

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA**

**OS DOIS LADOS DO ESPELHO:
LITERATURA E HISTÓRIA NA OBRA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

ALEXANDRE DA SILVA PIMENTEL

**MANAUS – AM
2015**

ALEXANDRE DA SILVA PIMENTEL

**OS DOIS LADOS DO ESPELHO:
LITERATURA E HISTÓRIA NA OBRA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como requisito para a obtenção do título de Mestre em letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

**Manaus - AM
2015**



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS



PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 09/2015

Aos vinte e sete dias do mês maio do ano de dois mil e quinze, às quatorze horas, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a nona Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir o candidato **Alexandre da Silva Pimentel** avaliar a apresentação e a defesa da dissertação "**Os dois lados do espelho: literatura e história na obra de Arthur Bispo do Rosário**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Mauricio Gomes de Matos, presidente da sessão, Dra. Nícia Petreceli Zucolo, da Universidade Federal do Amazonas, Dra. Luciane Viana Barros Páscoa, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** o candidato neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Representação e Interpretação Literária. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos vinte sete dias do mês de maio de dois mil e quinze.

Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Visto:

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB11ª -314*

P644d Pimentel, Alexandre da Silva
Os dois lados do espelho: literatura e história na obra de Arthur Bispo do Rosário. / Alexandre da Silva Pimentel. – Manaus: UEA, 2015.
136fls.il.: 30cm.

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

1. Literatura brasileira 2. Mito e realidade 3. Loucura 4. Arthur Bispo do Rosário. I. Orientador: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos. II. Título.

CDU 82.09

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais Netilio e Albina que, para mim, serão sempre exemplos de força, persistência e amor. Às vezes, quando as coisas não vão bem e sinto que não vou conseguir, penso neles, penso nas suas lutas e isso me dá forças para continuar seguindo em frente.

Aos meus irmãos Eline, Elton Jhones e Adriana pelos momentos de amizade; e também pelos silêncios e conflitos, pois estes também me fizeram crescer e constituíram uma parte do que sou. Agradeço especialmente à Adriana pelo carinho e a amizade sempre, pelas profundas gargalhadas que damos quando ela coloca uns óculos e começa a ler meus textos com uma postura séria de intelectual superdotado. Só percebi o quanto eras importante em minha vida quando fostes embora morar em outro estado; sei que isso parece clichê, mas ainda fico impressionado de como a distância acabou por nos aproximar mais, ainda temos muito que aprender com as distâncias.

À Carola Schulz por existir e estar em minha vida; aos seus pais Kerstin Schulz e Eckhardt Schulz pelo apoio, amizade e confiança, às vezes sinto realmente que ganhei dois novos pais e isso é sentimento muito bom. A toda a família Schulz e Prüßing, obrigado por me receberem tão bem e de modo tão cordial, e também por torcerem por mim não apenas na escola e no trabalho, mas principalmente na vida.

Ao Maurício (orientador) pelo apoio e a confiança em mim no desenvolvimento deste trabalho, mas principalmente pela amizade, valeu mesmo! À professora Juciane Cavalheiro por acreditar que eu poderia chegar até aqui já naqueles tempos da graduação, obrigado por acreditar em mim e espero ter correspondido. A todo o corpo docente da UEA e aos componentes da banca de defesa: Luciane Páscoa que acompanhou este trabalho do início ao fim, durante as aulas e exames; Nícia Zucolo pela leitura crítica e atenta, pelas sugestões bibliográficas e textuais, pelo incentivo. À Daize (e companhia) na secretaria do PPGLA, pela ajuda e paciência comigo nas questões burocráticas que envolveram todo este processo de pesquisa, escrita e, agora, publicação final. Obrigado Daize.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM) pela bolsa de estudos, auxílio financeiro imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos Peterson (e família), Roger (e família), Sidney, Ivan, Higia, Leonice, Graziela, Marcelo, Fernando e tantos outros que a falha memória não me deixa agora lembrar. Valeu pessoal.

A arte como a redenção do que conhece – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico.

A arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.

A arte como redenção do que sofre – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado [...]

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) viveu mais de cinquenta anos de sua vida internado num hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoide, dizia ser um escolhido por Deus, acreditava-se e dizia-se um messias imbuído de uma missão divina a qual dedicou sua vida: reconstruir o mundo para entregar a Deus no dia do juízo final. Neste processo, “esquece” quem foi e forja para si uma nova existência a qual passa a afirmar como identidade, destrói seu próprio “eu” e constrói para si uma nova subjetividade, uma nova biografia mítica de suas origens e recusa-se a aceitar ou validar qualquer outra versão que destoe da verdade que construiu para si, a verdade que se tornaria não apenas o propulsor de sua criação, mas a razão de sua existência. O discurso histórico-biográfico, é uma narrativa firmemente embasada em fatos históricos e documentação comprobatória da veracidade dos fatos narrados; existe nela um compromisso primordial com a verdade, com o real e com a cientificidade do trabalho que desenvolve, o que confere a ela a credibilidade enquanto documento histórico. Mas neste caso específico, o sujeito biografado questiona a verdade histórica e contraria suas afirmações, desconsidera um discurso construído a partir de fatos e fontes documentais oficiais e propõe uma autobiografia mítica sobre suas origens defendendo-a e vivendo-a como verdade única. Portanto, o que se tem aqui é um choque entre o discurso histórico-biográfico e o discurso ficcional de Arthur Bispo do Rosário que é tomado neste trabalho como uma espécie de representação (ou variação) do discurso literário. O objetivo deste trabalho será problematizar esta questão do choque discursivo através da análise de ambos os discursos e de um recorte do acervo do artista (uma vez que se considera estas peças como elementos composicionais da sua narrativa) e perceber quais os impactos gerados por este conflito na composição particular de cada um dos discursos envolvidos neste contexto específico; como se dão as nuances e as relações entre literatura e história neste ambiente de confronto discursivo estabelecido pela obra de Arthur Bispo do Rosário.

Palavras-chave: Literatura; História; Mito; Loucura; Ficção

ABSTRACT

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) lived for more than fifty years of his life in a mental hospital in Rio de Janeiro. Diagnosed as schizophrenic-paranoid, he said he was a chosen by God, believing and claiming to be a messiah imbued by a divine mission which he dedicated his life to: rebuilding the world to deliver it to God on judgment day. In this process, he "forgets" who he was and forges for himself a new existence which he ends up adopting as identity, destroys his own "ego" and builds himself a new subjectivity, a new mythical biography in its origins and refuses to accept or validate any other version that differs from the truth that he built himself, the truth that would become not only the propeller of his creation, but the reason for his existence. The historical-biographical discourse is a firmly based on narrative historical facts and documentary evidence of the events' truth; there is a primary commitment to truth, to the real and the scientific work that he develops, which gives itself credibility as a historical document. But in this particular case, the biography's subject questions the historical truth which contradicts his assertions, disregards a discourse constructed from facts and official documentary sources and proposes a mythical autobiography about his origins defending it and living it as the only truth. Thus, there is a clash between the historical and biographical and the fictional discourse of Arthur Bispo do Rosário that is considered in this work as a kind of representation (or variation) of literary discourse. This paper will discuss the issue of discursive shock through the analysis of both discourses and a selection from the artist's collection (since these parts are considered as compositional elements of his narrative) and understand what are the impacts of the conflict the particular composition of each of the speeches involved in this specific context, how the nuances and relationships appear between literature and history in this discursive confrontation environment established by the work of Arthur Bispo do Rosário.

Keywords: Literature; History; Myth; Madness; Fiction

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	1
CAPÍTULO 1 – “UM DIA SIMPLEMENTE APARECI”.....	6
1.1 As origens na terra dos homens.....	6
1.2 O chamado de Deus: a reconstrução do mundo.....	17
1.3 Loucura e internação: o espaço dos malditos.....	27
1.4 Arte e loucura a construção da obra.....	43
CAPÍTULO 2 – A HISTORIOGRAFIA E O DISCURSO MÍTICO.....	54
2.1 O discurso mítico.....	55
2.2 O mito no discurso de Arthur Bispo do Rosário: fronteiras entre o real e o ficcional...62	
2.3 A historiografia entre os domínios da ciência e da arte.....	77
CAPÍTULO 3 – HISTÓRIA E/OU FICÇÃO: O CONFLITO DAS IMAGENS.....	90
3.1 A construção do artista.....	91
3.2 Arthur Bispo do Rosário no âmago da história.....	101
3.3 Literatura e história na obra de Arthur Bispo do Rosário: a sinergia dos opostos.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	127

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) viveu mais de cinquenta anos de sua vida internado num hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoide, dizia ser um escolhido por Deus, acreditava-se e dizia-se um messias imbuído de uma missão divina à qual dedicou sua vida. Durante todo o tempo em que esteve internado, até o dia de sua morte em 1989, trabalhou para cumprir as ordens divinas que dizia ter recebido.

À meia-noite do dia 22 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário viu os céus se abrirem e deles descerem sete anjos com auras azuis enviados por Deus. Eles vinham encontrá-lo para transmitir-lhe uma mensagem do Criador: a de que ele fora escolhido por Deus para ser o agente de uma missão sagrada na terra: julgar os vivos e os mortos e reconstruir o mundo para entregá-lo a Deus no dia do juízo final.

Nesta noite, guiado por imagens e vozes divinas, vagou pelas igrejas e ruas centrais do Rio de Janeiro em uma peregrinação mística cujo itinerário seria, anos depois, detalhado, descrito e cartografado em seus bordados e estandartes. Como em um calvário ou em uma via-crúcis alucinada, vagou pela cidade por dois dias até ser preso pela polícia no Mosteiro de São Bento e levado ao Hospital Nacional dos Alienados, o manicômio da praia vermelha onde, examinado por médicos, foi diagnosticado como “esquizofrênico-paranoide”.

Posteriormente, em 25 de Janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Um lugar abandonado e esquecido à margem da sociedade onde construiria grande parte de sua obra e seria, após várias entradas e saídas na instituição, definitivamente internado em 1964 e lá permaneceria o resto de sua vida.

Assim iniciam-se seus trabalhos: atendendo ao chamado de Deus e dando andamento à missão para a qual fora designado. Para recriar o mundo que deveria entregar a Deus, Arthur Bispo do Rosário inicia um trabalho de catalogação, inventário e miniaturização das coisas do mundo. Era necessário recolher e registrar tudo que pudesse evocar, ou representar, a existência dos seres e das coisas que o rodeavam. Também era necessário escrever as listas com os nomes dos que seriam salvos, somente aqueles que fossem lembrados poderiam habitar com ele neste novo mundo belo e perfeito, sem fome, sem doença, sem desigualdade, sem dor, um mundo destinado a todos aqueles que o reconhecessem como o Cristo, a todos aqueles que enxergassem a sua “aura” e admitissem a santidade de sua missão e de sua existência. Estes seriam os escolhidos que habitariam com ele; pessoas cujos nomes constavam em muitas de suas peças,

bordados, listas, escritos e, principalmente, nos mantos que confeccionava. “Eu vim para salvar a humanidade, então tenho que ter estes mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo.” (apud HIDALGO, 2011, p. 87).

Sua vida de clausura no manicômio limitava a estrutura necessária à sua missão, mas não limitava sua marcante criatividade e nem seu extraordinário senso de rigor e simetria. O trabalho árduo de miniaturizar, catalogar e inventariar as coisas do mundo levou uma vida inteira. Fichários, objetos, bordados, textos, miniaturas, inventários, longas e variadas listas de nomes e mais toda sorte de sucatas e detritos serviam a ele como matéria prima para a confecção de seus painéis e *vitrines* (como ele dizia), os quais ele mesmo não via como arte, mas como parte do trabalho árduo que demandava sua missão.

O material para a confecção de seus trabalhos vinha do cotidiano mais próximo, dos lugares marginalizados da pobreza, do abandono estrutural e institucional no qual vivia, de sua própria experiência: canecas, sapatos, garrafas, pentes, latas, talheres, ferramentas, embalagens de produtos descartáveis, madeira de caixas velhas de feira, papelão, botões, brinquedos, estatuetas, imagens de santos, cobertores velhos dos internos os quais desfiava pacientemente e utilizava os fios para tecer seus bordados, enfim, tudo que foi descartado e desprezado como lixo pela sociedade foi transformado em matéria prima por Arthur Bispo do Rosário para a confecção de suas peças. A partir deste lixo, compôs uma narrativa de múltiplas linguagens trespassada pela criatividade, pela arte e por uma imaginação delirante.

Atormentado por seus delírios esquizofrênicos, Arthur Bispo do Rosário “esquece” quem foi e forja para si uma nova existência a qual passa a afirmar como identidade, ele destrói seu próprio “eu” e constrói para si uma nova subjetividade, uma nova biografia mítica de suas origens. Arthur Bispo do Rosário de fato acreditava-se Jesus Cristo, acreditava-se o salvador da humanidade e esta era, para ele, a verdade absoluta e inquestionável; para ele, sua origem e existência não eram provenientes do humano, mas do divino. Recusava-se a aceitar ou validar qualquer outra versão que destoasse da verdade que construiu para si, a verdade que se tornaria não apenas o propulsor de sua criação, mas a razão de sua existência.

Uma fabulação mítica criada em torno de si mesmo, de sua história e de suas origens; uma reinvenção biográfica do “eu” através de um discurso mágico e belo que assume uma extrema profundidade poética e filosófica ao envolver toda sua obra na redoma encantada de suas palavras. Ao criar esta ficção pessoal, “ao se dizer um enviado dos céus, ordenado por anjos, Bispo apagou pegadas no mundo dos humanos e transformou a fronteira entre realidade e

fantasia numa linha sem importância” (HIDALGO, 2011, p. 29). A fronteira entre real e ficcional se dilui, torna-se indefinível e porosa na medida em que a vida pessoal do artista passa a ser elemento composicional do discurso mítico e da obra que passa a absorvê-lo, a enredá-lo. A existência literal de Arthur Bispo do Rosário passa a funcionar e a ser possível somente dentro da ficção global que criou. A um olhar externo é difícil distinguir onde está o indivíduo e onde está o personagem porque o indivíduo viveu a ficção como se fosse real em seu cotidiano até o dia de sua morte.

A vida biográfica permanece profundamente mergulhada na obra e a obra parece ser a única coisa que torna possível a vida biográfica. É como se a existência literal do *ser* dependesse desta simbiose entre o real e o ficcional. O indivíduo é totalmente envolvido por sua arte, sua ficção e nela se perde, ou nela se dilui. Arthur Bispo do Rosário “estetizou sua existência, fazendo de sua própria vida uma obra de arte” (BORGES, 2010, p. 107).

O foco deste trabalho está direcionado para as relações entre Literatura e História (que tem no gênero biográfico uma ramificação e um recurso), pensadas a partir da obra de Arthur Bispo do Rosário. A biografia, tal como a ciência histórica, é uma narrativa firmemente embasada em fatos históricos e documentação comprobatória da veracidade dos fatos narrados; existe nela um compromisso primordial com a verdade, com o real e com a cientificidade do trabalho que desenvolve, o que confere a ela a credibilidade enquanto documento histórico.

Mesmo que Bispo não se considerasse artista e nem visse seu trabalho como arte, suas peças (juntamente com seu discurso místico) tomaram rapidamente projeção nacional e internacional no contexto das artes e chamaram a atenção de jornalistas, médicos, artistas e críticos de arte para seu potencial artístico e a dialogia que estas estabeleciam com outras vertentes artísticas. O reconhecimento gerou a curiosidade e uma demanda por uma reconstituição histórica da vida de Arthur Bispo do Rosário, ou seja, por uma biografia.

O curioso é que neste caso específico, o sujeito biografado questiona a verdade histórica e contraria suas afirmações, desconsidera um discurso construído a partir de fatos e fontes documentais oficiais – que é o próprio discurso histórico-biográfico – e propõe uma autobiografia mítica sobre suas origens defendendo-a e vivendo-a como verdade única. Arthur Bispo do Rosário cria para si uma nova existência ficcional mítica e a vive como realidade; é somente a partir desta existência mítica que a obra se inicia, ela nasce desta ficção pessoal que, por sua vez, é fruto dos delírios esquizofrênicos que o acometiam. Deste modo, torna-se difícil separar a vida biográfica da obra em si porque a vida é a própria obra e a obra é razão da vida. É

possível que Bispo só conseguisse existir, ou viver como este fictício personagem messiânico no qual sua personalidade se diluiu. As fronteiras entre realidade e ficção são abolidas. Onde está a realidade e onde está a ficção? Que lugar assumem estas quando postas entre o discurso delirante de um indivíduo e o discurso histórico-biográfico? Qual verdade deve ser válida: a que um homem conta severamente sobre si mesmo ou a que contam os fatos históricos sobre ele?

Portanto, o que se tem aqui é um choque entre o discurso histórico-biográfico e o discurso ficcional de Arthur Bispo do Rosário que é tomado neste trabalho como uma espécie de representação (ou variação) do discurso literário. O objetivo deste trabalho será problematizar esta questão do choque discursivo através da análise de ambos os discursos e de um recorte do acervo do artista composto por mais de 800 peças (uma vez que se considera estas peças como elementos composicionais da sua narrativa). Quais os impactos gerados por este conflito na composição particular de cada um dos discursos envolvidos neste contexto específico? Como se dão as nuances e as relações entre literatura e história neste ambiente de confronto discursivo estabelecido pela obra de Arthur Bispo do Rosário?

O trabalho está estruturado em três capítulos que se interligam com o objetivo de sondar características específicas de cada discurso envolvido nesta questão (O que significa encontrar e analisar elementos composicionais relacionados tanto à narrativa mítica de Arthur Bispo do Rosário quanto à narrativa histórico-biográfica, uma vez que ambos constroem verdades e narrativas distintas sobre a trajetória de vida de um mesmo indivíduo) e compreender de que modo se dão as relações entre história e literatura e como influenciam ou determinam o processo de composição destas narrativas distintas no interior deste conflito discursivo.

No primeiro capítulo, foi elaborado-se um resumo da trajetória de Arthur Bispo do Rosário. Foram expostos alguns momentos de sua vida para estabelecer uma síntese biográfica com o objetivo não de totalidade, ou de reconstituição linear de uma trajetória, mas com a intenção de pontuar aspectos marcantes de sua vida que foram determinantes para o desenvolvimento de sua percepção de mundo e para a construção de sua obra. Porém, não se trata apenas de um resumo biográfico, mas de uma síntese sempre em diálogo com as suas obras, com o seu discurso e com as questões suscitadas por este diálogo tais como: suas origens, o chamado de Deus convocando-o para reconstruir o mundo, o internamento e o processo histórico de marginalidade e exclusão da loucura (do qual foi vítima), as relações da loucura com a arte, enfim; todas estas são questões que refletem de alguma forma em sua obra, em seu discurso ou nos discursos construídos sobre ambos.

No segundo capítulo, discorreu-se sobre as características e as formas específicas de construção tanto do discurso histórico-biográfico quanto do discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário. Conhecer e compreender aspectos estruturais de cada uma destas formas discursivas postas em conflito possibilitou entender o modo particular com o qual cada uma delas se articula na construção narrativa. Com isso, analisa-se: no caso de Arthur Bispo do Rosário, de que modo os aspectos míticos estão inseridos, ou atuam de modo composicional em sua narrativa, e como esta narrativa assume caracteres literários; e no caso das narrativas histórico-biográficas analisa-se suas relações com a arte literária em sua composição discursiva, bem como a relativização da intenção histórica de apreensão do passado em sua totalidade.

Expostas as características tanto do discurso histórico quanto do discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário, o terceiro capítulo aborda o choque estabelecido por estes dois discursos. Toma-se tal oposição como um encontro entre história e literatura ao considerar-se a ficção como elemento primordial do discurso literário e esta ânsia de realidade e verdade comprovável dos fatos como essência da busca histórico-científica.

Este capítulo mostra que ambos os discursos estão intencional e estruturalmente em lados opostos, mas que esse antagonismo se mantém apenas até certo ponto; ou seja, que a contradição não é radical e que embora estes discursos aparentem uma forte oposição entre si, podem guardar relações que se constituem como estratégias discursivas direcionadas a objetivos distintos. Tais relações acabam por constituir um processo múltiplo de mútuas apropriações que marcam ambos os lados da oposição e que é gerado a partir deste confronto discursivo. Assim, demonstra-se ao longo deste capítulo que não apenas a historiografia se apropria ou manipula elementos ficcionais derivados ou não do discurso de Arthur Bispo do Rosário, mas que também este se apropria de elementos histórico-biográficos para compor sua ficção pessoal. Para tanto, foi necessário transitar pela tessitura de ambas as narrativas e, eventualmente, discutir elementos presentes nas respectivas tessituras. Um destes elementos é o discurso científico da psiquiatria e o discurso da crítica de arte que foram constantemente consultados na construção do discurso historiográfico.

Ainda neste terceiro capítulo toma-se a biografia (juntamente com suas intenções de veracidade e objetividade científica) como uma ramificação da historiografia, e analisa-se de que modo a biografia compõe sua narrativa a partir de apropriações do discurso de Arthur Bispo do Rosário; de que forma ela usa estas apropriações. Para tanto, desenvolvem-se algumas considerações sobre o gênero biográfico e fazem-se incursões e análises na obra biográfica *O*

senhor do labirinto (2011), escrita por Luciana Hidalgo, na qual a autora narra a trajetória de Arthur Bispo do Rosário.

Capítulo 1 – “Um dia simplesmente apareci”.

[...] ele negava a procedência. Fazia um desvio, recriava raízes. A resposta se repetia, a quem perguntasse: “um dia eu simplesmente apareci”.

Luciana Hidalgo

1.1 As origens na terra dos homens

A mim, restou o equilíbrio instável entre os mundos. E a ideia cada vez mais concreta de que escrevia uma quase biografia, onde a verdade podia ser traiçoeira e o chamado delírio, por vezes tão real.

Luciana Hidalgo

Traçar a trajetória biográfica de uma vida, dos acontecimentos sucessivos que a marcaram, acaba sempre se tornando um processo seletivo por conta, acima de tudo, da impossibilidade da reconstituição do passado em sua totalidade. Neste sentido, essa busca de totalidade pretérita – que marca, de certa forma, tanto o discurso histórico como o biográfico, entendendo-se este como ramificação daquele – está, desde o início, marcada pelo inglório.

É partindo desta noção que este primeiro capítulo estabelece uma síntese biográfica da vida de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) com o objetivo não de totalidade, ou de reconstituição linear de uma trajetória – embora esta “linearidade” possa aparecer em um momento ou outro –, mas com a intenção de pontuar aspectos marcantes de sua vida que foram determinantes para o desenvolvimento de sua percepção de mundo e para a construção de sua obra. Ao pensar, por exemplo, na fervorosa forma cristã assumida pelo delírio que adotou como verdade absoluta para si; ao pensar na sua “missão”, nos suntuosos bordados que compõem sua obra, percebe-se que tudo isso está, de certa forma, relacionado com uma determinada herança

cultural que, por sua vez, é derivada de certa(s) vivência(s), de certa(s) experiência(s). E é desta experiência que este estudo pretende se aproximar neste primeiro momento.

Tal aproximação é importante para auxiliar no trabalho de compreensão tanto da obra quanto do discurso de Arthur Bispo do Rosário. Deste modo, esta compacta abordagem biográfica objetiva levantar pontos de interesse e discussão relevantes à análise das obras e às questões levantadas ao longo deste trabalho – o que não anula, contudo, a intenção de proporcionar uma visão geral da vida e da obra deste artista, ainda que de modo sintético¹.

Caminhar em busca de um traçado biográfico de Arthur Bispo do Rosário é caminhar em um terreno instável e movediço com escassos pontos de “chão firme”. Entendendo-se tal expressão de um ponto de vista histórico-biográfico, ou seja, como um conjunto de documentos históricos verificáveis e cientificamente comprováveis, percebe-se que são escassos os pontos de “chão firme” onde uma pesquisa biográfica pode se ancorar para tentar reconstituir a história da vida deste homem; para a escritora e jornalista Luciana Hidalgo, autora da biografia *O Senhor do Labirinto*, “as pistas de toda essa trajetória são um desalinho de informações” (HIDALGO, 2011, p. 29).

Deste modo, a narrativa biográfica parte de um chão movediço, em primeiro lugar, por conta da escassez de documentos oficiais referentes às origens e à vida de Bispo; e em segundo lugar, por conta do discurso do sujeito biografado (o qual será, oportunamente, analisado e discutido mais adiante) que desconsidera e opõe-se ao discurso histórico-biográfico na medida em que este se propõe como verdade.

O registro de nascimento de Arthur Bispo do Rosário nunca foi encontrado; e é provável que ele não tenha nem mesmo sido registrado. Por conta disso, somente a partir da confrontação dos documentos disponíveis nos locais por onde passou, viveu ou trabalhou é que foi possível estabelecer uma data aproximada de seu nascimento. Embora as informações contidas nestes documentos sejam controversas, o documento mais importante nesta busca de situar as origens de Arthur Bispo do Rosário no tempo e no espaço, é um registro encontrado no Livro de Batismo da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, em Japarutuba (Sergipe). Diz a inscrição: “Aos 5 de outubro de 1909 baptisei (sic) solemnemente (sic) Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Foram padrinhos Maximiliano dos Santos e Cândida dos Prazeres” (apud BORGES, 2010, p. 35).

¹Para uma apreciação biográfica mais ampla e detalhada sobre Arthur Bispo do Rosário, ver a biografia escrita por Luciana Hidalgo *O senhor do labirinto* (2011).

É deste registro de batismo que parte Hidalgo para sugerir uma possível data de nascimento para o artista: “A julgar pelo batizado em outubro com apenas três meses, Arthur provavelmente nasceu na primeira semana de julho de 1909” (HIDALGO, 2011, p. 31). Esta é uma importante referência espacial e temporal por basear-se no primeiro e mais antigo documento que se reporta diretamente ao nascimento de Bispo. Além do mais, Bispo era uma criança negra, filha de pais negros em um país em que a escravidão havia sido “abolida” há apenas 21 anos; uma abolição que não aboliu, como se sabe, a exploração, a exclusão, o preconceito e a marginalização de pessoas negras. Portanto, é possível que um registro de batismo seja o mais próximo de um registro oficial civil que uma pessoa negra, à época, pudesse obter.

O registro civil – função que, da época colonial até pouco antes do final do Império, não existia, ficando assim atribuído à Igreja Católica o trabalho de emitir registros eclesiásticos ou paroquiais no ato do batismo (tais registros possuíam, inclusive, valor legal comprobatório). – só foi instituído no dia 7 de março de 1888 através do Decreto nº 9.886 (PESSOA, 2006, p. 20-21). É improvável, contudo, que a população negra e marginalizada tivesse condições políticas e econômicas de acesso a este serviço.

Porém, a afirmação de Hidalgo pode ser confrontada por outros documentos encontrados na Marinha e na viação Excelsior, subsidiária da Light (The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company Limited), empresa de transportes no Rio de Janeiro onde Bispo trabalhou. De acordo com os registros da Marinha do Brasil, “onde Bispo serviu de 1925 a 1933, ele teria nascido em 14 de maio de 1909. Já de acordo com os registros da Light, onde trabalhou de 1933 a 1937, consta como a data de seu nascimento 16 de março de 1911” (BORGES, 2010, p. 34). Ainda nestes dois documentos, continua Borges, o pai de Bispo aparece como Adriano, e não Claudino, Bispo do Rosário, como consta no registro de batismo da igreja em Japaratuba. Nos registros da Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro onde morreu em 1989 após passar mais de cinquenta anos de sua vida internado, consta outro mistério: no quesito “filiação” aparece a anotação “desconhecida”.

Um desencontro de informações e um intercalar de lacunas é o que encontraram todos que se lançaram em busca dos rastros e pegadas de Arthur Bispo do Rosário pelo mundo; como tão bem definiu Marta Dantas ao se lançar em tal jornada, “o que se tem aqui é a história de um homem que se situa entre o mito e a realidade” (DANTAS, 2009, p. 17).

É justamente este ato de caminhar entre o mito que Bispo construía em torno de si mesmo e de sua obra e a realidade dos fatos documentais que encontrava – ainda que escassos –, que dá à Hidalgo a sensação de que se move por um caminho fragmentado, não apenas lacunar, mas principalmente dúbio. Diz-nos a autora: “a mim restou o equilíbrio instável entre os mundos. E a ideia, cada vez mais concreta, de que escrevia uma quase biografia, onde a *verdade* podia ser traiçoeira e o chamado *delírio*, por vezes tão real” (HIDALGO, 2011, p. 5, grifo da autora). Esta sensação de “quase biografia”, a que se refere a autora, deriva não tanto das poucas certezas biográficas que ia construindo – as quais à medida que mergulhavam num mundo delirante iam parecendo cada vez menores, ou ofuscadas diante das histórias que Bispo, um esquizofrênico paranoide, narrava –, mas principalmente de um autoquestionamento crítico sobre o real lugar que o discurso histórico biográfico, no qual vinha trabalhando, deveria ocupar diante da narrativa mítica criada por Arthur Bispo do Rosário.

No entanto, toda essa busca de reconstituição biográfica nascida de um fascínio tanto pela vida como pela obra de Bispo era, para ele próprio, totalmente irrelevante. Ele era o senhor de sua própria verdade e recusava-se a aceitar ou validar qualquer outra que destoasse daquela que construiu para si; mas, por outro lado, agregava muito facilmente aquelas que reforçavam aquilo que contava. Evitava falar sobre suas origens familiares, sobre a vida cotidiana em sua cidade natal, sobre contatos ou amigos daquele tempo, enfim, evitava tudo que de alguma forma pudesse vinculá-lo com esta história concreta e real do mundo dos homens; e isso confere uma genial coerência interna em seu discurso mítico, uma vez que, para ele, sua origem e existência não eram provenientes do humano, mas do divino. “Na *sua* história, ele era filho de Deus; havia sido adotado pela Virgem Maria” (DANTAS, 2011, p. 17, grifo da autora). Assim, respondia de modo sereno a todos quantos lhe perguntassem sobre suas origens: um dia simplesmente apareci no mundo.

