

INSTITUTO OSWALDO CRUZ
ESPECIALIZAÇÃO EM CIÊNCIA, ARTE E CULTURA NA SAÚDE.

**REFLEXÕES SOBRE A ARTE A PARTIR DA OBRA DE ARTHUR
BISPO DO ROSÁRIO**

ANA PAULA DAMASCENO FERRÃO

RIO DE JANEIRO

2014

ANA PAULA DAMASCENO FERRÃO

**REFLEXÃO SOBRE A ARTE A PARTIR DA OBRA DE ARTHUR
BISPO DO ROSÁRIO**

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação Do Instituto Oswaldo Cruz como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em Ciência, Arte e Cultura na Saúde.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Romão

RIO DE JANEIRO

2014

ANA PAULA DAMASCENO FERRÃO

**REFLEXÃO SOBRE A ARTE A PARTIR DA OBRA DE ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO**

Monografia apresentada ao Curso Pós-Graduação em Arte, Ciência e Arte na Saúde do Instituto Oswaldo Cruz.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professora Anunciata Sawada

Professora Larissa Wollz

Professor Márcio Mello

RESUMO

Esta pesquisa conta a trajetória de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), que em nenhum momento se mostrou favorável à criação de um artista. Bispo enfrentou várias dificuldades na área social e em relação a sua saúde. Não recebeu treinamento técnico, não conviveu com outros artistas nem leu livros especializados. Bispo também não frequentou espaços de arte, nem sequer possuía um local apropriado para suas criações. Porém, todas estas dificuldades não foram suficientes para vencer a genialidade e a capacidade artística de Artur Bispo do Rosário, que produziu mais de 800 obras de arte de forma ininterrupta. Obras, que o levaram ao reconhecimento nacional e internacional como um dos mais importantes artistas contemporâneos.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário. Arte. Criatividade.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. TRAJETÓRIA DE VIDA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.....	13
3. BISPO E A COLÔNIA JULIANO MOREIRA.....	17
4. ALGUMAS OBRAS DE BISPO.....	21
5. O RECONHECIMENTO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO COMO ARTISTA PLÁSTICO.....	41
6. A IMPORTÂNCIA DE FREDERICO MORAES PARA A LEGITIMAÇÃO DAS OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.....	45
7. CONCLUSÃO.....	50
8. REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS.....	52

1. INTRODUÇÃO

Durante a graduação em Licenciatura em Artes Visuais fui levada a estudar sobre diversos artistas e em uma de minhas aulas vi uma foto do “manto da apresentação”, que é considerada uma das obras de maior importância de Arthur Bispo do Rosário. Fiquei encantada com a riqueza deste objeto de arte, em relação aos detalhes dos ornamentos e da ordenação em que foram postos, demonstrando tamanha preocupação do artista com a composição da obra. Desde então, iniciei uma pesquisa sobre o artista Bispo do Rosário e passei a conhecer sua trajetória de vida, o que me despertou muita curiosidade e encantamento.

Arthur Bispo do Rosário, negro, pobre e diagnosticado como deficiente mental, passou grande parte de sua vida em um hospital psiquiátrico. Mesmo com todas estas limitações, produziu mais de 800 obras de arte e hoje é considerado um dos grandes artistas brasileiros da arte contemporânea. A complexidade na qual a obra de Bispo se insere me trouxe vários questionamentos. O primeiro foi quanto às possibilidades que ele encontrou para driblar suas dificuldades e se tornar este célebre personagem do mundo das artes. Iniciei então uma pesquisa bibliográfica. Durante estes estudos constatei que as pesquisas realizadas sobre Bispo do Rosário, concentram-se, em sua maioria, em sua vida como paciente de uma instituição psiquiátrica. Os temas abordados geralmente são sobre sua história de vida e sua religiosidade, na tentativa de explicar seu diagnóstico psiquiátrico. Os autores sempre acabam trazendo o tema para a área da psicanálise, buscando compreender as criações de um esquizofrênico. Entretanto, senti falta de trabalhos que falassem de Bispo como artista e especificamente sobre as produções de suas obras de arte. Alguns questionamentos persistiram: como ele conseguia materiais para produzir tantas peças, como ele as produzia e em que locais? Portanto, o primeiro trabalho de pesquisa sobre Bispo que realizei, foi direcionado para soluções que Arthur Bispo do Rosário encontrou utilizando apenas a criatividade para atingir seus objetivos. Este trabalho se tornou minha monografia para a conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Durante a construção monográfica da minha graduação, senti muita necessidade de informações que não estavam sendo encontradas em minhas leituras. Então comecei a visitar a Colônia Juliano Moreira, local em que Bispo viveu

em torno de 50 anos e construiu a maior parte de suas obras, mais especificamente o Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário que existe neste local. Depois de várias tentativas de contato com alguns funcionários do Museu, pois o mesmo se encontrava fechado nesta época (meados de 2011), finalmente através de e-mails, conheci Ricardo Aquino que foi de extrema importância para o início dessa pesquisa. Aquino era na época diretor do museu, além de ter conhecido e convivido com o artista pesquisado, pois era psiquiatra da Colônia Juliano Moreira quando Bispo era interno de lá. Além de me conceder uma rica entrevista, me levou ao Pavilhão onde o artista morara e me apresentou a outras pessoas que também conheceram Bispo do Rosário. Minha curiosidade e interesse na trajetória desse sujeito me fez iniciar uma pesquisa de campo naturalmente, o que me deu muito prazer e contentamento durante a realização desta pesquisa. Desta forma, consegui o material que eu precisava e concluí minha graduação.

Cheguei ao resultado que eu queria neste trabalho, pois se tratava especificamente de apresentar de que forma o artista conseguiu materiais para confeccionar quase mil obras de arte, sendo que a maior parte de sua vida ficou recluso em uma instituição psiquiátrica. Nos bastidores meus questionamentos em torno do artista foram aumentando cada vez mais. Para falar do Artista eu tive que estudar muito sobre sua história de vida, e quanto mais eu estudava, mas dúvidas surgiam. Iniciei minha pesquisa afirmando que Arthur Bispo do Rosário era um artista e em dado momento eu precisei reafirmar isso, foi quando me deparei com vários debates em torno do mesmo assunto: Bispo era mesmo um artista? Ou era apenas personagem inventado para inserção no mercado das artes contemporâneas?

O historiador de arte Arthur Danto enfatiza que a arte contemporânea teve o seu estatuto reconhecido como algo distinto da arte moderna apenas em meados da década de 1970 e 1980, e é neste momento em que Bispo do Rosário e suas obras são apresentados ao mundo (DANTO, 2006). Momento também que a função de crítico de arte já tinha se tornado indispensável, pois desde o Modernismo, o crítico de arte passa a ter o papel de intérprete, sendo parte de seus objetivos explicar e divulgar a arte. Entretanto, Bispo passa a ser reconhecido como artista através do crítico de arte Frederico Moraes, que já disse em entrevistas sem nenhum pudor, a frase: “Eu inventei Bispo” (WELLISCH, 2006). Então não teria Moraes retirado Bispo do Rosário do anonimato, sendo apenas o elo para que o mundo reconhecesse um

artista já pronto? Ou Frederico Moraes está certo quando cita esta frase? Quantos “Bispos” foram “inventados” ou simplesmente não deram a sorte de encontrar um “Frederico Moraes” para inventá-los? Segundo o historiador de arte Jorge Coli (1995), na arte contemporânea a crítica tem o poder de atribuir o estatuto de arte a um objeto e o título de artista a uma pessoa utilizando critérios próprios. Entretanto, Frederico Moraes teve dificuldades para a inserção de Bispo nas artes contemporâneas, pois muitos críticos de arte diziam que por Bispo não ser consciente do que fazia, não pode ser considerado um artista. Bispo nunca aceitou ser chamado de artista, nem que seus objetos fossem chamados de obra de arte. Sempre que questionado, ele dizia que o responsável por criações era “a voz”, que apenas fazia o que ela mandava, pois era apenas um escravo cumprindo as obrigações dadas a ele (ouvir vozes é um dos sintomas da esquizofrenia paranoide, patologia diagnosticada em Bispo). Quanto aos objetos, Bispo chamava de “reconstrução do mundo”, que ele tinha a missão de confeccionar para apresentar a Deus no dia do Juízo final. Frederico Moraes sempre usava em seus discursos, comparação de suas obras com obras de outros artistas já renomados a fim de legitimar Bispo como artista (SELIGMAM, 2009) Realmente, as obras de Bispo são bem semelhantes a algumas obras dos artistas citados, mas isso em nível de efeito visual, porém todos estes artistas produzem dentro da arte conceitual, uma forte característica da arte contemporânea. Arte conceitual abrange vários aspectos, tendo como intenção desafiar as pessoas a interpretar um conceito, como uma crítica ou uma denúncia. Neste modelo de arte a ideia por trás da obra é mais importante do que a própria obra (WOOD, 2002 *apud* MARSARO, 2011, p. 10), por isso as comparações utilizadas por Moraes como método de legitimação, para alguns estudantes da área é mais uma afirmação de que Bispo não é artista pelos próprios critérios utilizados na construção dessas obras. Porém para outros pensadores como George Yúdice, a contemporaneidade assiste ao convívio de todas essas racionalidades, reordenadas, sem hierarquia, sem prevalência de nenhuma delas (LOPES, 2009). É algo novo que surge de rearranjos e releitura que inclusive pode vir de fora pra dentro do mundo da história da arte e se por um lado a crítico de arte exige certa regra para que se entenda um objeto como arte, por outro isso não é uma relação de saber e sim de poder (ARGAN1988 *apud* CORREIA 2002, p. 96). Pesquisadores que defendem Bispo do Rosário como artista, como Denise Correia, afirmam que as produções de Bispo têm um padrão estético que

sensibilizam e emocionam aqueles que entram em contato com suas com elas e isso é suficiente para classifica-las como arte (CORREIA, 2002).

Outro dado importante que observei em minhas leituras sobre Bispo é a dificuldade de separar a pessoa do artista e que sua vida se confunde com a obra. A trajetória biográfica do artista não tem nenhuma relevância para a apreciação ou valorização da sua obra, mas não é o que acontece com Bispo. Causa espanto o fato de um negro, sem escolaridade nem familiaridade com o mundo das artes, neto de escravos, nascido numa pequena cidade (Japaratinga) no estado de Sergipe, numa data que não se sabe ao certo (1909 ou 1911), que migrou para a Bahia com a sua família, lá tendo embarcado na Marinha, onde praticou boxe, e que depois, como tantos nordestinos, foi buscando jeitinhos para poder sobreviver na cidade do Rio de Janeiro como servente, caseiro, porteiro de edifício, funcionário da Light e segurança de político, um dia tivesse um surto, enlouquecido e mais tarde reconhecido como um grande artista. A vida de Bispo acabou virando um folclore que ao mesmo tempo em que se tornou um atrativo conquistando mais admiradores, também ficou a depreciação, pois assim sua arte muitas vezes se restringe a produção de um doente mental. Portanto suas obras ainda acabam sendo classificadas por muitos estudantes de arte como Arte Bruta.

Na tentativa de uma nova forma de criar, alguns artistas do início do século XX, tentaram fugir dos moldes acadêmicos e começaram a se interessar por obras tidas como “primitivas” e pela produção de pessoas consideradas “doentes mentais” ou à margem da sociedade (BAUMGARTEN; DANTAS; SILVA, 2008). Dentre tantos artistas e movimentos de vanguarda do século XX, o artista e escritor francês Jean Dubuffet, buscou pesquisar novas formas de artes distantes da produção oficial. Seu interesse foi estimulado através de alguns artistas após a segunda guerra, abandonando as influências de obras e pinturas passadas, e criando uma nova arte e denominado-a “Arte Bruta”.

