquilo que veio depois do modernismo e do pós-modernismo. A contemporaneidade de Bispo é a marca de uma condição existencial na qual ele se encontrava absolutamente apartado de seu tempo e, simultaneamente, integrado a ele.

Mesmo mostrando o seu trabalho ao lado do de outros artistas contemporâneos, Bispo continua sendo uma exceção.

Ana Linnemann, 2015

Em meio ao universo do trabalho criativo produzido a uma distância tanto física quanto psíquica em relação ao mundo da arte, a obra de Bispo se constitui como uma das mais fascinantes e extensas. E, embora eu não defenda a ideia de Bispo como um artista contemporâneo, seu lugar dentro da história da arte contemporânea permanece inquestionável: trata-se de uma figura cuja produção não se resumiu a uma inspiração para o trabalho de artistas contemporâneos; ela também participa da construção daquilo que se considera como arte contemporânea e global nos últimos cinco a dez anos. No contexto brasileiro, Bispo talvez seja o último de uma genealogia de pacientes-artistas que produziram trabalhos enquanto internados em hospitais. Desde as reformas na psiquiatria iniciadas na época da sua morte e no período posterior, os ateliês de terapia ocupacional continuam operando; no entanto, salvo algumas exceções, os pacientes não vivem mais nos diversos hospitais do país.

Para concluir, gostaria de mencionar as noções de “elevado” e “abjeto”, atributos frequentemente utilizados a fim de descrever a subjetividade de sujeitos esquizofrênicos como Bispo. Nos registros de arquivo e nas entrevistas existentes, encontramos não apenas que Bispo se identificava como Jesus, mas também que ele é forçado pelas vozes que escuta a fazer objetos. Os médicos o “reconhecem” como Jesus, mas lhe dão o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Ele se constitui,

ao mesmo tempo, como ser divino e como indivíduo sujeito a forças e diagnósticos externos. De Sigmund Freud a Hans Prinzhorn, o tipo de ambivalência evidenciada na fala de Bispo tem sido considerado estrutural em descrições clínicas da esquizofrenia, e ela se torna ainda mais evidente quando considerada em relação às condições materiais do manicômio. Nas palavras de Prinzhorn: “Um paciente que é Deus, mas ao mesmo tempo varre o chão voluntariamente”¹¹¹. Recupero a observação de Prinzhorn a fim de chamar a atenção para o fato de que o que é destacado no discurso da arte a respeito de Bispo é precisamente a exaltação do sujeito, seus delírios de grandeza, além de todos os acessórios – seja seu manto abundantemente ornamentado ou os estandartes do tamanho das pinturas históricas – que reforçam essa imagem. Por outro lado, o que é frequentemente deixado de lado no balanço que a história da arte e o trabalho curatorial fazem da obra de Bispo é justamente o aspecto abjeto da sua condição e do seu contexto.

Durante os anos 1980 e início da década seguinte, particularmente nos Estados Unidos, alguns artistas participaram daquilo que Hal Foster definiu como um retorno geral à questão do abjeto na arte. Artistas contemporâneos, dentre eles Cindy Sherman, Mike Kelley e Paul McCarthy, produziam espaços fictícios de regressão mimética em seus trabalhos, frequentemente incluindo, de modo evidente, referências a excrementos. Essas obras não apenas testavam os limites da sublimação estética, como também eram motivadas por protestos contra o consumismo, pela indignação diante da crise da Aids e pela ansiedade em relação ao esgotamento do contrato social. Para Foster, “esses fatores, tanto intrínsecos quanto extrínsecos, guiavam o fascínio pelo trauma e pelo abjeto”¹¹². Relembremos ainda, assim como Foster, que algumas versões do pós-modernismo (com o qual essa arte é frequentemente associada) foram definidas com referências descritivas à esquizofrenia. Fredric Jameson, por exemplo, vincula o enfraquecimento da historicidade no pós-modernismo à experiência esquizofrênica do tempo: “um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte”¹¹³.

As evocações de Foster ao abjeto e de Jameson à esquizofrenia se configuram como usos descritivos, e não diagnósticos, pelo menos não em seu sentido clínico. Essas condições fornecem modos de descrever as forças e os efeitos de uma década, conforme observado e vivenciado no período do capitalismo tardio no “antigo” Ocidente¹¹⁴. Elas funcionam como analogias críticas proferidas por autores que permanecem deste lado da razão, assim como a produção artística que descrevem.