Da sua infância e adolescência pouco se sabe. Teria passado este período de sua vida em sua cidade natal, Japaratuba, em Sergipe, até deixar a cidade para ingressar na Escola de Aprendizes Marinheiros em Aracaju, aos 15 anos. Existem fortes aproximações entre a cidade de Japaratuba, a obra e a autobiografia mítica que construiu para si. Estas aproximações sugerem laços com a cultura e a história da cidade.

Tais laços podem ser construídos a partir da convivência e da experiência da cultura²; e neste caso, não se trata de uma experiência solitária e fragmentada, mas daquela *Erfahrung* apontada por Walter Benjamin, daquela experiência que é gerada, ou transmitida, em um ambiente comum de coletividade que “pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu” (GAGNEBIN, 1985, p. 10). Esta comunidade de vida e de discurso é o que talvez construa o elo aproximativo e afetivo entre Bispo (juntamente com sua obra) e a cidade de Japaratuba. As heranças histórico-culturais do lugar podem ser notadas nas linhas e entrelinhas de sua obra, bem como na autobiografia mítica criada por ele para redefinir sua origem e existência no tempo e no espaço. Japaratuba, como coloca Hidalgo, ficou “cifrada num esconderijo da memória, sempre esteve à espreita. Tradições locais transparecem na obra, sinais de nascença não extirpáveis pelos atritos da maturidade. Signos da infância perpassam a ordem mundial de Bispo [...]” (HIDALGO, 2011, p. 30).

A cidade de Japaratuba fica a 54 quilômetros de Aracaju, no estado de Sergipe, e tem uma história marcada pelo desaparecimento de muitos dos indígenas que habitavam o local, ainda no século XVIII. Um surto de varíola que dizimou grande parte da população indígena, à época, obrigou os sobreviventes a migrarem para outras localidades fugindo da peste e legou outra minoria ao abandono e à escravidão. Isto acabou por criar um enfraquecimento da cultura indígena muito propício ao processo de catequização dos poucos remanescentes de povos indígenas que continuaram no local. É da época o termo “missão Japaratuba”, historicamente atrelado ao missionário Frei João da Trindade (HIDALGO, 2011).

A cultura cristã de inspiração católica marcaria profundamente a história da região a partir de então; mas tal cristianismo também não permaneceria neutro e seria marcado pelo processo escravocrata que assolava o Brasil à época. Japaratuba, assim como muitas cidades do nordeste brasileiro tinha suas principais atividades econômicas girando em torno das plantações e dos engenhos de cana-de-açúcar, das lavouras de mandioca e algodão. E a força que fazia girar a grande engrenagem econômica da cidade era composta principalmente por escravos, negros trazidos da África para trabalhar nos campos e nos engenhos. A catequização dos negros

²Afinal de contas, ninguém inventa a si próprio; tudo que se constitui como subjetividade e personalidade é articulado no interior de uma esfera cultural que influencia e fornece elementos para a construção das subjetividades. Toda subjetividade é, portanto, uma reunião, seleção, ou reelaboração de elementos que já estavam previamente postos na cultura.

africanos não fez desaparecer sua cultura, mas antes criou um rico contexto cultural variado em suas crenças, raças e costumes.

Apesar de o cristianismo católico se tornar um sentimento de fé arraigado e profundo para o povo de Japarutuba, ele não dissipou totalmente a cultura africana e criou com isso uma espécie de sincretismo religioso que marcaria a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário³. Segundo Dantas (2009, p. 68), “quando participam dos ritos católicos, os africanos e seus descendentes no Brasil tendem a reinterpretá-los através dos valores de sua própria civilização e assimilá-los”. Assim, nas festas de costumes cristãos estavam presentes também as danças, os ritmos, as cores e os cantos africanos; os festejos do nascimento de Cristo, o Dia de Reis, as danças como o reisado, a chegada e o cacumbi eram acompanhadas pelo ritmo percussivo dos instrumentos de origem africana. Os mantos, os trajes, enfeites e fantasias usados pelos participantes nos folguedos e nas festas eram belamente confeccionados pelas bordadeiras e costureiras da cidade; agulha e linha criavam uma explosão de cores e brilho para os festivais. “Cada traje impunha seu respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas” (HIDALGO, 2011, p. 33).

Toda esta variedade de raças, crenças e costumes moldou o imaginário coletivo de toda uma região. E Bispo (que foi criado e partilhava deste sentimento cristão e profundamente católico), estando exposto a este contexto, também foi por ele de alguma forma influenciado e isso refletiu em sua obra. Na peça *Macumba*, por exemplo, este sincretismo cultural aparece de modo muito interessante. Buscando enaltecer o sentimento de fé, Bispo vale-se de símbolos historicamente opostos e em conflito; ao contextualizá-los em um mesmo espaço deixa entrever traços marcantes da identidade brasileira.

³Este sincretismo cultural não deve ser visto apenas como uma simples fusão, mas como uma estratégia de sobrevivência da cultura africana em um contexto opressivo de escravidão que a desvalorizava e destruía; a continuidade de sua existência dependia muitas vezes de certas posturas diante de uma política escravocrata que aos poucos abolia o referencial histórico e cultural dos escravos no Brasil. Ora, uma vez destruído ou desfigurado o passado de um povo, este perde as referências que são primordiais para a construção de uma identidade vinculada a este legado cultural; uma vez destruída a história e a cultura de um povo, as identidades das novas gerações seriam construídas imersas em valores, histórias e mitos de poder que, veladamente ou não, internalizavam no escravo a superioridade racial do branco. Assim, o sincretismo pode ser entendido como um mecanismo de defesa e auto-sobrevivência em uma realidade modificada pela experiência escravista; e isto significou encontrar métodos de coexistência com a cultura opressora através de uma reconfiguração cultural dentro de um contexto outro que lhe era despoticamente imposto. Em outras palavras, significou adaptar-se à cultura opressora de um modo que fosse possível manter os traços da identidade cultural que ainda existiam, ou que ainda podiam ser lembrados. Tal adaptação encontrou terreno fértil em um processo de mestiçagem que opera através da interpenetração cultural das partes em conflito, na qual a assimilação crítica e consciente dos impulsos externos se configura como resistência, como resposta.



Macumba (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Suporte de madeira, plástico e papelão. 193 x 71 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁴

Percebe-se, nesta peça, a existência de uma ideia central presente tanto na cultura ocidental medieval (de onde provém a inserção do cristianismo católico no Brasil) quanto nas culturas tribais africanas (que foram trazidas para o Brasil com a escravidão): a religiosidade. Mas a religiosidade representada aqui não se atém aos conhecidos conflitos históricos entre crenças, religiões e seus respectivos deuses e discursos, se mantém livre e não se prende às demarcações filosóficas e interpretativas que separam os credos e suas míticas narrativas. A religiosidade se atém, antes, ao puro sentimento de conexão do homem com esta força maior divina, não importando os meios utilizados por ele para se conectar com o divino, para representar o divino. Interessa a Arthur Bispo do Rosário dar forma a esta emoção que emerge da

⁴Dantas, 2009, p. 158.

conexão do homem com Deus através da fé, construir uma imagem sensível deste sentimento que liga o homem ao metafísico e faz de sua alma algo que transcende a esta realidade física e finita da existência humana. É em torno deste sentimento de religiosidade que Bispo vai catalogando e dispendo esteticamente os objetos ao longo do painel. Ou seja, os objetos não são escolhidos e colocados aleatoriamente na tela, eles estão lá por se referirem, de alguma forma, à ideia central, por girarem tematicamente em torno desta ideia, por enriquecê-la.

Encontram-se nesta peça as imagens de santos (símbolos da presença divina entre os humanos), bonecas de plástico, objetos de rituais religiosos tais como colares, pulseiras, estatuetas de gesso, fitas etc. Colagens de papel colorido em diversos formatos criam um suporte de fundo para a disposição dos objetos que dão vida a uma interessante composição de formas, texturas, cores e relevos que constroem o painel. Alguns dos itens como terços e santos são objetos pertencentes à tradição da liturgia católica cristã, ao passo que outros objetos como pulseiras, colares e, principalmente, uma estatueta em gesso de Iemanjá, a deusa ioruba do mar, são elementos caracteristicamente oriundos de uma tradição religiosa africana. O ato de colocar duas tradições religiosas tão distintas em um mesmo espaço, em um mesmo contexto preenchido por símbolos que as sintetizam, demonstra uma valorização do sentimento da fé que se sobrepõe às diferenças de nuances narrativas, históricas, míticas e de representação que as caracterizam. Trata-se de uma espécie de celebração da fé independentemente das formas e manifestações que esta venha a assumir.

Obviamente, constam na obra as manifestações religiosas que Bispo conhecia, aquelas que lhe foram apresentadas na infância e que moldaram o seu imaginário e de toda uma região. Aqui, a peça pode ser entendida também como uma forma de se relacionar com seu passado individual na cidade de Japarutuba, onde as tradições religiosas católicas eram encenadas com características da cultura africana. Neste passado individual está subjacente uma histórica e coletiva referência ao próprio passado brasileiro que teve a formação de sua identidade cultural constituída por uma multiplicidade de culturas e raças durante os processos colonial e escravista, principalmente. Assim, além do sentimento religioso celebrado nesta peça, além da fé, é possível entrever o violento processo histórico de opressão e exclusão que acabou por gerar uma espécie de sincretismo cultural que constitui uma das principais marcas da cultura não só do Brasil, mas da América Latina.

Os utensílios dos quais se vale Arthur Bispo do Rosário para representar o sentimento religioso, trazem consigo este conflito histórico. As representações de religiosidades distintas

nesta obra em nenhum momento se sobrepõem uma à outra, antes amalgamam-se, complementam-se para compor uma imagem do sentimento religioso brasileiro diluído em tantas crenças, cores, culturas e raças. Deste modo, tanto representações da cultura negra africana quanto da cultura ocidental católica cristã reverberam nesta peça de Bispo em um sincretismo análogo ao da própria cultura brasileira.

Aos 15 anos de idade, acompanhado pelo pai, Bispo alistou-se na escola de aprendizes marinheiros de Sergipe, em Aracaju. Era fevereiro de 1925 e na Marinha brasileira passaria os próximos oito anos de sua vida. “Bispo se deixou levar pelas águas profundas do mar em vários navios: no Dom Floriano, no destróier Pará, no tender Belmonte, nos caça-torpedeiros Piauí e Rio Grande do Norte e no encouraçado São Paulo [...]” (Dantas, 2009, p. 21). Referências a esta experiência aparecem em todo o conjunto de sua obra com maior ou menor evidência, com mais ou menos frequência, mas sempre constante. A presença dos elementos náuticos como navios, bandeiras, sinalizadores, nomes dos companheiros de bordo⁵ etc., estão representadas em miniaturas, bordados, desenhos, assemblagens (as quais Bispo nomeava de *Vitrines*) e em alguns textos escritos que compõem suas peças. É interessante deter aqui o olhar sobre a bela miniatura *Grande Veleiro*, trabalhada com madeira, tecido, papelão, fios de metal, isopor, lâmpada e plástico, sustentada por um carrinho de madeira. Bandeiras de vários países do mundo estão dispostas por toda a parte superior do pequeno barco; o tom de cor fosca e envelhecida predomina sobre a maioria delas.

⁵Vários destes nomes podem ser vistos na obra *Dicionário de nomes*, onde consta uma lista com mais de cinquenta nomes bordados sobre tecido com suporte de papelão e madeira.



Grande Veleiro (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Tecido algodão, tecido lã, madeira, linha, papelão, plástico, tinta PVA, metal. 150 x 60 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁶

O barco é, por excelência, o instrumento do viajante que escolhe (ou é impelido a) se deslocar através das águas; sua figura pode ser associada com a travessia ou, mais especificamente, com a viagem. Há, no olhar do viajante, sempre uma chama de fascínio pelo desconhecido que está além da linha do horizonte, uma sede de experiência movida pelo mistério existente no limite que se nega a revelar-se, mas principalmente, há uma certeza vaga e imprecisa da existência de um “outro lado”, de uma “outra margem” a partir da qual seja possível uma continuidade que está para além daquilo que lhe é conhecido, ou seja, existe a esperança de um *continuum* a partir da outra margem.

Este fascínio no olhar do viajante foi, além dos interesses e motivações econômicas, um dos estímulos que moveram as Grandes Navegações europeias nos séculos XV e XVI. Enfrentar o oceano atlântico para além dos limites da costa era enfrentar, além dos obstáculos naturais da campanha, os medos e as dificuldades estabelecidos pelo imaginário medieval. Acreditava-se que o *Mar Tenebroso*, como era conhecido o atlântico à época, era habitado por grandes monstros, água fervente, ou mesmo que havia um grande precipício logo atrás da linha do

⁶DANTAS, 2009, p. 190.

horizonte; e tudo isso significava a possibilidade, quase inquestionável, de morte para aqueles que se lançassem às águas buscando ir além do mundo conhecido até então.

Esta relação do navegante com a morte aprofunda-se quando pensada no nível do simbólico. O ato em si de lançar-se ao mar, ou de iniciar a viagem caracteriza-se, de certa forma, como uma espécie de morte. Partir é morrer um pouco, é abandonar a existência tal qual a conhecemos para vivenciá-la de uma forma outra, construída pelas novas experiências ainda por vir.

O ser que retorna de uma longa viagem nunca é o mesmo que partiu, porque foi modificado pela experiência do deslocamento. Ou seja, o que era ao partir, morreu; aquele que era antes da partida está morto e um novo ser gerado pela experiência do deslocamento toma o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma morte existencial e não literal.

Na mitologia grega, o mundo dos vivos e dos mortos são dois lugares distintos e com fronteiras muito bem guardadas e definidas (embora alguns personagens como Enéas, Orfeu e Virgílio tenham, em algum momento, tornado estas fronteiras permeáveis). A morte é entendida como uma partida, como uma viagem de um lugar a outro; e é interessante notar que o instrumento utilizado para fazer a viagem (ou a travessia) das almas dos recém-mortos para o outro lado, é exatamente o barco de Caronte que desliza sobre as águas do rio Aqueronte em direção ao mundo dos mortos.

A figura do Barco, em torno da qual orbitam as ideias de morte e viagem⁷, são elementos que se relacionam e assumem profunda significação dentro da narrativa mítica de Arthur Bispo do Rosário.

Bispo, em sua grande missão de inventariar e reconstruir o mundo, prepara-se para a morte, prepara-se para o dia de seu encontro com Deus. *O Manto da apresentação*, considerado sua obra prima, foi confeccionado para ser usado no dia para o qual vinha se preparando sua vida inteira: o dia de sua morte. “Ele dizia que o manto era para ser usado no encontro com o Todo-Poderoso, no dia da ‘passagem’ – passagem para o além-mundo” (DANTAS, 2009, p. 31). Bispo

⁷Um elemento que também orbita em torno do objeto “barco” e dialoga com os significados de morte e viagem, é a “água”; é relevante tal elemento ser mencionado devido às suas significações simbólicas que se relacionam com as interpretações desenvolvidas aqui. Dentre as várias possíveis significações da água, estão as de purificação, morte e renascimento. Não por acaso este é, talvez, o mais conhecido elemento simbólico utilizado pelo batismo. O batismo em água tem um significado muito interessante porque, ao mesmo tempo, representa a morte e o nascimento, o fim e o começo. O batismo significa uma vida que morre, que chega ao fim e, ao mesmo tempo, uma nova vida que nasce. Lançar-se às águas do mar, ainda que levado por uma embarcação, é um ato que carrega consigo esta simbologia do ser que morre para obter um renascer.

se preparava, portanto, para sua grande viagem. É necessário ressaltar que dentro da narrativa mítica de Arthur Bispo do Rosário, a noção de morte como finitude, tragédia, luto ou simples desintegração da matéria (ponto de vista característico da racionalidade científica moderna) é descartada para assumir um outro sentido: o de transição.

A morte não é o fim, é uma passagem, é uma travessia que leva a uma continuidade da existência a partir da outra margem. Portanto, não apenas *Grande Veleiro*, mas também outros desenhos, bordados e esculturas que trazem este motivo náutico ao longo de toda a obra podem assumir uma significação que vai além da recordação biográfica do artista, pode assumir a significação simbólica da travessia, da passagem, da morte como viagem para a qual o artista, dentro de sua esfera mítica, se preparava.

Após sair da Marinha, em 1933, Bispo consegue emprego na viação Excelsior, subsidiária da Light (The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company Limited), empresa de transportes no Rio de Janeiro onde trabalhou como lavador de Bondes, ajudante de vulcanizador e vulcanizador, ainda no mesmo ano.

Um acidente de trabalho o levará a conhecer Humberto Leone que, após defendê-lo em uma causa trabalhista, o convidaria para trabalhar em sua Casa. O casarão dos Leone, na rua São Clemente em Botafogo seria, a partir de então, seu lar. Bispo foi acolhido pela família cujo chefe era o advogado José Maria Leone. Passou a morar em uma pequena casa no quintal da mansão e fazia de tudo: desde trabalhos domésticos a reparações elétricas, encanamentos e pequenos reparos estruturais na casa e no terreno. Ganhou o respeito e o afeto dos patrões e de toda a família; um empregado fiel que recusava dinheiro e só aceitava como pagamento a comida e um lugar para morar. Sua vida pacata e tranquila sofreria uma grande reviravolta alguns anos mais tarde: uma revelação sobrenatural em forma de visão mudaria sua vida para sempre.

1.2 O chamado de Deus: a reconstrução do mundo

Quem pode ter vivido sua vida em solidão e não ter se encantado de como os anjos ali o visitaram de vez em quando e o deixaram partilhar daquilo que não pode ser dado à multidão?
Rainer Maria Rilke

À meia-noite do dia 22 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário viu os céus se abrirem e deles descerem sete anjos com auras azuis enviados por Deus. Eles vinham encontrá-lo

para transmitir-lhe uma mensagem do Criador: a de que ele, Bispo, fora escolhido por Deus para ser o agente de uma missão sagrada na terra. A glória absoluta foi imediatamente aceita e, desde então, Bispo passaria o resto de sua vida empenhando-se na missão que lhe fora designada por Deus.

Bispo foi reconhecido pelos próprios anjos como o Messias na terra, o eleito de Deus cuja missão sagrada era julgar os vivos e os mortos e reconstruir o mundo para entregá-lo a Deus no dia do juízo final.

Após a grande revelação, Bispo precisava se apresentar à humanidade como o Messias, como o Cristo enviado por Deus em missão sagrada. Já havia sido reconhecido pelos anjos, agora precisava ser reconhecido pelos homens. Então, guiado por imagens e vozes divinas, iniciou uma peregrinação mística pelas igrejas e ruas centrais do Rio de Janeiro cujo itinerário seria posteriormente detalhado, descrito e cartografado em muitos de seus bordados e textos. Como em um calvário ou em uma via-crúcis alucinada, vagou pela cidade por dois dias até parar diante do Mosteiro de São Bento, onde entrou convicto e resoluto para comunicar aos monges sobre sua missão e sua condição de escolhido por Deus; para comunicar que o Messias havia chegado, que o Cristo, enfim, estava entre os homens.

22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVES ESPECIAS 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 ESPÍRITO MALISIMO NÃO PENETRARA – AS 11 HORAS ANTES DE IR AO CENTRO DA CIDADE NA RUA PRIMEIRO DE MARÇO – PRAÇA 15 – EU FIZ ORAÇÃO DO CLEDO NO CORREDOR PERTO DA PORTA – VEIO A MIM – HUMBERTO MAGALHÃES LEONI – ADVOGADO MESTRE PARA ONDE EU IA PERGUNTOU – EU VOU MIM APRESENTAR – NA IGREJA DA CANDELÁRIA – ESTA FOI MINHA RESPOSTA.⁸

Bispo acabou preso pela polícia e foi levado ao Hospital Nacional dos Alienados, o manicômio da praia vermelha onde, examinado por médicos, foi diagnosticado como “esquizofrênico-paranoide”. Posteriormente, em 25 de Janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. A colônia, segundo Hidalgo (2011, p. 16), era um caminho sem volta, um lugar abandonado e esquecido à margem da sociedade, um lugar que significava um ponto final na trajetória de qualquer paciente. Neste lugar, Arthur Bispo do

⁸Texto bordado no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita.*

Rosário construiria grande parte de sua obra e seria, após várias entradas e saídas na instituição, definitivamente internado em 1964 e lá permaneceria o resto de sua vida⁹.

Assim iniciam-se seus trabalhos: atendendo ao chamado de Deus e dando andamento à missão para a qual fora designado. O trabalho árduo de miniaturizar, catalogar e inventariar as coisas do mundo levou uma vida inteira. Fichários, objetos, bordados, textos, miniaturas, acumulações, listas de nomes e mais toda sorte de sucatas e detritos serviam a ele como matéria prima para a confecção de seus painéis e *vitrines* (como ele dizia), os quais ele mesmo não via como arte, mas como parte do trabalho árduo que demandava sua missão.

O mundo que reconstruiria seria belo e perfeito, sem fome, sem doença, sem desigualdade, sem dor, um mundo destinado a todos aqueles que o reconhecessem como o Cristo, a todos aqueles que enxergassem a sua “aura” e admitissem a santidade de sua missão e de sua existência. Estes seriam os escolhidos que habitariam com ele neste novo mundo que estava sendo reconstruído; pessoas cujos nomes constavam em muitas de suas peças, bordados, listas, escritos e, principalmente, nos mantos que confeccionava. “Eu vim para salvar a humanidade, então tenho que ter estes mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo.” (apud HIDALGO, 2011, p. 87). Arthur Bispo do Rosário dá mais alguns detalhes sobre sua missão no documentário de Hugo Denizart *O prisioneiro da passagem*, de 1982:

HUGO: E os hospitais psiquiátricos, o que vai acontecer?

BISPO: Ah, isso tudo vai acabar. Esse negócio de doença.

HUGO: Não vai mais haver nenhuma doença?

BISPO: Nada, nada.

HUGO: Nem miséria?

BISPO: Nada.

HUGO: E tristeza?

BISPO: Ah, mas não pode, rapaz... Não pode. Tá mais do que visto. A minha estadia aqui junto com o meu povo vai ser a vida. A vida para todos os tempos e glória. Mais nada.

HUGO: E os psiquiatras?

BISPO: Que psiquiatras?

HUGO: Os médicos daqui, o que vai acontecer com eles?

BISPO: Não vai ter decepção de classe não. Não vai ter decepção de Classe.

HUGO: Vai ficar tudo igual?

BISPO: Médico psiquiatra nos meus tempos não existia não, sabe? Só existia médico e advogado. Depois foram inventando psiquiatra não sei de quê...

HUGO: Só vai haver alegria?

⁹Reconto aqui, com minhas palavras, os acontecimentos biográficos baseado em Hidalgo (2011), Dantas (2009) e também conforme narrados pelo próprio Arthur Bispo do Rosário em algumas de suas obras, em dois documentários – Hugo Denizart, “Arthur Bispo do Rosário: o prisioneiro da passagem”, de 1982 e Fernando Gabeira “O Bispo”, de 1985 – e em uma reportagem para a TV de Samuel Weiner Junior, chamada: “Colônia Juliano Moreira”, apresentada no programa Fantástico da Rede Globo em 18 de maio de 1980, que buscava denunciar os maus tratos, as condições estruturais insalubres e o abandono em que se encontravam os pacientes e a própria instituição.

BISPO: Pois é, mas pra quem é meu, pra quem é meu. Tá mais do que visto, é coisa fina.

Arthur Bispo do Rosário acreditava-se Jesus Cristo, acreditava-se o salvador da humanidade imbuído de uma missão sagrada e esta era, para ele, a verdade absoluta e inquestionável que se tornaria não apenas o propulsor de sua criação, mas a razão de sua existência.

HUGO: As miniaturas permitem a sua transformação?

BISPO: Pois é.

HUGO: Como é que permite?

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

HUGO: E essas miniaturas são representações.

BISPO: É material existente na terra dos homens.

HUGO: É uma representação de tudo que existe na terra?

BISPO: É, são trabalhos que existem.

HUGO: E você vai se transformar em Jesus Cristo, como é que é?

BISPO: Não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga; pra quem não enxerga não dá pé.¹⁰

Aqui, é possível perceber nitidamente a fabulação mítica que Arthur Bispo do Rosário cria em torno de si mesmo e de sua história, de suas origens; um discurso mágico e belo que assume uma extrema profundidade poética e filosófica ao envolver toda sua obra na redoma encantada de suas palavras. É interessante ressaltar que as “verdades” contadas por Bispo só assumem o caráter de “ficção”, ou “fabulação”, a partir do olhar interpretante do pesquisador/observador; é este que percebe as palavras do artista como um discurso ficcional. Em contraposição a esta percepção lógica e analítica do pesquisador, Bispo percebe sua missão e sua existência como sendo algo de procedência divina; ou seja, tanto sua vida como seu discurso são da ordem do sagrado, da ordem do dogmático que se institui naturalmente como verdade absoluta e inquestionável por conta da força sobrenatural de sua origem divina.

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

HUGO: E como vai ser essa representação?

BISPO: A representação é que eu vou estancar e apresentar o resplendor a fim da representação do mundo. E quem deve me apresentar é os interessados aqui da colônia que, segundo a habitação de Cristo, diz: eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação aos diretores. Mais nada.

HUGO: Aos Diretores?

BISPO: É, aos diretores, eles não ficam aqui? Só quem pode me apresentar é eles. Isso tudo aqui foi feito pra eles. Só pra eles. Mais nada.

HUGO: Isso aqui foi feito para os diretores?

¹⁰Ver DENIZART, 1982.

BISPO: Não é eles que ditam? Então essa representação é deles. E mais a minha representação agora do mundo.

HUGO: Mas a representação...

BSIPO: É tá chegando...

HUGO: Mas os donos da representação são eles?

BISPO: É, que são os diretores do hospício, e daqui é que eu devo ser apresentado à humanidade. Segundo tem escrito na habitação de Cristo, os frades, a missão de frades, os cardeais vão pelos países a fim de encontrar Cristo. Ninguém pode encontrar Cristo. Agora vai encontrar porque eu vou me apresentar...

A missão de Arthur Bispo do Rosário juntamente com a reinvenção biográfica de si mesmo são os mecanismos geradores de toda a obra; podem, portanto, ser vistos como o conceito, ou ideia geral, de toda a sua poética. A esquizofrenia, ou ainda, a loucura está no cerne de todo este processo criativo uma vez que toda esta fabulação mítica envolvendo Bispo e sua missão talvez não tivesse sido possível sem os surtos psicóticos gerados pela esquizofrenia paranoide que o acometia. A questão da loucura será oportunamente analisada e aprofundada mais adiante.

Segundo Bispo, sua obra é uma “representação de tudo que existe na terra”, ou seja, uma representação do mundo dos homens. Esta ideia de representação remete-nos imediatamente à noção aristotélica de *Mímese*, ou imitação, onde o objeto artístico não seria o “real”, mas uma simulação do “real”. Tal simulação pode, no entanto, ser construída de modo análogo ao seu referente, ou pode deturpá-lo, alterá-lo, distorcê-lo, produzi-lo melhor ou pior (ARISTÓTELES, 1996, p. 32). Observado isto, percebe-se que este simulacro construído por Bispo assume um sentido profundo de remodelação subjetiva da realidade; esta, não é simplesmente transplantada para outro plano, mas transfigurada para corresponder a uma forma particular de conceber o mundo. Em outras palavras, este mundo que está sendo recriado, não é o mundo tal qual se apresenta a ele, é um mundo ideal.

A força mágica da representação não estaria, portanto, na simples imitação, mas nas metamorfoses operadas na realidade a partir do ato de recriar. E a arte de Arthur Bispo do Rosário é esta recriação do mundo. Um “recriar” que não se limita a ser uma mera cópia da realidade que está posta, mas uma reinvenção do real e transfiguração da vida segundo uma ótica subjetiva. Bispo não estava apenas recriando um mundo para oferecê-lo a Deus no dia do juízo final, estava criando um novo mundo mágico e encantado com o qual sonhava em seus delírios e no qual desejava viver eternamente com os seus escolhidos. Marta Dantas entende este processo como uma construção reparadora, “mas o ‘reparar’, na obra de Bispo, não foi simplesmente o ‘refazer’, o ‘recuperar’, foi muito mais que isso: foi ‘melhorar’, ‘aprimorar’,

‘corrigir’, ‘inventar’ o mundo conforme sua vontade, dando-lhe potência, impregnando-o de forças mágicas.” (DANTAS, 2009, p. 91).

Nesta concepção de “recriar”, Bispo não parece estar buscando a totalidade do mundo para representá-la, mas apenas as coisas materiais, ou abstratas, que, a seus olhos, parecem interessantes e dignas de representarem os traços da existência humana na terra, dignas de constarem em seu cosmo pessoal. Deste modo, apenas aquilo que lhe impressiona enquanto belo e bom é recolhido para construir este mundo outro no qual habitará a humanidade após o juízo final.



Cestas e canecas coloridas (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Suporte de madeira e papelão, 197 x 70 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.¹¹

¹¹DANTAS, 2009, P. 157.

Na peça *Cestas e canecas coloridas*, por exemplo, é possível perceber copos, cestas, bandejas e garrafas de plástico dispostas em um painel de papelão. Nesta peça percebe-se que o valor dado pelo artista aos objetos não deriva apenas do fato de serem coisas do mundo dos homens, mas está relacionado também com suas formas, seus relevos, suas cores e suas texturas, aspectos que atraem o olhar do artista também enquanto elementos estéticos composicionais de suas peças; aspectos que, ao serem mediados no espaço do painel, irão compor imagens e simetrias diversas que ao mesmo tempo opõem-se e convergem-se. Assim, a imagem apresentada aqui, é composta não por tinta como em uma pintura tradicional, mas por coisas, em uma espécie de grafia do objeto.