É nesse momento da história da arte que o pintor Jean Dubuffet lança a ideia de *art brut*, qualificando artisticamente, e pela primeira vez do ponto de vista da crítica, as criações dos não-profissionais, inclusive os psiquiatrizados. E com relação às expressões plásticas dos pacientes de Nise da Silveira, Mário Pedrosa (1949) escreveu a favor do que denominou *arte virgem*, conceito largamente aparentado às ideias de Dubuffet, isto é, uma arte que não leva em conta as convenções acadêmicas estabelecidas, "quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica" ou ainda as fáceis "receitas de escola" – arte que pertence a

todo ser sensível "como estes que além de artistas são alienados".
(FRAYZE, 1995, p.5)

Vê-se através da arte bruta, a manifestação de sentimentos interiores de pessoas excluídas da sociedade, doentes mentais, crianças, prisioneiros, médiuns, visionários, pacientes de hospitais psiquiátricos, entre outros seres que desenvolveram seu lado artístico. As coleções de arte bruta iniciaram-se em 1945. Os autores dessas obras, em sua grande maioria, possuem uma instrução rudimentar, por isso são considerados produtores de uma arte marginal (CASTRO; FERRO; BARBOSA, 2007). Os termos dados a estas obras são debatidos constantemente, pois são julgados por muitos, serem termos pejorativos. Mas não é essa a discussão que quero chegar com este relato e sim mostrar que foi contra esta classificação às obras de Bispo que o crítico Frederico Moraes lutou. Pois bem, mais uma vez levanto um questionamento: se Frederico Moraes não queria enquadrar as obras do artista em obras confeccionadas por um louco, porque então ele leva as obras de Bispo a público na Exposição "À margem da vida"? Esta exposição aconteceu em 1982, no MAM. Esta mostra juntou trabalhos dos internos do Instituto Penal Lemos de Brito, Instituto Penal Milton Dias Moreira, Fundação Nacional para o Bem-Estar do Menos, Casa São Luiz a Velhice e Colônia Juliano Moreira. Da Colônia Juliano Moreira foram expostos em média dois trabalhos de cada um dos cinco internos: Antônio Bragança, Itapu Lace, Oswaldo Car, Muniz e Bispo. Com exceção de Bispo, todos haviam frequentado ateliês de praxiterapia no interior do asilo. Destaco que Bispo não queria participar da exposição e resistiu muito a liberar dois de seus trabalhos, pois como dito antes, ele não considerava suas produções como obra de arte e tinha medo de chegar o dia do juízo final sem seus trabalhos estarem reunidos para apresentar a Deus, pois era esse o propósito de suas produções, segundo ele próprio explicava seguindo seu delírio. Frederico Moraes pode ter inserido Bispo nesta exposição por ter visto a oportunidade, pois queria apresentá-lo com certa urgência ao público. Mas não seria um início confuso e contraditório para alguém que queria desvincular o artista Bispo do Rosário da classificação e um artista "marginal"? Ou Frederico Moraes teria mudado de ideia quanto à classificação da arte de Bispo após o grande sucesso de suas obras nesta amostra?

No início do século XX, a expressão artística de pacientes de hospitais psiquiátricos passou a ser alvo de interesse e estudo. Segundo Dias (2003, p. 47), os primeiros indícios de uma estética da produção artística dos loucos iniciaram-se com base na expressão global dos indivíduos e da experiência da própria arte. Dessa forma, pacientes psiquiátricos também tinham possibilidades criadoras que sobreviviam às desagregações da personalidade.

Para que isso ocorra, há a união entre psicologia e arte, com o propósito de novos enfoques interpretativos, tais como processos de funcionamento e elaboração do conhecimento artístico e do próprio ato de pensar. Tal união requer estudos sobre a expressão plástica de pacientes psiquiátricos. Estudos estes, baseados nas inovações de garatujas e desenhos automáticos, presentes em obras de loucos ou análises dos grafismos após intervenções psicoterápicas ou cirúrgicas (DANTAS, 2006).

Sendo assim, as obras inconscientes seriam aquelas que não seguem nenhum tipo de normas vigentes e não recebem influências culturais. Ao contrário do que pensavam muitos psiquiatras e artistas, que se interessavam pela produção artística dos pacientes, a atividade criadora dos loucos e dos marginais não era totalmente inconsciente (BAUMGARTEN; SILVA; DANTAS, 2008). No Brasil quem abriu o leque de estudos sobre arte e loucura foi Nise da Silveira, nascida em 1906 em Maceió, estado de Alagoas. Era formada em medicina, dedicou-se a psiquiatria sem nunca aceitar as formas agressivas de tratamento oferecidas aos doentes mentais da época, tais como: internação, eletrochoques, a insulino-terapia e a lobotomia¹.

Nise da Silveira foi presa em 1936 acusada de ser comunista (MELLO, 2009). Durante o período em que esteve presa, passou a observar como os trabalhos artísticos, praticados por alguns companheiros, colaboravam para mantê-los com a mente sã. A partir disso, ao sair da prisão em 1944, Nise da Silveira inicia seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional em Engenho de Dentro (atual Instituto Municipal Nise da Silveira) focado na Terapia Ocupacional visando a arte que a leva a fundar em 1946 a “Seção de Terapia Ocupacional” nesta instituição, onde desenvolveu com seus pacientes alguns trabalhos artesanais, que foram iniciados com bordados e também com a co-terapia (terapia aplicada com a ajuda de

¹ intervenção cirúrgica que se refere ao corte das ligações do lobo cerebral.

animais). Produziu também atividades artísticas, como música, pintura, modelagem, teatro e trabalhos plásticos com seus pacientes. Em 1952, criou o “Museu de Imagens do Inconsciente” destinado a preservação dos trabalhos de modelagem e pintura produzidos em suas seções de Terapia Ocupacional. Suas pesquisas deram origem à exposições, filmes, documentários audiovisuais, publicações, conferências e cursos tanto sobre terapia ocupacional quanto sobre a importância das imagens do inconsciente na compreensão do processo psicótico.

Cito este breve relato sobre o início da Terapia Ocupacional no Brasil por questões levantadas quanto às obras de Bispo serem ou não resultados de Terapias Ocupacionais. Pois muitas pessoas associam as obras de Bispo com produtos desse tipo de tratamento, inclusive pensam que Bispo foi paciente da psiquiatra Nise da Silveira. Isto não é verdade, Bispo nunca foi interno no instituto em que a Dra. Nise atuou. Ele teve uma passagem rápida, em torno de dois dias pelo local em 1948 e foi logo transferido para a Colônia Juliano Moreira, que na época, era considerado “fim de linha” para os doentes sem recuperação. A Colônia Juliano adotava o modelo da Praxiterapia, onde os internos trabalham na construção de itens para própria sobrevivência. Porém Bispo trabalhava somente em suas obras: sempre recusou qualquer tipo de tratamento, segundo pesquisadores e pessoas que conviveram com ele e nem os medicamentos tomava. Chegou a Colônia com um caminhão de obras de Arte, levado pelo seu ex-patrão, o Sr. Leone e na Instituição psiquiátrica somente continuou o que já fazia fora dela.

Bispo nunca participou de nenhuma terapia, portanto e suas obras não são resultados de nenhum tipo de tratamento psiquiátrico. Um dos prováveis motivos deste equívoco ocorreu dentro da própria Colônia Juliano Moreira, pois quando foi criado o Museu para as obras de Bispo do Rosário em 1982, foi dado o nome de Museu Nise da Silveira, porque o diretor da época associou as obras de Bispo às teorias desenvolvidas pela psiquiatra, que explorava a capacidade criadora dos portadores de sofrimento psíquico através das artes plásticas. Com o intuito de amenizar esta “confusão”, o ex-diretor Ricardo Aquino mudou o nome para Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário assim que assumiu o cargo em 2000.

[...] Então podemos concluir que nada que o Bispo fez não foi mérito de psiquiatra nem de nenhum tipo de terapia. Quando essa reforma manicomial chegou na Colônia, já encontrou Bispo com todas suas obras e

com seu espaço bem demarcado. Bispo não é fruto da reforma psiquiátrica. (Ricardo Aquino em entrevista dada a autora deste trabalho²)

Em minha pesquisa, encontrei um selo em homenagem ao Centenário de Nise da Silveira que os Correios lançaram em 2005 (Figura 1), que contém a imagens da Dr. Nise, um gato (animal que ela admirava muito) e curiosamente no centro do selo está presente o “Manto da apresentação” uma obra do artista Bispo do Rosário, o que mostra que a associação entre o Bispo e a Dr. Nise é muito forte apesar de não terem se conhecido.



Figura 1 – Selo em homenagem ao centenário de nascimento de Nise da Silveira lançado pelos correios em 2005.

Dando continuidade a minha vida acadêmica, estou realizando este curso de especialização em Ciência, Arte e Cultura na Saúde e quando comecei a pensar em um tema para a monografia e continuar minha pesquisa, o artista Bispo do Rosário não saía dos meus pensamentos, pois sua trajetória de vida é extensa e complexa e facilmente inserida em qualquer um dos contextos que foram trabalhados durante este curso. Porém, tive muita resistência, pois tinha receio quanto aos questionamentos que foram levantados por mim em relação ao Artista durante meus estudos anteriores, questionamento aos quais eu ainda não tinha respostas. Entretanto em conversa com professores da disciplina de Metodologia da Pesquisa deste mesmo curso, decidi continuar meus estudos sobre o artista, pois eles me ajudariam a enxergar que meus próprios questionamentos poderiam e deveriam fazer parte desta pesquisa.

² Entrevista realizada por Ana Paula Damasceno Ferrão (autora deste trabalho) com ex-diretor do “Museu de Arte Contemporânea Arthur Bispo do Rosário”, em Botafogo, Rio de Janeiro, dia 11 de outubro de 2011. Ricardo Aquino atuou na direção de 2000 a 2013.

2. TRAJETÓRIA DE VIDA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Arthur Bispo do Rosário hoje é consagrado como um grande artista contemporâneo reconhecido internacionalmente. Sendo que para isso, teve que enfrentar várias dificuldades, contrariando sua própria história de vida para chegar onde chegou. Assinala Frederico Morais que

De acordo com o prontuário médico da Colônia Juliano Moreira, pode-se contar com menos de 20 palavras de biografia de Arthur. Ele morreu no último dia 5 de julho com 78 anos, dos quais 50 anos como interno. Era solteiro de naturalidade desconhecida, alfabetizado, sem parentes, com antecedentes policiais. O diagnóstico médico dizia que ele sofria de esquizofrenia paranoide. É tudo. (MORAIS, 1989 apud CORRÊA, 2002, p. 7)

Bispo nasceu na Cidade de Japaratuba em Sergipe, porém sua trajetória já se inicia com divergências, datas e nomes não se confirmam em documentos de registro encontrado por pesquisadores. Segundo o livro de registro de batismos da igreja Nossa Senhora da Saúde em Japaratuba, Bispo nasceu dia 05 de outubro de 1909, filho de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Já a ficha da Marinha de Guerra Brasileira fornece a data de 14 de maio de 1909 como a data de seu nascimento já a ficha que o identifica como funcionário da Light, tem sua data de nascimento registrada como 16 de março de 1911. Nenhum registro civil de Bispo foi encontrado, e não existem informações sobre sua infância e adolescência (CORRÊA, 2002). Entretanto podemos afirmar que, embora a religiosidade e o misticismo estejam presentes em grande parte de sua vida, o nome Bispo do Rosário é seu nome de batismo, e não um “nome fantasia”, como muitos pensam.