111. PRINZHORN, Hans. **Artistry of the mentally ill**: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration. New York: Springer, 1972, p. 266. Devo a utilização dessa frase de Prinzhorn em particular (“um paciente que é Deus, mas ao mesmo tempo varre o chão voluntariamente”), ao livro de Hal Foster, *Prosthetic Gods*, que chamou minha atenção para essa citação específica. Minha análise aqui também é informada pela sua interpretação da observação de Prinzhorn.

112. FOSTER, Hal. **Bad news days**: art, criticism, emergency. London: Verso, 2015, p. 27.

113. JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985, p. 22.

114. Em inglês, meu uso de “Former West” também se refere implicitamente ao projeto de pesquisa, educação, publicação e exibição transnacional no campo da arte contemporânea e da teoria. Cf. <<https://goo.gl/9VgjYD>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

115. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 83.

116. Agradeço novamente a Matheus Rocha Pitta e Ana Linnemann, com quem mantive constantes conversas a respeito de Bispo e do que o espectro dos seus excrementos revela a respeito das suposições convencionadas sobre aquilo que é considerado, no âmbito da produção contemporânea, como a arte feita por pacientes psiquiátricos.

117. Convém mencionar que a noção de *art brut* de Dubuffet (discutida no capítulo 2 de *Learning from madness*) também configurava a afirmação de uma estética específica dentro de sua ambição vanguardística. Que a *art brut* não veicule convenções nem neutras nem atemporais é algo revelado, como numa espécie de equivalente no presente, pelo trabalho de Marco Decoperliada. Nascido em 1947 no Marrocos, Decoperliada estudou medicina e foi internado em diversos hospícios, onde começou a desenvolver sua famosa série *Schizomètre*, na qual revela como o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) e a marca francesa de comidas congeladas Picard compartilham de um mesmo sistema de classificação. Assim, por exemplo, 42.0 “transtorno obsessivo-compulsivo” equivaleria a 42.0 “palitos de cenoura no vapor”. Mas Decoperliada é um artista da *art brut* ficcional, inventado por quatro psicanalistas e um escritor: Marcel Bénabou, Dominique de Liège, Laurent Cornaz, Yan Pelissier e Jacques Adam. Eles se valeram da *art brut* como disfarce a fim de desafiar a

Evoco o abjeto e o excremento, pois gostaria de assinalar uma omissão sintomática no processo de institucionalização artística de Bispo. Hidalgo relata que, após a morte de Bispo, “em meio às cerca de oitocentas obras, encontraram-se no salão de quartos-fortes habitados por Bispo na década de 1980 garrafas plásticas recheadas de fezes e urina, dispostas em série”¹¹⁵. Embora essa seja a única referência encontrada à atividade de Bispo de colecionar itens abjetos, ela permaneceu no centro das minhas reflexões e discussões a respeito de Bispo e de seu trabalho¹¹⁶. Talvez não surpreendentemente, a urina e as fezes de Bispo não se encontram listadas ou catalogadas entre seus 802 trabalhos registrados. Não vem ao caso se Bispo teria concebido suas garrafas como arte – mesmo porque ele nunca declarou que qualquer produção sua fosse arte. O que se coloca em questão é como, dentro do âmbito da arte contemporânea, é permitido ao artista psicótico produzir somente imagens “belas”, ao passo que o escopo do artista contemporâneo “normal” se estende ao conjuro ficcional do abjeto nas suas escolhas de representações e de materiais.