Ao recolher os objetos que encontra ao seu redor para que estes possam permanecer para além do fim do mundo, o que Bispo faz é um processo de acumulação, ou seja, uma espécie de arquivo das coisas do mundo que lhe permita construir uma memória que possa ser reacessada em um futuro próximo, após o *Armagedom*, após o juízo final de Deus quando nada mais existir e a sua realidade pessoal construída se constituir como o lugar da existência humana, como a nova terra.

Porém, não se trata apenas de um arquivo, ou acumulação enquanto depósito aleatório de coisas, trata-se de um arquivo construído com especial cuidado estético e artístico, trata-se de uma acumulação seletiva com o objetivo não só de pós-vida destas coisas, mas também com o objetivo de compor novos objetos a partir do acúmulo e mediação, em vários níveis, de outros objetos. Como temos nesta obra, por exemplo, o objeto painel (ou *vitrine*, como Bispo nomeava as peças construídas neste formato) que é composto por uma reunião de vários outros objetos que, ao serem relacionados e combinados através das mediações pensadas e implementadas por Bispo, dão origem a um novo objeto: o painel.

Cada utensílio colocado ao longo do painel estabelece uma sintonia visual (ou semântica) com os demais objetos que compõem o objeto final e dialogam entre si para construir um significado (ou vários) através de uma estrutura tão complexa como a tessitura de um texto. Aliás, é necessário lembrar que a ideia de “texto”, apesar de correntemente estar vinculada à escrita, ou mesmo à fala, extrapola estas duas associações que, embora mais frequentemente utilizadas, a reduzem. Estamos diante de um texto; não um texto escrito, mas um texto visual. Neste sentido, seria interessante lembrar as colocações de Louis Hay (2002) que, ao comentar sobre as variações que a noção de “texto” vai sofrendo de acordo com as flutuações históricas, culturais e sociais, faz uma referência à poética de Mallarmé que assume particular importância

nesta questão. Diz o autor que “é por sua natureza que o ato de leitura dá forma de texto a seu objeto. Sabe-se que esta faculdade encontra expressão absoluta na poética de Mallarmé, que considera texto tudo que é modelado pelo olhar, mesmo quando este se desvia do livro e considera a paisagem.” (Hay, 2002, p.39).

Esta interessante percepção de Mallarmé, apontada por Louis Hay, pluraliza a noção de texto e atribui este nome a tudo que é modelado pelo olhar, seja uma paisagem, uma grafia ou um objeto. A paisagem, a imagem, o pictórico, o plástico funcionariam, neste sentido, como textos que, por conta disso, podem ser lidos. Mallarmé faz a distinção entre formas diferentes de textos modelados pelo olhar quando se refere ao livro e à paisagem. Quando o olhar se desvia do livro para a paisagem, modela nesta uma nova forma de texto diferente da forma que modelava o texto na página escrita do livro durante a leitura. Nesta percepção, produzir o texto não é uma característica exclusiva daquele que o constrói e articula, mas é uma característica também do olhar observador que o significa, que lhe atribui sentido.

A missão de Arthur Bispo do Rosário é constituída por uma narrativa textual que a perpassa do início ao fim e que não é composta exclusivamente pela palavra, mas também pelo objeto (e por mais uma série de outros artifícios que serão descritos e comentados ao longo deste trabalho). Neste caso específico, ao construir esta narrativa a partir de uma combinação relacional das coisas, Bispo cria uma espécie de poesia do objeto que os retira de seu contexto primordial e anula a sua funcionalidade cotidiana para utilizá-los em outros contextos e realidades por ele construídas, ou pensadas, para gerar outros sentidos. Esta é uma das possibilidades ou características da poesia: brincar, alterar, desfigurar os significados das coisas e gerar ou criar novos sentidos, novos significados, novas formas. Os poetas fazem isso com palavras, Bispo faz isso com objetos.

Inventariar e reconstruir são, portanto, os dois eixos principais que perpassam o trabalho exigido por esta missão divina, exigido pelas vozes que Arthur Bispo do Rosário dizia ouvir constantemente e que, segundo ele, o obrigavam a continuar tecendo sua obra.

O dicionário determina a palavra “inventário” como um “levantamento minucioso dos elementos de um todo” (HOUAISS, 2001). O trabalho de Bispo não consiste apenas em um levantamento, mas também em um recolhimento e acumulação de todas estas coisas existentes na terra, com as quais constrói suas peças. Estas peças, em muitos momentos, podem ser vistas como um agrupamento estético e relacional de coisas; relações que se estabelecem tanto na

ordem do sensorial quanto na ordem do semântico¹²; há momentos também em que um único objeto, ou apenas dois, retirados do cotidiano compõem toda a peça, como se pode observar na imagem de *Carrilhão* (DANTAS, 2009, p. 166), composta por um banco e um antigo relógio quebrado.



Carrilhão (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Relógio carrilhão de mesa, fora de funcionamento. 12 x 63 x 10 cm.)
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.¹³

É importante atentar-se, neste momento, para o significado que esta missão assume ao trazer em si as noções de “inventário” e “acumulação”. Arthur Bispo do Rosário não seria o primeiro homem, ligado ao universo bíblico-cristão, a receber a missão de inventariar para salvar a existência da humanidade. Na mitologia bíblica, Noé também recebeu a missão de inventariar as espécies e salvar a humanidade da aniquilação; agrupou, portanto, um casal de cada espécie de animais da terra para que os seres e a ordem natural das coisas pudessem permanecer e continuar após o dilúvio. A diferença entre estes respectivos inventários, nos aponta Maria Esther Maciel (2004, p. 17) ao esclarecer que “para Bispo, o mundo não se afigurava de forma naturalizada, mas artificialmente moldado a partir do que nele foi depositado pela cultura”. Ou seja, o

¹²Um exemplo desta relação dos objetos através da ordem do significado, ou seja uma aproximação que também se dá pela aura semântica que os envolve, pode ser percebida na peça *Macumba*, analisada no primeiro subcapítulo deste trabalho. Ali, os objetos se aproximam não apenas por suas características visuais, mas também por conta do significado místico e religioso que os envolve.

¹³ DANTAS, 2009, p. 166.

inventário de Noé é físico e literalmente composto por seres que são organizados e alocados na arca por ele construída; o inventário de Bispo é composto por coisas que lembram ou remetem o pensamento não apenas aos seres humanos, mas a todo o seu universo cultural. Em outras palavras, o inventário de Noé está para o literal assim como o de Bispo está para o simbólico, ou para o representacional.

Neste sentido, Bispo não inventaria necessariamente o mundo em seu estado natural e intocado, mas inventaria um mundo que foi construído pela cultura dos homens; isto é, um mundo alterado e modificado pelo trabalho humano que adapta e transforma a natureza segundo suas vontades e necessidades. O mundo que Bispo está inventariando, portanto, não é o mundo criado por Deus, mas o mundo criado pelos homens. Como ele mesmo diz: “o material existente na terra dos homens”. Partindo-se deste ponto, pode-se dizer que o que Bispo pretende entregar a Deus no dia do juízo final não é, necessariamente, o mundo, mas a memória cultural dos homens materializada nos objetos produzidos por sua cultura.

Segundo Maciel, “Bispo buscou inventariar todas as coisas, acreditando que assim poderia manter viva a memória do mundo” (MACIEL, 2004, p. 18). E esta memória, a qual se refere a autora, é uma memória cultural. Considerando este como um dos objetivos da missão sagrada de Arthur Bispo do Rosário, então é possível compreendê-la como uma missão da memória; e isto não apenas por que busca inventariar e guardar a memória cultural dos homens, mas também por que a própria memória, para esta missão, funciona como o *modus operandi* através do qual ela se concretizará. Deste modo, a memória está triplamente presente na missão de Bispo: enquanto objetivo, enquanto conteúdo e enquanto método.

Enquanto objetivo e conteúdo, o parágrafo acima já deixou exposto. Agora para compreender a presença da memória na missão de Arthur Bispo do Rosário enquanto método, é necessário partir da noção de que o próprio arquivo é uma espécie de representação da memória, é a memória que deixa de ser pensamento abstrato e assume uma forma material sensível, palpável, manipulável e armazenável¹⁴.

Quando a memória ganha uma representação, ela deixa de existir como memória e passa a existir exteriormente ao ser como uma representação da memória, como um suporte físico

¹⁴Ora, a memória humana, enquanto forma de relacionamento com o passado e depósito de acontecimentos é ineficaz em sua tentativa de completude, em sua busca de apreensão total dos instantes ou do mundo; em outras palavras, a memória humana nada mais é do que um grande arquivo de recordações, mas um arquivo falho porque, quase sempre, fugidio. Trata-se de uma memória atormentada pelo fantasma do esquecimento. E a possibilidade de fazer com que a memória resista ao tempo e ao esquecimento dando-lhe suportes físicos em forma de arquivo como a escrita, por exemplo, explica porque o arquivo vem sendo utilizado há séculos pelos seres humanos “enquanto modalidade cultural de se relacionar com o passado” (SILVA, 2007, p. 144).

acessível aos sentidos que permite ao ser humano reaccessar ou recordar aquilo que a mente esqueceu, ou ainda, aquilo que a mente teme esquecer. Como diria Derrida (2001, p. 22), “[...] o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.

Todo arquivo é, neste sentido, materialização da memória, armazenamento ou conservação do passado que possibilita a reevocação do pretérito a qualquer instante presente ou futuro. É neste ponto que a memória funciona como método na missão de Arthur Bispo do Rosário: o artista acumula os objetos que são representações da memória histórica e cultural dos homens, e produz com eles um grande inventário, um grande arquivo de recordações que serão reevocadas após o *Armagedom* para construir o novo mundo, para materializar, ou tornar palpável, uma nova realidade por ele artisticamente criada e pensada. A construção deste novo mundo se dá (ou se dará) através da reevocação da memória que permanece materializada nos objetos que acumula, e “isso, certamente, por [ele] considerar as coisas [...] como o testemunho mais concreto da existência humana, sua memória mais perene” (MACIEL, 2004, p. 18).

Bispo não constrói sua obra para o agora, ele a constrói sempre para o futuro, para o grande dia de seu encontro com Deus. Portanto, a incumbência divina de Arthur Bispo do Rosário pode ser lida como uma missão da memória porque opera através desta construindo uma obra que funciona como uma espécie de recordação do porvir, ou ainda, para o porvir.

1.3 Loucura e internação: o espaço dos malditos

A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente.

Machado de Assis

Arthur Bispo do Rosário passou grande parte de sua vida internado na colônia Juliano Moreira, instituição destinada a acolher e tratar doentes mentais. Desde 1939, seu internamento se alternou com breves momentos de liberdade os quais dedicou ao convívio nos lares da família Leone, onde era sempre muito bem acolhido e sempre conseguia trabalho. Nesta época, Bispo já ensaiava sua arte em algumas peças que viriam a compor sua obra posteriormente. Em 1964,

contudo, Bispo é internado definitivamente na colônia Juliano Moreira e lá trabalhará incansavelmente em sua obra até o dia de sua morte em 5 de Julho de 1989.

O internamento aparece em sua vida a partir do diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia paranoide, feito pela junta médica do Hospital Nacional dos Alienados (o Hospício da Praia Vermelha); tal diagnóstico levou esta junta médica a solicitar seu internamento e posterior transferência para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Desde então, sua vida jamais se desvincularia do internamento imposto pelo sistema manicomial brasileiro, jamais se dissociaria de uma estreita relação com esta instituição que marcaria fortemente a construção e a memória de sua obra tanto no sentido de espaço físico-geográfico no qual se deu a concepção de grande parte das peças (espaço este que aparece em várias peças como tema representado), quanto no sentido afetivo das relações vividas por Bispo neste espaço (muitos dos nomes que aparecem em suas listas e peças são de pessoas com as quais Bispo conviveu na Colônia Juliano Moreira) e, até mesmo, no sentido histórico de preservação de sua obra e memória, uma vez que mesmo depois de sua morte a instituição ainda mantém um museu com o nome de Arthur Bispo do Rosário no qual expõe e mantém preservadas várias de suas peças.

Construída em uma imensa área verde com mais de 7 milhões de metros quadrados e rodeada pela mata atlântica no Rio de Janeiro, a colônia representava o que de mais moderno existia na área da psiquiatria europeia à época.

O conceito de Colônia, importado da Europa pela psiquiatria brasileira, consistia em reunir os *doídos* da cidade em locais isolados, atribuindo-lhes funções em oficinas e em trabalhos no campo. No Rio, o cordão de isolamento cercou a região agrícola de Jacarepaguá, onde se ergueu o primeiro núcleo, Rodrigues Caldas, em 1924, só batizado como Colônia Juliano Moreira em 1935. (HIDALGO, 2011, p. 24, grifo da autora)

As condições estruturais da instituição e o tratamento dispensado aos pacientes internados na Colônia Juliano Moreira eram os piores possíveis. Tratava-se de um ambiente degradante, insalubre e violento. Segundo reportagem exibida em 18 de maio de 1980, no programa jornalístico *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, os pacientes eram tratados com violência e encarcerados em salas escuras, úmidas e sem estrutura; salas que lembram verdadeiras “solitárias” coletivas. O psiquiatra Francisco José Roma Baumgarten, que abandonou a instituição por não concordar com o abandono e os métodos de violência utilizados no “tratamento” dos doentes denuncia, nesta reportagem, o uso excessivo de medicamentos neurolépticos que eram dados aos doentes não porque a doença assim o exigia, mas simplesmente para manter os pacientes sedados e evitar transtornos, principalmente com os

pacientes mais exaltados e agressivos. O médico denuncia também o eletrochoque que era utilizado frequentemente e administrado não com intenções terapêuticas, mas com características punitivas. Ao assistir e ouvir as palavras do narrador desta reportagem é possível compreender por que o psiquiatra entrevistado chama a instituição de “um caminho sem volta”.

O que você vai ver agora são cenas impressionantes que você talvez jamais esqueça [...] Estamos entrando na Colônia Juliano Moreira; a cidade dos rejeitados em Jacarepaguá, no Rio [...] Um lugar onde vivem 3007 doentes mentais; 3007 homens e mulheres que há 20, 30, 40 anos estão esquecidos, abandonados por parentes e amigos. Gente que vive em condições que nem sempre são dignas de um ser humano [...] Esses problemas não são novos, eles existem praticamente desde que a colônia foi fundada em 1924 e foram se tornando cada vez mais graves a ponto de a Colônia ficar com a fama de *depósito de loucos*, uma espécie de *casa de horrores*, de onde ninguém sai vivo. (JUNIOR, 1980, grifo nosso)

O internamento manicomial, tal como é praticado na Colônia Juliano Moreira, não está muito distante de uma prática de internamento que marcou um grande período da história europeia. E isso porque a psiquiatria brasileira foi, em grande medida, herdeira dos modelos, ideias e concepções europeias neste campo do conhecimento. Para Michel Foucault, em seu livro *A história da loucura na idade clássica* (1993), a partir do século XV a loucura deixa de ser percebida dentro de uma aura cósmica, mítica ou mágica ligada aos sonhos e às ilusões humanas e passa a ser percebida dentro de uma esfera moral. Para o autor, o classicismo teria inventado o internamento mais ou menos como a Idade Média inventou os leprosários; a diferença é que o banimento dos leprosos para estes espaços malditos tinha uma finalidade médica, um objetivo de preservação física do grupo em relação a um indivíduo portador de um mal biológico e contagioso. No classicismo, “o gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas e morais. E que dizem respeito provavelmente a certas estruturas essenciais do mundo clássico em seu conjunto” (FOUCAULT, 1993, p. 53).

Os valores, a moral e as motivações políticas da era clássica impulsionaram muito mais a prática do internamento do que um desejo de cura da doença mental. Aliás, a consciência da loucura como patologia psíquica, ou mental, era uma ideia ainda pouco estudada, pouco desenvolvida e raramente aceita no período clássico. A loucura, ou ainda, a consciência que se tinha da loucura dizia respeito muito mais a um desacordo de conduta com os valores morais estabelecidos do que à patologia em si. “Se existe na loucura clássica alguma coisa que fala de *outro lugar* e de *outra coisa*, não é porque o louco vem de outro céu, o do insano, ostentando

seus signos. É porque ele atravessa por conta própria as fronteiras da ordem burguesa, alienando-se fora dos limites sacros de sua ética” (FOUCAULT, 1993, p. 75).

A ética demarcava, portanto, o limiar entre loucura e razão. E é através desta ética que a noção de loucura será usada para excluir do convívio social os tipos moralmente indesejáveis e aqueles que tornam a paisagem suja e feia (tais como mendigos, pobres, alcoólatras, indigentes, prostitutas, etc.) obstruindo com isso a possibilidade de uma sociedade bela, asseada e virtuosa, segundo uma perspectiva burguesa. Deste modo, todos aqueles que estão para além da linha demarcatória ética e moral burguesa tornam-se alvos de possível internamento. Foucault (1993, p. 136) cita o caso de um certo abade Bargedé que, em 1704, é internado aos setenta anos em Saint-Lazare para ser tratado com os outros insanos. Seu sintoma de loucura é que ele costumava emprestar dinheiro a juros altíssimos e isso o enriquecia rapidamente e ultrajava o sacerdócio da Igreja com sua usura desenfreada. Como ele não se arrependeu de seus atos, se negou a aceitar que sua atividade era um pecado e insistiu em ser um avaro, foi internado para ser tratado como os outros loucos. Percebe-se, neste interessante exemplo de Foucault, que a insanidade de Bargedé não é fruto de uma avaliação patológica, mas fruto de uma avaliação ética e moral. Deste modo, o avaro, o devasso, o homossexual, o mágico, o suicida, o libertino, o ateu, etc, por se distanciarem da norma social aproximam-se, ou ainda, enquadram-se na esfera da loucura.

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma forma bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”; a era clássica teria neutralizado com segura eficácia – tanto mais segura quanto cega – aqueles que, não sem hesitação, nem perigo, distribuímos entre as prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas (FOUCAULT, 1993, p. 79 grifo do autor).

É sobre este princípio de exclusão e condenação moral que se desenvolve a percepção médica da loucura e a percepção comum que compartilhamos hoje. É sobre este pano de fundo que as práticas de tratamento e internamento da loucura se desenvolvem. É em um sistema concebido a partir desta herança que se dará o internamento de Arthur Bispo do Rosário. Luciana Hidalgo transcreve o discurso de Rodrigues Caldas, primeiro diretor empossado, na cerimônia de início das construções da Colônia de Jacarepaguá, em 1920. Diz o discurso do Senhor Rodrigues Caldas:

Foi, pois, jubiloso e esperançado que compareci a esta festividade, a fim de saudar ao Sr. Ministro da Justiça (Alfredo Pinto), que vem remodelando a Assistência a Alienados, pela fundação destas colônias (...) e pela provável promulgação de uma nova legislação na qual serão resolvidos delicados problemas atuais de higiene e defesa social pertinentes aos deveres do Estado para com os tarados e desvalidos de fortuna, do espírito ou do caráter, para com os ébrios, loucos e menores retardados, ou delinquentes e abandonados, assim como para com os indesejáveis inimigos da ordem e do bem público, alucinados pelo delírio vermelho e fanáticos das sanguinárias e perigosíssimas doutrinas anarquistas ou comunistas, do maximalismo ou bolchevismo (apud HIDALGO, p. 24-25).

Percebe-se, neste discurso, que a construção da colônia não tem apenas objetivo de tratamentos clínico-patológicos. Figuram neste discurso, principalmente, objetivos de exclusão social de tipos indesejados a uma sociedade idealizada, objetivos políticos e ideológicos que não se distanciam muito das práticas de internamento utilizadas na era clássica europeia estudada por Foucault. A colônia seria um local de expurgo da sociedade, um local de segregação onde habitariam não apenas os considerados *loucos*, mas todos aqueles considerados nocivos ao projeto de sociedade brasileira idealizado naquele momento. Arthur Bispo do Rosário, nordestino, negro, pobre e tido como louco, não era apenas um doente mental. Ele era, antes de tudo, um excluído.

Este espaço marginal e maldito será, portanto, o local de enunciação do discurso artístico de Bispo. E esta enunciação está marcada pela exclusão e o internamento que gera uma espécie de exílio no qual grande parte da obra será concebida, e a partir do qual a obra será conhecida.

Este exílio vivido por Bispo não é, exatamente, aquele exílio geográfico, cultural e linguístico forçado pela migração, mas um exílio que se constitui dentro do próprio espaço geográfico e cultural daquele que é banido. O exílio se constitui como uma separação entre o indivíduo e seu lugar de origem, seu verdadeiro lar com o qual mantém fortes laços culturais e afetivos. Mas que dizer do exílio em seu próprio lar? Do confinamento que gera um distanciamento marginal no seu próprio lugar e no seu próprio tempo? Bispo está em sua “terra natal” (seu país de origem), mas não compartilha dela, não interage com ela, não participa e nem testemunha os processos que a modificam, a não ser através de um contato muito superficial com a realidade além dos muros da instituição¹⁵. O exílio experimentado por Bispo é, ao mesmo tempo, espacial e temporal. Espacial no sentido já exposto, o de que lhe é vetado interagir livremente com a totalidade do espaço no qual está inserido; ficando sua capacidade de interação

¹⁵Tal contato chegava-lhe escassamente através de revistas e jornais velhos trazidos por funcionários. Revistas como *Manchete e O Cruzeiro* chegavam-lhe antigas e deterioradas; e muitas das páginas destas revistas ornavam as paredes úmidas de sua cela. “O Brasil, o mundo, o mundano pulavam a cancela adentravam o hospício. Bispo lia revistas e também jornais coletados aqui e ali, despojos dos hábitos de funcionários do pavilhão. Informava-se, no contexto do *fait divers* obtido a muito custo” (HIDALGO, 2011, p.91, grifo da autora).

cerceada em uma pequena partícula do macro espacial ao qual pertence. E temporal no sentido de que o tempo transcorrido dentro e fora do internamento opera manifestações diferentes em cada espaço. O tempo que transcorre do lado de fora traz consigo mutações culturais, estruturais e visuais na realidade que não podem ser sentidas, ou percebidas pelo interno. Este permanece no mesmo espaço imutável apesar do tempo transcorrido. Por isso, é possível dizer que o tempo transcorrido do lado de fora não é o mesmo tempo transcorrido do lado de dentro. O tempo no confinamento é vagaroso, ou mesmo extático, enquanto o tempo do lado de fora é dinâmico e modificador. O interno, não acompanha, portanto, o tempo que compartilha com os humanos em sua própria época. É um exilado do seu próprio espaço e do seu próprio tempo. Habita, juntamente com uma determinada comunidade de seres humanos, um mesmo espaço e tempo, mas não pode (como os outros) tocá-los ou vivenciá-los por conta de seu confinamento. Talvez seja esta a fratura característica deste tipo específico de exílio: a impossibilidade do indivíduo de fruir ou experienciar algo no qual está inserido, algo que o rodeia e que está sempre ao alcance de suas mãos.

Mas este confinamento exilar, talvez não deva ser visto apenas negativamente, talvez possa ser visto também como impulso criativo ou, como diria Villém Flusser, “como um desafio para a atividade criativa” (FLUSSER, 2004, p. 1, tradução nossa)¹⁶.

Para Flusser (2004), o exílio é um oceano de informação caótica e disforme que o exilado, por uma questão de sobrevivência, precisa significar e transformar em mensagens. Ou seja, o exilado precisa processar de algum modo esta tempestade contínua de informações para não ser tragado por ela; e processar informação é, para o autor, sinônimo de criação. Para não perecer, o exilado precisa ser criativo. “É uma questão de sobrevivência: se alguém falha em transformar os dados, ele é engolido pelas ondas do exílio. A transformação de dados é sinônimo de criação. O exilado precisa ser criativo se ele não quiser ser devorado pelos cachorros.” (FLUSSER, 2004, p. 1, tradução nossa)¹⁷. Nesta perspectiva, o impulso criativo seria gerado a partir de um encontro entre o conhecido e o desconhecido, a partir de um confronto entre o “comum” (a experiência que o indivíduo traz, aquilo que lhe é conhecido) e o “incomum” (este desconhecido no qual agora o indivíduo habita). A criação se dá, portanto, dentro de um processo dialógico entre o “comum” e o “incomum”.

¹⁶as a challenge to creativ activity (FLUSSER, 2004, p. 1).

¹⁷It is a question of survival: if one fails to transform the data, one is engulfed by the waves of exile. Data transformation is a synonym for creation. The expelled must be creative if he does not want to go to the dogs (FLUSSER, 2004, p. 1).

[...] O que quer dizer uma troca entre a informação que ele traz consigo e todo um oceano com ondas de informações que arremessam ao redor dele no exílio. O objetivo é a criação de significado entre a informação importada e o caos que o rodeia. Se estes diálogos “externo” e “interno” se harmonizam entre si, eles transformam de uma maneira criativa não somente o mundo, mas também os nativos originais e o exilado. Isto é o que eu entendo quando eu digo o que liberdade significa para o exilado; a liberdade para permanecer um estranho, diferente dos outros. Isto é a liberdade para mudar tanto a si mesmo quanto aos outros. (FLUSSER, 2004, p. 5, tradução nossa)¹⁸.

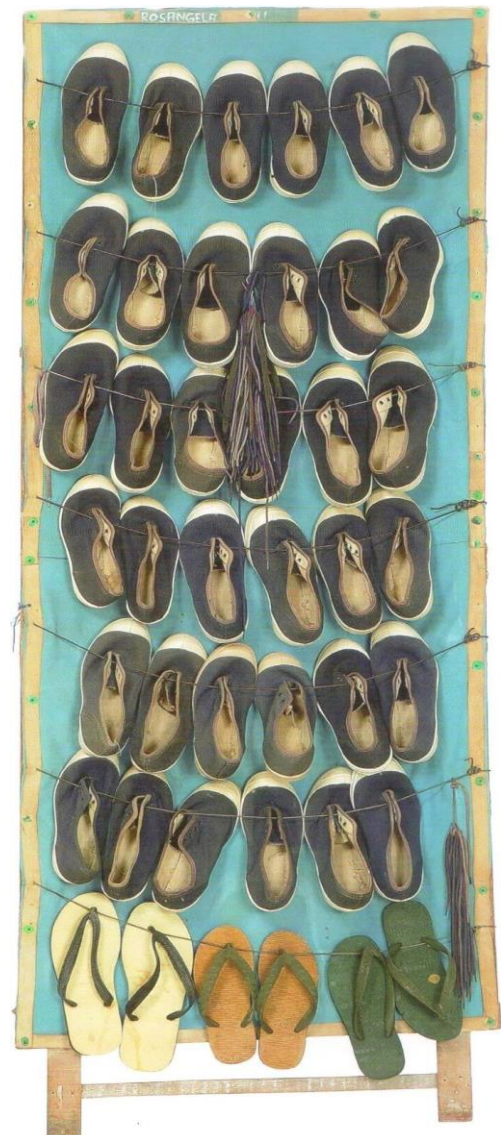
O diálogo consiste, portanto, na troca entre as informações que o exilado já traz consigo e o oceano de informações caóticas que o rodeiam no exílio. Quando esses diálogos internos e externos se harmonizam e geram sentido, tudo e todos se transformam criativamente.

Perceber o exílio de modo positivo significa ver que o exílio proporcionou a Bispo vivenciar outra realidade. E este choque (e posterior harmonização) de realidades distintas, impulsionou, ou marcou seu processo criativo. Não por acaso os fios azuis desfiados dos uniformes da Colônia serviram-lhe de matéria prima para a confecção de seus bordados, e os lençóis da instituição serviram de fundo para seus bordados e estandartes. Não por acaso muitos dos objetos utilizados pelos internos como canecas, sandálias, pentes e sapatos fazem parte da composição de suas *assemblagens* (ou vitrines, como ele as chamava). Isto não é movido apenas por uma escassez de materiais técnicos específicos para a produção artística, trata-se também de um diálogo entre o “interno” (a subjetividade do indivíduo juntamente com toda sua bagagem de experiências) e o “externo” (o espaço desconhecido do exílio).

¹⁸which is to say an exchange between the information he has brought with him, and an entire ocean with waves of information that toss around him in exile. The objective is the creation of meaning between the imported information and the chaos that surrounds him. If these “external” and “internal” dialogues are harmonized with each other, they transform in a creative manner not only the world, but also the original natives and the expelled. This is what I meant when I said what freedom means for the expelled: the freedom to remain a stranger, different from the others. It is the freedom to change oneself and others as well . (FLUSSER, 2004, p. 5).



Pentes (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Madeira, plástico, tecido e papel. 180 x 60 x 20 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário
Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.¹⁹



Congas e Havaianas (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Madeira, plástico, tecido, papel, borracha.
144 x 50 x 30 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte
Contemporânea, Rio de Janeiro.²⁰

O internamento e a exclusão foram, desde o século XV, o local da loucura; mas isto não se deu apenas no plano estrutural e institucional, se deu também no plano artístico. Sebastian Brant (1457-1521) escreve, no final do século XV, o poema satírico *Das Narrenschiff* (A nau dos loucos). Neste longo poema, escrito com um tom moralizante, o autor vale-se da ironia e do

¹⁹LÁZARO, 2012, p. 213.

²⁰LÁZARO, 2012, p. 214.

humor para fazer uma forte crítica à sociedade de sua época. Denuncia os vícios e os desvios morais da nobreza, da Igreja, dos tribunais, das universidades e outras tantas instituições. Dos 112 capítulos do poema, cada um é dedicado a um tipo específico de insensato ou louco. O autor condena os excessos, a ganância, a luxúria, o desinteresse pela fé, etc. Brant, enquanto católico fervoroso, “conclama seus leitores à aceitação incondicional da doutrina cristã, à devoção fervorosa a Deus, à purgação dos pecados e à moralização dos costumes – nisso estaria a verdade e a sabedoria, que deveriam ser buscadas por todos” (VOLOBUEF, 2010, p. 17).