Arthur Bispo do Rosário já inicia sua vida enfrentando problemas na área social, pois sendo negro e pobre, a dificuldade para formação é ainda maior, o que normalmente diminui a perspectiva de vida, fazendo com que surjam oportunidades apenas em subempregos. Em 23 de Fevereiro de 1925, Bispo foi levado por seu pai para se alistar na Escola de aprendizes de Marinheiros de Sergipe em Aracaju, lá exerce funções de grumete, fazendo limpeza a bordo e ajudando os marinheiros em várias funções. Em 1926, Bispo foi transferido para o Quartel do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, onde exerce a função de sinaleiro por três anos. Em registros de passagem de Bispo na Marinha, existem descrições de punições como prisões na solitária e internações

no Hospital Central da Marinha, porém não existem explicações quanto aos motivos. Outro registro da Marinha, também sem explicação é a “Inabilidade para promoção”, estabelecida após exames médicos realizados em outubro de 1929.

Em 15 de junho de 1933 Bispo é desligado da Marinha com base no artigo 41 do Regime Disciplinar da Armada. Com relação ao período em que esteve na Marinha, o próprio Bispo do Rosário afirma, em entrevista³ dada a assistente social Conceição Robaina, realizada em 11 de março de 1988, que tinha sido lutador de boxe e encontrado empecilhos por parte de seus superiores hierárquicos para participar das lutas. (CORRÊA, 2002)

Em 28 de dezembro de 1933 Bispo foi admitido na Light, inicialmente trabalhou no Departamento de Trações de Bondes, na garagem do Largo dos Leões no Rio de Janeiro lavando os bondes. Depois foi trabalhar como ajudante de vulcanizador (borracheiro), em uma empresa coligada à Light, a Viação Excelsior. Em 1935, sofreu um acidente de trabalho, uma contusão na perna esquerda. No ano seguinte foi vítima de outro acidente, ao pular de um ônibus em movimento, caiu e teve parte do pé direito esmagado pela roda da frente. No documento a empresa afirma que, em relação ao acidente, Bispo admitiu “casualidade”. Em 23 de fevereiro de 1937, foi demitido da Light, porque se recusou a cumprir ordem de um encarregado e ainda o ameaçou (HIDALGO, 1996). Naquela época Bispo morava na Praça XV de Novembro, no coração do Rio de Janeiro (então a capital federal), cenário urbano frequentado por marinheiros, prostitutas, artistas boêmios e malandros. Era solteiro e vivia completamente sozinho. (DANTAS, 2009)

Em agosto do mesmo ano da demissão da Light, Bispo conheceu Humberto Leone, um advogado, que ao ficar sabendo do caso de Bispo em seu último emprego, o representou em uma ação contra a Light, ganhando o processo e conseguindo uma indenização para o artista. Após esse ocorrido, Humberto Leone o contratou para trabalhar em sua casa como empregado doméstico. Bispo foi morar no casarão da família Leone, na Rua São Clemente em Botafogo, no Rio de Janeiro.

No dia 22 de dezembro de 1938, Bispo sai da casa da família Leone muito agitado e falando em voz alta, e não volta. Gilberto Leone, um dos filhos do advogado, sai a sua procura. Vai até a Igreja São José no Centro da Cidade, onde

³ Conceição Robaina realizou esta entrevista a pedido de Zoraide de Souza, assistente social que trabalhava no Ministério da Saúde em Brasília. D. Zoraide pretendia escrever um livro sobre Bispo do Rosário (CORRÊA, 2002)

Bispo costumava ir. Lá fica sabendo de um acontecimento envolvendo alucinações de Bispo, de uma ocorrência policial sobre o fato e de sua internação no Hospital Geral de Alienados, na Praia Vermelha, onde foi encontrado, dois dias depois de ter saído de casa. Gilberto Leone relembra o fato do seguinte modo:

Um dia ouvimos um berreiro no portão da casa. Lá estava Bispo, dizendo coisas desconexas. Logo em seguida sumiu. No dia seguinte fomos procurá-lo em primeiro lugar na Igreja de São José, no centro da cidade, porque para ele, meu pai era Deus, e eu Jesus Cristo e ele próprio São José. Quando chegamos, o padre disse que de fato esteve lá um preto maluco que queria expulsá-lo, dizendo-se São José. Foi preso e levado para Praia Vermelha. Quando meu pai o encontrou estava no chão desenhando e dizendo coisas sem sentido. (MORAIS, 1990 *apud* CORRÊA, 2002, p.10)

Bispo, em um dos estandartes, relata sua versão para o ocorreu durante esses dias, através de seus bordados:

22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR -7- ANJOS EM NUVENS ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDOS MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃOS NESTA NUVES ESPIRITO MALISSIMO NÃO PENETRARÁ AS 11 HORAS ANTES DE IR AO CENTRO DA CIDADE NA RUA PRIMEIRO DE MARÇO – PRAÇA – 15 – EU FIZ ORAÇÃO DO CLEDO NO CORREDOR PERTO DA PORTA – VEIO MIM – HUMBERTO MAGALHAES LEONI – ADVOGADO MESTRE PARA ONDE EU PERGUNTOU EU VOU MIM APRESENTAR – NA IGREJA DA CANDELÁRIA ESTA FOI MUNHA RESPOSTA EU ABRI A PORTA LADO LESTE UM JARDIM VARAS CORES AO 7 – METROS DE FRENTE EM PORTÃO DE – 2 METROS DE ALTURA DE FERRO LADO ESQUERDA COM SEUS GRADEADOS TODAS DE PONTA LANÇA UM METRO E VINTE ALTURA – 10 – ESPAÇOS – UMA POLÉGADA SOBRE UMA PILASTRA DE 60 – CITIMÉTROS DE CIMENTO PISO DE LADO ESQUERDA – 10 – LARGURA ATÉ PORTÃO EU FIQUEI NA CALÇADA ESPERANDO NO PONTO DE PARADA – FICA ENFRENTE NUMERO 301 – BONDE – JARDIM LEBLO TOMEI ESTA CONDUÇÃO JÁ NO FIM DESTA RUA AOS 10 – MINUTOS FEZ CURVA PARA LADO ESQUERDA – SEGUE VIAGEM PELA PRAIA DE BOTAFOGO RUA SENADOR VERGUEIRO EM SUA VELOCIDADE NORMAL VAI PELO CENTRO – QUASE NO FIM UM PEQUENO QUARTERÃO FAZ CURVA PARA DIREITA NESTA RUA DE OBSERVO UMA EMBAIXADA – CURVA A ESQUERDA ENTRA NA PRAIA DO FLAMENGO LOGO OBSERVEI QUE É OS FUNDOS DO PALACIO DO CATETE – SEDE DE SUA EXCELENCIA PRESIDENTE – ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL – UM PORTÃO DE FERRO LARGO COM SUAS GRADES DE PONTA DE LANÇAS SOBRE PILASTRAS DE PEDRA AOS 2 – METROS DE ALTURA PODE SER MAIS – 100 DISTANCIA UM SOLDADO EXERCITO DE SINTINELA COM SEU FUZIL NA COSTA SUA BANDLEIRA AFRENTE COURO PROXIMO GURITA JARDIM... [S/C] (HIDALGO,1996, p.11.)

No Hospital Geral de Alienados, Bispo do Rosário foi diagnosticado como esquizofrenico Paranoide⁴. Ficou lá por pouco tempo, em 25 de janeiro de 1939, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira⁵, em Jacarepaguá, local onde viveu a maior parte de sua vida (Figura 2). No dia 5 de Julho de 1989, Bispo deu entrada no Bloco médico desta instituição apresentando taquicardia, febre e dispnéia. Estava magro e fraco, pois estava “se purificando” com jejuns, para o “dia de sua passagem”. Neste mesmo dia, às dezenove horas, Bispo veio a falecer, vítima de infarto do miocárdio e arteriosclerose.

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

FICHA DE DOENTE
 (Patient record)

NOME ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO
 (Name)

Idade 27 anos (27 years)
 (Age)

Côr. preta (Black)
 (Color)

Classe indigente (indigent)
 (Class)

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

Matricula 01662
 (Registry No.)

Diagnóstico esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)
 (Diagnosis)

Saida
 (Release)

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

Figura 2 – Paciente Ficha de doente de Arthur Bispo do Rosário.
 Paciente 01662. Arquivo da Colônia Juliano Moreira.

⁴ O termo esquizofrenia é uma classificação para um tipo de doença mental, criado por Bleuer (1911), que vem substituir a antiga denominação “demência precoce”, citada por Kraepelin. A origem da palavra vem do grego e significa “clivagem do espírito”, e atende aos objetivos de Bleuer de sintetizar o que ele considerava a principal característica das “demências precoces”: a dissociação. Segundo ele, essa dissociação se expressa pela incoerência do pensamento, da ação e do afeto. Para Bleuer, a esquizofrenia abrange três tipos, sendo um deles a paranoia. A esquizofrenia paranoide seria então uma doença crônica, como as demências precoces, evoluindo para a deterioração intelectual e afetiva, e assumindo, muitas vezes, um estado de feição demencial. (CORRÊA, 2002 *apud* LAPLANCHE e PONTALIS., 1985, p. 214).

⁵ A Colônia Juliano Moreira, situada no Rio de Janeiro, passou a chamar-se Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, em 1996, ano em que sua administração passou do âmbito federal para o municipal. (CORREA, 2002, P 1).

3. BISPO E A COLÔNIA JULIANO MOREIRA

A Colônia situada em Jacarepaguá foi instalada na área de um dos mais antigos engenhos de cana de açúcar da região com extensão de mais de 7.4000.000 m². A Colônia de Psicopatas-Homens Rodrigues Caldas inaugurada em 1924, renomeada Colônia Juliano Moreira em 1935 fundamentava-se em dois alicerces: a praxiterapia⁶ e a assistência hetero-familiar⁷. As principais atividades relativas à praxiterapia eram: lavoura de cereais e hortaliças, pecuária e pequenas indústrias, destacando-se entre estas, as de artefatos de vime e de colchões. A assistência hetero-familiar inspirava-se na experiência da aldeia de Geel, na Bélgica, que desde o século XVII recebia a “Romarias de alienados”. Este grande fluxo de doentes para a pequena aldeia, fez com que muitos camponeses, mediante pagamento, recebessem em suas casas os doentes mentais e seus parentes na época das festas religiosas. Muitas vezes, os moradores da aldeia, passavam a cuidar dos doentes ali deixados pelas famílias até o ano seguinte, conforme negociação. Na Colônia Juliano Moreira, esta assistência consistia no contato entre os pacientes e funcionários que se uniam para algumas atividades de trabalho dentro da Colônia. Estas ações serviriam para inserir os internos no convívio doméstico com os funcionários e também com outros internos, ajudando-os a exercerem uma prática social. (VENÂNCIO, 2004)

Os doentes mentais diagnosticados como incapazes de convívio social eram transferidos de outras instituições para Colônia Juliano Moreira. Embora lá o tratamento fosse baseado na ideia de liberdade com a reprodução de um núcleo urbano, a Colônia excluía as “pessoas problemáticas” do convívio social, impossibilitando-as de terem contato com o resto do mundo, decorrente do internamento prolongado e do afastamento geográfico do centro urbano.

⁶ O termo praxiterapia, que foi a denominação utilizada a partir dos anos 40 para caracterizar o emprego do trabalho de pacientes como uma atividade com fins e características terapêuticas nos estabelecimentos psiquiátricos do Rio. (KIRSCHBAUM, 1996, p.177)

⁷ A assistência hetero-familiar foi uma modalidade de tratamento que consistia em encaminhar o paciente para trabalhar na casa de um dos empregados da Colônia, criando uma família substituta para o doente, com o objetivo de reingressá-lo à vida social. (RAMOS, GEREMIAS, 2005, P.9)

Os internos considerados menos perigosos trabalhavam executando várias tarefas necessárias para a subsistência da própria Colônia, como forma disciplinar. Já os internos considerados perigosos eram submetidos a eletros choque e até a lobotomia, tratamentos empregados na Colônia até o início dos anos 80, quando foram abolidos em consonância com a Reforma Psiquiátrica (este tema será abordado no capítulo a seguir) que vinha acontecendo em diversos países.