Consequentemente, a ambivalência constitutiva que habita o centro da condição de Bispo, e também de sua arte e de suas circunstâncias de vida, é mantida à distância. No contexto do Brasil, e também no cenário das bienais globais com o qual se encerra meu estudo *Learning from madness*, críticos e autores sempre insistem nas qualidades estéticas (ou poéticas) e imaginativas do trabalho de Bispo. Em decorrência disso, a obra passa a ser legitimada com base em uma estética, e não por se constituir como um desafio justamente antiestético às convenções artísticas tradicionais. Conforme evidenciado pelo estudo de Moraes e pelo discurso oficial da Bienal de Veneza, a perpetuação de diversos mitos modernistas pode ser identificada nas abordagens propostas do trabalho de Bispo. Em suma, sua obra não é explorada pelo potencial abjeto ou pelo que ela é capaz de revelar sobre a história da arte e da psiquiatria. Portanto, meu desafio em relação ao modo como o trabalho de Bispo é compreendido atualmente exige que, enquanto historiadores da arte, curadores e críticos, possamos admitir que as convenções da história da arte e da realização de exposições não revelam verdades fundamentais e atemporais e que tais convenções, quando aplicadas ao trabalho criativo de pacientes psiquiátricos, não se dão nem de forma neutra, nem natural¹¹⁷. Na verdade, elas impõem uma linguagem da ordem e uma episteme distintas ao trabalho, as quais nunca foram reivindicadas pelos pacientes-artistas.

Por fim, é em decorrência dos debates previamente citados e da problemática suscitada pelo seu trabalho que Bispo permanece

inquestionavelmente como parte da história da arte brasileira. Para Morais, a obra de Bispo surgiu “de uma vez só, inteira, concluída, plenamente realizada”¹¹⁸. A declaração involuntariamente ecoa a explicação do próprio Bispo: “Um dia eu simplesmente apareci”¹¹⁹. Se o artista e sua obra simplesmente apareceram, sua sobrevivência funciona como uma desestabilização contínua dos pressupostos normativos a respeito dos sãos e dos loucos, do estatuto da arte e daquilo que ela pode fazer. O desafio colocado pelo trabalho de Bispo reside nas obrigações paradoxais que ele apresenta ao espectador contemporâneo: o imperativo de se dedicar a uma análise crítica e contextualizada do trabalho e, ao mesmo tempo, reconhecer a subjetividade fraturada de Bispo, a fim de preservar a obra por sua extraordinária expressão criativa e, simultaneamente, reconhecer o sofrimento psíquico e as condições materiais abjetas desse sujeito específico.

Kaira Marie Cabañas é professora de história da arte na Universidade da Flórida, em Gainesville, e autora dos livros *The myth of nouveau réalisme: art and the performative in Postwar France* (Yale University Press, 2013) e *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art* (University of Chicago Press, 2018). Foi curadora convidada da exposição “Espectros de Artaud: Linguagem e as Artes nos Anos 50”, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri (2012). Possui bacharelado em estudos comparados pela Duke University (1995), mestrado em história da arte pela Yale University (2000), e doutorado em história da arte pela Princeton University (2007). Cabañas também escreve para a revista *Artforum*.

psiquiatria, ao mesmo tempo em que introduziam um modelo conceitual na herança visual, não fosse por isso, exclusivamente expressiva e figural da *art brut*. Assim, tanto a nosografia psiquiátrica quanto as convenções da *art brut* – ambas classificações – são questionadas. Cf. a discussão em BÂTON, Docteur. Schizomètres, une poétique qui dégivre. In: FOL, Carine (ed.). *L'Art brut en question: exposition, Mons, Beaux-Arts Mons, du 20 juin au 6 septembre 2015*. Bruxelles: CFC, 2015, p. 162-165; e para informações sobre a primeira exposição de Marco Decorpeliada, na La Maison Rouge em 2010, cf. a página *Marco Decorpeladia: Schizomètres*: <<https://goo.gl/yq38Wr>>. Acesso em: 22 fev. 2018. Agradeço especialmente a Baptiste Brun e à nossa estimulante conversa em 30 de setembro de 2014, na qual ele colocou pela primeira vez a questão do que significa, para um artista da *art brut*, produzir arte conceitual. Seu questionamento informa minhas considerações nessas páginas sobre o abjeto no que ele se refere ao que é excluído do trabalho de Bispo. Brun se dedica atualmente a elaborar, junto aos inventores de Decoperliada, uma conferência performativa que critica o DSM e outras formas de classificação. Cf. “*Marco Decorpeladia, l'homme aux schizomètres*”, *Théâtre du Rond Point*: <<https://goo.gl/skcUwD>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

118. MORAIS, 2013, p. 23.

119. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 13

Artigo recebido em 6 de janeiro de 2018 e aceito em 19 de fevereiro de 2018.