O quadro *A nau dos loucos* (*Stultifera navis*), possivelmente produzido entre os anos de 1485 e 1500, de Hieronymos Bosch (1450-1516) retrata também um barco com vários personagens vagando por um rio. É possível que este quadro de Bosch tenha sido inspirado no poema de Brant, mas não é objetivo deste trabalho discorrer sobre as possibilidades de se formular tal analogia. É interessante perceber, no entanto, que a crítica feita por Bosch neste quadro assemelha-se, a seu modo, às críticas feitas por Brant em seu poema.



A nau dos loucos (1485-1500)
Hieronymos Bosch (1450-1516).
(Óleo sobre madeira. 55 X 31,5 cm) Museu do Louvre, Paris.

No quadro de Bosch vê-se um estranho barco tripulado por vários personagens. Na porção central da pintura encontram-se três religiosos (duas freiras e um monge) que se divertem em uma pequena festa junto com vários camponeses. O mastro do barco é uma árvore – segundo Foucault (1993, p. 21), trata-se da mesma árvore que outrora ocupou o centro do paraíso: a árvore proibida do conhecimento e do pecado – e numa das cordas hasteadas até o mastro está sentado um bobo, ou um bufão que representa a figura do louco. Nesta obra, Bosch alude à devassidão que atingia todos os grupos sociais de seu tempo; denuncia os vícios que marcam a sociedade em sua época e faz uma crítica direta ao comportamento do clero que está representado no centro da pintura. As freiras e o monge demonstram um total abandono de suas obrigações religiosas ao mesmo tempo em que se entregam aos prazeres e vícios mundanos. No canto esquerdo uma freira tenta surrupiar as joias de um camponês em uma alusão à usura e à ganância; no centro o monge e a freira (que aparece tocando um alaúde, instrumento

popularmente usado na Idade Média para animar festas pagãs) estão totalmente alheados de tudo ao redor por contemplarem, hipnotizados, um pedaço de pão sustentado por uma corda, alusão ao pecado da gula que também é retratado no homem que escala o mastro com uma faca para tentar pegar uma ave que está presa no alto do mastro. Na bandeira que tremula no topo do mastro improvisado da embarcação é possível perceber a figura de uma lua em quarto crescente que é uma representação dos povos islâmicos. Para Matias, “estabelece-se aí uma clara vinculação entre loucura e distanciamento da vida cristã” (MATIAS, 2011, p. 1721), uma vez que “os turcos e os seguidores do falso profeta Maomé que dominavam a maioria dos santuários da cristandade eram, para os contemporâneos de Bosch, o símbolo dos inimigos de Cristo.” (BOSING, 2010, p.18 apud MATIAS, 2011, p. 1721).

Percebe-se, que tanto no poema de Brant quanto no quadro de Bosch, os pecados são associados à loucura, nela são exilados os indivíduos que praticam tais vícios. Nesta nau de Sebastian Brant os indivíduos que possuem um comportamento moralmente desviante do aceitável recebem o status de louco e como tal serão tratados e inseridos neste barco de excluídos.

Todas as ruas e travessas estão apinhadas de insensatos; eles vivem entregues às maiores tolices, mas não aceitam serem chamados de néscios. Por isso, pensei em como embarcar os insensatos na nau [...] O número é tão grande que, como um enxame de abelhas em voo, vários correm por toda parte em busca de transporte para a travessia e, sem encontrá-lo, tentam nadar até o navio. Cada qual deseja ser o primeiro a chegar. Muitos tolos e néscios conseguem subir a bordo e deles eu fiz aqui um retrato. (BRANT, 2010, p. 21-22).

Este retrato do louco, feito por Brant, é uma imagem excludente que tem como motor a moral religiosa cristã.

O espaço da loucura como lugar da exclusão moral traz consigo também uma exclusão física ou estrutural que visa exilar o louco do espaço social de convívio daqueles que são “normais”. O barco tripulado por insanos que aparece no poema de Brant e no quadro de Bosch existiu realmente e tinha a função de levar os insanos de uma cidade para outros lugares. Eram os marinheiros os encarregados de livrar as cidades dos loucos e de dar a eles um destino²¹.

Frequentemente (sic) as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracarem em seus portos [...], uns [barcos] desciam os rios da Renânia na direção da Bélgica e de Gheel; outros subiam o Reno até o Jura e

²¹A nau dos loucos não era a única forma de livrar a sociedade dos loucos na Idade Média. Em muitos casos os loucos eram escorraçados dos muros da cidade para viverem nos campos distantes ou confiados a grupos de mercadores e peregrinos que passavam pela cidade. Em algumas cidades como Nuremberg, na Alemanha, os loucos eram simplesmente jogados na prisão e sustentados com o orçamento da cidade (FOUCAULT, 1993, p. 9-10-11)

Besançon [...] É possível supor que em certas cidades importantes – lugares de passagem e de feiras – os loucos eram levados pelos mercadores e marinheiros em número bem considerável e que eles eram ali “perdidos”, purificando-se assim de sua presença as cidades de onde eram originários (FOUCAULT, 1972, p. 9-10-11, grifo do autor).

Tanto a nau simbólica de Brant e Bosch quanto esta nau que encerra a loucura em um exílio distante do convívio social funciona como um mecanismo de expurgo dos indesejáveis da sociedade ou daquilo que é indesejável a certos valores estabelecidos. Eis a marginalidade moral e espacial da loucura. Tal percepção excludente produtora desta margem é característica de uma consciência crítica da loucura que, ao longo do século XV, se distanciou e cada vez mais predominou em relação a uma outra forma de consciência da loucura com a qual coexistiu: uma consciência trágica da loucura.

Esta experiência trágica da loucura, para Foucault, é fruto de uma profunda inquietação humana em torno do tema da morte. O desconhecido que está do outro lado da vida projeta o imaginário para o inferno, o paraíso ou o nada. A morte desperta um medo que se aproxima do terror e, ao mesmo tempo, um fascínio pelo conhecimento da realidade que está do outro lado e que não pode ser tocada ou vivenciada. A morte permanece envolta em um mistério tenebroso ao mesmo tempo fascinante e amedrontador. “O tema da morte predominou nas Artes, assim como na Filosofia e na crítica moral. A morte assomava à superfície do pensamento e da imaginação do homem renascentista, assumindo o aspecto do final dos tempos: o Apocalipse” (MODENESI, 2003, p. 33). Mas, segundo Foucault (1993, p. 15-16), nos últimos anos do século XV toda esta inquietude do homem com relação à morte passa, em algum momento, a pairar sobre a loucura, sobre a figura do louco. Para o autor, “a substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude” (FOUCAULT, 1993, p. 16). Ou seja, as sensações e o imaginário que antes existiam em relação à morte, agora existem em relação à loucura.

É possível que esta mudança de foco deva-se ao caráter abstrato da morte ou, nas palavras de Foucault, à sua “presença descarnada”. O medo abstrato ou sem rosto é mais difícil de ser suportado porque não pode ser identificado ou tocado; a partir do momento em que o medo adquire um rosto e um corpo físico é possível identificá-lo, combatê-lo e talvez até expulsá-lo. Ao transferir o medo da morte para a loucura, este medo ganha um rosto e um corpo; a presença da morte juntamente com tudo que ela suscita ganha agora uma encarnação que pode ser vista, tocada e afastada. A loucura passa a ser a encarnação da morte, um “já-está-aí da morte [...] Neste sentido, a experiência da loucura é uma continuação rigorosa da lepra. O ritual de

exclusão do leproso mostrava que ele era, vivo, a própria presença da morte” (FOUCAULT, 1993, p. 16).

O mesmo mistério fascinante e amedrontador que envolvia o tema da morte, envolvia agora a loucura; esta suscitava agora no imaginário do homem as trevas e o fantástico característico do desconhecido. O saber que a morte ocultava, ocultava-o agora o louco, um saber fascinante porque difícil, hermético e esotérico.

Este saber tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. [...] O que anuncia esse saber dos loucos? Sem dúvida, uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal (FOUCAULT, 1993, p. 21).

Existe algo de sobrenatural nesta forma trágica de perceber a loucura e neste fascínio por este mistério multifacetado que ela traz consigo. A experiência trágica da loucura permanece envolta nesta aura onírica, mística e metafísica de mistério; algo a que Foucault também se referiu como uma “experiência cósmica”. Neste momento, a loucura, em seu hermetismo místico, pode ser reveladora de uma verdade ou de um mundo que o homem “normal” ou “racional” jamais poderia revelar ou acessar.

Na mesma época, outra forma de percepção da loucura subsiste em contraponto à trágica: a experiência crítica da loucura. Nesta forma de perceber a loucura os elementos fantásticos e sobrenaturais enfraquecem-se e dão lugar a uma forma de percepção moral²², analítica e retórica. O homem renascentista das ciências passa a falar sobre a loucura a partir de uma racionalidade munida de uma verdade e de uma moral. É com base na consciência crítica da loucura que se desenvolve o tratamento e a nossa percepção contemporânea da loucura como patologia. A loucura passa a ser alvo do discurso literário, filosófico, moral e de uma racionalidade científica que se inicia no renascimento; “diferente da experiência trágica onde a imagem da loucura fascinava porque revelava os estranhos e terríveis poderes do mundo [...]” (MODENESI, 2003, p. 39). O encanto místico que a loucura tinha sobre os homens se arrefece. Nesta forma de percepção crítica, “por certo, a loucura atrai, mas não fascina” (FOUCAULT, 1993, p. 23).

Mas apesar de contemporâneas e, por vezes entrelaçadas, estas duas formas de consciências passam por um processo de distanciamento cada vez mais acentuado. Um

²²Esta forma de percepção moral foi abordada parágrafos acima quando o trabalho discorria sobre as questões do internamento, da exclusão e da loucura como não-patologia.

distanciamento que, talvez, seja muito mais parecido com uma espécie de obscurecimento de uma das partes que compõem este confronto, um predomínio de uma sobre a outra.

Este confronto entre a consciência crítica e a experiência trágica anima tudo o que pôde ser sentido sobre a loucura e formulado a seu respeito no começo da renascença. No entanto, esse confronto logo desaparecerá, e esta grande estrutura, ainda tão nítida, tão bem recortada no começo do século XVI, terá desaparecido, ou quase, menos de cem anos mais tarde. Desaparecer não é bem o termo para designar com mais justeza o que se passou. Trata-se antes de um privilégio cada vez mais acentuado que a Renascença atribuiu a um dos elementos do sistema: àquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência onde o homem era confrontado com sua verdade moral, com as regras próprias à sua natureza e à sua verdade. Em suma, a consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte, enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas. Em breve estas serão inteiramente afastadas (FOUCAULT, 1993, p. 28).

Esta consciência trágica da loucura que vai aos poucos sendo suprimida, ou ainda, obscurecida pelo elemento crítico não desapareceu, contudo. Permaneceu inerte, escondida, mas nunca totalmente ausente. Para Foucault (1993, p. 28-29), somente em algumas passagens de Sade, nas pinturas de Goya, nas últimas palavras e visões de Nietzsche e Van Gogh ou na obra de Artaud, pode-se perceber que esta experiência trágica da loucura não foi alvo de uma destruição total, mas objeto apenas de uma ocultação.

A obra de Arthur Bispo do Rosário pode também ser entendida como um emergir desta experiência trágica e oculta da loucura num momento em que a consciência crítica (em seu devir) possui um discurso científico amplamente consolidado, num momento em que as formas através das quais as consciências construídas pela cultura ocidental pensam o ser humano e suas relações com o mundo são determinadas pela objetividade científica e pelas verdades construídas por esta objetividade. A consciência contemporânea da loucura é a crítica, principalmente no sentido clínico-patológico, mas também no sentido moral que apenas ficou à sombra da ciência, mas não desapareceu.

O caráter sobrenatural, místico e apocalíptico presente no discurso e na obra de Arthur Bispo do Rosário são características de uma experiência trágica da loucura que se mostra como uma fissura contrapontística no pensamento construído pelo discurso crítico-racional; um contraponto nas suas formas de entender ou explicar o mundo e o homem em suas relações e contradições. A obra de Bispo, juntamente com o discurso delirante que a envolve, está para o metafísico, para o além desta realidade concreta e perceptível.

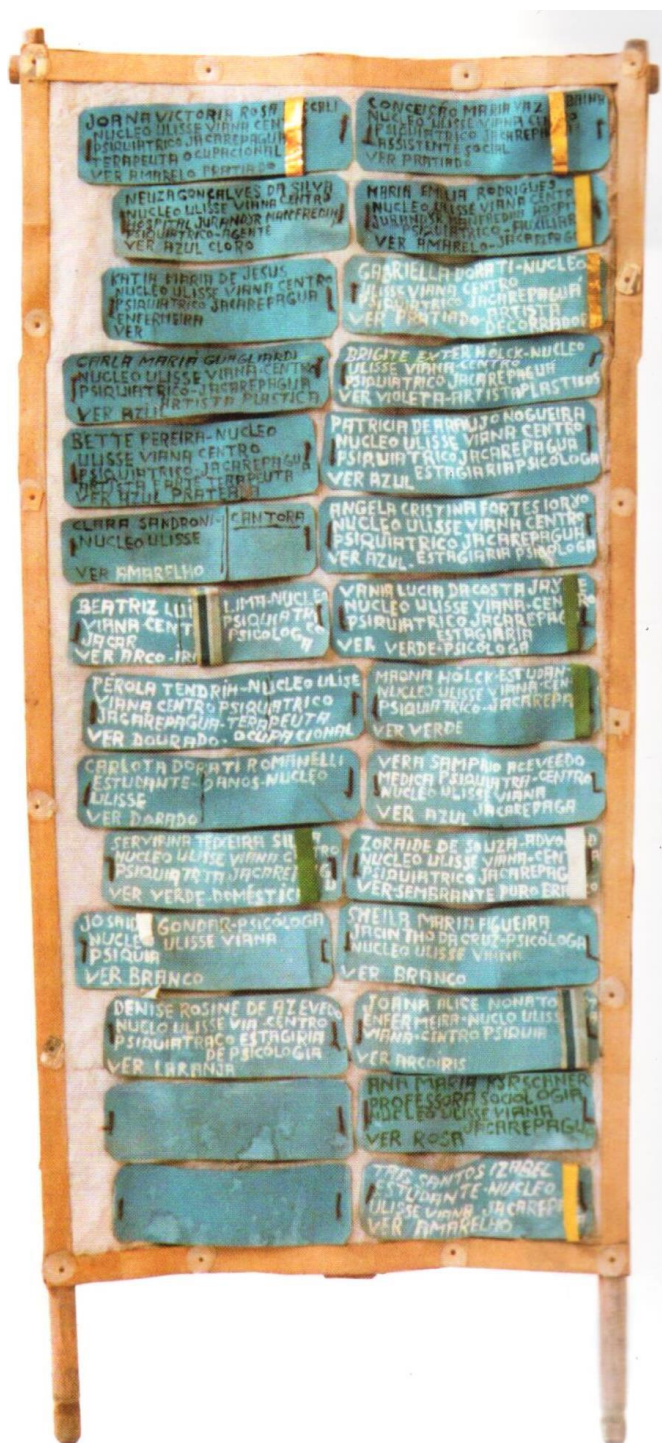
Estes elementos trágicos presentes em sua obra despertam um mistério e um fascínio que podem ser tocados através de um mergulho em seu universo mítico. Tal universo induz (ou suscita) o olhar a esta experiência trágica como, talvez, a única forma de um mergulho profundo

em sua poética. Ou seja, a obra força nosso olhar a uma consciência trágica da loucura no sentido de que nos mostra outra forma de perceber o mundo, e esta outra forma não está moldada pela racionalidade científica da cultura ocidental; a obra exige uma modificação na nossa forma de percepção e praticamente exige um olhar trágico, ao menos por um momento, para que ela possa ser sentida.

No hospício em que permaneceu internado, Bispo tinha o hábito de perguntar a qualquer pessoa que desejasse entrar em sua cela para conhecer seus trabalhos e suas histórias: Qual a cor da minha aura? (ele acreditava haver uma aura luminosa que o envolvia e o identificava como homem santo, de procedência divina). Diante da resposta negativa e racional de que não se podia ver nenhuma aura ao seu redor, Bispo simplesmente fechava a porta e não permitia que o autor desta resposta contemplasse seu trabalho. Por outro lado, diante de uma resposta positiva e “não-racional” que confirmasse a percepção da aura que ele dizia envolvê-lo, este sim era recebido e tinha permissão concedida e acesso livre à cela e seu conteúdo.

Hugo Denizart, quando das filmagens de seu documentário *O prisioneiro da passagem*, de 1982, teve o acesso negado várias vezes por responder que não via nenhuma “aura”, pouco dado a esoterismos que era. Somente quando decidiu concordar com o anfitrião e responder que sim, que via a cor da sua aura, lhe foi permitido entrar no quarto, filmar a obra e travar conversas com Bispo. (HIDALGO, 2011, p. 118).

Perguntar a cor de sua aura como pré-requisito para ter acesso à sua obra é uma característica de exigência: a exigência de um olhar trágico para adentrar este mundo. Hugo Denizart teve que concordar com Bispo, entrar na sua ficção e admiti-la também como verdade para poder ter acesso à sua obra; ou seja, teve que perceber a loucura de modo trágico.



Vitrine-fichário. (s/ data).

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).

(Tiras de linholene, suporte de papelão, s/ medidas.)

Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.²³

²³DANTAS, 2009, p. 171.

Na peça *Vitrine-fichário*, percebe-se que as placas estão preenchidas com nomes de pessoas e informações sobre suas profissões (enfermeiros, agentes psiquiátricos, assistentes sociais, estagiários de psicologia). Trata-se de uma de suas muitas listas com os nomes dos escolhidos que habitariam com ele no novo mundo que estava construindo. E junto com cada nome pode-se perceber uma cor indicada: azul, amarelo, laranja, arco-íris, etc. Supostamente a cor que cada uma destas pessoas alegou ter visto na iluminação de sua aura; por isso ganharam o direito de estar nessa lista, de serem salvos e habitarem com Bispo no novo mundo.

Aceitar para si mesmo ver esta cor é entrar no mundo mágico e sobrenatural de Bispo, é abolir por um momento o racional (ou uma postura crítica) e assumir um olhar trágico da loucura que se reveste de sonho; e nesse instante de abolição perceber a loucura não como objeto de verificação científica despertador de uma curiosidade clínico-patológica, mas como algo que torna possível reencantar a realidade.

Estes elementos que caracterizam ou suscitam uma retomada da experiência trágica da loucura na obra de Arthur Bispo do Rosário tais como: o fantástico, o maravilhoso, o onírico, o mágico e o místico, são aspectos que serão importantes na composição do discurso mítico que Bispo constrói sobre si mesmo e que envolve e conceitua toda sua obra.

1.4 Arte e loucura: a construção da obra

O louco é como o beija-flor, vive a dois metros do chão.
Arthur Bispo do Rosário

A relação da loucura com a arte, ao longo das descrições da era clássica de Foucault, deu-se sempre de modo unilateral no sentido de que a loucura figurava como um objeto a ser representado ou um tema a ser desenvolvido por um discurso (leigo, artístico, acadêmico, jurídico, clínico, etc.) externo a ela. Ou seja, não se tratava das imagens que a loucura fazia de si mesma, mas das imagens que determinados discursos e olhares faziam da loucura. Mais uma vez é interessante lembrar que a intenção da pesquisa de Foucault é mostrar como a loucura era percebida e sentida pela sociedade e pela cultura ao longo de épocas distintas. Portanto, as imagens que se produziam em cada uma dessas épocas não eram, necessariamente, as imagens que a loucura produzia de si mesma, mas as imagens que a cultura e a sociedade produziam, o

modo como percebiam e imaginavam esta loucura. Deste modo, a loucura, enquanto objeto de representações e discursos externos a ela, não participa do processo artístico criativo.

No entanto, os gradativos avanços científicos e a busca de compreender a loucura enquanto patologia, a ânsia de entender as causas, desenvolvimentos e efeitos das diversas formas de distúrbios mentais e, principalmente, desenvolver terapias que pudessem levar à cura destes distúrbios, levou os especialistas a prestarem mais atenção não somente nos pacientes, mas também naquilo que era produzido pelos pacientes. Tal tendência se aprofunda a partir das descobertas de Sigmund Freud (1856-1939) sobre o inconsciente humano.

O inconsciente, este lado desconhecido e obscuro da mente humana o qual não percebemos quando estamos acordados, ou conscientes, seria, para Freud, talvez a chave mais importante na intenção de elucidar as questões psicopatológicas colocadas no parágrafo acima. No inconsciente haveria uma manifestação livre dos sentimentos, desejos e pulsões instintivas do ser humano que não seriam percebidos pela consciência ou seriam por ela reprimidos, uma vez que a consciência é moldada por valores morais, éticos e culturais.

A manifestação do inconsciente se daria principalmente nos sonhos; os sonhos seriam, para Freud, uma emanção profunda do inconsciente que só pode vir à tona com tamanha força no momento do sono, no momento em que a consciência está adormecida. As realidades e as imagens criadas pelo inconsciente estariam, de alguma forma, relacionadas com as motivações e características de algumas doenças. Para o autor, “qualquer um que deixe de explicar a origem das imagens oníricas dificilmente poderá compreender as fobias, obsessões ou delírios, ou fazer com que uma influência terapêutica se faça sentir sobre eles” (FREUD, 2001, p. 11). Ou seja, Freud vê a sondagem do inconsciente através da interpretação dos sonhos como algo essencial para o desenvolvimento e aplicação de terapêuticas psicológicas.

Este interesse científico pelas emanações do inconsciente será o ponto de intersecção entre a arte e a loucura; é neste ponto que a arte passa a ser percebida como um mecanismo de expressão da loucura, uma forma de materializar as imagens do inconsciente para análises posteriores. As esculturas, pinturas e outras minifestações artísticas dos doentes mentais ganham um significado importantíssimo na interpretação dos distúrbios psicológicos porque passam a se constituir como um caminho para a sondagem do inconsciente, uma vez que se configuram como uma espécie de exteriorização deste.

Porém, seria oportuno comentar que este interesse nas expressões artísticas dos alienados tem o objetivo único de aprofundar questões clínicas; vão interessar à medicina apenas enquanto

sintoma ou utensílio de interpretação patológica. Ou seja, “a arte seria, para o psiquiatra, um instrumento de exame e compreensão da doença” (FRANCO, 2011, p. 74).

Portanto, estas obras foram captadas e analisadas primeiramente pelo olhar clínico, e este olhar não as via como arte, mas como um mecanismo ou um veículo importante para a compreensão da patologia²⁴. “A psicanálise, nestes casos, ajudaria a desvendar o que estaria por detrás de tais expressões delirantes, numa análise muito similar a do sonho, onde da mesma maneira se instalariam as formas inconscientes” (FRANCO, 2011, p. 60).

As teorias de Freud fazem perceber no início do século XX que a loucura (no instante em que guarda fortes relações com o inconsciente e suas manifestações) está presente em todas as pessoas como uma possibilidade constante, ela não está mais apenas no outro que eu distancio através do internamento, ela está também em mim.

O sonho seria, de certa forma, o lugar da loucura uma vez que se constitui como um espaço das imagens e realidades alternativas produzidas pelo inconsciente. E mesmo o despertar, com o retorno do ego e a retomada da consciência para o mundo sensível, não constrói uma barreira totalmente intransponível entre fantasia e experiência real, essa fronteira é sempre fissurada, porosa. “[...] nos sonhos temos por real aquilo que apenas são sensações produzidas pela imaginação. Na vida cotidiana a fantasia funciona permanentemente, mas esses mecanismos podem levar à loucura quando o indivíduo não consegue distinguir mediante o julgamento a ilusão da experiência real” (PEREZ, 2009, p. 100). Se pensarmos, dentro desta ideia de fronteira, que o louco é aquele que se posiciona, de modo permanente (ou parcial), na porção da ilusão

²⁴No Brasil, o Hospital do Juquery, em São Paulo desenvolve um trabalho com as expressões artísticas dos alienados já nos anos 1920. Ali, a expressão artística dos alienados começava a ser utilizada para algo mais além de detecção e tipificação dos distúrbios psicológicos dos pacientes, visava também à ressocialização do indivíduo, pois via a arte como instrumento de formação e desenvolvimento do ser humano; contudo, atrelava-se ainda ao valor clínico-patológico das expressões artísticas dos alienados. Será principalmente na década de 1940, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II no Rio de Janeiro, (antigo Hospital Nacional dos Alienados e, hoje, Instituto Municipal Nise da Silveira) que se constituirá uma valorização maior destes trabalhos enquanto produções artísticas. Inicialmente, criou-se um ateliê de terapia ocupacional (que anos depois se tornaria o Museu de Imagens do Inconsciente), no qual a Doutora Nise da Silveira e o artista plástico Almir Mavignier incentivavam e forneciam material para que os alienados expressassem seus sentimentos, angústias, estados de espírito através da arte. Os trabalhos produzidos neste ateliê, embora ainda analisados sobre um olhar clínico, recebiam também a análise artística de Almir Mavignier que não estava ali para olhar clinicamente os objetos produzidos, mas para olhá-los sensível e esteticamente. O Ateliê acabou por desenvolver uma complexa relação entre artistas (que auxiliavam e visitavam o local) e a pesquisa. Vários artistas e críticos de artes por lá passaram a trabalhar ou em visita: Ferreira Gullar, Abraham Palatnic, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Francisco Brennand, etc. (FRANCO, 2011). Esta abertura para uma observação artística destes trabalhos marca não necessariamente uma transição entre um olhar estritamente clínico-científico e um olhar de valorização artística, mas uma inserção deste olhar artístico em um lugar em que a única forma de valorização dos trabalhos era o quanto contribuía para um diagnóstico clínico-patológico. Foi esta abertura implementada pela Doutora Nise da Silveira, um dos pontos que contribuía para fortalecer uma percepção que pudesse dar conta destas expressões artísticas dos doentes mentais em outro plano: no plano da arte.

produzida pelo inconsciente e abole a experiência real, nos aproximaremos de outra forma de interpretação das teorias de Freud.

Para alguns artistas e intelectuais da época, as expressões artísticas dos alienados não se constituíam como objeto científico a ser estudado, mas como uma manifestação da arte em seu estado puro, bruto sem a influência dos valores morais ou estéticos e, principalmente, sem a intervenção do academicismo contra o qual muitos artistas se rebelavam naquele momento. A arte que emanava direto do inconsciente era uma arte cristalina, livre, e era esta que devia ser perseguida. Esta parece ser a concepção de Jean Dubuffet (1901-1985), influenciado por estas novas teorias psicanalíticas que marcaram a primeira metade do século XX na Europa, ao cunhar o termo “arte bruta” em seu texto-manifesto escrito em 1949 intitulado *A arte bruta preferida às artes culturais*. Diz Dubuffet neste texto, parafraseado por Dantas, que “toda arte deve ser a expressão mais livre possível das interdições da moral, dos costumes e da razão; os mecanismos da criação artística extraem sua energia de funções inconscientes que, por sua vez, não são totalmente diferentes daquelas da loucura, o que torna impossível distinguir a obra dos loucos da de artistas tidos como normais” (DANTAS, 2009, p. 33).

Para estes intelectuais, o louco (e até mesmo a criança) estaria em um estágio primitivo do humano que ainda não foi aviltado pela cultura, pela moral e os costumes; e por estarem neste estado permanente de inconsciência poderiam trazer uma espécie de retorno à pureza, uma possibilidade de criação artística que se distanciasse da tradição, do academicismo e da consciência. O inconsciente apresenta-se aos olhos destes artistas e intelectuais como uma forma coerente de acesso à porção mais profunda do ser humano, acesso, talvez, à sua “essência escondida”.

A loucura, o inconsciente e os sonhos passam a ser, para estes intelectuais, o lugar de criação por excelência, o lugar de liberdade total do ser humano somente do qual a verdadeira arte poderia surgir; se recusavam a enxergar a loucura unicamente como doença mental, viam-na como possibilidade significativa de criação. Será um mergulho profundo nesta ideia que gerará o surrealismo e seu interesse na busca e produção das imagens oníricas, das imagens que brotam diretamente do inconsciente; um refúgio no interior da loucura para mover o fazer artístico.

Para André Breton (1896-1966), principal idealizador do movimento surrealista na década de 1920, a racionalidade moderna havia escravizado e menosprezado a imaginação do homem. “Vivemos, ainda, sob o reinado da lógica” (BRETON, 2001, p. 23), diria o autor em seu *Manifesto do Surrealismo* publicado em 1924. Neste “reinado da lógica” o sonho, a imaginação

e o maravilhoso perdiam considerado espaço e importância, eram considerados um mal que poderia afetar o pensamento racional sobre a realidade; e contra esta perspectiva que percebia o maravilhoso como um mal se insurgia o surrealismo. Isso deixa-nos bem claro as palavras apaixonadas do próprio autor: “De momento minha intenção era denunciar *o ódio ao maravilhoso* que grassa no espírito de certos indivíduos e o ridículo de que querem cobri-lo. Digamo-lo claramente e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo” (BRETON, 2001, p. 28). Assim, enquanto a racionalidade do pensamento moderno (herdeira do projeto iluminista) tenta evitar a quimera e a imaginação, Breton vê o sonho, o maravilhoso, ou a loucura como a única forma de o homem conseguir sua liberdade, uma vez que lá este permanece liberto das amarras morais e culturais que aprisionam os desejos e as vontades humanas.