No período de 1939 a 1964, Bispo sai e volta da Colônia Juliano Moreira algumas vezes. De 1964 até 1989 fica internado sem interrupções. Em sua primeira internação, Bispo fica alojado no pavilhão 11 do núcleo Ulisses Viana destinado a internos considerados perigosos “As celas abrigavam apenas um fino colchão e, ao lado, um buraco no solo com fezes às moscas e insetos em volta.” (HIDALGO, 2009, p. 22)

Bispo chegou agressivo, porém ficou neste núcleo por pouco tempo. O esporte era estimulado na Colônia e o boxe fazia parte da variedade disponível. Ele, que já havia lutado em dado momento de sua vida, não pensou duas vezes e se entregou ao pugilismo. Os guardas e as enfermeiras notando que Bispo era forte e sensato fizeram dele um aliado. Bispo então começou a ajudar os funcionários a manter o controle e a organização dos outros internos. “*Criou um estilo próprio para deter os mais rebeldes: enrolava na mão um pano molhado entrelaçado nos dedos como um soco inglês improvisado*” (HIDALGO, 2009, p.23). Bispo então tornou-se o “Xerife” do pavilhão e com isso, alcançou uma posição privilegiada na instituição que lhe permitia recusar eletros-choque e medicações.

Conquistando a confiança dos funcionários, aprendeu a se conter, sendo transferido para o pavilhão 10, pavilhão dos internos considerados calmos. Quando Bispo sentia os sinais de sua “transformação”, ele pedia que funcionários de sua confiança o trancassem em seu quarto.

Ele começou a passar a mão na cabeça e a gente já sabia que tava pra agitar, Então, ele vinha e pedia: _ Ah! Eu vou entrar em transformação. Eu vou entrar em transformação... a gente dizia: quando você quiser ir pro quarto, o quarto tá aberto lá. Era um quarto forte, bem isolado, que existia antigamente... Bem isolado. Forte. Era um quarto forte mesmo. E quando entrava nesta fase é que ele passava a fazer aqueles bordados. Aqueles negócios dele. (BURROWES, 1999, p 46)

No isolamento era onde Bispo produzia mais e capaz de trabalhar sem parar por até dezoito horas (HIDALGO, 1996). Foi em um destes momentos que Bispo começou a criar seu “Manto da Apresentação”, que seria a veste especial para ser usada por ele no dia do juízo final. (HIDALGO, 2009)

Com o tempo, ganhou liberdade na Colônia e fez alguns amigos. Jogava futebol no time dos funcionários, podia circular nos locais de acesso restrito como sala dos guardas, por exemplo, onde algumas vezes via televisão, e quando as notícias chegavam a Colônia através de revistas e jornais, Bispo lia todos e quando ficava algum tempo sem as leituras, reivindicava aos funcionários que traziam edições passadas das revistas *O Cruzeiro e Manchete*. (DANTAS, 2009). Bispo não se misturava com os outros internos, os chamava de “bobos” e não participava dos eventos como festas comemorativas que aconteciam na Colônia. Tinha a clareza de que aquele local era um hospício, e afirmava que apesar de estar ali, ele não era louco e resistia ao controle da Colônia. Não usava uniformes, não raspava a cabeça e não respeitava o toque de recolher, pois muitas vezes criava suas obras à noite. Bispo conquistou além dos funcionários e dos internos da Colônia, também os médicos que observaram seu dom artístico muito aguçado e sua praxiterapia seria a própria criação de seus trabalhos de arte. (HIDALGO, 1996)

Bispo era vaidoso, e como não tinha visita, ele pedia para os funcionários comprarem produtos para ele, como óleo hidratante para o corpo, que gostava de passar após o banho. Reclamava quando lhe faltava roupas limpas e sobre as infiltrações de seu quarto. Mantinha tudo sempre limpo e organizado. A organização também fazia parte de sua obra, Ricardo Aquino disse em entrevista que Bispo tinha um caderno onde fazia anotações sobre todas as suas criações.

Este paciente tão peculiar foi ganhando espaço de acordo com o crescimento de suas obras. Com o consentimento dos funcionários da Colônia, começou a ocupar várias celas de seus pavilhões. A fama como um interno que dizia ter uma missão de se dedicar a reconstrução do mundo, também cresceu e várias pessoas, entre funcionários da administração, enfermeiros, psicólogos, familiares de outros internos, estudantes e curiosos que ouviam falar das suas obras vinham conhecê-lo para ver seu surpreendente trabalho. Bispo tinha a chave dos quartos em que ficavam suas obras, e quando alguém pedia para vê-las, ele fazia sempre a mesma pergunta: “Qual é a cor do meu semblante?”, só após ouvir a

resposta, Bispo deixava ou não, os visitantes entrarem e os guiava para verem suas obras.

Os métodos utilizados na Juliano Moreira tinham como objetivo a humanização do tratamento aos doentes mentais, mas traziam, ainda, o modelo hierarquizado dos asilos, empregando uma disciplina rígida que impedia a expressão de ideias e sentimentos singulares. Foi neste ambiente que Bispo realizou suas obras, transgredindo normas, rompendo barreiras e criando seu próprio universo. Bispo então conquistara um “status” na Colônia Juliano Moreira que não havia conquistado na sociedade (DANTAS, 2009).

4. ALGUMAS OBRAS DE BISPO

No Museu de Arte Contemporânea Arthur Bispo do Rosário, localizado dentro da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, estão reunidas 804 obras do Artista. Estas obras estão sob responsabilidade da Prefeitura do Rio de Janeiro. São produções que já fizeram e ainda fazem parte de várias exposições pelo Brasil e pelo mundo. Além destas obras, existem relatos sobre existência de outras, também realizadas por ele e que estão em poder de pessoas a quem ele teria presenteado no decorrer de sua vida. Destacamos algumas obras de arte de Bispo do Rosário para mostrar um pouco da riqueza de suas produções.

“A Roda da Fortuna”

A obra de Arthur Bispo do Rosário: “Roda da fortuna”, causa polêmica por ser muito parecida com a obra “Roda de bicicleta” de Marcel Duchamp (Figura 3). Aparentemente não podemos negar que as duas obras são semelhantes, o que inevitavelmente gera comparações. Entretanto a diferença está na forma em que cada uma foi abordada. (BRAGA, 2001). A obra “Roda de Bicicleta” de Duchamp foi estudada e criada dentro do contexto do *ready made*⁸ (conceito criado por ele próprio). Já a “Roda da Fortuna” de Bispo foi criada para ser um jogo (Figura 4). Contém vários números pintados no lado externo de sua circunferência. Os participantes do jogo giravam a roda, enquanto Bispo ficava segurando uma varinha de madeira acima dela. Quando parava, Bispo via o número que havia em baixo da madeira que segurava. Os mesmos números contidos na roda estavam pintados em um tecido preto que também fazia parte do jogo. Ao lado dos números deste tecido, tinha o título de uma história, então, Bispo contava a história referente ao número que havia parado. “Roda de Bicicleta” do artista Bispo do Rosário é um objeto relacional, pois é um objeto que interage com o outro e acontece na hora da ação do artista. (Ricardo Aquino em entrevista dada a autora deste trabalho em 2011)

⁸ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados como museus e galerias



Figura 3 - *Roda de bicicleta*. Marcel Duchamp, 1913. ready-made, madeira e metal.
 Altura 126 cm Nova York, Sidney Janis Gallery



Figura 4 - *Roda da fortuna*. Roda de ferro com números sobre base de madeira. Base 9x29, 5x21cm, altura 66,5, roda 51 cm diâmetro. Primeira figura a obra com uma capa confeccionada por Bispo para protegê-la. Segunda figura a obra sem proteção. Terceira figura mostrando detalhe da parte externa da roda, onde podem ser vistos os números.

Assemblagens

Com o objetivo de reconstruir o mundo, Bispo reúne objetos retirados de seu ambiente cotidiano, utilizando seus próprios critérios de “organização das coisas”, como ele mesmo dizia. Após a seleção das peças, o artista as prende em placas de madeira ou papelão, se preocupando com a base, pois eram feitas para serem expostas no chão e apoiadas em paredes. Essas são as *assemblagens* de Bispo do Rosário, chamadas por ele de vitrines.

Bispo fazia dois tipos de *assemblagens* : as que reúnem matérias da mesma espécie (Figuras 5 e 6), que geralmente eram locadas em fileiras e as que reúnem materiais variados em composições simétricas (Figuras 7 e 8). Esta ideia de ordenamento decorre muito da harmonia estética de sua produção (Medeiros, 2009). Bispo não cria suas *assemblagens* com a intenção de criticar os valores da sociedade industrial, como era a de muitos outros artistas. Sua motivação era reconstruir o mundo e apresentá-lo para Deus, porém sua intenção não diminui a importância de suas obras, ao contrário, evidencia sua força. Mesmo isolado em uma lógica extremamente peculiar, ele obtém um padrão estético que sensibiliza e emociona aqueles que entram em contato com elas. (CORRÊA, 2002).



Figura 5 - *Canecas*, assemblage com 32 canecas de alumínio, suporte de madeira e papelão, 110x47 cm.

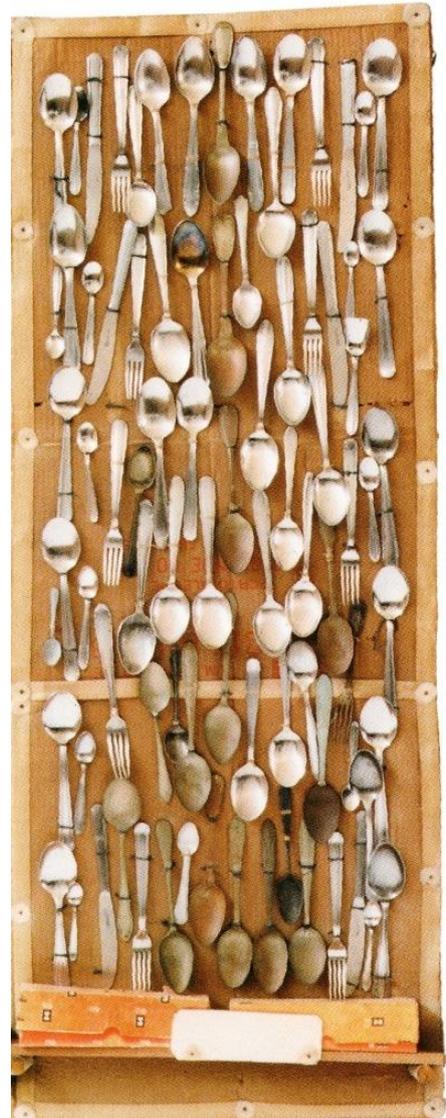


Figura 6 - *Talheres*, assemblage com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro de café, cinco de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos, suporte de madeira e papelão, 197x70cm.