Este maravilhoso, ou esta imaginação da qual nos fala Breton, germinaria em uma espécie de não-realidade ou em uma realidade oposta a esta objetiva e sensível. Deste modo, o fazer artístico exigiria do artista, de certa forma, um retirar-se para este “espaço outro” que é, necessariamente o espaço do sonho, do inconsciente, o espaço da loucura. O deslocamento do artista para tal espaço que impulsiona o processo criativo é, no final das contas, uma visita breve que terminará tão logo cesse seu momento de criação, tão logo tenha que retornar à realidade de seus afazeres, deveres e valores morais.

Neste ponto, talvez seja possível dizer que a principal diferença entre o artista e o louco seria a forma específica de relação que cada um deles estabelece com o espaço da loucura, ou do inconsciente. Enquanto o envolvimento do artista com este ambiente caracteriza-se por uma relação de deslocamento e retorno, o envolvimento do doente mental caracteriza-se por uma relação de permanência. O artista “são” precisa se retirar da realidade (entrar em contato com seu próprio inconsciente) para criar, para vê-la de outro modo, para recriá-la segundo outra perspectiva, ao passo que o louco (principalmente aquele que sofre de esquizofrenia, doença que traz entre os principais sintomas o fato de o indivíduo interagir, crer e sentir como real algo que não é real – ou seja, algo que é, assim como os sonhos, produzido pela mente) já vive fora dela, imerso permanentemente apenas na realidade pessoal construída por seu próprio inconsciente. Ou seja, ambos se evadem para reinos imaginários, mas o artista retorna e o louco lá permanece. “Ambos partiriam de uma mesma manifestação criativa, a diferença estaria apenas no fato de que o artista teria consciência disto e saberia o caminho de retorno à realidade; e o neurótico, ao

contrário, não conheceria a volta, permanecendo em um constante estado de inconsciência” (FRANCO, 2011 p. 14).

O discurso artístico na literatura é o discurso da “não-realidade”. Poder-se-ia alargar mais esta afirmação e sugerir que a arte, em si, é a própria “não realidade” (o que de modo algum implica afirmar que a arte não pode ser produzida a partir da realidade). O irreal se constitui, portanto, como o terreno por excelência da criação e do universo artístico. A arte só pode existir em uma esfera de irrealidade, ou pelo menos de dúvida, questionamento, distanciamento ou trincamento daquilo que é comumente concebido como real.

Ponzio (2008), ao analisar a perspectiva de Mikhail Bakhtin sobre a construção do discurso artístico literário percebe que, para o autor, o texto literário nasce de uma observação da realidade. Tal observação geraria não uma imitação nem uma invenção, mas uma representação da realidade a partir de um olhar “outro”; este olhar específico só seria possível através de uma espécie de distanciamento da realidade que possibilitasse ao artista contemplá-la com um olhar externo, sem nenhuma espécie de contato com este contexto concreto no qual está paradoxalmente inserido. Somente desta forma seria possível uma neutralidade total com relação ao objeto que está sendo representado; neutralidade gerada por este distanciamento que seria responsável pelo estabelecimento de uma relação de alteridade entre o “eu” e a realidade. Tal relação de alteridade seria, para Mikhail Bakhtin, o princípio diferencial e primordial não só da obra de arte literária, mas de todas as possíveis manifestações fundamentalmente artísticas.

Na força destas relações que se constitui a representação artística do mundo que, apesar de estar dentro da vida social com todos os seus valores, possui um ponto de vista externo a esta. Tal ponto de vista constitui sua alteridade; a alteridade é o traço específico da forma artística, a alteridade do ponto de vista do autor [...]. (PONZIO, 2008, p. 59).

Arthur Bispo do Rosário, enquanto esquizofrênico paranoide, vivia constantemente neste espaço de irrealidade tão propício, ou característico, à criação artística; estabelecia esta relação de alteridade com a realidade por se encontrar distante dela, fora dela. Porém, não poderia ser considerado um artista apenas por isso. Neste ponto surge a pergunta: qual a diferença entre Bispo e outros esquizofrênicos que também vivem, ou creem em outra realidade?

A resposta para esta pergunta se chama “narrativa”, ou ainda, a construção de uma narrativa. Bispo não é artista porque vive, ou percebe outra realidade, mas porque ousa dar forma a esta realidade alternativa, ousa materializar sua loucura em uma narrativa. A questão da arte surge aqui, portanto, no nível da expressão, no nível da materialização do sentimento, da

percepção e do estado de alma gerado por esta percepção. Bispo elevou a sua “louca” percepção ao nível da expressão com uma apurada preocupação estética. “Não é a sua condição de louco que o fez artista mas sim a sua capacidade de transfigurar o terrível em aparência, através de uma complexa elaboração simbólica”(Dantas, 2009, p. 86).

A construção de uma narrativa que relata sua trajetória sobre a terra e sua missão de reconstruir o mundo após o juízo final só foi possível por conta de sua loucura. Ou seja, toda a obra de Arthur Bispo do Rosário só foi possível por conta de seu delírio, este é o motor de sua criação. “Se não houvesse delírio ou esquizofrenia a obra não seria possível” (FRANCO, 2011, p. 57).

Portanto, a construção da obra de Arthur Bispo do Rosário deriva de um entrecruzamento entre a arte e a loucura; o mesmo entrecruzamento que geraria uma série de reflexões construídas pelos artistas e intelectuais ao longo do século XX e que contribuiriam mais tarde para que sua obra fosse percebida e valorizada como arte contemporânea, exposta no Brasil e em vários lugares do mundo²⁵.

Bispo construiu sua obra através de um árduo trabalho de miniaturização, catalogação e inventário que levou uma vida inteira. Listas de nomes, fichários, objetos, bordados, textos, miniaturas, inventários e mais toda sorte de sucatas e detritos serviram a ele como matéria prima para a confecção de seus painéis, ou *vitrines* (como ele dizia). Confeccionadas em um ambiente de clausura e degradação causada pelo abandono das instituições de tratamento de doenças mentais no Brasil, as peças que produziu possuem notável trabalho artístico e preocupação estética. Em meio ao lixo da própria colônia, ou em meio ao lixo que recolhia da cidade em suas fugas furtivas, ele conseguia o material para compor suas peças²⁶.

Buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou. Compôs, a partir desse entulho, uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais

²⁵A primeira mostra individual das obras de Bispo aconteceu em 1989. Sob a curadoria de Frederico Moraes as obras ficaram expostas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) de 18 de outubro até 5 de novembro daquele ano, 8 mil pessoas visitaram a exposição que seguiu para outros museus no Brasil. Em 1991, a obra de Bispo ocupou uma sala especial na mostra *Viva Brasil Viva*, em Estocolmo, na Suécia. Em 1993, a mostra *Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo* levou 14 mil pessoas ao Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (esta foi a mais completa mostra da obra de Bispo feita até então, quase 800 peças compuseram a exposição). Em 1995, sua obra participou da 46ª Bienal de Veneza. Foi escolhida para representar o Brasil, juntamente com as obras do artista plástico Nuno Ramos. Listam-se aqui apenas algumas marcas da repercussão da obra deste artista que também foi tema de uma série de documentários, filmes e peças de teatro no Brasil e no exterior (HIDALGO, 2011).

²⁶Ver a biografia escrita por Luciana Hidalgo: “O senhor do labirinto” (2011).

rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante. (MACIEL, 2004, p. 17).

Este parágrafo mostra uma característica específica da construção de algumas peças da obra de Bispo: a apropriação literal do real na construção da obra de arte. E apropriar-se, neste sentido, quer dizer ressignificar fragmentos da realidade e incorporá-los à sua narrativa. Tal característica aproxima-se muito do novo realismo, movimento artístico originado na França em 1960, mas que teve o termo que lhe nomeia cunhado bem antes, em 1936, pelo artista cubista Fernand Léger (1881 - 1955).

Os novos realistas reclamavam a criação de uma nova expressividade que fosse capaz de religar a esfera da arte ao mundo baseando-se na introdução dos elementos do real nos trabalhos de arte. Esta nova experiência artística com o real não se dava mediante sua transcrição conceitual ou representação pictórica, mas antes, por meio da apropriação direta de seus fragmentos, investindo-os de um potencial expressivo em si mesmos e trabalhando-os como signos de uma nova linguagem.

Nesta reconexão da arte com o mundo real e concreto é que residia o caráter intensivo e profundo deste novo realismo em relação ao realismo do século XIX. Não se tratava mais de uma representação pictórica, mas de uma apropriação literal dos elementos que compõem a realidade objetiva do homem. Na esfera da nova estética, o real não é mais representado como um referente objetivo, ele é literalmente anexado à obra, os fragmentos do real transformam-se em elementos composicionais físicos da obra artística.

Nas peças de Bispo, os objetos compõem literalmente as imagens poéticas por ele construídas. Eis o ponto de aproximação entre suas peças e a estética do novo realismo, na qual muitas das obras construídas por artistas que pertenciam a este movimento utilizavam-se da mesma técnica. Arman, por exemplo, considerado um dos fundadores do novo realismo na França, em 1960, juntamente com Yves Klein e outros artistas plásticos, guarda estreitas semelhanças com a técnica artística e o modo de percepção e apropriação da realidade. Os objetos tomam acentuada relevância na composição das imagens, como se pode perceber em *Canecas*, de Arthur Bispo do Rosário e *Infinity of Typewriters*, de Arman.



Infinity of Typewriters (1962).
Arman Pierre Fernandez (1928-2005).
(Máquinas de escrever e caixa de madeira.
183 x 175 x 30 cm.).
Coleção Lleana Sonnabend, Trento, Itália.²⁷



Canecas. (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Canecas de alumínio em suporte de papelão.
110 x 47 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte
Contemporânea, Rio de Janeiro.²⁸

Porém, embora algumas obras de Bispo guardem semelhanças estilísticas com o novo realismo, não seria possível dizer que ele tenha sido adepto do novo realismo. Embora algumas obras de Bispo guardem semelhanças técnicas e visuais que, de certa forma, possam atribuir a ele uma mesma percepção e sensibilidade características dos artistas afeitos ao novo realismo, não seria possível dizer que compartilhasse dos mesmos ideais, ou dos mesmos objetivos que os artistas do movimento europeu.

Isto se deve à ausência de contato intelectual com as vanguardas artísticas da época, ou mesmo com a história da arte em si. Marginalizado e confinado por décadas, Bispo não poderia ser adepto de nenhum desses movimentos artísticos e intelectuais contemporâneos; não possuiu formação acadêmica e nem tomou contato com os cânones tradicionais e históricos da arte.

²⁷Disponível em: <<http://www.armanstudio.com/arman-artworks-3-1-eng.html>>. Acesso em: 22 Ago 2014.

²⁸DANTAS, 2009, p. 51.

Se se pensar na comparação feita acima entre Arman e Bispo²⁹, percebe-se que a apropriação e representação da realidade através do objeto é muito semelhante em ambos, mas o que os difere é um ponto crucial: a formação.

A relação de Arman com os objetos “se situa no interior de um triplo contexto: o da história da arte, o de certa reflexão sociológica e o de sua história pessoal” (DANTAS, 2009, p. 112). O processo criativo de Bispo compartilha deste triplo contexto apenas o da experiência pessoal; ele não teve formação artística e nem conhecia os cânones da história da arte; e quanto a sua obra, apesar de gerar forte reflexão sociológica e filosófica a partir de inúmeras possíveis abordagens, é pouco provável que Bispo tenha tido consciência disso, ou que esta fosse sua intenção. Ou seja, o novo realismo de Arman tem raízes no conhecimento de uma tradição artística histórica, talvez raízes que provenham do próprio Duchamp no início do século XX, mas para Bispo não há referente algum a não ser sua própria história pessoal marginal. Se, de alguma forma, “reproduziu” inconscientemente algumas estéticas vanguardistas de sua época que perduram até hoje, isso não foi fruto de contato ou pesquisa com estas estéticas, mas de uma acurada sensibilidade artística e uma percepção da realidade e do mundo que o cerca. Para reconstruir o mundo precisava recolher e armazenar fragmentos dele. “O diferencial de Bispo é a sua ‘origem’, ou ainda: a ‘originalidade’ de Bispo é esta ‘origem’. *Bispo é aquele que não sabe e não pode imitar a ‘grande arte’*” (Silva, 2007, p. 148 grifos do autor). Percebe-se, portanto, que enquanto produzia seus trabalhos, Bispo estava alheio às grandes revoluções estéticas do século XX, não apenas por conta de sua condição marginal de internamento, mas principalmente por conta da importância maior que assumia sua missão sagrada, aquela para a qual acreditava ter sido designado por Deus para cumprir.

O objetivo deste capítulo foi estabelecer um breve percurso biográfico que pontuasse alguns momentos e lugares-chaves da história de Artur Bispo do Rosário e, a partir destes pontos, problematizar e analisar questões que estão diretamente relacionadas com sua produção artística e o discurso que envolve toda a sua criação em uma aura mítica. As origens, o chamado de Deus convocando-o para reconstruir o mundo, o internamento e o processo histórico de marginalidade e exclusão da loucura (do qual foi vítima), as relações da loucura com a arte, enfim, todas estas são questões que refletem de alguma forma em sua obra, em seu discurso ou

²⁹Tal comparação não pretende, de maneira alguma, valorizar a obra de Bispo colocando-a a luz do cânone e com ele estabelecer relações de valor de acordo com maior ou menor aproximação. A estética do novo realismo é utilizada aqui como ferramenta de compreensão e leitura; e também como auxílio na exposição deste ponto biográfico intrigante gerado pela posição marginal da enunciação de Bispo.

nos discursos construídos sobre ambos. A análise e leitura interpretativa de algumas de suas peças é já uma busca de compreensão da narrativa construída por Bispo através de suas peças e de suas palavras. Tal narrativa caminha sempre em conflito com outra narrativa que busca estabelecer verdades histórico-biográficas que se contrapõem ao discurso mítico criado pelo artista em torno de sua obra e de si mesmo.

O discurso histórico-biográfico é uma narrativa firmemente embasada em fatos e documentação comprobatória da veracidade desses fatos. Existe neste discurso um compromisso primordial com a verdade, com o real e com a cientificidade como forma de lhe conferir credibilidade enquanto conhecimento científico. Porém, neste caso específico, o sujeito narrado por este discurso questiona sua construção de verdades e contraria suas afirmações. Ou seja, Arthur Bispo do Rosário desconsidera o discurso construído a partir de fatos e fontes documentais oficiais ao propor uma auto-biografia mítica sobre suas origens defendendo-a e vivendo-a como verdade única. Bispo cria para si uma nova existência ficcional e a vive como realidade.

É somente a partir desta existência outra que a obra se inicia, ela nasce de uma ficção pessoal que, por sua vez, é fruto dos delírios esquizofrênicos que acometiam o artista. Portanto, torna-se difícil separar a vida biográfica da obra em si porque a vida é a própria obra e a obra é razão da vida. A vida pessoal do artista passa a ser elemento composicional da obra que passa a absorvê-lo, a enredá-lo na medida em que a existência literal de Bispo funciona somente dentro da ficção global da obra. As fronteiras entre realidade e ficção são abolidas.

Portanto, o que se tem aqui é um choque entre o discurso histórico-biográfico e o discurso ficcional. E deste choque discursivo passa-se a tratar agora no segundo capítulo deste trabalho ao discorrer teoricamente sobre as características e as formas específicas de construção tanto do discurso histórico-biográfico quanto do discurso mítico-maravilhoso de Bispo.

Capítulo 2 – A historiografia e o discurso mítico.

O verdadeiro sentido está além da história.
Orígenes

2.1 O discurso mítico

Na ausência de uma efetiva mitologia geral, cada um de nós tem seu próprio panteão do sonho privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso.

Joseph Campbell

Para compreender este choque discursivo mencionado no último capítulo (bem como seus efeitos tanto no discurso histórico-biográfico produzido sobre Bispo quanto no discurso mítico-maravilhoso que o artista produz sobre si mesmo), será necessário, primeiramente, conhecer a natureza, ou alguns pontos específicos de cada um destes discursos postos em questão.

Neste segundo capítulo o objetivo será, portanto, conhecer as características de cada uma destas formas discursivas postas em conflito para que se possa compreender o modo particular com o qual cada uma delas articula seu discurso na construção narrativa. Com isso, será possível perceber: no caso de Arthur Bispo do Rosário, de que modo os aspectos míticos estão inseridos, ou atuam de modo composicional em sua narrativa, em seu discurso; e no caso das narrativas histórico-biográficas produzidas sobre Arthur Bispo do Rosário, isso nos ajudará a perceber – mais adiante, no terceiro capítulo – os aspectos da historiografia utilizados na construção deste discurso específico.

Primeiramente, será necessário olhar para o discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário como um discurso artístico-literário, ou ficcional, uma vez que o choque discursivo que é tratado aqui se dá dentro da dicotomia “Historia x Literatura”, ou seja, entre um discurso que se caracteriza pela objetividade científica (profundamente atrelada à noção de realidade concreta, sensível e verificável através de métodos e comprovações que sustentam suas proposições e afirmações de verdades) versus o discurso da arte que, em si, não tem a intenção de cientificidade ou de legitimar verdades sobre a realidade histórica e seus fenômenos característicos, embora funcione em um complexo diálogo com esta mesma realidade³⁰.

³⁰É necessário lembrar que esta percepção do discurso de Arthur Bispo do Rosário como artístico-literário, ou ficcional, é uma percepção levantada pelo olhar externo de um pesquisador que analisa as nuances discursivas e imagéticas da obra como um conjunto artístico; distanciando-se, portanto, de um olhar clínico-patológico que veria (ou buscaria ver) neste conjunto apenas sintomas comprobatórios ou não de um diagnóstico médico. Trata-se também de uma percepção que analisa o conjunto da obra dentro e fora do universo mítico do indivíduo Arthur Bispo do Rosário. Tal percepção analítica talvez fosse desconsiderada pelo indivíduo (imerso nos delírios

O discurso de Arthur Bispo do Rosário assume caracteres ficcionais e literários, não apenas por que se opõe, ou desconsidera, a historiografia oficial em sua construção, mas também por conta de seu distanciamento, ou desligamento da realidade (tal fato pode estar relacionado com a esquizofrenia de que padecia, doença que se caracteriza exatamente por essa perda de contato com a realidade e pela incapacidade de se reconectar totalmente com ela; além de outros sintomas como delírios e alucinações, dos quais o artista também sofria, pois declarava ouvir uma voz que o guiava e o mandava produzir todos aqueles objetos que criou). Tal distanciamento é cara condição para a criação artístico-literária – ou ficcional –, uma vez que este tipo de criação opera na construção de realidades ficcionais alternativas. Ora, para construir tais realidades, necessita o artista observar objetivamente sua própria realidade; e tal objetividade só pode ser atingida através de um distanciamento do real. Ou seja, o artista se retira momentaneamente de sua realidade para melhor observá-la.

Se tomarmos a ideia aristotélica de *Mímese* perceberemos a arte como imitação da vida, e a arte literária como reprodução artística das experiências, sentimentos e conflitos da realidade humana através da palavra. Mas não apenas mera imitação ou reprodução da realidade, tal qual ela se nos apresenta, mas uma espécie de invenção que se dá a partir do conhecimento. Neste sentido, tal invenção é gerada a partir do conhecimento e este, por sua vez, é obtido através de uma contemplação objetiva, distanciada, do real; esta invenção gerada é o reflexo ficcional da realidade, o discurso literário.

Ao desconsiderar a historiografia oficial e construir uma história pessoal alternativa, o discurso de Arthur Bispo do Rosário vai, aos poucos, se configurando literária e ficcionalmente. E esta configuração tem nos aspectos míticos que a compõem, talvez, os elementos mais marcantes desta complexa urdidura.

O mito é, antes de tudo, uma narrativa. E tal narrativa deve ser aqui compreendida para além de uma percepção que a veja unicamente como uma mentira, fantasia ou história inventada³¹. O mito é uma forma particular de compreender e interpretar o mundo, fornecendo-lhe sentido ao mesmo tempo em que fornece significado à existência humana que o concebe.

esquizofrênicos de sua sagrada missão), uma vez que, para ele, seu discurso não se trata de nenhuma ficção pessoal ou história inventada, trata-se da verdade absoluta e inquestionável, trata-se da sua verdade.

³¹Assim como um entendimento mais aprofundado sobre Literatura deve também ir além da noção de história inventada. O discurso literário não é apenas uma história inventada, é também uma forma de interpretar e se relacionar com o mundo, de interferir nele. Ao criar esteticamente realidades alternativas a partir da observação de uma realidade objetiva, o artista cria o literário a partir da contemplação do extraliterário. E o literário é um não-real que tem o poder de interferir, modificar e moldar o real. A literatura é uma não verdade que, não sendo real, questiona e impacta a realidade de tal forma que, por vezes, torna-se o germen que a modifica.

Uma das formas através das quais esta concepção pode se dar é quando o ser humano se encontra diante do desconhecido ou do inexplicável. Nesta linha de raciocínio, o mito pode ser lido como uma forma humana de lidar com o desconhecido, uma forma de explicar através do sagrado aquilo que a racionalidade não consegue compreender. Ou seja, como o indivíduo não consegue contemplar e nem compreender o mundo (juntamente com os seus incontáveis e complexos mecanismos através dos quais a natureza funciona) em sua totalidade, ele o sacraliza, o diviniza e passa a se relacionar com ele através do sagrado. Para Monfardini (2005, p. 53) “o mito pode mesmo ser considerado a primeira tentativa de racionalização sobre as coisas”. E racionalizar, neste sentido, significa tornar compreensível aquilo que a consciência lógica de um homem submisso às forças da natureza não alcança resolver. E quando a racionalidade não alcança conhecer ou descrever o funcionamento de algum fenômeno, este vazio pode imediatamente ser preenchido pelo sobrenatural, pelo transcendental, pelo sagrado. E o mito é o relato que narra as manifestações e propriedades do sagrado. “O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’. [...] tudo que ultrapassa a experiência natural do homem” (ELIADE, 1992, p. 12 grifos do autor). Ora, o que ultrapassa a experiência natural do homem está no campo do sobrenatural, do metafísico, e este é o lugar das manifestações do sagrado.

A origem do mundo (assim como também o fim do mundo), por ser um momento inalcançável à experiência natural humana, situa-se neste terreno desconhecido onde o sagrado pode se manifestar, trata-se de um terreno propício à *hierofania*³². Em praticamente todas as mitologias os mitos cosmogônicos assumem grande importância para as culturas nas quais eles são criados; e isso porque tais mitos relatam a origem divina da criação do mundo e, por consequência, a origem da própria vida e da ordem das coisas que regulam a existência no Cosmo. Assim, o mito sempre revela como um Cosmo, ou um fragmento desse Cosmo veio à existência; como uma determinada coisa, lugar, técnica ou comportamento passou a existir em um determinado ponto situado no tempo imemorial, *in illo tempore*.

O mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo [...]. É a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que funda realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando como vieram à

³²Termo utilizado por Mircea Eliade em seu livro *O sagrado e o profano* (1992), para designar as manifestações do sagrado, o momento em que ele se manifesta em determinado contexto cultural.

existência as coisas, o homem explica-as e responde indiretamente a uma outra questão: por que elas vieram à existência? O “por que” insere-se sempre no “como”. E isto pela simples razão de que, ao se contar como uma coisa nasceu, revela-se a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real. (ELIADE, 1992, p. 52).

Por ser considerada uma história sagrada pelo homem religioso, a narrativa mítica será sempre verdadeira e inquestionável. Esta verdade dogmática se dá porque o mito se refere sempre a realidades concretas (ELIADE, 2000, p.12). Deste modo, o mito que narra a origem do mundo é verdadeiro porque a existência do mundo prova a veracidade de tal relato; da mesma forma, a narrativa sobre a origem da morte é verdadeira porque a morte é um fato que pode ser comprovado no interior da realidade humana³³. Estas verdades construídas pela narrativa mítica além de fornecer ao homem respostas, ou explicações seguras para os fenômenos que o cercam, retiram de sua vida os tormentos existenciais que o afligem quando pensa em sua origem, no objetivo de sua existência ou na própria morte.

Mas além deste conforto existencial proporcionado pelo mito, o conhecimento da origem do Cosmo e das coisas que nele existem confere também ao indivíduo uma espécie de poder sobre esta realidade. Eliade (2000, p. 83), destaca “a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para poder dominá-la. [...] O conhecimento da origem e da história exemplar das coisas confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas”. Assim, o indivíduo não domina o fogo por conta de uma técnica que ele possui, ele o domina porque conhece a história da origem do fogo e também porque os deuses ensinaram aos seus ancestrais, em um tempo remoto, a técnica do fogo.

³³Esta característica de veracidade dogmática que os indivíduos atribuem à narrativa mítica pode, aqui, ser chamada de fé. Ou seja, uma crença incondicional que não precisa de comprovações racionais para se constituir. O dogma estabelece, portanto, uma oposição entre fé e razão. E tal oposição foi abordada pela filosofia medieval católico-cristã com a intenção de tornar crível a narrativa mítica não apenas por meio da fé ou por causa de sua origem sagrada, mas também por meio da razão. Com isso, buscou uma conciliação entre fé e razão ao construir argumentos racionais que comprovassem a existência de Deus e a veracidade das escrituras sagradas cristãs. A patrística e a escolástica foram dois dos principais movimentos do pensamento católico-cristão neste sentido e tiveram como expoentes, respectivamente, Santo Agostinho (354-430) e Santo Tomás de Aquino (1226-1274). Santo Agostinho, influenciado pelo modelo de pensamento platônico, afirmava que a fé faz crer em coisas que nem sempre são compreendidas pela razão, e que somente esta crença poderia iluminar os caminhos da razão para que ela pudesse compreender a verdade anteriormente aceita. Ou seja, somente a fé poderia fornecer ao homem os subsídios necessários à razão para que ela pudesse compreender a verdade divina. Santo Tomás de Aquino, na mesma via, buscou organizar um conjunto de argumentos que demonstrassem e defendessem as verdades e as revelações da fé cristã. Com sua filosofia, apoiada fortemente na filosofia de Aristóteles, estabeleceu as cinco provas racionais da existência de Deus (COTRIM, 2000). Percebe-se com isso que, mesmo quando o homem religioso se utiliza de elementos racionais para compreender ou ler o sagrado, mesmo quando o mito e a razão parecem não estar exatamente em posições contrárias, o mito sempre prevalece como verdade superior no coração do homem religioso. Tanto na patrística como na escolástica a filosofia, enquanto elemento racional, não funciona como questionamento ou busca de verdade porque a verdade absoluta já está dada. Neste caso específico, a razão serve ao mito somente como uma ferramenta de demonstração ou confirmação de uma verdade mítica já anteriormente estabelecida pelo sagrado.

Esse domínio do fogo é uma questão da sobrevivência cotidiana. O ensejo é interessante para destacar que o mito não está ligado apenas às questões existenciais ou transcendentais do ser humano, mas está ligado também ao seu cotidiano concreto, ou ainda, a todas as facetas da sua existência. O homem só é o que é (com sua finitude, sua sexualidade, o lugar onde reside, sua organização social e de trabalho, suas técnicas de agricultura, seus hábitos, etc.) por conta de acontecimentos primordiais que se deram no passado e que originaram e estabeleceram cada um dos fatores que compõem a sua existência.

Assim, tudo o que rodeia o ser humano no cotidiano de sua existência guarda sempre uma grande potencialidade para a manifestação do sagrado por que,

[...] para o homem religioso, o “sobrenatural” está indissoluvelmente ligado ao “natural”; [...] a Natureza sempre exprime algo que a transcende. [...] a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. Não se trata somente de uma sacralidade comunicada pelos deuses, como é o caso, por exemplo, de um lugar ou objeto consagrado pela presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do mundo e dos fenômenos cósmicos (ELIADE, 1992, p. 59-60 grifos do autor).

Percebe-se, portanto, que o mundo natural (ou os fragmentos deste mundo natural) terá, para o homem religioso, sempre um elo que conduz ao sobrenatural. A natureza, enquanto criação divina, traz em si algo de transcendental que está para além do humano e do natural; algo que está, portanto, no campo do sagrado.

Esta relação entre o natural e o sobrenatural que se estabelece na percepção mítica do mundo (relação quase lógico-causal em que o natural pressupõe imediatamente a existência de um sobrenatural que o gerou) é um ponto de aproximação entre o mito e o discurso do maravilhoso.

Esta proximidade se dá porque o maravilhoso está no interior do próprio mito, ou ainda, o maravilhoso foi um dia também mito. Ambos os elementos estão, de certa forma, conectados; ambos são gerados a partir da mesma essência, a saber, o sobrenatural. A crença no sobrenatural condiciona tanto o maravilhoso quanto o mítico.

O mito narra o sobrenatural para explicar ou conectar o real sensível – e incompreensível – ao sagrado (cujo lugar é sempre transcendência, metafísica); ao passo que o maravilhoso, ao narrar este mesmo sobrenatural, despe-o de sua sacralidade. Deste modo, enquanto a narrativa mítica confere sentido às coisas e à vida, exige fé, crença religiosa para se constituir como

verdade sagrada, o maravilhoso não exige tanto para si, ele apenas se mostra como um acontecimento sobrenatural em um contexto dominado pelo natural, pelo real.

O maravilhoso permanece então na realidade como um fenômeno sobrenatural não sacralizado impossível de ser explicado pela razão humana. Gregor Samsa, personagem da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka (1883-1924) é um interessante exemplo neste sentido. Ali, o maravilhoso nos é lançado logo no início da narrativa sem nenhum aviso ou introdução:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso. Estava deitado sob suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos. – O que aconteceu comigo? – pensou. Não era um sonho [...]. (KAFKA, 2003, p. 13)

Eis algo sobrenatural que não pode ser explicado racionalmente porque transcende a capacidade humana de compreensão – determinada pela realidade e pelo conhecido – e que, portanto, está no terreno do maravilhoso. Ao atestar que não se tratava de um sonho, o narrador afirma que o acontecimento insólito era real e que aconteceu, portanto, em um contexto onde as leis naturais da realidade tornam impossível tal acontecimento; e por este motivo o acontecimento é sobrenatural e transcendente. Mas não se trata de uma transcendência mítica (ligada aos deuses) que separa o mundo humano do mundo divino, que estabelece a distinção entre o sagrado e o profano³⁴, trata-se de uma transcendência que se insere no cotidiano dos homens, nele permanece e com ele dialoga.

Este acontecimento insólito que inicia a novela de Kafka, até poderia ser uma narrativa mítica (uma vez que, no interior das narrativas míticas, não são poucos os exemplos de deuses e homens que se transformam em animais e seres da natureza), mas o relato não tem a intenção de conectar-se com o sagrado para explicar questões humanas existenciais ou transcendentais, não exige fé ou crença religiosa, não tem a pretensão de ser dogmático, o relato apenas mostra um acontecimento sobrenatural e discorre sobre outros acontecimentos decorrentes deste primeiro. Deste modo, entende-se que o maravilhoso poderia ser mito, caso houvesse uma sacralização

³⁴Entende-se “profano” aqui como proveniente, ou referente ao humano, ou seja, oposto ao divino, ao sacro. Se sacralizar algo significa torná-lo não ordinário, divino, ou ainda, significa afastá-lo da esfera do humano e inseri-lo na esfera do divino, profanar algo nada mais é do que fazer o caminho inverso. Profano é tudo aquilo que está fora da esfera do sagrado. Ou seja, é o cotidiano, o humano, uma percepção dessacralizada que apenas vê o mundo e o entende segundo uma concepção natural e racional; é um modo de existir que difere, portanto, do sagrado. Sagrado e profano são comportamentos existenciais distintos, maneiras diferentes de perceber e vivenciar a realidade. “O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. (ELIADE, 1992, p. 14-15).

deste relato; ao mesmo tempo em que o mito pode vir a tornar-se maravilhoso caso tal narrativa seja destituída da aura religiosa e sagrada que a envolve.

Assim, o maravilhoso é gerado pela narrativa mítica a partir de um processo de dessacralização do mito. Ou seja, a diminuição da aceitação destas narrativas como explicações de mundo, a diminuição da fé e da crença nestas histórias como verdade absoluta, única e inquestionável. O arrefecimento da sacralidade e da religiosidade presente nestes relatos é que foi gerando, aos poucos, o maravilhoso. Para Marinho,

A relação genética entre o mito e o conto nos permite observar a primeira grande transformação dentro da literatura do maravilhoso. Nesse processo opera-se uma desmitologização que amplia a presença do maravilhoso e o aproxima do cotidiano, inaugurando seu caráter ficcional no momento em que a literatura se dessacraliza. Ou seja, na passagem da literatura sagrada para a literatura profana, a narrativa perde sua autenticidade, no sentido da fé depositada na veracidade das histórias. [...] Essa dessacralização, no entendimento de Mielietinski, “é o mais importante estímulo para a transformação do mito em conto maravilhoso (...) a dessacralização debilita inevitavelmente a fê na autenticidade da narrativa”³⁵. (MARINHO, 2006, p. 38).

Por isso, o mundo encantado das narrativas maravilhosas guarda ainda uma profunda relação com as narrativas míticas. A própria narrativa mítica constrói também um “mundo encantado” (ou pelo menos uma interpretação encantatória do mundo onde a realidade é percebida, sentida e compreendida por um olhar encantado) onde cada aspecto da realidade está diretamente relacionado com o sobrenatural, ou funciona como uma espécie de manifestação ou presentificação de algo sagrado simplesmente porque, para o homem religioso, todo e qualquer fragmento da realidade é suscetível de revelar-se como sagrado porque faz parte de uma totalidade cósmica de origem divina e, portanto, sagrada. Em seu livro intitulado *The reenchantment of the world*, Morris Berman comenta que os homens, enquanto parte desta totalidade,

[...] sentiam-se em casa neste “mundo encantado”. O cosmo era o lar ao qual pertenciam. Cada pessoa não era um observador distante e alienado, mas um direto participante da trama da vida. O destino pessoal de cada um estava ligado ao destino do cosmo e essa inter-relação conferia sentido profundo à vida de todos (MORRIS BERMAN apud COTRIM, 2000, p. 20).

Este conforto existencial proporcionado por uma interpretação mítica do mundo perderia força diante de um modelo de pensamento no qual o homem olha para a natureza objetivamente e não se percebe como parte dela; no qual o homem busca compreender, explicar e se relacionar

³⁵Aqui, a autora cita o livro de E. M. Mielietinski *A Poética do Mito*, publicado no Rio de Janeiro pela editora Forense Universitária em 1987.

com o mundo não mais através do mito, mas através da razão. A lógica racional surge construindo uma nova interpretação de mundo que desautoriza a veracidade das narrativas míticas e impõe o *Logos* científico como única verdade possível e aceitável. Este modelo de pensamento se inicia ainda no século V antes de Cristo com a filosofia de Sócrates e Platão, amplia-se durante o renascimento cultural europeu nos séculos XV e XVI e atinge seu nível alto com o Iluminismo e seus desdobramentos nos séculos XVIII e XIX.

A morte de Deus, proclamada por Friedrich Nietzsche (1844-1900), está relacionada não apenas com um ataque ferino contra a religião ou uma posição niilista diante das verdades morais e dos valores prestabelecidos e consagrados da civilização ocidental, a frase do filósofo alemão pode também ser lida como uma consciência do momento alto desta ruptura do pensamento que vinha, aos poucos, se desenvolvendo, se intensificando e marcando a passagem de uma percepção mítica do mundo para uma percepção racional do mundo.

Assim, o *Logos* científico vai, aos poucos, desmistificando o mundo ao explicar racional e cientificamente os seus mistérios. O homem moderno dessacraliza o mundo com sua razão e enfraquece os mitos como forma de compreensão e explicação da realidade. O discurso do *Logos* científico assume rapidamente uma supremacia sobre o discurso mítico no sentido de se estabelecer como uma autoridade capaz de estipular as verdades e os modos através dos quais seja possível atingir estas verdades.

Deste modo, a narrativa mítica se torna ficcional, ou literária, no sentido em que narra realidades e verdades que se contrapõem ao real e às verdades estabelecidas pelo *Logos científico*. Os deuses da mitologia perdem sua aura divina e assumem o status do fictício, do literário, do artístico. Aliás, grande parte da sobrevivência das mitologias se deve à literatura e às artes em geral que lá buscaram constantemente estímulos, temas e motivos.

É nesta contraposição de discursos que se estabelece o conflito tratado neste trabalho. Existem aqui duas percepções de mundo em conflito e é neste contexto que a obra e o discurso de Arthur Bispo do Rosário vêm à tona. Um discurso mítico que estabelece suas verdades através de uma interessante narrativa composta por palavras, objetos, miniaturas, *assemblagens*, colagens, etc. Tal narrativa se contrapõe a uma narrativa historiográfica, ou seja, àquela que tem o *Logos científico* como motor de sua construção de verdades. Sobre estas duas verdades em conflito continua-se a tratar na sequência deste trabalho.

2.2 O mito no discurso de Arthur Bispo do Rosário: fronteiras entre o real e o ficcional

[...] porque aprendera que não é preciso que as coisas tenham de fato acontecido, basta que elas passem a acontecer, veridicamente ou ficcionalmente.

Juciane Cavalheiro

Através do discurso de Arthur Bispo do Rosário é possível perceber dois mecanismos principais que possibilitaram, ou geraram a construção desta obra: o primeiro diz respeito à missão que envolve tudo que foi produzido em uma aura sagrada; em sua narrativa mítica, ele afirma ser o messias imbuído de uma missão sagrada: reconstruir o mundo para entregar a Deus no dia do juízo final³⁶. O segundo mecanismo diz respeito à fabulação mítica criada por ele em torno de si mesmo, de sua história e de suas origens; ou seja, ele cria uma reinvenção biográfica de si mesmo através de um discurso mágico e belo que assume uma extrema profundidade poética e filosófica ao envolver toda sua obra na redoma encantada de suas palavras.

Arthur Bispo do Rosário de fato acreditava-se Jesus Cristo, acreditava-se o salvador da humanidade e esta era, para ele, a verdade absoluta e inquestionável. Acreditava que sua origem e existência não eram provenientes do humano, mas do divino; e recusava-se a aceitar ou validar qualquer outra história que destoasse da verdade que construiu para si, a verdade que se tornaria não apenas o propulsor de sua criação, mas a razão de sua existência.

Talvez não seja demais ressaltar que as “verdades” estabelecidas por esta reinvenção só assumem o caráter de “ficção”, ou “fabulação”, a partir do olhar interpretante do pesquisador/observador; é este que percebe as palavras do artista como um discurso ficcional. Em contraposição a esta percepção lógica e analítica do pesquisador, Arthur Bispo do Rosário percebe sua missão e sua existência como sendo algo de procedência divina; ou seja, tanto sua vida como seu discurso é da ordem do sagrado, da ordem do dogmático que se institui naturalmente como verdade absoluta por conta da força sobrenatural de sua origem divina.

Arthur Bispo do Rosário, atormentado por seus delírios esquizofrênicos, destruiu seu próprio “eu” e construiu para si uma nova subjetividade, uma nova biografia mítica de suas origens; afirmava esta nova identidade e biografia como verdade absoluta para os outros e para si mesmo, e a falta de documentos oficiais sobre suas origens, sua vida, acabou por reforçar o mito.

³⁶Este assunto foi aprofundado na primeira parte deste trabalho, ver subtítulo 1.2 do primeiro capítulo.

O processo de criar esta subjetividade outra, esta biografia inventada aproxima-se do fazer artístico no sentido de que o discurso que está a envolver toda a obra cria uma narrativa de não-realidade característica do processo de criação artístico-literário. Para perceber tal aproximação, basta lembrar do escritor que cria seus personagens em primeira pessoa; o escritor mata provisoriamente a si mesmo para viver e ser o personagem, dá vida à uma espécie de *eu-lírico* que absorve a subjetividade do autor anulando-a e tendo nesta absorção seu fôlego de vida e elemento composicional indispensável para sua existência. Em outras palavras, o escritor abandona sua subjetividade para assumir a subjetividade do personagem por ele criado; assim, não vê e nem sente mais o mundo com sua própria personalidade, mas com uma personalidade inventada que mantém o “ego” do artista cativo durante o processo de criação.

De modo parecido, o ator desenvolve seu trabalho se distanciando cada vez mais de si mesmo e aproximando-se da personalidade do personagem. A intenção final é deixar de ser quem se é para ser *outro* e, a partir desta transição, dar vida a este *outro*. Esta é a noção básica de *persona* em dramaturgia.

Persona significa literalmente “máscara”. Este termo latino, em seu significado original, “designava a máscara que o ator usava para encarnar o personagem representado por ela” (HALLIDAY, 1995, p. 4). Em teoria da comunicação o termo é usado para descrever as versões de si mesmo que todos os indivíduos constroem de acordo com o contexto em que estejam inseridos, de acordo com a impressão que desejam criar ou passar às pessoas com as quais interagem em um determinado ambiente social. Nesta acepção, *persona* não se refere a uma máscara literal, mas a uma máscara simbólica; se refere às “máscaras sociais” que todos os seres humanos supostamente vestem ao se relacionarem com outras pessoas.

Persona, ou o personagem, é a máscara (literal ou simbólica) usada pelo ator para dar vida à determinada individualidade ficcional. Colocar a máscara é se vestir de *outro* e anular provisoriamente a si mesmo.

Vestir a máscara, encarnar um papel, representar um tipo, viver o personagem, todas são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com um *outro*, distinto da pessoa que lhe dá forma no palco, um *outro* a que são atribuídas características específicas, físicas e/ou de temperamento [...] O ator, aí, é “um ser que não é o próprio”, que é o Hipócrita, “que corresponde ao substantivo grego hipocrités, enquanto o verbo hipocrinestai significa ‘representar um personagem’” (Duvignaud, 1972:13)³⁷. (SILVA, 2013, p. 28-29 grifos do autor).

³⁷Aqui, Silva cita o livro *Sociologia do comediante*, de Jean Duvignaudi, publicado pela editora Zahar em 1972.

Então, para o ator, assumir uma *persona* será sempre um fluxo intersubjetivo em que as alteridades se alternam continuamente. Mergulhar nas profundezas de uma outra subjetividade é parte fundamental de seu ofício. Mas como acaba de ser dito, existe uma alternância entre estas subjetividades (que podem ser pensadas aqui como subjetividade literal e subjetividade ficcional), e isto significa que, após a dramatização, o ator volta a si. Ou seja, a subjetividade literal, abandonada anteriormente, é novamente retomada pelo ator e permanecerá com ele até a próxima dramatização. Permanece o ator então neste trânsito, neste ir e vir entre o literal e o ficcional. Assim também se dá com o escritor que, tão logo cessa o trabalho de criação, a escrita, abandona a subjetividade ficcional e retorna a si, a sua realidade.

Arthur Bispo do Rosário também se distanciou de si mesmo para assumir a identidade de um personagem por ele construído; compôs uma subjetividade ficcional e mergulhou nela profundamente. A diferença é que não mais voltou, tornou-se ela. Talhou, como um bom artesão, uma *persona*; pôs a máscara e nunca mais a tirou.

Talvez fosse a máscara o único motivo pelo qual vivia, ou a única coisa que tornou possível e suportável sua existência. É realmente difícil imaginar se este indivíduo conseguiria viver sem esta ficção pessoal que criou para si. Talvez encantar a realidade triste e abandonada de sua existência fosse a única forma de enfrentá-la e continuar vivendo.

Ao criar esta ficção pessoal, “ao se dizer um enviado dos céus, ordenado por anjos, Bispo apagou pegadas no mundo dos humanos e transformou a fronteira entre realidade e fantasia numa linha sem importância” (HIDALGO, 2011, p. 29). A fronteira entre real e ficcional se dilui, torna-se indefinível e porosa na medida em que a vida pessoal do artista passa a ser elemento composicional do discurso mítico e da obra que passa a absorvê-lo, a enredá-lo. A existência literal de Arthur Bispo do Rosário passa a funcionar e a ser possível somente dentro da ficção global da obra. A um olhar externo torna-se difícil distinguir onde está o indivíduo e onde está o personagem porque o indivíduo viveu a ficção como se fosse real em seu cotidiano até o dia de sua morte.

Portanto, torna-se difícil separar a vida biográfica da obra em si porque a vida biográfica está profundamente mergulhada na obra e a obra parece ser a única coisa que torna possível a vida biográfica. É como se a existência literal do *ser* dependesse desta simbiose entre o real e o ficcional. O indivíduo é totalmente envolvido por sua arte, sua ficção e nela se perde, ou nela se dilui. Arthur Bispo do Rosário “estetizou sua existência, fazendo de sua própria vida uma obra de arte” (BORGES, 2010, p. 107).

Agora, qual seria a função do mito nesta estetização da existência? Ou melhor, de que forma o mito configura, ou perpassa esta narrativa? Bem, primeiro é necessário pensar aqui o mito em um lugar central porque o sagrado é a energia que permeia e conceitua toda a obra. Tudo que foi confeccionado tinha a finalidade única de ser entregue a Deus e reconstruir o mundo após o dia do juízo final. Portanto, a obra não apenas é gerada e envolvida pelo sagrado como também tem nele sua finalidade última.

Mas o sagrado não está presente apenas na obra e no discurso que a envolve, está presente também no sujeito que a constrói na medida em que este abandona uma existência profana para assumir uma nova existência modificada pela experiência do sagrado; e tal modificação implica não mais uma vida proveniente do humano, mas do divino. Uma existência forjada no interior de uma experiência sobrenatural que está no campo do sagrado.

Tal experiência, ou contemplação do sagrado, se deu no dia 22 de Dezembro de 1938, quando Arthur Bispo do Rosário afirma ter recebido um chamado divino dos céus que, ao se abrirem, revelaram sete anjos que lhe comunicaram sua missão: reconstruir o mundo para entregá-lo a Deus. Desde então, ele passou a ouvir uma voz que o guiava e o orientava no decorrer desta missão. Sobre esta data marcante, comenta Hidalgo (2011, p. 10) “Perdido entre o fato e a ficção [...] Numa noite de natal, saltou do delírio para a realidade crua. Ou vice-versa”.

Delírio ou realidade, fato ou ficção, o que interessa observar neste ponto é que esta experiência mudou completamente a vida de Arthur Bispo do Rosário estabelecendo uma transição entre uma existência profana e um modo totalmente diferente de se relacionar com o mundo e consigo mesmo: uma forma mística, sagrada. A missão recebida naquele dia passou a envolver e a reger toda sua vida. Naquele dia deixou de ser quem era e tornou-se *outro*.



Eu Vi Cristo (s/ data).

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).

(Fardão, frente. Tecido, linha, metal e plástico. 71 x 127 x 5 cm)

Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.³⁸

Neste fardão escuro, bordado com fios brancos, vê-se claramente a inscrição: “EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE SÃO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO NOS FUNDOS MURRADO”. Este “eu” presente no texto já não é mais Arthur Bispo do Rosário, trata-se de outro ser modificado pela experiência do sagrado. O que havia de humano ali, morreu; e o que nasceu foi um ser divino imbuído de uma missão sagrada.

Foi a partir deste dia que a narrativa começou a ser construída, que as obras com este significado sagrado começaram a ser confeccionadas. Foi a partir desta experiência notadamente sobrenatural que este homem deu início a uma nova existência gerada pela *hierofania*, ou seja, pela irrupção do sagrado.

O mito não é, necessariamente, o acontecimento sobrenatural, mas a narrativa que descreve tal acontecimento e o associa com algo divino tanto em suas causas como em suas consequências, bem como em suas formas e manifestações. Por isso Arthur Bispo do Rosário, ao explicar e envolver este acontecimento místico (juntamente com toda a sua vida e trabalho) em

³⁸FIGUEIREDO, 2010, p. 98.

uma aura divina, começa a criar uma narrativa mítica. É interessante ressaltar que a narrativa tratada aqui diz respeito não apenas ao discurso oral e escrito contido nas obras e documentos audiovisuais, mas também a todas as peças e acumulações produzidas pelo artista (trata-se de uma narrativa construída através de palavras e objetos que findam por serem enredados pela própria teia textual que ajudam a compor); esta narrativa conta sobre a origem divina de quem produziu estas peças, da sua missão sagrada em julgar os vivos e os mortos, conta do fim do mundo e de sua reconstrução pós-apocalíptica; assim, por estar diretamente relacionada com o sagrado, ou exatamente por discorrer sobre este, torna-se ela também sagrada, mítica.

Os objetos recolhidos para as acumulações e confecção das obras estavam agora, assim como o sujeito que os recolhia e os dispunha esteticamente em coleções e painéis, em um *espaço-tempo* sagrado que os mantinham separados da realidade profana e, portanto, sujeitos a leis naturais de outra ordem. O que Arthur Bispo do Rosário construía era uma representação de tudo que existe na terra, ou seja, um simulacro que assume um sentido profundo de remodelação subjetiva da realidade, uma vez que as escolhas sobre o que deveria ou não ser representado eram dele. Em outras palavras, este mundo que está sendo recriado pelo artista, não é o mundo tal qual se apresenta a ele, é um mundo ideal.

Ao recolher os objetos que encontra ao seu redor, inicia um processo de acumulação, ou seja, uma espécie de arquivo das coisas que devem permanecer para além do fim do mundo. Trata-se de um registro da memória do mundo, uma memória da existência dos homens que possa ser reaccessada em um futuro próximo, após o *Armagedom*, após o juízo final de Deus, quando nada mais existir e a sua realidade pessoal construída se constituir como o lugar da existência humana, como a nova terra. Sobre o fim dos tempos, diz Arthur Bispo do Rosário em entrevista a Fernando Gabeira (1985):

O fim? É que na minha transformação, quando for permitida assim a minha subida, vêm os mesmos sete anjos com poderes e glórias [...]. Eu vou fazer uma amarração para o braço, aqui, as tiras, e com os pés. E vêm os anjos e me leva em cima, em certa altura, e diz: pai, arrasaram o mundo em fogo. As nuvens, os anjos, os santos, as quatro partes do mundo, as nuvens se transformará em fogo, em floresta e mar, e terra, e nada mais.

E sobre o novo mundo que surgirá de suas representações, revela a Hugo Denizart (1982):

BISPO: não haverá mais trevas, abismos, tudo isso, será plano na terra.
HUGO: A terra vai ser arrasada?...

BISPO: A terra vai ser arrasada e vai ser tudo plano, não vai ter mais abismo [...]. Tudo plano, que a terra é grande e dá muito bem para o povo morar, residir. No meu reino tudo será feito de ouro e prata, brilhante, você pode conhecer.

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

BISPO: Não, não, não... O único que vai mandar sou eu, mais nada. Tá escrito isso! A lei é essa, o partido é só um, o do Criador, mais nada. Ah, isso tudo vai acabar. Esse negócio de doença.

HUGO: Não vai mais haver nenhuma doença?

BISPO: Nada, nada.

HUGO: Nem miséria?

BISPO: Nada.

HUGO: E tristeza?

BISPO: Ah, mas não pode, rapaz... Não pode. Tá mais do que visto. A minha estadia aqui junto com o meu povo vai ser a vida. A vida para todos os tempos e glória. Mais nada.

Inventariar e reconstruir são dois eixos que perpassam o trabalho exigido por esta missão divina. A palavra “inventário” pode ser entendida como uma discriminação minuciosa dos elementos de um todo, e nesta definição se insere a ideia de “coleção”. Toda coleção é um recorte subjetivo da realidade. Tal recorte busca selecionar e reunir aquilo que está disperso impondo-lhe uma forma de ordenação estabelecida pelo sujeito que coleciona. Este recorte subjetivo opera um deslocamento contextual daquilo que se coleciona preservando o objeto que

Abstraído de seu contexto, perde sua presentidade, desloca sua temporalidade para a espacialidade de um repertório fixo no qual a história é substituída pela classificação. Nesse sentido, colecionar se converte em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo de maneira que seu contexto seja abolido em favor da lógica sincrônica da coleção (MACIEL, 2004, p. 19).

Ao deslocar o objeto de seu contexto espaço-temporal e enclausurá-lo no interior desta “lógica sincrônica”, proposta pela autora acima, o colecionador busca proteger o objeto dos efeitos naturais ocorridos no tempo e no espaço, a saber, a deterioração e o esquecimento. Des-historicizar é propor uma história outra construída segundo uma lógica subjetiva na qual as propriedades do objeto permaneçam intactas, longe da deterioração e do esquecimento característicos da realidade espaço-temporal da história convencional. Portanto, neste sentido, é possível compreender o ato de colecionar como uma espécie de resistência à voracidade implacável do tempo que segue tragando as coisas e a “memória das coisas”, para usar as palavras de Maciel (2004). Isso torna o objeto colecionado atemporal, no sentido de que a redoma subjetiva da coleção que o envolve conserva suas características para além de seu tempo. Este deslocamento espaço-temporal implementado pelo colecionismo também pode ser observado nesta narrativa, mas com outro motor: o mito.

O mito condiciona também uma espécie de deshistoricização dos objetos que compõem toda a obra ao descontextualizá-los de sua história linear e convencional para contextualizá-los

em um outro lugar dominado pela lógica do sagrado. Recriar o mundo após uma destruição total do Cosmo significa criar um novo universo e “criar um universo é criar um novo espaço-tempo” (BURROWES, 1999, p. 85). Os objetos, coleções e acumulações de Arthur Bispo do Rosário ao mesmo tempo compõem e estão inseridos neste novo espaço-tempo, habitam um tempo e uma história mística, pois estão envolvidos em um contexto sagrado, em um tempo fabuloso, trans-histórico. E ao existirem no interior desta esfera mítica, estes objetos assumem outras significações que extrapolam as meramente convencionais, eles saem “do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2000, p. 21 grifos do autor).

O fato de a narrativa de Arthur Bispo do Rosário estar profundamente atrelada ao cristianismo se constitui como um terceiro elemento mítico presente em sua estrutura. Na composição de seu discurso o artista faz uma série de apropriações e transposições dos mitos cristãos. Transfere para sua narrativa elementos da mitologia cristã reinterpretando-os e mesclando-os com suas visões, delírios e até com sua própria biografia. Em um processo de bricolagem, ou mesmo de tear textual, ele vai trançando elementos distintos e construindo um discurso sagrado que envolve toda a obra em uma aura mística ao mesmo tempo em que se configura como elemento composicional da narrativa.

Entre os elementos míticos cristãos marcantes na composição desta narrativa, destaca-se aqui os cosmogônicos e escatológicos que estão diretamente relacionados com a missão sagrada de Arthur Bispo do Rosário.

“No princípio, Deus criou os céus e a terra” (GÊNESIS 1:1), diz a primeira frase das escrituras sagradas cristãs. Este “princípio” diz respeito à origem do Cosmo e, conseqüentemente, do próprio homem e de tudo que o rodeia. Esta origem está situada no tempo fabuloso do princípio, um tempo sobrenatural e inalcançável ao humano, um tempo em que se deu a origem do mundo.

O tempo da criação é um tempo mágico e forte no qual todas as coisas vieram à existência, um tempo fértil que é sempre lembrado e reatualizado através dos rituais de cada cultura. Quando o mito cosmogônico é narrado ou representado de alguma forma, o narrador e a sua assistência são imediatamente retirados de seu tempo histórico-cronológico e profano para serem transportados para o tempo prodigioso da criação; assim, “deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes

sobrenaturais” (ELIADE, 2000, p. 22). Reviver este tempo do princípio através do ritual significa, de algum modo reintegrar-se a ele.

Os mitos cosmogônicos podem assumir várias funções dependendo do lugar ou cultura na qual tenham germinado. Em algumas culturas, por exemplo, a eficácia terapêutica de um medicamento ou encantamento só é possível se estes forem acompanhados do pronunciamento ritual do mito cosmogônico da origem do mundo. A narração do mito visa transportar magicamente o enfermo para o tempo fabuloso da criação onde uma grande concentração de energia e fertilidade originou a vida; este retorno oferece uma esperança de renascimento, de cura. Retornar à origem significa, neste sentido, estar inserido num processo de recriação da vida (ELIADE, 2000).

A cosmogonia aparece na narrativa de Arthur Bispo do Rosário também como recriação; um recriar que se concretiza através da arte. Tal qual o Deus cristão criou os céus e a terra, este artista também pretende recriar o mundo a partir dos fragmentos da realidade que coleta e armazena; um novo mundo perfeito onde apenas ele e seus escolhidos viverão felizes e em harmonia para sempre. Ou seja, ele intenta, com sua obra, dar vazão a uma nova cosmogonia. E neste ponto aparece a necessidade do elemento escatológico como elo que liga as duas pontas da existência cosmológica: criação e destruição.

Se a cosmogonia refere-se ao início dos tempos e do mundo, a escatologia refere-se ao esgotamento total do Cosmo, refere-se ao fim do mundo. E os elementos escatológicos presentes na narrativa mítica em questão se aproximam, mais uma vez, do discurso bíblico cristão.

Está próximo o grande dia de Jeová. Está próximo e se apressa muitíssimo. O ruído do dia de Jeová é amargo. Ali o poderoso deixa escapar um grito. Este dia é dia de fúria, dia de aflição e de angústia, dia de tempestade e de desolação, dia de escuridão e de trevas, dia de nuvens e de densas trevas, dia de buzina e de sinal de alarme, contra as cidades fortificadas e contra as grandes torres de ângulo. E vou causar aflição à humanidade, e hão de andar como cegos; porque foi contra Jeová que eles pecaram. E seu sangue será realmente derramado como pó e suas vísceras como fezes. Nem a sua prata nem o seu ouro os poderá livrar no dia da fúria de Jeová; mas toda a terra será devorada pelo fogo do seu zelo, porque ele fará uma exterminação, sim, uma terrível, de todos os habitantes da terra (SOFONIAS: 1: 14-18).

Na narrativa de Arthur Bispo do Rosário o mito cristão é reinterpretado segundo a lógica de quem a compõe. Mas tanto no discurso bíblico como no discurso do artista aqui analisado, o elemento escatológico desempenha a mesma função: proporcionar um retorno ao Caos para que um outro mundo possa vir a existir.

Os mitos do fim do mundo, mesmo em suas narrativas de aniquilação total da vida, não propõem uma morte estéril da qual nada mais pode ser gerado. Pelo contrário, afirmam a

possibilidade de nova vida a partir do estabelecimento do Caos inicial de onde provieram todas as existências, a partir de uma “regressão do Cosmo ao estado amorfo, caótico, seguido de uma nova cosmogonia” (ELIADE, 2000, p. 52). Quando o Deus cristão cria o mundo, o faz a partir do Caos, a partir do estado amorfo e desordenado que se torna Cosmo através da intervenção divina. “Ora, a terra mostrava ser sem forma e vazia, e havia escuridão sobre a superfície da água de profundidade; e a força ativa de Deus movia-se por cima da superfície das águas” (GÊNESIS: 1: 2). Assim, um novo Cosmo só pode ser criado a partir da essência germinativa do Caos que, no caso bíblico, já estava previamente estabelecido, de modo que a criação se fez sobre ele. Mas caso este Caos não esteja presente, é necessário estabelecê-lo para que a criação do novo mundo possa ser concretizada. E o Caos é estabelecido através do *Armagedom*, através da destruição do mundo que põe fim a uma existência cosmológica para gerar um novo princípio que restaura a energia e a perfeição inicial; trata-se de um ciclo cósmico que se fecha.

[...] para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo *absoluto*, o fim do mundo deve ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*. A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial (ELIADE, 2000, p. 51 grifos do autor).