Cama Romeu e Julieta

Na Colônia Juliano Moreira, Bispo faz de sua própria cama uma obra de arte. Cobriu-a com a colcha mais bonita que possuía, aplicou um mosqueteiro de tule com algodão e a enfeitou com galões, cordões, franjas e fitas coloridas. Depois que esta obra ficou pronta, Bispo passou a dormir no chão úmido e duro, forrado somente por um lençol, até seu último dia de vida. (Dantas, 2002). Esta obra foi nomeada pelo crítico de arte Frederico Moraes por “Cama de Romeu e Julieta” (Figura 9) devido a um fato que ocorreu com Bispo e uma estagiária da Colônia chamada Rosângela Maria Gouy. Bispo conheceu Rosângela, quando ela foi estagiar na Colônia pelo curso de psicologia, aos poucos se tornaram amigos e Bispo passou a nutrir um sentimento muito forte por ela, chegando a bordar em uma de suas obras que Rosângela era diretora de tudo que ele tinha. No último dia do estágio de Rosângela, que durara um ano, ela foi se despedir de Bispo, então ele a chamou para mostrar sua obra. Quando Rosângela se aproxima da cama, Bispo pede para que ela encene com ele a peça de teatro de Shakespeare “Romeu e Julieta”, ela se assusta e pergunta a Bispo:

“Mas você sabe como termina a peça? Eles morrem”, diz Rosângela.
 “Claro que conheço. Mas não quero viver o final. Isso é só uma representação. Você nunca foi ao teatro? Tudo bem, nós não vamos mais representar”, esclarece Arthur Bispo (HIDALGO, 1996, p. 168)

Bispo fica chateado com Rosângela e se despede dela dizendo: “Você foi muito importante na minha vida, mas acho que não sou tão importante pra você. Pois espere e verá. Um dia você vai ser conhecida pelo meu trabalho. Por mim. Um dia eu vou fazer você se sentir importante”. (HIDALGO, 1996, P. 161-168). Bispo fez uma profecia, pois atualmente, Rosângela é citada em quase todos os trabalhos sobre o artista e em uma entrevista exibida em 2012 em um documentário sobre Bispo, que passou na “TV Senado”, Rosângela diz que lançará um livro chamado “Eu e o Bispo” em breve.

Com o passar dos tempos, Bispo começa a chamar esta obra de “nave”, por considerá-la seu transporte para o dia do juízo final: “Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, ...” (HIDALGO, 1996, p.185).



Figura 9- *Cama de Romeu e Julieta*. Madeira, tecido e colchão de capim forrado com lençol e colcha. Adornada por mosquitoireiro de tule e algodão, Cama: 192x78x78cm. Suporte do mosquitoireiro: 210x56cm.

O.R.F.A. (Objeto Revestido por Fio Azul).

Bispo do Rosário produziu 230 miniaturas em madeira e envolveu todas estas peças com linhas azuis, obtidas através dos uniformes da Colônia Juliano Moreira que o próprio artista desfiava. Estas peças foram nomeadas por Frederico Moraes como O.R.F.A ou Objeto Revestido por Fio Azul (Figuras 10 e 11). A maioria destes objetos referiam-se aos ofícios ou ao universo doméstico. Ao criar estes objetos Bispo dizia que estava recriando o mundo para apresentar a Deus, no dia do juízo final, Portanto estes objetos eram signos de um outro mundo que estava em construção. (DANTAS, 2009).

Baseada na teoria filosófica da arte de Nelson Goodman, Noéli Ramme (2001), afirma que o objeto é arte quando é símbolo, pois se coloca em relação de referência com o mundo ao qual pertence. Portanto, os objetos artísticos admitem uma pluralidade de relações. “Isso se coaduna com o nominalismo de Goodman. Entender o significado de uma obra consiste em ver, ou fazer, essas conexões; e



Figura 11 - *Moinho de cana*, O.R.F.A., 17x21cm. Após revestir as miniaturas com os fios azuis, Bispo as nomeava. Bordando com linha branca o nome do objeto e às vezes também bordava referências ao objeto ou explicação quanto à utilização.

Fardões e Estandartes

Bispo criou alguns fardões (Figuras 12 e 13) e vários estandartes (Figuras 14 e 15). Os estandartes eram todos bordados, com palavras e desenhos que geralmente traziam parte de sua própria história de vida, como os navios, por exemplo, que são figuras muito presentes em seus trabalhos devido ao período em que trabalhou na marinha. Os fardões contêm bordados os de nomes de pessoas que passaram por sua vida, como os membros da família Leoni e os funcionários na Colônia Juliano Moreira.



Figura 12 - *Seblantes*, japona de lã azul-marinho, gola de veludo lilás, com nomes e ornamentos bordados e numa das mangas, escala de cores: a indumentária vista de frente.



Figura 13 - *Seblantes*: costas da indumentária.



Figura 14 - *Esquadra*, Bordados de itens que remetem a época em que Bispo serviu a Marinha.



Figura 15 - *Galeria esportiva*: detalhe mostrando que neste estandarte, como no *Esquadra*, predominam as figuras que geralmente são representadas também em miniaturas e por palavras.

Work in progress

As obras de Bispo estão todas relacionadas. É comum ver os mesmos objetos representados em diferentes linguagens em suas obras. Podemos ver, por exemplo, nomes de navios escritos em algumas obras, os mesmos navios bordados em outras obras e miniaturas dos navios em madeiras. Este processo se repete com vários objetos, como: peças de jogo de xadrez, cetros de misses, carrossel de cavaleiros, escadas, entre vários outros objetos do cotidiano.

Ricardo Aquino chama as obras de Bispo de “work in progress”⁹, pois estavam sempre em movimento, e para esta afirmativa cita um exemplo: “Quando ele fazia um objeto, exemplo: pegava um telefone, fazia uma miniatura de telefone, depois ele fazia uma vitrine com telefones. Ele ia fazendo recorte. Depois podíamos encontrar o mesmo objeto representado em um estandarte”. (Aquino, 2011)

O navio (Figura 16) e o carrossel (Figura 17), são exemplo de figuras que se repetem na produção de Bispo, mostrando que sua obra está toda relacionada entre si.



Figura 16 - *Grande veleiro*, madeira, tecido, papelão, cordames, metal, isopor, lâmpada e plástico, 145x60x100cm, sobre o carrinho de madeira com rodas. 70x33x20.



Figura 17 - *Carrossel*, madeira, tecido, cordas e cavaleiros em O.R.F.A. Diâmetro do toldo: 60 cm. Altura: 55 cm.

⁹ Work in progress é um trabalho em progresso, em continuidade que admite sempre mudança e transformações, em processo não acabado sempre passível de mudança, pois sempre pode aceitar algo de novo assim uma obra é a motivação para a seguinte sucessivamente.

o artista Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira e afirma que quando as pessoas visitavam suas obras, Bispo anotava o nome da pessoa e a cor de sua resposta referente à pergunta que ele fazia sobre a cor do seu semblante. Depois colava esta anotação em algum objeto e após algum tempo, estas anotações apareciam bordadas em um estandarte. Este fato é mais uma constatação da relação que existe entre as obras de Bispo do Rosário (Figuras 18, 19, 20, 2, 22 e 23).



Figura 18 - Caixa dos escolhidos, objeto de madeira caiaida contendo fichas de papelão e linholene com nomes dos “escolhidos”, 52x37x15cm.



Figura 19 - Vitrine-fichário, tiras de linholene com o nome dos “escolhidos”, suporte de papelão, s/medidas.

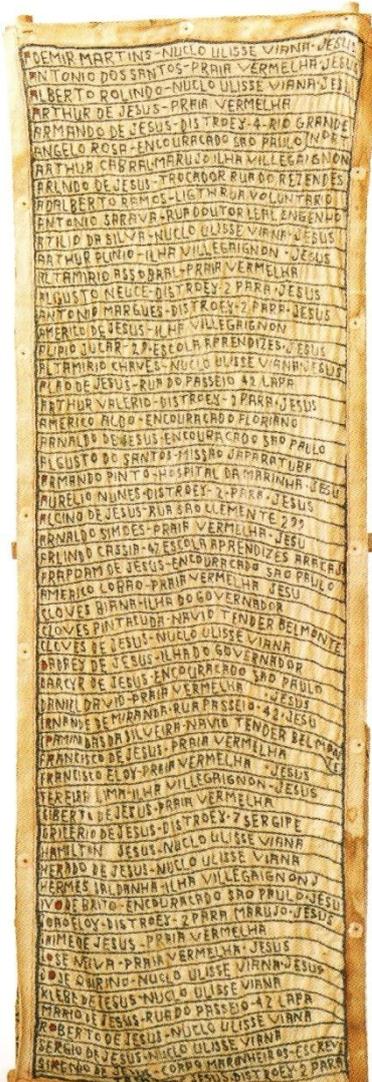


Figura 20 - *Dicionário de nomes*, bordado sobre tecido, suporte de papelão e madeira, s/ medidas.



Figura 21 - Detalhes das diversas formas de preenchimento utilizado por Bispo.



Figura 22 - *Colônia Juliano Moreira*, bordado sobre tecido, 134x133cm.



Figura 23 - Carrinho de Acumulação, Materiais cuidadosamente agrupados em sacos plásticos apontam para um trabalho sempre em processo.

Performance

Algumas vezes, Bispo era visto vestido com um de seus fardões e segurando um de seus estandartes, desfilando pela Colônia Juliano Moreira. Bispo dizia que existia uma forma correta para seu estandarte ser exibido (Figura 24), e se apresentava mostrando como deveria ser feito, dando importância a detalhes de como e onde deveria ser segurado (Figura 25) (HIDALGO, 1996)

Segundo Ricardo Aquino, os fardões e o manto de apresentação que Bispo bordou, não foram feitos somente para ser contemplado. Aquino afirma que Bispo os vestia em dias especiais e saía de sua cela causando curiosidade. “Quando ele fazia isso assumia uma atitude que chamamos performática. Uma atitude bem tradicional da arte contemporânea. Bispo assumia ali um outro universo, era como se ele tivesse se elevado. A performance tira o artista de seu próprio universo e atinge diretamente o público com seu poder de absorção”. (AQUINO, 2011)



Figura 24 - Arthur Bispo do Rosário realizando uma performance na Colônia Juliano Moreira. Vestido com um de seus fardões e segurando um de seus estandartes.



Figura 25 - Detalhe do artista mostra como seu estandarte deve ser exibido.

Manto da apresentação

Bispo demorou décadas para confeccionar o “Manto da apresentação” (Figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31). Este manto foi feito pelo artista, com o objetivo de criar uma veste para se apresentar a Deus no dia do Juízo Final. Por isso ele teve a preocupação de fazê-lo rico em detalhes e registrar nele grande parte da sua vida através dos bordados.

O manto da apresentação é considerado por muitas pessoas ligadas a arte como a maior obra de Arthur Bispo do Rosário. Ele chama atenção pela simetria, pela grande quantidade de adornos e por ser repleto de bordados tanto na face externa, quanto na face interna. Para a Base do manto, Bispo utilizou um cobertor vermelho que adquiriu na Colônia Juliano Moreira. Na face externa, o manto é todo bordado com cores vivas. Ente os vários bordados estão: números, letras, bandeiras, emblemas, uma estrada de ferro, postes com fios elétricos, escadas, jogos, uma balança, um coração, a rosa dos ventos, enfim, desenhos que se misturam com linhas soltas, cordas, cordões coloridos que passam de um lado para outro, sobrepondo-se aos bordados, e vão se atar em um nó central. Também estão presentes algumas palavras bordadas como: rever, Ter, reter, ver, éter. E uma frase: “venh as virg mim” (SIC). Bispo costurou um lençol branco como um forro na face interna do manto e bordou os nomes das pessoas que ele queria salvar e levar com ele para o céu no dia do juízo final. Estes bordados, contidos no avesso da obra, foram feitos com linhas azuis, obtidas a partir dos uniformes desfiados. (BURROWES, 1999)

Frederico Morais, citado por Dantas afirma que “de todas as obras, a mais impactante e verdadeira síntese das preocupações de Bispo é o Manto da apresentação” (DANTAS, 2009, p.210.). Marta Dantas concorda com o crítico Frederico Morais e diz que o “Manto” é o símbolo maior da mágica aglutinadora da obra de Arthur Bispo do Rosário e que se insere na dialética do dentro e do fora, do individual e do coletivo. As palavras de Dantas trazem o universo de Bispo para seu manto. É o que Hidalgo (1996), também traz quando assinala que o Manto tem uma série de bordados que incluíam uma espécie de viagem ao centro da terra de Bispo do Rosário. Hidalgo também conclui que desvendar os mistérios do Manto da Apresentação é uma aventura lúdica, pois a cada olhar aparecem novos símbolos, figuras do inconsciente que se materializam em uma manta velha do hospício para

se tornar a maior obra do artista. Quando perguntado sobre seu Manto da Apresentação, Bispo responde: “É bonita. Porque essa bandeira me faz ser coberto por ela e ter essa organização” (BURROWES, 1999, p. 82.).