Deste modo, o novo mundo de Arthur Bispo do Rosário (assim como o novo mundo pregado pelo cristianismo) não pode existir sem que o ciclo cosmogônico se feche. A emergência de seu novo mundo não pode se estabelecer sem que o antigo seja destruído. A nova cosmogonia gerada por suas peças, sua narrativa só se concretizará com o fechamento do ciclo vital deste mundo. O novo Cosmo que a obra originará é o início de um novo ciclo, um retorno à perfeição inicial do princípio.

Uma das peças mais representativas da narrativa mítica de Arthur Bispo do Rosário chama-se *O manto da apresentação*; uma peça bordada com uma impressionante riqueza de detalhes que o artista confeccionou durante décadas com o objetivo único de usá-la no dia de sua “passagem”, no dia de seu encontro com Deus (ocasião em que entregaria a Ele toda a sua obra e assumiria seu lugar divino no novo mundo que construía, juntamente com seus escolhidos).



Manto da Apresentação (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Frente. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.³⁹

³⁹FIGUEIREDO, 2010, p. 102).



Manto da Apresentação (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Costas. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁴⁰

O *manto da apresentação* concentra os significados de cosmogonia e escatologia que, embora distanciados por um andamento temporal progressivo que os distingue em início e fim, permanecem próximos no sentido de que um será sempre uma espécie de prelúdio do outro.

Esta vestimenta de profundo alcance simbólico foi produzida a partir dos cobertores comuns da Colônia Juliano Moreira onde o artista permaneceu internado até o dia de sua morte. As linhas para os bordados vieram de trapos encontrados no lixo ou dos uniformes institucionais que o artista pacientemente desfiava e se utilizava dos fios para tecer sua arte; também ganhava novelos de linha e outros objetos dos funcionários da instituição e dos parentes de outros internos nos dias de visita.

⁴⁰FIGUEIREDO, 2010, p. 103.

Os desenhos, palavras, símbolos, números e demais objetos bordados no manto são representações das coisas existentes no mundo dos homens e que constituirão o novo Cosmo. Muitas das coisas do mundo que não foram possíveis de serem coletadas e arquivadas literalmente foram representadas em seus bordados. É o novo mundo que está representado nestes bordados, a nova cosmogonia que aguarda o fim escatológico (profetizado em sua narrativa mítica) para se fazer presente. “Nessa obra, Bispo do Rosário registrou o mundo em bordados, deixando fortes indícios de sua presença e participação no Juízo Final” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

Mas não construirá seu novo mundo apenas com coisas e lugares, sua narrativa prevê também a salvação daqueles que acreditaram nas suas palavras e comprovaram a veracidade desta missão sagrada através da fé; estes são os seus escolhidos que entrarão com ele no novo mundo. Nomes de pessoas estão espalhados por várias das 802 peças que compõem o acervo da obra de Arthur Bispo do Rosário. Aqui, no *manto da apresentação*, é possível observar na parte interna da vestimenta (no avesso) vários nomes de pessoas que residirão com ele em seu mundo.



Manto da Apresentação (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Averso frente. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁴¹

É interessante comentar a escolha das cores que predominam nesta parte interna do manto: o azul e o branco. Cores que, lidas em conjunto ou isoladamente, trazem significações simbólicas. Juntas, remetem às cores do céu que, em praticamente todas as mitologias, é o lugar da morada dos deuses, dos anjos, o lugar que algumas religiões tomam como paraíso, no universo católico estabelece oposição imediata com o seu contrário, o inferno; portanto cores que remetem a um significado bastante mítico e religioso. Mas dentro desta narrativa, o branco pode assumir o significado da pureza deste novo mundo que surge, a perfeição deste novo princípio imaculado gerado a partir da destruição total do velho mundo que se constituía degenerado, fraco

⁴¹FIGUEIREDO, 2010, p. 109.

e imperfeito porque já distanciado do instante primordial da criação, porque já próximo de concluir seu ciclo cósmico. “O decorrer do tempo implica o distanciamento progressivo do ‘princípio’ e, portanto, a perda da perfeição inicial” (ELIADE, 2000, p. 50). É esta perfeição inicial que Arthur Bispo do Rosário restabelece com sua nova cosmogonia.

O azul tanto pode ser celeste quanto oceânico. E se não transmite a ideia de pureza pode, seguramente, transmitir a ideia de purificação através de sua associação com o elemento “água”. Tanto o celeste quanto o oceânico são palavras que trazem em si a alusão a este elemento da natureza. É dos céus que cai a água da chuva que, entre outros significados simbólicos, traz o da purificação; foi com a água da chuva também que o Deus cristão destruiu a humanidade trazendo o dilúvio, trazendo um fim que pudesse gerar um novo começo da espécie humana, ou seja, a água surgiu ali como elemento de purificação do Cosmo.

A água assume, portanto, uma simbologia de purificação, morte e renascimento. Não à toa este é, talvez, o mais conhecido elemento simbólico utilizado pelo batismo. O batismo em água ao mesmo tempo representa a morte e o nascimento, o fim e o começo, o cosmogônico e o escatológico. O batismo significa uma vida (maculada pelo pecado) que morre e, ao mesmo tempo, uma nova vida pura e sem máculas que nasce.

Associando-se as propriedades simbólicas da água à cor azul com a qual os nomes aparecem bordados no interior desta peça, é possível estabelecer a ideia de que os bordados azuis purificam estas pessoas de seus pecados para que possam habitar o novo mundo livres de máculas e pecados, pois é necessário que abandonem a antiga existência para assumir a nova vida. Esta não é a única peça em que os nomes aparecem bordados com a cor azul; em *Dicionário de nomes A1*, por exemplo, tem-se um grande cobertor quase totalmente preenchido com nomes de pessoas bordados com linha azul. O mesmo se dá em *Dicionário de nomes A2* e em outras peças pintadas.

Significação semelhante pode ser observada nas peças catalogadas como “ORFAs” (objeto recoberto por fio azul). Neste trabalho específico, o artista envolve uma série de objetos e miniaturas com fios azuis até esconder por completo suas superfícies. Envolver os objetos com fios azuis significa, neste sentido, envolvê-los na pureza de uma nova realidade que, por ser sagrada, não admite a existência de marcas do profano. Os objetos e miniaturas, ao serem envolvidos nestes fios, abandonam sua existência literal e maculada para assumir uma nova existência sagrada e purificada; assumem, assim, novos significados no interior da esfera mítica

na qual se encontram; agora fazem parte da reconstrução do mundo, fazem parte de uma nova cosmogonia.



ORFAs (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Objetos Recobertos por Fios Azuis).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁴²



ORFAs (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Objetos Recobertos por Fios Azuis).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁴³

⁴²Exposição Brasil 500 anos. Módulo imagens do inconsciente. (JIMENEZ, 2008, p. 43).

Assim como estas peças envolvidas com fios azuis, toda a obra (inclusive o próprio artista) está envolvida por um discurso místico que a sacraliza e a distingue da realidade convencional, ou histórica. Uma realidade alternativa construída por um discurso que se articula composicionalmente através de várias linguagens (e, como pretende-se demonstrar mais adiante, através de outros discursos também). Este mundo criado por Arthur Bispo do Rosário se aproxima da arte no sentido de que a arte cria constantemente realidades alternativas a partir de suas técnicas expressivas e discursivas, a partir de suas narrativas. E grande parte do fascínio despertado pela obra deste artista está no discurso de um homem que, tal qual um Dom Quixote de triste figura, habita o interior de sua própria ficção. Não bastou-lhe apenas criar outra realidade, viveu inteiramente dentro dela e a vivenciou em toda sua plenitude. É deste lugar que emana o discurso que ocupa um dos lados da questão abordada aqui; passa-se agora ao outro lado.

2.3 A historiografia entre os domínios da ciência e da arte

Como sempre se faz a História, inventando o passado, para explicar o presente e construir o futuro [...].
Sandra Jatahy Pesavento

Talvez não seja por acaso que a mitologia greco-latina represente a história como sendo gerada pela memória. *Mnemósine* (a deusa da memória) deu à luz a nove *Musas* e, entre elas, *Clio* (a *Musa* da história). Era *Mnemósine* que fazia frente aos perigos de infinitude do esquecimento que, em uma de suas representações, aparece como o rio *Lete*: um dos rios que cruzavam o *Tártaro*, a morada dos mortos. As almas prestes a reencarnarem bebiam de suas águas para esquecerem-se completamente de sua existência anterior; suas águas traziam consigo o poder do “letal” esquecimento⁴⁴.

A memória constitui a gênese da historiografia exatamente porque esta nasce como um instrumento humano de contraposição e resistência a este “letal” esquecimento. A memória humana, enquanto forma de relacionamento com o passado e depósito de acontecimentos é ineficaz em sua tentativa de completude, em sua busca de apreensão total dos instantes ou do

⁴³JIMENEZ, 2008 p. 44.

⁴⁴Ver MÉNARD volume I (1991, p. 157) e MÉNARD volume II (1991, p. 55- 61).

mundo. Em outras palavras, a memória humana nada mais é do que um grande arquivo de recordações, mas um arquivo falho porque, quase sempre, fugídio; trata-se de uma memória atormentada pelo fantasma do esquecimento.

O mesmo fantasma que atormentava *Zeus* após a vitória dos deuses do *Olimpo* sobre os seis filhos de *Urano*, os *Titãs*. Temia o Deus grego que os grandes feitos e acontecimentos transcorridos na épica guerra celestial que durou dez anos fossem esquecidos, que não fossem lembrados pelas futuras gerações. Assim, decidiu criar divindades que fossem capazes de cantar a vitória e perpetuar a glória dos Olímpicos. *Zeus* então partilhou o leito com *Mnemósine*, a deusa da memória, durante dez noites consecutivas e, um ano depois, ela deu à luz nove filhas em um lugar próximo ao monte Olimpo. As *Musas* tornaram-se então as divindades inspiradoras das artes e das ciências e, embora tenham servido de simbologia para outras funções e recebido atribuições e interpretações diversas ao longo de sua existência mitológica na mente dos homens, a razão primordial de sua existência era a narrativa do passado, do presente e do futuro, mas principalmente do passado, pois a preocupação do Deus grego ao criá-las foi exatamente manter viva a memória dos acontecimentos pretéritos através do discurso das artes e das ciências inspirado pelas *Musas*⁴⁵.

É interessante que recaia sobre *Clio* (*Musa* da História) e suas irmãs tal responsabilidade; é interessante que as narrativas sobre o passado tenham de ser construídas tanto pelo discurso das artes como pelo discurso das ciências. Mas, de certa forma, o mitológico aludia à realidade da antiga sociedade grega no sentido de que tanto a história quanto a poesia se relacionavam, dialogavam entre si e compartilhavam elementos que as aproximava e dificultavam uma possível distinção entre elas. É interessante recordar, neste sentido, que durante muito tempo os grandes feitos históricos (mas não somente estes) eram lembrados a partir de narrativas orais, mas também através de canções cuja musicalidade marca profundamente a passagem do texto

⁴⁵As nove *musas*, filhas de *Mnemósine* e *Zeus* foram, ao longo do tempo sendo representadas e significadas de acordo com suas ações, atribuições e relações nas histórias mitológicas gregas. Na arte romana, renascentista e neoclássica, por exemplo, cada uma das nove *musas* receberam, ao serem representadas em esculturas ou pinturas, atributos e atitudes diferentes em função da vertente artística ou científica com a qual eram associadas, o que permitia distingui-las: *Calíope* (poesia épica) aparece com uma tabuleta e um estilete, e às vezes com um pergaminho; *Clío* (história) aparece sentada, com um pergaminho aberto ou um cofre de livros; *Erato* (poesia erótica) leva uma lira; *Euterpe* (poesia lírica) leva uma flauta; *Melpômene* (tragédia) com uma máscara trágica, a cabeça rodeada de folhas de parreira e levando coturnos; *Polímnia* (poesia sacra e geometria) aparece com gesto sério; *Tália* (comédia) aparece com uma máscara cômica; *Terpsícore* (dança e canto) aparece com um instrumento musical de corda (a lira ou a viola) e às vezes bailando; *Urânia* (astronomia e astrologia) com um compasso e um globo celeste. As *musas* eram as personificações e as patrocinadoras das representações de discursos artísticos e científicos.

cantado para o texto escrito⁴⁶. Ou seja, era também encargo da poesia narrar os acontecimentos passados a fim de preservá-los na memória e afastá-los do esquecimento. Assim como a canção, também o poema, no plano escrito, herdou o encargo de recordar o passado. O advento da escrita como arquivo ou suporte para a materialização da memória⁴⁷ aproxima mais uma vez história e poesia no sentido de que ambas trabalham com a mesma ferramenta para construir seus respectivos discursos. Se à poesia não era estranho narrar a história, aos que se ocupavam de escrever as memórias também não era estranho vê-la como narradora. Isto se dava por que “para os historiadores antigos, os pares história/poesia e história/retórica não eram vistos como dicotômicos, mas como complementares” (CORDÃO; LIMA, 2010, p. 289).

Mas o principal ponto de aproximação entre história e poesia na antiguidade grega era o fato de que permaneciam ainda muito marcadas pela presença do mito. Os escritores se percebiam e agiam como dependentes da inspiração das musas divinas para constituírem seus textos, pois apenas aos deuses era possível enxergar a totalidade dos fatos e imortalizá-los através das narrativas dos poetas.

Heródoto de Halicarnasso, nascido no século V antes de Cristo, foi pioneiro em tentar estabelecer uma forma de validação do discurso histórico que não procedesse dos mitos, mas de um criterioso método de investigação do passado que eliminasse tanto quanto possível o aspecto

⁴⁶A lírica trovadoresca, por exemplo, deslocando um pouco o contexto para um momento medieval, é feita para ser cantada e não para ser lida. Sendo construída com a intenção de ser cantada e acompanhada por instrumentos musicais, havia uma preocupação musical que, de certa forma, norteava a construção do texto trovadoresco, ou seja, um cuidado melódico e harmônico com a escolha das palavras e sua disposição ao longo do poema. Esta preocupação musical acaba por gerar um esquema formal de estrofação, rimas, metrificacão e acentuação silábica com a intenção de adaptar-se à música instrumental.

⁴⁷Para pensar a escrita como arquivo ou como um mecanismo capaz de materializar, presentificar e preservar a memória, é necessário pensar esta memória como algo abstrato (pertencente a uma consciência, ou inconsciência), que pode assumir várias formas de representação. Entende-se aqui o ato de “representar” como a transformação de algo abstrato e subjetivo (como o pensamento, por exemplo) em algo concreto, como o ato de materializar a memória, de torná-la sensível, palpável, manipulável, armazenável. Assim, o arquivo – ou a memória materializada – torna acessível, no presente, um momento pretérito que não pode mais ser tocado senão através de alguma espécie de representação que remeta a este momento inatingível, porque passado. A recordação, que é uma ação subjetiva por excelência, pode transformar-se através do arquivo em uma ação coletiva; então a permanência da memória torna-se, por conseguinte, também coletiva. As diferentes culturas têm, ao longo da história, criado mecanismos diversos para lidar com este esquecimento que ameaça suas respectivas trajetórias, seus mitos e suas tradições, ou seja, a humanidade vem, através dos tempos, criando formas de materializar a memória dando-lhe suportes para que ela possa resistir ao tempo e ao esquecimento. E a escrita configura-se como um destes suportes da memória que torna possível a construção de um arquivo físico mais confiável porque concreto e, por isso, menos fugaz do que o pensamento abstrato. Deste modo, o ato de escrever tornou-se uma forma de construção de arquivo porque materializa os pensamentos ao armazená-los em suportes físicos. Porém, é interessante mencionar que a escrita não é a única forma de suporte da memória criada ao longo da história humana, embora tenha sido (e ainda seja) o mais tradicional e popular na maioria das culturas e sociedades ao redor do mundo. Como exemplos de outras formas de suportes da memória é possível citar a dança, os rituais, as histórias transmitidas oralmente, a música, o canto, o desenho, a escultura, a pintura, etc. Percebe-se, com estes breves exemplos, que a arte se tem apresentado como um dos principais suportes da memória e do pensamento, principalmente nas sociedades não letradas.

mitológico. Denominou este método de *historié* (investigação, em grego), o qual consistia em coleta, análise e comparação de informações orais que possibilitariam uma história mais verdadeira escrita a partir da observação dos fatos e das fontes. Tal prática investigativa, conferindo um estatuto de verdade ao discurso do historiador, afastava tal discurso da influência das *Musas*, as únicas detentoras de um saber onisciente capaz de construir a história, ou ditar como esta deveria ser construída. Homero (século IX a.C.?) atribui sua capacidade e talento em narrar e imortalizar a fama dos heróis à inspiração que recebeu das *Musas*; apenas esses seres divinos, que tudo sabiam e que tudo viam poderiam lembrar, de fato, o que se passou em Tróia. É desta servidão que se desprende Heródoto ao dessacralizar a verdade e torná-la possível de ser alcançada através da investigação. (CORDÃO; LIMA, 2010, p. 272).

Aqui, a história começa a afastar-se do mero relato sobre o passado e passa a empenhar-se em busca de comprovações dos fatos sobre as quais a narrativa historiográfica pudesse repousar e gozar do estatuto de verdade conferido pelos resultados de suas investigações. Neste ínterim, começa a afastar-se também das outras formas discursivas com as quais dialogava, principalmente da poesia que, contemporaneamente, toma-se por ficção artística, ou literatura.

Este distanciamento acentua-se, ou ainda, se estabelece de modo quase definitivo com a *A poética* de Aristóteles (384 a.C.– 322 a.C), responsável por estabelecer os parâmetros teóricos da literatura da sua época, além de conceitos e estruturas fundamentais na composição dos gêneros líricos, épicos e, principalmente, dramáticos, uma vez que 17 dos 26 capítulos da *Poética* são direcionados à teoria da tragédia. As estruturas narrativas dos gêneros literários (assim como suas distinções) desenvolvidas pelo pensamento aristotélico marcaria profundamente a produção literária dos séculos seguintes, servindo muitas vezes como uma espécie de manual a ser seguido por aqueles que pretendiam tornar-se bons escritores. É somente na segunda metade do século XVIII, com o surgimento do movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que se inicia o processo de questionamento dos ideais clássicos e normativos que se contrapunham ao gênio criador romântico marcado pelo individualismo, pela autonomia e pelo repúdio a qualquer tentativa de pré-classificação da arte (PINTO, 2009, p. 35-36).

Embora *A poética* seja uma obra direcionada à teoria literária, ela acaba influenciando o desenvolvimento da ciência histórica ao estabelecer uma distinção entre esta e a literatura quanto a suas funções e objetos. Nas palavras do autor se constitui a antinomia “realidade e ficção” que se torna aparente e determinante no estabelecimento antagônico das atribuições tanto da literatura quanto da história.

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer (ARISTÓTELES, 1996, p. 39).

Para Aristóteles fica, portanto, a encargo da história narrar o que realmente aconteceu, contar a verdade e nada mais além disso; ao passo que à poesia (ou literatura) não caberia prender-se aos fatos reais tal qual aconteceram, pelo contrário, a ela interessaria apenas narrar o que poderia ter acontecido, ou seja, o não acontecido. Deste modo, a historiografia caminharia em um plano de realidade e compromisso com a verdade dos fatos, enquanto que a literatura se moveria no plano da não verdade, do imaginado, no qual o real e o verdadeiro só interessam enquanto elementos que podem ser modificados pela invenção, pela construção do ficcional a partir, ou não, do realmente acontecido.

Não seria, neste sentido, a forma estrutural da narrativa que definiria sua dimensão histórica ou poética, mas o modo como esta se posicionava e se relacionava diante da realidade dos fatos para construir seu discurso. Ao escrever seu texto, Aristóteles está preocupado com o poeta e não com o historiador; e para o poeta aristotélico, importa apenas a verossimilhança e o “possível” dos acontecimentos para que (quando encadeados) proporcionem coerência interna à sua narrativa, agora que estes fatos tenham realmente acontecido ou não é irrelevante. O mesmo não se aplica à história e, neste ponto, o texto afeta a prática do historiador quando o autor se utiliza deste como exemplo para definir os parâmetros do poético. “Por certo, o poeta não está interessado no que aconteceu, [...] enquanto que o historiador é requisitado, primeiramente, por aquilo que aconteceu (que isso seja da ordem do verossímil ou do possível, ou mesmo necessário, não é, literalmente, seu problema)” (HARTOG, 2013, p. 22).

Esta ânsia (ou compromisso) de verdade, desde Heródoto, torna-se para a historiografia uma essência que é acentuada pelo resvalar teórico de Aristóteles que a distinguiu da literatura exatamente por perceber sua busca de verdades que caminhava na contramão da busca poética. Esta essência da historiografia coadunar-se-ia bem com o Renascimento cultural europeu do século XVI em virtude da redescoberta e revalorização dos referenciais culturais da antiguidade clássica, e, principalmente, da ruptura com as estruturas de pensamento medieval que marcou o período possibilitando um pensamento antropocêntrico não mais marcado pela religião, mas pela razão. Mas será após o aprofundamento iluminista de racionalidade e ciência como forma de

construir conhecimento verdadeiro que a historiografia florescerá como autoridade para narrar o passado e estabelecer a memória.

Para legitimar-se como ciência e gozar da credibilidade e validação discursiva que tal lugar proporcionava, precisava a história submeter sua produção de conhecimentos a criteriosos métodos e normas científicas estabelecidas pelo paradigma iluminista que previa explicações, comprovações, e demonstrações de veracidade, princípios que guiavam a produção de conhecimentos nas ciências naturais. E segundo Vieira (2009), foi nas ciências naturais que a história dita positivista do século XIX buscou o modelo para seu paradigma de análise. É lá que a historiografia firma-se como ciência e estabelece sua autoridade discursiva afastando-se radicalmente de qualquer produção ou afirmação que não esteja baseada em verificável amparo documental.

O positivismo pode ser visto como uma espécie de herdeiro do paradigma iluminista funcionando como uma extensão e aprofundamento deste; defende o conhecimento científico como verdade única estabelecendo que uma teoria só pode firmar-se como verdadeira se for comprovada através de métodos científicos válidos. Ou seja, apenas o cientificamente comprovável e verificável pode atingir o status de verdade e ser valorado como um conhecimento válido e contributivo para o progresso da ciência e da humanidade, a qual dependeria exclusivamente dos avanços científicos para atingir sua plenitude. Segundo o método geral de Augusto Comte (1798-1857), a verdadeira ciência (na concepção positivista), anula qualquer vínculo com o teológico ou metafísico em suas formulações e argumentações quanto aos fenômenos analisados, subordinando a imaginação à observação, tomando como base apenas o mundo físico ou material. Ao adotar o modelo positivista como referência para direcionar a produção de conhecimento, a historiografia busca afastar-se totalmente da literatura radicalizando um processo iniciado por Heródoto e Aristóteles.

É o triunfo da ciência nos domínios de Clio. Firma-se o monopólio do conhecimento sobre o passado, que sobreviveria à atual crise de paradigmas e ossificaria a diferença – para alguns, a superioridade do conhecimento histórico. Mais do que a linguagem ou o objetivo explícito de produzir conhecimento, o compromisso com o real, reconstituído por meio das fontes, passa a marcar o limite entre as duas esferas. Em suma, eis a separação pretensamente definitiva entre o “fato” e a “ficção”. Tal “superioridade” da história sobre a literatura foi embasada a partir do significado de “invenção” – no limite, “mentira” – dado ao termo ficção, traço tido, por excelência, do discurso literário (VIEIRA, 2009, p. 18).

As pretensões científicas do discurso histórico exigem que sejam estabelecidas distinções bem demarcadas entre fato e ficção, entre história e literatura; e, como nos diz Vieira acima, a “superioridade” da história sobre a literatura se embasa nesta distinção. É curioso que esta

“superioridade” pareça contextual quando se lê as palavras de Aristóteles, aos olhos do qual a história é que parecia “menor”, pois a poesia, ao deixar de lado o acontecido e voltar-se para o que podia acontecer, “encerra mais filosofia e elevação do que a História” (ARISTÓTELES, 1996, p. 39). Talvez, refira-se o autor a esta elevação da arte que possibilita ao humano transcender o real e contemplar realidades possíveis, libertar-se da realidade a qual permanece acorrentado, refletir sobre sua condição e existência tendo como referência o imaginado, o sonhado, o além do real. Porém, em um momento marcado pela supremacia da racionalidade científica que apenas busca e valoriza o conhecimento enquanto verdade comprovável e verificável, estes valores se invertem. Se o prestígio e valoração do discurso residem exatamente nas comprovações científicas que embasam seus argumentos e lhe atribui credibilidade ao constatar seu compromisso com a verdade, é natural que o discurso histórico figure como superior neste contexto. Não se quer dizer com isso que a literatura (ou a arte) não tenha conseguido, e ainda consiga, certo prestígio e reconhecimento no interior deste lugar que exalta principalmente as verdades científicas, mas que tal prestígio e reconhecimento da literatura é, neste contexto, menor e não tão grandioso por considerar-se esta desprovida de compromisso e seriedade científica. O discurso literário, inserido em um mundo que valoriza essencialmente o discurso produzido pela ciência, resolve ocupar-se exatamente da “não ciência”, parte do “não real” como característica fundamental de sua composição, ocupa-se do ficcional que é tomado pelo discurso científico como “invenção”, ou mesmo mentira, características indesejáveis não só à historiografia, mas a todas as ciências que se pretendem sérias e comprometidas em atingir o oposto disso, ou seja, a verdade. Mas até que ponto se distinguem as verdades inventadas da literatura e as verdades científicas da historiografia?

A verdade literária é ficção. Mas é necessário ampliar o sentido do termo “ficcional” para compreender o alcance da literatura que tem na ficção um de seus elementos essenciais o qual se encontra, muitas vezes, reduzido a uma espécie de senso comum que o percebe apenas como fingimento, invenção, simulação ou mesmo mentira.

O termo “ficção” recebe um tom pejorativo diante do discurso científico por conta de seu descompromisso descritivo com o real e com as verdades científicas que demandam um rigoroso arcabouço metodológico para serem atingidas. De fato, a ficção não tem compromisso nenhum com a verdade científica e nem o dever de descrever minuciosamente a realidade tal qual ela se apresenta (embora tenha liberdade para eventualmente fazê-lo); mas isso não significa, contudo,

um desligamento e um abandono radical da realidade e pode, pelo contrário, esconder um elo com esta.

É interessante resgatar, neste sentido, a origem da palavra “ficção”, derivada do vocábulo latino *fictio* que se aproxima etimologicamente de *figulus*, que significa “oleiro”. E a imagem do oleiro é bem clara: aquele que dá forma a algum tipo de objeto a partir de uma determinada matéria prima (VIEIRA, 2009 p. 21). Aqui está o elo que se esconde por trás de um suposto descompromisso e abandono do real: a realidade é a matéria prima a partir da qual se constrói o ficcional. A ficção não está, portanto, desligada do real em sua produção de realidades alternativas, pelo contrário, ela se alimenta ou se apropria do real para se constituir, ela constrói o seu irreal característico a partir do real. Assim, ao invés de abandono ou descompromisso, como sugerem algumas leituras deste termo, a relação que se estabelece entre a ficção e a realidade está muito mais no plano da interlocução e da dialogia do que necessariamente no plano da oposição.

Fernando Pessoa, em seu poema *Autopsicografia*, escreve: “o poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente” (PESSOA, 2002, p. 23). Neste poema, é possível perceber esta relação entre ficção e realidade. A dor fingida, ou representada, nasce de uma dor real, mas principalmente, nasce da experiência real do sentimento de dor; a simulação ficcional da dor não poderia existir sem uma experiência emocional literal vivida ou assistida não pelo *eu lírico*, mas pelo próprio autor. Tal experiência emocional concreta é ponto de partida para a criação poética que funciona como representação da dor no plano poético. É função do poeta (ou da literatura) fingir, criar realidades alternativas ficcionais que não apenas se aproximam do real, mas com ele dialogam e dele se apropriam constantemente para se constituir. Somente com um conhecimento profundo do real é possível contradizê-lo, transpô-lo, transcendê-lo, caminhar na contra-mão do fato e articular o ficcional (e mesmo quando o poeta não imita o já existente, mas dá forma ao inexistente em sua criação, o faz por observação do real e constatação da inexistência de tal elemento que poderia perfeitamente existir na esfera da ficção). Por isso a ficção se configura como elemento de transformação deste real porque tem a possibilidade de propor uma realidade diferente da qual parte; alimenta o sonho dos homens que, a partir da ficção, vislumbram a possibilidade de outras realidades possíveis. Imaginar outras realidades é o primeiro grande passo para as grandes transformações. As grandes revoluções não nascem grandes revoluções, nascem sempre primeiro

no pensamento, na mente de alguém que uma noite deitou-se no chão para dormir e, antes de adormecer imaginou: “E se fôssemos livres?” Eis a ficção.

Este raciocínio desenvolvido sobre a ficção estende-se à literatura que tem no ficcional um de seus principais elementos a compor o seu discurso, sua construção de realidades alternativas. O discurso ficcional literário não está, por conta disso, de modo algum desligado da realidade, avesso ao extraliterário; a literatura está inserida em um contexto, nasce no interior dele e com ele dialoga permanentemente seja ratificando-o, negando-o, alterando-o, transcendendo-o ou deformando-o. Embora tudo que esteja no âmbito literário não seja realidade, mas representações desta, é através de apropriações da realidade concreta que o autor cria estas representações em outro plano, a saber, o plano artístico; representa não só as estruturas materiais concretas e os seres físicos da realidade na qual está inserido, mas representa também conflitos, sentimentos, linguagens, acontecimentos, ideologias, valores morais, filosofias, atitudes, enfim, tudo é possível foco de representação no plano artístico. Em termos marxistas, dir-se-ia que tanto a infraestrutura como a superestrutura podem ser representadas no plano artístico pelo autor.