Figura 26 - *Manto da Apresentação*, costura, bordado e tecido, 219x130cm. Face externa: desenhos e números bordados com lã, superposição de dólãs e cordas e cortina.



Figura 27 - *Manto da Apresentação*: face externa, frente.

(Reprodução da imagem do livro Arthur Bispo do Rosário – A Poética do Delírio da Marta Dantas).



Figura 28 - *Manto da Apresentação*: face externa, costas e vista da parte interna. (Reprodução da imagem do livro Arthur Bispo do Rosário – A Poética do Delírio da Marta Dantas).



Figura 29 - Manto da Apresentação: face interna. Detalhe dos nomes bordados com linha azul sobre tecido branco. Diâmetro da roda: 51 cm.

(Reprodução da imagem do livro Arthur Bispo do Rosário – A Poética do Delírio da Marta Dantas).



Figura 30 - Manto da Apresentação: detalhes da face externa.

(Reprodução da imagem do livro Arthur Bispo do Rosário – A Poética do Delírio da Marta Dantas).

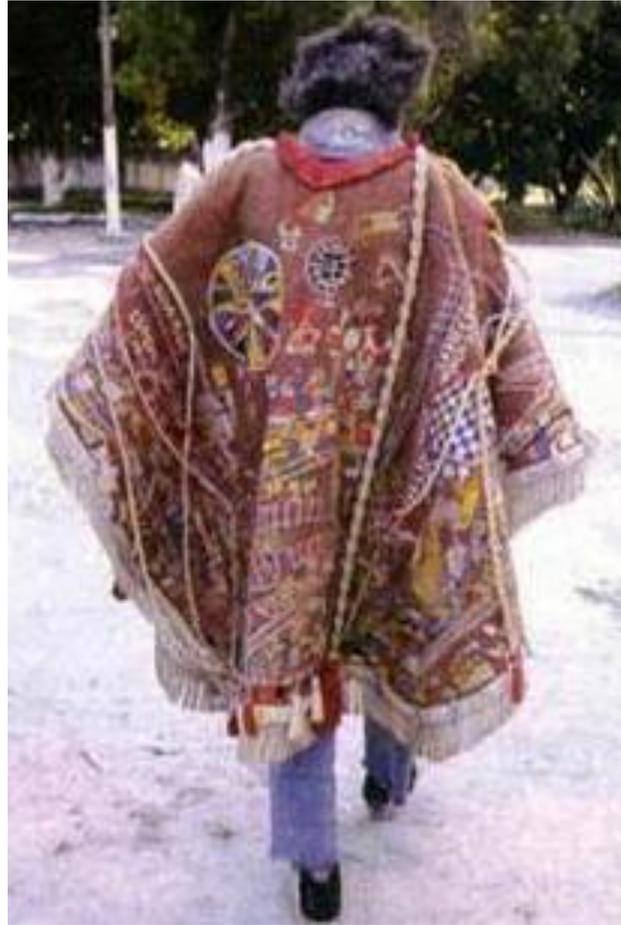


Figura 31 - Arthur Bispo do Rosário vestido com seu Manto da Apresentação: costas.
(Reprodução da imagem do livro “Arthur Bispo do Rosário – O Senhor do Labirinto” de Luciana Hidalgo).

5. O RECONHECIMENTO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO COMO ARTISTA PLÁSTICO

Na década de 70 são registradas várias denúncias quanto à política brasileira de saúde mental em relação à política de privatização da assistência psiquiátrica por parte da previdência social, quanto às condições públicas e privadas de atendimento psiquiátrico à população. Na década de 80, ocorrem vários encontros, preparatórios para a I Conferência Nacional de Saúde Mental (I CNSM), que ocorreu em 1987 os quais recomendam a priorização de investimentos nos serviços extra-hospitalares e multiprofissionais como oposição à tendência hospitalocêntrica¹⁰. No final de 1987 realiza-se o II Congresso Nacional do MTSM em Bauru, SP, no qual se concretiza o Movimento de Luta Antimanicomial¹¹. Com isso foi construído o lema “por uma sociedade sem manicômios”. Nesse congresso amplia-se o sentido político-conceitual acerca do antimanicomial. Com isso inicia-se a Reforma Psiquiátrica no Brasil, buscando um modelo de tratamento mais humano aos doentes mentais. (MESQUITA; NOVELLINO; CAVALCANTI, 2010).

No período desta reforma, foram realizadas várias reportagens com denúncias às instituições psiquiátricas. Dentro deste contexto, no dia 18 de maio de 1980, foi exibida uma matéria no “Fantástico” (programa de televisão da Rede Globo), feita pelo jornalista Samuel Wainer Filho, que denunciava a instituição psiquiátrica Juliano Moreira. A matéria se dirigia a Colônia como “cidade dos rejeitados” e denunciava a falta de médicos, dizia ainda, que lá os internos estavam esquecidos pelo resto do mundo. Enquanto isso, cenas dos internos dentro da Colônia entre os vazamentos e as sujeiras dos pavilhões eram apresentadas. Samuel Wainer relatava sobre os internos trancafiados nos quartos fortes, sobre as altas doses de medicamentos e sobre o tratamento com choques elétricos.

¹⁰ Expressão comumente usada dentro do setor saúde para criticar um modelo de saúde baseado no hospital (nas ações curativas). Um modelo que não leva em consideração a atenção básica, a prevenção.

¹¹ É um Movimento social disseminado por todos os estados do Brasil. Tem como metas o fechamento dos manicômios do País e a promoção de uma cultura de tratamento, de convivência e de tolerância, no seio da Sociedade, para as pessoas em sofrimento psíquico.

Enquanto seguia com a matéria, o jornalista entra no quarto do pavilhão 10, onde Arthur Bispo do Rosário reside com suas obras, e os mostra (Bispo e as obras) pela primeira vez ao mundo. Porém a revelação das obras de Bispo foi vencida pela tragédia dos maus-tratos da Colônia Juliano Moreira. (HIDALGO, 1996)

Após esta denúncia feita em cadeia nacional, a Colônia passa por uma revolução, novos diretores, médicos e políticas de tratamento são adotadas. A Colônia passa a executar uma nova política de liberdade, onde os internos não podem mais ser trancafiados. Neste novo processo, a entrada de várias pessoas ligadas a pesquisas psiquiátricas se tornou rotineira.

Um dos primeiros a entrar na Colônia em sua nova fase, foi o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, que estava a frente de um projeto de pesquisa sobre os internos junto ao Ministério da Saúde. Hugo Denizart fotografou a Colônia de Jacarepaguá e as reuniu em um livro chamado “Região dos desejos” e também fez um documentário com o mesmo nome, sobre as mulheres da Colônia Juliano Moreira. Um dia um dos funcionários da Colônia, falou a Hugo, que ele deveria conhecer Arthur Bispo do Rosário e o levou até ele. Chegando lá, Bispo perguntou ao Hugo Denizart, qual era a cor de sua aura, Hugo não quis entrar no jogo de Bispo e não respondeu, Bispo simplesmente não deixou que ele visitasse suas obras. Após várias tentativas frustradas de entrar no quarto de Bispo, Hugo Denizart resolve responder a pergunta feita por Bispo e finalmente, consegue passagem. *“Hugo foi tomado pela obra. Um labirinto em movimento que lhe lembrou o comércio da Rua da Alfândega e de Madureira. Ali, a quantidade da obra era tão complexa quanto o próprio.”* (HIDALGO, 1996, p.134). Encantado com Bispo e suas obras, em 1982, Hugo fez um filme-documentário sobre o artista chamado “O prisioneiro da passagem – Artur Bispo do Rosário”.

O filme contém imagens de Bispo, de suas obras, da Colônia Juliano Moreira e uma entrevista, onde Bispo responde algumas das perguntas que Hugo Denizart faz a ele. Após a realização deste filme, Bispo começa a sair do anonimato, mas ainda faltava ser reconhecido como artista plástico. Hidalgo (1996) diz que, embora este não fosse o objetivo de Bispo, bastava que qualquer pessoa ligada ao mundo das artes entrasse em contato suas produções que as reconhecia como obras de arte.

Em julho e agosto de 1982, mesmo ano do lançamento do filme onde Bispo foi o protagonista, o Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, realiza uma

exposição chamada “À margem da vida”, onde foram expostos trabalhos dos internos do Instituto Penal Lemos de Brito, Instituto Penal Milton Dias Moreira, Fundação Nacional para o Bem-Estar (Funabem), Casa São Luiz para Velhice e Colônia Juliano Moreira. Quando a artista plástica e diretora do Museu Nise da Silveira¹² Maria Amélia Mattei, estava selecionando obras dos internos da Colônia Juliano Moreira para a exposição citada acima, procurou Bispo com a intenção de expor suas obras. Bispo não aceitou, pois não queria se separar de suas obras. Com a intervenção de Hugo Denizar e após muita conversa, com acordos e garantias, Bispo aceitou expor suas obras; porém, ele próprio selecionou o que deveria ir. Separou algumas miniaturas, assemblagens e estandartes, mas o Manto da Apresentação (manto que confeccionou para se apresentar para Deus no dia do Juízo final), não liberou de forma alguma. Maria Amélia acompanhou todo o processo de negociação entre Bispo e Hugo Denizar, e cuidou pessoalmente da locomoção das obras de Bispo para o MAM, Maria Amélia viu Bispo conversar com suas obras antes de retirá-las de seu quarto “*Conversou com as peças, pediu que tomassem cuidado para não se deturparem mundo afora.*” (HIDALGO, 1996, p. 154)

Arthur Bispo do Rosário teve uma estréia artística no Museu de Arte Moderna, centro de tendências e modernismos estéticos, no Rio de Janeiro, que naquele momento, era a capital cultural do Brasil. Entre os desenhos e pinturas resultado de terapias das instituições, as obras de Bispo se destacavam, com suas obras inusitadas e cheias de signos contemporâneos, chamava a atenção dos críticos de Arte. O crítico de arte Frederico Moraes¹³, que na época era coordenador de artes plásticas do museu, ficou impressionado com as obras de Bispo e após a exposição quis conhecer o autor daquela impressionante produção. Hugo Denizar

¹² Museu da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, que até o ano de 2000 se chamava “Museu Nise da Silveira” e tinha em seu acervo, obras de pacientes de Terapias Ocupacionais da instituição. Atualmente se chama “Museu de Arte Contemporânea Arthur Bispo do Rosário” e seu acervo é composto somente pelas obras de Bispo.

¹³ Frederico Moraes, crítico e historiador de arte. Iniciou suas atividades como crítico de arte em Belo Horizonte, em 1956. No Rio de Janeiro foi titular da coluna de artes plásticas do “Diário de Notícias” (1966) e do jornal “O Globo”(1975-1987). Foi professor da Escola Superior de Desenho Industrial, da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, da Escola de Comunicação da UFRJ, da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e da Faculdade de Educação Artística (Niterói). De 1988 a 1989, dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalhou 10 anos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como coordenador de cursos e curador de exposições. Entre 1984 e 1987 dirigiu a Galeria Banerj. Integrou o júri de salões e bienais de arte no Brasil, Argentina, Uruguai, Colômbia, Equador e México. É autor de livros como “Arte é o que eu e você chamamos de arte”, “Crônicas de amor à arte”, “Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994” e “Antonio Henrique Amaral: obra em processo”. (PAULO, 2011)

levou Frederico Moraes até Bispo, quando chegou à Colônia, o crítico cumpriu o protocolo, adivinhou a cor da aura do artista, teve acesso ao quarto onde se encontravam suas obras. Frederico Moraes ficou chocado ao ver todas as obras de Bispo e ofereceu ao artista uma sala inteira para expor suas obras no MAM. Bispo não aceitou por ter passado dois meses de angústia separado de suas obras que acabavam de retornar da exposição “À margem da vida”. O crítico tenta convencê-lo de várias formas, chegou a oferecer um quarto dentro do MAM, para que Bispo fique próximo as suas obras. Mesmo assim, Bispo não aceitou. “*Arthur Bispo do Rosário morreria sem ver seu império classificado como obra de arte. Mas, aos olhos da crítica, já era um artista*” (HIDALGO. 1996, p.154)

Só após a morte de Arthur Bispo do Rosário em 1989, que suas obras resultariam em uma grande exposição “Registros de minha passagem pela terra”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde Frederico Moraes foi curador e organizador da mostra. Esta exposição fez muito sucesso resultando em vários convites para ser apresentada em espaços nobres, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o Museu de Arte de Belo Horizonte, em Minas Gerais, o Centro de Criatividade de Curitiba, Paraná, a Sala Athos Bulcão – Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. A mostra ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor exposição do ano de 1990 com a exposição “Registro de minha passagem pela terra” e Bispo consagrou-se internacionalmente, ao ser um dos artistas a representar o Brasil na XLVI Bienal de Veneza. Portanto, com a exposição “À margem da vida”, feita a partir do olhar do crítico de arte Frederico Moraes, as obras de Bispo foram absorvidas pelo circuito da arte. (SOARES, 2007)

6. A IMPORTÂNCIA DE FREDERICO MORAIS PARA A LEGITIMAÇÃO DAS OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Destacamos parte deste capítulo, para falarmos sobre a importância do crítico de arte Frederico Morais para a legitimação de Arthur Bispo do Rosário como plástico pois com a valoração feita pelo crítico, a obra ganha reconhecimento dentro do mundo das artes, Morais inicia uma batalha para que as produções de Arthur Bispo do Rosário sejam protegidas e legitimadas como obras de arte.

Na modernidade, o crítico de arte exerce um papel importante como legitimador das obras de arte e como mediador entre o artista e o público. Frederico Morais, além de exercer esse papel em relação às obras de Bispo, catalogou suas produções, facilitando o processo de tombamento de suas obras pelo INEPAC¹⁴ (Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural). Nesta catalogação, as obras de Bispo receberam classificações do universo das artes, por exemplo: as obras de Bispo que o próprio chamava de vitrines, foram classificadas como assemblagens, suas bandeiras foram registradas como estandartes, suas miniaturas cobertas por linhas azuis receberam uma sigla especialmente inventada: O.R.F.A. (ou Objeto Recoberto por Fio Azul) e o manto que Bispo havia confeccionado para se apresentar à Deus no dia do juízo final, foi nomeado “Manto da Apresentação”. Esta catalogação culminou na homologação¹⁵ deste processo pela Secretaria de Estado do Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1994. Na verdade Frederico Morais fez muito mais do que exercer seu papel como crítico de arte. Agiu também como militante em relação à preservação e ao reconhecimento das obras de Bispo, chegando a levar suas ideias de forma diretiva no campo das artes plásticas.

¹⁴ Gustavo Rocha – Peixoto, no artigo intitulado INEPAC, *um perfil dos 25 anos de preservação do Patrimônio cultural no Estado do Rio de Janeiro*, publicado na *Arquitetura – Revista nº 8 – FAU/UFRJ*, 1990, p. 9, afirma que os primeiros tombamentos de caráter mais propriamente definidos do âmbito estadual de preservação do Patrimônio asseguraram a preservação dos rejeitados do órgão federal. A partir daí, foram definidos três eixos de ação do órgão estadual. Uma destas ações está dirigida aos bens excepcionais, cuja necessidade de preservação se baseia exatamente no seu caráter extraordinário ou artístico ou histórico. Possivelmente foi esta vertente das ações do INEPAC que viabilizou o tombamento das obras de Bispo do Rosário. (CORREIA, 2002)

¹⁵ O processo de tombamentos homologado em 20 de junho de 1994 teve sua origem no levantamento realizado por Elizabeth Fromaggini e Elena Lerner, funcionárias do INEPAC. Elas se basearam nos textos publicados em jornais e em catálogos de exposições de Bispo do Rosário. Apresentaram, ainda, fotos dos trabalhos e a catalogação de oitocentas e duas obras registradas por Frederico Morais. (CORREIA, 2002)

Segundo Denise Corrêa (2002), o grande marco que deu início a legitimação às obras de Bispo, além da mostra “À margem da vida” idealizada por Frederico de Moraes e do filme “O prisioneiro da passagem” de Hugo Denizart, foi uma reportagem sobre Bispo, feita por João Castelo, publicada no “Estado de São Paulo”. Na entrevista, Frederico Moraes afirmava: “Garanto que Bispo é genial”, chamando atenção de todos os leitores para o artista. Em uma entrevista que Denise Corrêa fez a Frederico Moraes em 10 de fevereiro de 2002, o crítico afirmou que a legitimação da obra de Bispo ocorreu a partir da emoção que suas obras despertam naqueles que entram em contato com elas. O crítico também falou sobre a receptibilidade dos artistas:

“... a ideia, o surpreendente do Bispo é que o Bispo, ele atraiu interesse dos artistas, o que era muito raro, havia, assim, um paternalismo de condescendência com a obra – eles são geniais, mas são loucos, quer dizer, eles são fantásticos, mas, enfim, são indigentes mentais, está entendendo? Com o Bispo a coisa começou a mudar, os artistas, realmente, ficaram de tal maneira tocados pela obra do Bispo que, realmente, começaram a encarar o Bispo como artista, como um criador, e não foram artistas desimportantes, foram um Cildo Meireles, Leonilson, Pizarro. Mesmo artistas que não têm nada a ver com a obra do Bispo, como Weissmann e outros tantos. Eu presenciei vários momentos em que artistas, dentro da exposição, choraram, telefonaram, escreviam. O Mener, de Belo Horizonte, O Carlos Bracher, de Belo Horizonte, uma Carlema Grossman, de São Paulo. Ia praticamente todos os dias, ia com seus alunos e a gente percebe como o Bispo foi influenciando e tal esses artistas...
... O Bispo não faz desenho, não faz pintura, o Bispo faz objeto... faz objeto, faz instalação. Ele é um escultor na maneira moderna. Então, quer dizer, o Bispo emerge, quer dizer, em relação ao passado ele seta muito mais próximo do dada – está entendendo? – que é uma primeira manifestação de arte pós-Moderna, e no plano mais atual está próximo da arte conceitual, das correntes arqueológicas, quer dizer, da arte objetual. Então, quer dizer, o pessoal que faz esta coisa recebeu melhor o Bispo, está entendendo?” (CORRÊA, 2002, p.126)

Frederico Moraes enfrentou muitos desafios quando iniciou seu trabalho de inserção das obras Bispo na produção contemporânea brasileira. Entre eles o de desvencilhar o artista Bispo de sua doença mental, pois quando se fala nas produções dos doentes mentais como casos clínicos, torna-se difícil a leitura destes trabalhos como obra de arte. Quando Moraes era questionado sobre o assunto, ele utilizava-se de depoimentos de artistas plásticos e de uma teórica das artes para explicar suas ideias:

... “De vez em quando ainda vem um crítico e diz: *Não, ele não é um artista, porque ele não é consciente*, o que é uma besteira, porque pra mim ele é totalmente consciente, ainda mais... e eu também contra-argumentava, dizendo que um artista como Antônio Dias, que é um artista conceitual, supostamente que lida com conceitos, tem uma visão filosófica das coisas, tem uma visão racional, um percurso que vai começando, passa por um centro a um final, portanto tem um controle total. Mas, de repente, me recorde de uma entrevista que não foi nesta casa, foi na outra, na Gávea. O Antônio Dias disse: “mas há uma parte do meu trabalho que ela é misteriosa até pra mim”. Porque sempre no trabalho dele tem um cantinho, tá entendendo? Que ele diz “olha, isso aqui é uma área não decifrada por mim” e ela acaba transformando aquilo numa espécie de standard, passa a trabalhar aquilo como parte do significado da sua obra, mas ele diz que alguma coisa misteriosa... está entendendo? Quer dizer que mesmo o artista racional, há um momento que ele é, que há um lado inconsciente que emerge durante o processo criador e que, eventualmente, ele pode interpretar e compreender ou que não interpreta, mas que fica lá, como uma coisa meio incômoda.

... Esta artista, a Maria do Carmo Seco, que eu acabei de escrever um texto sobre o trabalho dela, é um exemplo do que falei. Eu fiz uma entrevista com ela, gravada. No outro dia, ela me mandou um fax para dizer: *Olha, eu não fiz me entender muito bem, mas eu quero dizer que a obra surge antes que eu compreenda totalmente a obra e, na verdade, apesar da clareza do meu trabalho, eu ainda não sei totalmente o significado dele*. Isto é comum e eu cito uma filósofa da arte, Susan Langer. O que ela exatamente fala é mais ou menos comum, em determinado momento, no pessoal concreto. A Susan Langer era muito citada naquele momento, ela fala que existem muitas formas de pensar não verbais – você não apenas escrevendo ou falando, você pode pensar musicalmente, você pode plasticamente e até pensar de maneira que você não consegue dar nomes, que é o que ela diz. (CORRÊA, 2002, p.132)

Outro desafio que Frederico Morais enfrentou em sua atuação para o reconhecimento de Bispo do Rosário como artista plástico, foi fazer com que suas peças fossem reconhecidas como arte contemporânea. Para cumprir essa etapa, Morais, mais uma vez utilizou a comparação como método de legitimação. Aproximando as obras de Bispo das obras de outros artistas já consagrados naquele momento. Um exemplo disso é o texto de sua autoria presente no catálogo da exposição “Registros de minha passagem pela terra” que aconteceu em 1989 em que o crítico escreve que “Bispo fez nos anos 60 assemblagens como as de Arman, Césat, Martial Raysse e Daniel Spoerri, integrantes do novo realismo” (HIDALGO, 1996). Ele afirmava ainda que Bispo antecipava aspectos da escultura de Tony Cragg, que seus textos costurados lembram os manuscritos de Joaquim Torres Garcia, que seus mantos e roupas remetem aos parangolés de Oiticica e suas camas-nave assemelhavam-se à casa-ninho do mesmo artista. No momento Frederico Morais sentiu necessidade de estabelecer estas genealogias com a

intenção de não deixar dúvidas que as obras de Bispo pertenciam ao grupo da “grande arte” do século XX (SILVA, 2009).

Apesar de todo esforço e consequentes vitórias, na trajetória de Frederico Morais na consagração do Arthur Bispo do Rosário como artista plástico, em 1995 o crítico, se afasta de todas as organizações relacionadas aos trabalhos de Bispo do Rosário. Segundo Denise Corrêa (2002), Frederico Morais teria se afastado em decorrência de um desentendimento institucional durante a organização da Bienal de Veneza. O embate se iniciou quando a direção da Fundação Bienal de São Paulo indicou os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário para representar o Brasil para a Bienal Italiana. O poder da Fundação Paulista era muito grande, porque naquele ano ela tinha passado a assumir as atribuições de indicar e liberar trabalhos de artistas brasileiros para representar o Brasil em eventos oficiais no exterior, atribuição que antes pertenciam ao Ministério das Relações Exteriores. Frederico Morais, que na época estava era membro da “Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira” (AAACJM), associação que o mesmo fundou, chegou a ser chamado junto com o grupo da AAACJM, para participar da organização da mostra que representaria o Brasil. Entretanto surgiram divergências entre este grupo e o curador da Fundação Bienal de São Paulo, Nelson Aguilar, relativas ao quantitativo de obras de Bispo que seriam restauradas com financiamento daquela fundação. Estas divergências chegaram aos jornais de São Paulo, através de denúncias feitas pela própria AAACJM: “a Fundação Bienal monopoliza a curadoria internacional da obra de Bispo, ao mesmo tempo que se apropria do nome do artista sem preservar a integridade da obra que continua em situação precária” (Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 13/jul/ 1995). Na mesma matéria, o repórter Luís Antônio Giron afirmava que a Colônia Juliano Moreira e que a AAACJM não era reconhecida pelo referido Ministério. Após esta reportagem, iniciou-se uma polêmica sobre a legitimidade da Associação criada por Frederico Morais. Com isso a AAACJM não poderia mais ser responsável pela guarda dos trabalhos de Bispo.

Morais poderia utilizar sua força de importante agente no campo das artes plásticas brasileiras para reverter esse quadro, porém não tomou nenhuma atitude, pois se agisse de outra forma, existiria o risco das obras de Bispo deixarem de participar da Bienal de Veneza. Morais não queria perder esta grande oportunidade de Arthur Bispo do Rosário ser apresentado no Exterior. Com este acontecimento, Frederico Morais rompe sua história com o Artista Bispo do Rosário, mas já havia

cumprido seu papel de inseri-lo, como artista contemporâneo, no campo das artes plásticas.

7. CONCLUSÃO

Nosso ponto de partida foi o estudo da biografia de Arthur Bispo do Rosário, para entender como ele agia para realizar suas obras, mesmo estando fora da estrutura social e física do campo das artes plásticas. No decorrer da pesquisa, outras dúvidas surgiram relacionadas ao reconhecimento de Bispo como artista plástico.

A partir das pesquisas sobre a trajetória de vida de Bispo do Rosário, chegamos até seu processo de produção. Podemos constatar que a criatividade de Bispo vai além da prática de construção de seus objetos de arte, pois utiliza sua capacidade criativa em várias situações para poder alcançar seus objetivos. A partir da observação de seu entorno e das experiências passadas, ele cria novos laços sociais. Bispo cria estratégias e constrói uma rede de fontes de abastecimento de objetos necessários, para a elaboração de suas peças.

Em nossos estudos, encontramos muitas associações entre as obras de Arthur Bispo do Rosário e o trabalho de Terapia Ocupacional da Psiquiatra Nise da Silveira, consequência da associação que alguns pesquisadores fazem entre a doença mental de Bispo, de sua produção artística, das experiências e teorias desenvolvidas pela psiquiatra. Porém, como dito antes, Bispo nunca foi paciente da Dr^a. Nise da Silveira, suas obras não foram feitas nos ateliers de arte-terapia, nem foram estimulados pela Colônia Juliano Moreira. Esta inserção equivocada de Bispo em propostas terapêuticas, que provavelmente ele nem sabia da existência, é um dos fortes motivos que faz com que sua obra seja entendida como produto de insanidade e não como arte.

Quanto à inserção de Bispo no mundo das artes, constatamos que o papel de Frederico Moraes foi fundamental para que isso ocorresse. Este crítico de arte deu o aval necessário para que o artista entrasse no circuito das artes. Frederico Moraes também teve um papel decisivo para a preservação das obras de Bispo, pois catalogou suas produções e facilitou o tombamento de seu acervo para o patrimônio nacional.

Podemos falar que Bispo deixou uma única obra, pois suas peças estão todas interligadas. É comum ver as mesmas representações em diferentes linguagens em suas produções. Representações de objetos, situações e pessoa que

fizeram parte da sua história de vida. O que aguça a vontade de prosseguir com esta pesquisa futuramente, direcionando-a á questão da identidade do artista, que está presente em toda sua obra.

A trajetória de Arthur Bispo do Rosário é complexa e fascinante, representando um ideal de superação. Seu talento se expressa de múltiplas formas com obras que seduzem e emocionam, o que certamente o projetou para o reconhecimento como um dos artistas mais importantes dentro da arte contemporânea.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson. *Arthur Bispo do Rosário*, ano 89 - vol. 89 nº 6, Novembro/Dezembro. São Paulo: Cultura Vozes, 1995.

AQUINO, Ricardo; LÁZARO, Wilson. Catálogo da exposição *Artur Bispo do Rosário – O artista do Fio*. Caixa Cultural Rio de Janeiro, Agosto 2011 (Curador: Wilson Lázaro).

BARBOSA, Naiada Dubard; CASTRO, Eliane Dias; FERRO, Luís Felipe. *Resistência expressiva e o silêncio Retomado*. 2007. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c34a.pdf>
Acesso em setembro de 2014.

BAUMGARTEN, Laylla Zanin; DANTAS, Marta; SILVA, Patrícia Fabiana. *Quando a Arte e a Loucura se encontram*. Revista Iniciação Científica, v.10. n.02. São Paulo: Cesumar, Jul./ Dez., 2008.

BÊTA, Janaína Laport. *Do Claro e do Escuro: O contemporâneo em Arthur Bispo do Rosário*. Revista Poésis, nº 15, p. 122-133, Rio de Janeiro – julho., 2010

BRAGA, Alfredo. *Arthur Bispo do Rosário – Marcel Duchamp: A reinvenção da arte*. Site pessoal do autor. 2001. Disponível em: <http://www.alfredobraga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>.
Acesso em: 10 de maio 2013.

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

CLAUS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: A criação artística como reorganização de mundo-Existência e Arte* - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro.,2006. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portalepositorio/File/existenciaearte>
Acesso em 20 de agosto de 2013.

COLI, Jorge. *O que é Arte?* 15. ed.São Paulo: Brasiliense, 1995.

CORRÊA, Denise de Almeida. *Arthur Bispo do Rosário: sua trajetória como artista plástico*. 151p.
Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

CORRÊA, Maria Clara Queiroz. *Arthur Bispo do Rosário – Biografia Clínica*. Palestra no encontro *Bispo do Rosário – Vida e Obra: A Arte e a Loucura em Debate*. Centro Cultural São Bernardo Mascarenhas, Juiz de Fora, MG. P. 16-25, Outubro. 2001.

COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata. *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário – A Poética do Delírio*. São Paulo: UNESP, 2009.

DANTAS, V. F. *Arte, Loucura, Terapias - Uma Reflexão Contemporânea*. 165 p. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia. Minas Gerais, 2006.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DIAS, P. B. *Arte, Loucura e Ciência no Brasil: As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. 208 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Saúde) – Fiocruz. Rio de Janeiro, 2003.

Divisão de Apoio Didático e Tecnologia Educacional/Port. Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Disponível em <http://www.sms.rio.rj.gov.br/servidor>
Acesso em 03 de outubro de 2013.

FARIA, Fabiana Mortosa. *Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo*. Revista Urutúgua. Maringá, PR, n. 5, dez./mar., 2004.

FIRMO, W. Catálogo da exposição “Um Olhar Sobre Bispo do Rosário”. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2013.

FRAYZE-PEREIRA, João. A. *Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política*. São Paulo, 2003.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário – O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1996.

HIDALGO, L. As artes de Arthur Bispo do Rosário. Revista Mente e Cérebro. Edição 200. Set., 2009.

KIRSCHBAUM, Débora Isane Ratner. *Análise histórica das práticas de enfermagem no campo da assistência psiquiátrica no Brasil, no período compreendido entre as décadas de 20 e 50*. 185 p. Tese (Doutorado em Saúde Mental) - Faculdade de Ciências Médicas– Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1994.

LOPES, José Rogério. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Revista Horizontes Antropológicos, ano 15. N. 31. Porto Alegre: UFMG, Jan./ Jun., 2009.

MACIEL, Maria Esther. *O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway*. Revista de cultura n° 31. São Paulo – dez., 2002. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag31maciel.htm>.
Acesso em: 11 de agosto de 2013.

MARSARO, Fabiana Panhosi. *Como o indigesto se torna açúcar: Uma reflexão da Arte Conceitual a partir da Obra de Vik Muniz*. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/1021800/Como_o_indigesto_se_torna_a%C3%A7%C3%Bacar_uma_reflex%C3%A3o_sobre_a_arte_conceitual_a_partir_da_obra_de_Vik_Muniz

Acesso em Janeiro de 2014.

MASON, Daniel. *Um registro de minha passagem pela terra* – Edição 17, Fev., Revista Piauí, 2008.

MEDEIROS, M. Arthur Bispo do Rosário: 50 anos para reconstruir o mundo.

Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3888>.

Acesso em: 10 de junho de 2013.

MELLO, Luiz Carlos. Catálogo da Exposição “*Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*”. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, Out. 2008.

MESQUITA, José Ferreira; NOVELLINO, Maria Salet; CAVALCANTI, Maria Tavares. *Reforma Psiquiátrica no Brasil: Um novo olhar sobre o paradigma da saúde mental*. Minas Gerais: Trabalho apresentado no XVII Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. 2010.

PAULO, Leandro. *Arte Contemporânea brasileira: artistas, críticos e curadores com a palavra na Casa do Saber, Rio de Janeiro*. Disponível em

<http://www.canalcontemporaneo.art.br>

Acesso em 01 de setembro de 2013.

RAMME, Noéli. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*. Disponível em:

http://www.baiadeguanabara.com.br/arte_ensaios_web/a_e_15/pdf/NoeliRamme.pdf.

Acesso em: 15 de novembro de 2013

RAMOS, Fernando Cunha; GEREMIAS, Luiz. *Instituto Philippe Pinel: origens*

históricas. Disponível em: http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_origens.pdf, consultado em agosto de 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário*.

Artigos temáticos. 2009. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-coleccionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>

Acesso em: 01 de julho de 2013.

SILVA, Ana Cristina. *Processos Comunicativos da loucura através da arte: A expressão artística como fala em Arthur Bispo do Rosário*. 2009. 103p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba. São Paulo.

SOARES, Rosane Bezerra. *As obras de Bispo do Rosário no contexto da arte-*

educação contemporânea- 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – Florianópolis, set. de 2007.

VENÂNCIO, Ana Teresa. *A Colônia Juliano Moreira na década de 1940: política assistencial, exclusão e vida social*. Revista de saúde coletiva vol.14 no.2. Rio de Jan./Jul. /Dez., 2004.

WELLISCH, Cecília. *A Invenção de Bispo do Rosário*. 100p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 2006.

YAZIGI, Latife. *As obras de Arthur Bispo do Rosário: Ensaio fenomenológico*. Congresso ARIC, França. P.1-18, 2003.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

Filme documentário, curta metragem. “Arthur Bispo do Rosário” Programa: INCLUSÃO – TV Senado em fevereiro de 2011.

Filme documentário, curta metragem “O prisioneiro da passage”. Direção Hugo Denizart. Produção do Ministério da Saúde, 1982.

Filme documentário, curta metragem. “Arthur Bispo do Rosário” Direção: Fernando Gabeira, Serie: Vídeo-cartas, 1985.

Filme documentário, curta metragem. “Arte Além da Loucura”. Direção: Flavia Corpas. Art Rio, 2003.