Por tanto, as verdades inventadas da literatura não podem ser tomadas como um discurso desprovido de nexos com a realidade ou com a história social no interior da qual elas nascem. O discurso literário pode ser transformador e, à sua maneira, representar o passado, o presente e o futuro dos contextos diversos no qual está inserido porque se constitui como

[...] inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir... Enquanto tal é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico. Sendo a literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular (BORGES, 2010, p. 98-99).

Percebe-se que a literatura não está tão distante da realidade e da história social como parece a princípio, podendo inclusive, como diz Borges acima, ser utilizada como registro das dimensões da experiência social atingindo a referência de fonte histórica de práticas sociais; e também, se utilizando tranquilamente da própria historiografia para compor seu discurso

ficcional acentuando não apenas seu caráter de dialogia com o real, mas também de dialogia com outras formas de representação do real.

Quanto à historiografia, a construção de seu discurso racional e de pretensões científicas ao modelo positivista tornou-a uma ciência autorizada a narrar o passado e fornecer sobre ele o relato fidedigno e verdadeiro. Mas seria possível ao discurso historiográfico fornecer este “relato fidedigno” sobre o passado? Estabelecer verdades concretas sobre um acontecimento pretérito?

Possível ou não, é nesta direção que se dirigia não só a historiografia, mas também todas as esferas científicas em seus respectivos campos. Porém, nesta ânsia de verdade e de concretude científica, a história possui relações com o ficcional e o literário que, embora tenha se esforçado para negar e delas se distanciar⁴⁸, estão inseridas em sua prática científica e marcam fortemente a construção de seu discurso sobre o passado. Tais relações possibilitam afirmar que as distinções entre história e literatura não são tão bem delineadas e distinguíveis quanto parecem podendo ser, até mesmo, cambiáveis. A literatura estaria tão presente na construção do discurso historiográfico quanto a historiografia suscetível de ser apropriada pelo discurso literário para a construção de suas esferas ficcionais.

O primeiro ponto a ser colocado quanto às pretensões da história de restabelecer o passado enquanto verdade científica diz respeito a este passado como objeto de pesquisa. Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o conceito de história*, pondera que “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985, p. 224). A imagem do passado como um relampejar veloz (que somente neste relampejar se deixa fixar e reconhecer) aponta para um objeto científico abstrato e não observável ou demonstrável em sua totalidade. Ou seja, tal objeto não pode ser reconstituído no hoje tal qual acontecera anteriormente, o que torna a busca historiográfica de restabelecer no presente o que foi vivido uma busca marcada pelo inglório já em sua gênese.

Deste modo, o passado permanece como algo abstrato, ausente que só pode ser tocado através da memória e dos fragmentos ou testemunhos que dele, ou sobre ele, chegam ao

⁴⁸A historiografia metódica instituiu, a partir de seus pressupostos cientistas, um tipo de discurso histórico próprio e destinado a demonstrar, através de marcas específicas, as suas diferenças em face do discurso literário. Tratava-se de distinguir a verdade histórica da ficção literária a partir da separação entre dois tipos de fatos – os verdadeiros, que podem ser comprovados, e os falsos, de comprovação impossível. Logo, a história – história política, como vimos – é ciência e não arte, consistindo a tarefa do historiador não em evocar ou reviver o passado como desejavam os românticos, mas sim em narrar/descrever os acontecimentos desse passado *tal como eles realmente se passaram*. Este trecho de uma frase de Ranke tornou-se, *a posteriori*, a própria expressão do horizonte historiográfico chamado de positivista [...] (FALCON, 1997, p. 66).

presente. Tocar o passado através da memória será sempre um processo em meio à fragmentação porque dela não emergem os fatos, mas apenas lapsos aleatórios e descontínuos de um acontecimento que o indivíduo tenta organizar através de seu discurso; como diz Bosi (1994, p. 55), “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’”. E tocar o passado através dos vestígios materiais e documentais concretos que permaneceram para além do momento pretérito é também um processo de juntar e relacionar fragmentos que possam gerar uma noção, ou uma imagem do que foi o passado; e a história trabalha a partir da memória e do fragmento documental. Mas sendo impossível tanto à memória quanto à prova documental compor uma imagem total do instante que foi, o que a história conta não é o passado, mas uma representação deste construída a partir de memórias subordinadas a evidências e vestígios documentais obtidos em suas pesquisas.

Engaja-se a historiografia, portanto, em fabricar imagens do passado, imagens de uma realidade ausente e estabelecer uma clara relação simbólica com esta. Tal relação se dá através da narrativa que, ao presentificar o ausente, funciona como elemento simbólico do momento pretérito. Neste ponto a história, mesmo com pretensões científicas, constrói um discurso eivado de características literárias por que seu discurso não é o passado de fato, mas uma representação construída a partir de fragmentos documentais e imaginação. É preciso imaginar o que aconteceu a partir da análise dos fragmentos documentais do passado, é preciso ficcionalizar para preencher as lacunas existentes entre os cacos do passado que o historiador consegue recolher em sua pesquisa.

O fato histórico é, portanto, artificial porque reconstituição sempre incompleta, construção discursiva feita pelo historiador; “algo dado? Não, algo criado pelo historiador, quantas vezes? Algo inventado e construído, com a ajuda de hipótese e conjeturas, por um trabalho delicado e apaixonante” (FEBVRE apud LEGOFF, 1988, p. 32). Febvre define o fato histórico com palavras que estão diretamente relacionadas com a ficção literária: criação, invenção e construção, ou seja, assume o autor que as representações historiográficas do passado, ao se construírem, ficcionalizam tanto quanto a literatura ao representar o real, ou o possivelmente real.

Tanto as representações literárias quanto as historiográficas são compostas a partir do discurso, são narrativas, ou seja, articulam-se pela linguagem que, essencialmente simbólica,

funciona sempre como alegoria da coisa e não como a coisa em si. “Na concepção lacaniana, o símbolo se define por ser presença de uma ausência. Ou seja, o símbolo substitui a coisa (morta) por um representante. Essa relação entre a coisa inexistente e seu representante é uma relação simbólica” (Marinho, 2006 p. 162). O uso da linguagem na construção da narrativa é também um elemento que afasta a historiografia de sua intenção abrangente do passado, a linguagem humana é um instrumento de representação limitado não só com relação ao passado, mas também com relação à própria realidade apreendida pelos sentidos cotidianamente, é sempre sombra referencial de algo concreto, sempre criação de realidades artificiais simbólicas que se refiram de alguma forma a uma coisa ausente. Narrar através da linguagem é, em si, criar um real alegórico que, sendo representação, torna-se sempre artificial e referencial em relação a um literal que o originou. Segundo o escritor português José Saramago, “a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito” (SARAMAGO apud ROANI, 2002, p. 197).

Embora estas aproximações da historiografia com a ficção e a literatura tenham causado um mal estar teórico na pesquisa e nas bases do discurso historiográfico, principalmente nas camadas mais conservadoras de intelectuais remanescentes ou afeitos a um historicismo positivista que já vinha sendo criticado em fins do século XIX e ao longo do Século XX (por Walter Benjamin, por exemplo), isto não deve se constituir como uma oposição à possibilidade histórica de construir conhecimento; não deve também abalar a credibilidade científica da historiografia séria e comprometida em conhecer (ainda que parcialmente) os passados dos múltiplos e variados contextos que compõem a extensa malha da história social mundial. E isto por que mesmo valendo-se de uma porção ficcional para compor seu discurso, a história não pode abrir mão do fato de que este discurso precisa estar ancorado em um vestígio concreto do passado para que possa se constituir como uma imagem pretensamente fidedigna de um acontecimento; ela ainda precisa que algo tenha ocorrido e precisa de comprovações desta ocorrência para analisar e, somente então, narrar. Ou seja, continua sempre sendo uma escrita vigiada, controlada por um aparelho metodológico e científico que exige fontes comprovadamente verídicas como base das interpretações e coerência destas interpretações com os contextos documentais dos quais derivam. Como deixa bem claro Sandra Jatahy Pesavento, a liberdade ficcional dentro do discurso historiográfico é restrita e não pode ir além das restrições que o critério científico lhe impõe.

Na busca de construir uma representação sobre o passado, o historiador está preso a algo que tenha ocorrido e que tenha deixado traços objetivos, pois ele não cria traços, ele os descobre, pela pergunta que faz e o que cria realmente é a versão interpretativa. Por outro lado, esta última condição assinalada - a exigência dos traços que devem ter restado no tempo - remete a uma outra restrição à liberdade ficcional na História. Estes limites à ficção se estabelecem pelos rigores de um método, que obriga o historiador a recolher do passado os seus traços, tornados fontes pela iluminação de uma pergunta. Sem as fontes, marcas de historicidade deixadas pelo passado no presente, não há História possível. Tais fontes, cruzadas, compostas, contrapostas, devem fornecer redes de significados de molde a recuperar tramas, com potencial explicativo e revelar de sentidos. A exibição de tais marcas de historicidade permite uma hipotética verificação ou controle dos resultados da narrativa, recuperando a realidade do passado [...] Aqui, pois, parecem se completar as limitações da atividade ficcional da escrita do historiador, cuja invenção do passado se acha, assim, condicionada pela natureza do objeto - o que aconteceu e o que disto restou, como traço -, pelas regras de como fazer seu trabalho - o método, de testagem, comparação, montagem, contraste - e o fim a que se propõe - a recuperação/reconstrução do acontecido, atingindo uma verdade possível. (PESAVENTO, 2003, p. 35-36).

Há no discurso histórico, uma mescla inegável entre o poético e o científico. E este caráter científico que o marca é o que lhe confere reconhecimento e autoridade sobre o passado, além do fato de que o historiador tem sempre uma pretensão de verdade em seu discurso, embora eventualmente a reconheça inatingível em sua totalidade.

Munidos, ou partindo, deste discurso historiográfico e sua pretensão científica de verdade, vários pesquisadores e biógrafos se lançarão ao desafio de reconstituir os passos e os caminhos de Arthur Bispo do Rosário na intenção de narrar a sua história; lançar-se-ão a campo em busca de vestígios de sua existência nos lugares por onde passou, colherão depoimentos das pessoas que o conheceram e que com ele conviveram em algum período de suas vidas, reunirão documentos decorrentes de processos burocráticos dos lugares onde trabalhou e onde esteve internado como doente mental. Enfim, toda uma pesquisa historiográfica e documental será feita para embasar cientificamente a narrativa da história de vida deste personagem que é considerado um dos grandes artistas nacionais dos últimos tempos. Uma narrativa com credibilidade científica que é confrontada com a narrativa que o próprio Arthur Bispo do Rosário constrói sobre si mesmo. De que forma o discurso histórico é construído neste caso específico, no sentido de suas características, possibilidades e limitações? E de que modo é afetado por este choque discursivo? Ou seja, os efeitos que o discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário gera na construção desta narrativa historiográfica específica (se os geram)? E, do outro lado, percebe-se uma característica interessante nas obras e no discurso de Bispo: elementos históricos e biográficos são incorporados constantemente em sua fala e em suas obras; ou seja, sua narrativa não seria essencialmente mítica, mas uma mescla entre elementos míticos e históricos. Que

função desempenham e que significados podem assumir estes elementos históricos no interior desta narrativa?

Estas são perguntas que nortearão o próximo capítulo e, para segui-las adiante, buscou-se tratar neste capítulo das características que marcam tanto o discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário quanto o discurso historiográfico construído sobre ele.

Capítulo 3 – História e/ou ficção: o conflito das imagens

*Mas já não falemos de fatos. Já a ninguém importam os fatos.
São meros pontos de partida para a invenção e o raciocínio.*
Jorge Luis Borges

3.1 A construção do artista

*Não é sua condição de louco que o fez artista mas sim a sua
capacidade de transfigurar o terrível em aparência, através de
uma complexa elaboração simbólica.*
Marta Dantas

Expostas as características tanto do discurso histórico quanto do discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário, pretende-se tratar neste terceiro capítulo sobre o choque estabelecido por estes dois discursos ao construírem narrativas distintas para um mesmo ponto específico; uma oposição que também poderia ser tomada como um encontro entre história e literatura ao tomar-se a ficção como elemento primordial do discurso literário e esta ânsia de realidade e verdade comprovável dos fatos como essência da busca histórico-científica. Porém, a ideia aqui será exatamente mostrar que esta contradição não é radical e que embora estes discursos aparentem, num primeiro momento, uma forte oposição entre si, podem guardar relações que se constituem como estratégias discursivas direcionadas a objetivos distintos. Tais relações acabam por constituir um processo múltiplo de mútuas apropriações que marcam ambos os lados da oposição e que é gerado a partir deste confronto discursivo. Assim, pretende-se demonstrar ao longo deste capítulo que não apenas a historiografia se apropria ou manipula elementos

ficcionalis derivados ou não do discurso de Arthur Bispo do Rosário, mas que também este se apropria de elementos histórico-biográficos para compor sua ficção pessoal. Para tanto, será necessário transitar pela tessitura de ambas as narrativas e, eventualmente, discutir elementos presentes nas respectivas tessituras. Um destes elementos é o discurso científico da psiquiatria e o discurso da crítica de arte que serão constantemente consultados na construção do discurso historiográfico. Estes dois discursos foram os primeiros a se chocar com o discurso de Bispo e a se opor a ele de algum modo. No caso da crítica de arte, foi o seu trabalho em consagrar a imagem do artista que gerou a necessidade de inserir a historiografia neste processo.

Ao construir uma autobiografia que recontava sua origem e existência a partir de acontecimentos míticos e sobrenaturais, Arthur Bispo do Rosário estabelece uma oposição entre a sua percepção da realidade (na qual acreditava como verdade) e uma percepção de realidade convencional, concreta, pautada pela racionalidade dos homens que não veem em tal discurso nada além de uma ficção pessoal construída a partir dos delírios de um doente mental. A historiografia, por articular seu discurso no âmbito desta racionalidade científica, se constitui desde o início como oposição a um discurso místico de existência proveniente dos delírios de um esquizofrênico.

Porém, este conflito não é estabelecido primeiramente pela história. A inserção da história neste contexto deriva de um conflito discursivo anteriormente estabelecido pelas intenções da crítica de arte em estabelecer a imagem de um artista num lugar onde existia apenas um indivíduo marcado pela marginalidade da cor, da pobreza e da loucura. Tal indivíduo é capturado por discursos que constroem suas respectivas imagens conflitantes com a imagem discursiva que o próprio indivíduo constrói sobre si. Uma dessas imagens, a imagem do artista, foi a que se estabeleceu com mais força enfraquecendo e obscurecendo as outras. Como se daria a construção desta imagem do artista a partir da qual a historiografia se insere no processo de resgate do passado deste indivíduo?

Bem, estes vários discursos de cunho racional e científico buscam se apropriar, definir ou significar o discurso místico de Arthur Bispo do Rosário que pode ser contemplado tanto nas palavras que ele deixou ditas em registros audiovisuais, quanto em sua obra (e esta é elemento composicional importante de seu discurso). A historiografia entra neste contexto, principalmente, por conta de uma demanda gerada pela valorização dos objetos confeccionados por Bispo como arte e pela projeção deste como artista contemporâneo reconhecido no Brasil e no mundo.

O discurso de Arthur Bispo do Rosário desperta primeiro o interesse da psiquiatria clínica; interessa no sentido de que pode fornecer dados que a possibilitem estipular um diagnóstico clínico patológico do enfermo, ou seja, interessa enquanto sintoma, assim como os objetos que ele constrói, ou posteriormente construiria. Em 1939, ano de sua internação, o artista foi avaliado e interrogado por uma junta médica psiquiátrica que, tomando suas declarações como sintoma, diagnosticou-o como esquizofrênico paranoide e decidiu interná-lo. Em documento encontrado na Colônia Juliano Moreira por Viviane Trindade Borges em sua pesquisa de doutorado em história, a pesquisadora transcreve o laudo que institui o internamento de Arthur Bispo do Rosário, bem como os motivos da internação.

A – Motivo da Internação - o paciente será transferido para esta CJM em 1939 procedente do antigo hospital da Praia Vermelha. Refere inicialmente que foi internado porque ouve vozes e, logo em seguida, ao ser perguntado sobre o conteúdo das mesmas diz que não pode falar a respeito disto. Que não pode falar desses conteúdos “só aqueles que me enxergam tem direito a essa representação. Aqueles que não enxergam a minha espiritualidade não podem saber de minha missão” (BORGES, 2010, p. 70).

Percebe-se nestes registros psiquiátricos que a versão de si mesmo apresentada por Arthur Bispo do Rosário se choca com a perspectiva científica da psiquiatria que constrói um discurso diferente sobre ele; segundo esta percepção, não seria ele um escolhido por Deus para levar a cabo uma missão divina, mas apenas um homem comum atormentado por distúrbios psicológicos. O discurso de Arthur Bispo do Rosário é destituído de veracidade e tomado como sintoma patológico de sua enfermidade, é utilizado apenas como justificativa para sua internação; ou seja, sua verdade nada vale quando posta diante da verdade científica psiquiátrica, não tem o poder para instituir-se como realidade amplamente reconhecida; e isto se dá por que são as “falas inseparáveis das instituições a que estão ligadas, que criam e instituem determinada realidade” (BORGES, 2010, p. 19). Assim, o poder e a autoridade das falas em instituir verdades e realidades advém das instituições a que estas falas estão vinculadas, advém do lugar de onde emana o discurso. A fala da psiquiatria está vinculada ao discurso da ciência valorizado pela sociedade atual como autoridade em significar a realidade e revelar as verdades, produzir (a partir de suas descobertas e pesquisas científicas) os conhecimentos sobre o homem e o mundo que o cerca. O saber científico é poder de instituição e validação de verdades e é deste lugar que emana o discurso da psiquiatria. Na outra ponta, o discurso de Arthur Bispo do Rosário emana de um lugar marginal, pobre, negro e agora “louco”; trata-se de um discurso que, na esfera deste conflito discursivo, não possui validade por que se contrapõe a uma fala em posição de força.

É o discurso cientificamente autorizado da psiquiatria que institui a imagem de louco a Arthur Bispo do Rosário, rótulo que marcaria fortemente sua existência até que outra imagem começasse a surgir por conta do interesse de outras instâncias. Até que os olhos da crítica de arte e da mídia contemplassem tal indivíduo e seus trabalhos, não havia artista e não havia obra; havia apenas o louco (segundo o discurso clínico da psiquiatria) e o escolhido de Deus e sua missão divina (segundo a versão de si mesmo de Arthur Bispo do Rosário). Uma reportagem exibida em 18 de maio de 1980, no programa jornalístico *Fantástico* da Rede Globo de Televisão e o documentário *O prisioneiro da passagem* (1982), do fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart foram os pioneiros em levar a imagem do então interno e seus trabalhos para além dos muros da colônia Juliano Moreira; mas coube ao crítico de arte Frederico Moraes as primeiras enunciações sobre um Arthur Bispo do Rosário artista e seus trabalhos como arte, uma vez que nem o próprio interno via a si mesmo como artista e nem seus objetos como algo artístico – fechado no universo de sua ficção pessoal, confeccionar tais objetos não fazia dele um artista, mas um cumpridor das ordens divinas; e os objetos que produzia não seriam arte, mas apenas elementos necessários ao cumprimento de sua missão.

Ao buscar instituir Arthur Bispo do Rosário como artista, o discurso da crítica estabelece uma imagem contrária àquela que o próprio Bispo construiu para si; ao intentar estabelecê-lo como artista e seus trabalhos como arte, a crítica enfraquece a aura mítica e divina na qual ele envolveu a si mesmo e os objetos que construíra. Enfraquece no sentido de que para o entendimento da crítica, o discurso de Bispo não alcança o estatuto de verdade, mas de criação ficcional artística; e é neste âmbito de criação artística ficcional genial que a crítica valorizará e enquadrará tal discurso, uma valoração naturalmente contrária àquela de verdade absoluta e inquestionável que Bispo confere a seus pronunciamentos e a seu trabalho. Deste modo, o estabelecimento das peças confeccionadas como arte já é, em si mesmo, uma prova de que um discurso crítico acadêmico-científico prevalece sobre um discurso pessoal que passa a ser apropriado e incorporado na esfera da arte devido a suas características, míticas, mágicas, simbólicas, estéticas e conflituosas com a realidade.

O discurso da crítica de arte possui um caráter hegemônico no que diz respeito à sua autoridade para definir o que é arte e estabelecê-la em gradações de valores, para conferir o estatuto de arte a um objeto. Ou seja, a crítica envolve os objetos em um discurso de valor e tal discurso versa sobre este objeto a partir de seu validado conhecimento, competência e autoridade sobre o assunto; tais atributos se constituem como um saber/poder que confere credibilidade e

força ao discurso da crítica, uma força que também deriva das instituições as quais este discurso está vinculado tais como: a academia, a cátedra, os centros especializados de pesquisa, etc. “A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de o classificar numa ordem de excelências, segundo critérios próprios”. (COLI, 1995, p. 14). A crítica legitima sua própria verdade ao envolver Arthur Bispo do Rosário e seus trabalhos na esfera da arte e se apropriar do discurso do mesmo conferindo-lhe significações e dimensões contrárias às pretensões originais de verdade absoluta características de tal discurso.

Não se quer sugerir com isso que a obra de Arthur Bispo do Rosário não possa ser percebida como arte, pois o é (embora seu criador não a reconhecesse assim), mas sim mostrar que existe um conflito discursivo por trás desta percepção das obras como arte e do próprio Bispo como artista. A missão divina de Arthur Bispo do Rosário só poderia ter sido levada a cabo através da arte, esta se configurou como ferramenta através da qual ele reconstruiu minuciosamente cada pedaço do mundo e da existência dos homens para entregar a Deus, para reconstruir o mundo após o dia do juízo final; somente através da arte ele poderia fazê-lo. Bispo bordou, pintou, desenhou, miniaturizou, dispôs objetos esteticamente em painéis, enfim, trabalhou com técnicas artísticas para produzir objetos artísticos que para ele, no interior de sua verdade pessoal, não tinham a intenção e nem a função de ser arte, mas não eram menos arte por isso, não eram menos belos e ricos de significados por isso. Em entrevista sobre o tema, declara Ferreira Gullar:

Bispo do Rosário não era um artista, no sentido de alguém que se dispõe a fazer arte. Ele ouviu uma voz que lhe atribuiu a missão de salvar as coisas do mundo e passou a trabalhar para cumprir essa missão. Por isso envolvia os objetos com fios tirados de sua própria roupa. Mas não é imprescindível ter a intenção de fazer arte para fazê-la. Portanto, independente [mente] de qual fosse sua intenção, o resultado foram coisas de forte expressão e algumas de grande beleza como o Manto. Fazer com beleza é próprio do ser humano e especialmente das pessoas talentosas e sensíveis como o Bispo. (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 50).

Deste modo, não se precisa necessariamente ter a intenção de fazer arte para produzi-la. Como nos diz Gullar, é próprio do ser humano fazer com beleza, com sentimento. Mas uma vez que estes objetos não foram produzidos com a intenção de ser arte, e nem assim eram vistos por seu criador ou pela psiquiatria clínica, então a valoração artística de tais objetos precisou ser construída, foi necessário que alguém os observasse e se referisse a eles como arte; e é neste ponto que os discursos sobre tais objetos se chocam e que a imagem do artista começa a ser construída.

O crítico de arte Frederico Morais teve uma função determinante na construção desta imagem. Para Borges (2010, 136-137), “foi a autoridade de Morais, enquanto crítico de arte, que garantiu a genialidade de Bispo, possibilitando seu reconhecimento artístico, permitindo sua aceitação e incursão pelos espaços consagrados às artes plásticas”. Frederico Morais organizou a exposição na qual, pela primeira vez, os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário foram apresentados à sociedade como arte e sujeitos a definições e interpretações do discurso artístico. A mostra *À margem da vida* reuniu, em 1982, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) um apanhado de obras feitas por presidiários, menores infratores, idosos e pacientes psiquiátricos. Nesta exposição, as peças de Arthur Bispo do Rosário obtêm destaque e passam a figurar na mídia como revelação, isto pode ser visto em matéria da revista *Isto é* à época.

No setor de doença mental há uma revelação: os panos bordados e as composições com objetos assinados por Arthur Bispo do Rosário – que, antes de virem para o MAM, ocupavam uma sala especial na Juliano Moreira, onde Bispo, 70 anos, está internado desde 1939 (Isto é, 11/08/1982 apud BORGES, 2010, p. 138).

Meses após a morte de Bispo, em 1989, Frederico Morais organiza a primeira exposição individual com os trabalhos do artista intitulada *Registros de minha passagem sobre a terra*. Em entrevista a Patrícia Burrowes, Frederico Morais afirma que

[...] havia um objetivo claramente político na organização dessa exposição, assim como nessa apresentação do artista. Com a morte de Arthur Bispo do Rosário, seu universo, porque não era ainda reconhecido como obra de arte, corria o risco de desaparecer: fosse pela deterioração dos frágeis materiais que o compõem, fosse pela ação depredatória de pessoas que não enxergavam ali mais do que um amontoado de utilitários (que encontrariam melhor serventia no uso diário) e lixo. Era necessário, portanto, proteger fisicamente a obra e inseri-la definitivamente no âmbito da cultura brasileira (apud BURROWES, 1999, p. 53).

Tais exposições constituem-se como estratégias discursivas para a composição da imagem de um Arthur Bispo do Rosário artista e para a construção de um reconhecimento amplo das peças por ele produzidas como objetos artísticos, ou seja, um esforço implementado para envolver tanto o sujeito como seus trabalhos em uma esfera de valor artístico. Isto pode ser percebido nas palavras de Morais quando diz que temia que o universo de Bispo desaparecesse “porque não era ainda reconhecido como obra de arte”. O que nos faz entender que o crítico se empenhava na construção de tal reconhecimento; e as exposições que organizava, juntamente com os artigos que escrevia (Morais escreveu durante 12 anos, de 1975 a 1987, no jornal *O Globo*, um dos mais lidos do país, publicando colunas de três a cinco vezes por semana.), faziam parte deste empenho.

É interessante a percepção de Burrowes (1999, p.52) ao notar, no catálogo da exposição, o esforço de Frederico Morais em distanciar conceitualmente o trabalho de Arthur Bispo do Rosário do de outros artistas do Engenho de Dentro (cujas peças compunham o Museu do Inconsciente e, portanto, tidas como arte de deficientes mentais, de loucos) e aproximá-lo de artistas plásticos mundialmente consagrados, de vanguardas da arte. Diz o crítico no texto do catálogo:

Arthur Bispo distingue-se dos artistas do Engenho de Dentro por atuar no campo tridimensional. [...] Neste sentido, pode-se dizer que os artistas do Engenho de Dentro estão para o impressionismo, o cubismo, o expressionismo e para a arte abstrata assim como Arthur Bispo está para a *Pop art*, o novo realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual. [...] Sua obra transita com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do dada. Começemos por aproximá-lo de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo que se faz hoje. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados sem dificuldades com obras muito conhecidas de Duchamp, tais como *Roda de bicicleta* (1913-1964), *Porta-garrafas* (1914-1964), como aquela capa de plástico das antigas máquinas de escrever Underwood, que ele chamou de *Pliant de voyage* (1966) (apud HIDALGO, 2006, p. 138-139).

Mesmo reconhecendo-se que é natural o movimento de voltar-se para o conhecido na intenção de compreender o “novo”, isto é, buscar no “novo” associações e relações com o já conhecido para que estas permitam compreender ou significar este “novo” desconhecido, entende-se que estas aproximações feitas pelo crítico entre Bispo e Duchamp guardavam a intenção discursiva não apenas de compreensão, mas de consagração de um indivíduo marginal como artista ao propor sua inserção nos movimentos artísticos de vanguarda e seu diálogo com artistas plásticos já consagrados mundialmente. E, além disso, pode-se dizer que intentava com este gesto também distanciar a figura de Arthur Bispo do Rosário da sombra pejorativa da loucura que sempre o acompanhou e dificultava seu reconhecimento definitivo como artista no cenário cultural nacional⁴⁹.

Vale lembrar, neste sentido, que Bispo não costumava nomear suas peças, essas nomeações foram dadas por ocasião do tombamento de sua obra pelo INEPAC (Instituto Estadual de Patrimônio Artístico e Cultural), em 1992. Seguindo esta linha de raciocínio, é possível se questionar até que ponto tais nomeações também não estariam sendo adotadas a

⁴⁹A imagem de doente mental é, ainda hoje, depreciativa; e tal imagem se estende aos trabalhos confeccionados por doentes mentais interferindo em sua valoração como arte, principalmente quando postos em comparação com as obras de outros artistas ditos “sãos”. Parte desta percepção pejorativa em compreender estes objetos como arte foi estabelecida pelo discurso psiquiátrico; tal percepção também é alvo de muitos críticos (Frederico Morais, por exemplo) que buscam, através de seu discurso, desconstruí-la ou afastá-la dos artistas que sofrem de distúrbios mentais. Sobre esta busca discursiva em amenizar a imagem da loucura com o objetivo de tornar os objetos artísticos produzidos nesta esfera em pé de igualdade com a arte produzida por pessoas “normais”, ver todo o capítulo 3 de Franco (2011).

partir dos objetivos deste discurso. “Roda da Fortuna” não foi uma nomeação dada por Bispo, mas pelos catalogadores de sua obra que poderiam, no ato desta nomeação, aproximar ainda mais Bispo de Duchamp, posto que a semelhança estilística desta obra específica é realmente notável.



Roda de Bicicleta (1913).
Marcel Duchamp (1887-1968).
(Madeira, plástico, linha Metal).
Museu de Arte Moderna de Nova York.



Roda da Fortuna (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Madeira, plástico, PVA, metal. 67 x 29 x 51 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

Esta parece ter sido uma das muitas formas de construir o Bispo artista através do discurso, ou seja, utilizar-se das características de um momento da historiografia da arte e absorver Bispo e sua obra para este momento específico através de comparações que auxiliem cada vez mais em sua percepção como artista e de sua obra como arte; ao mesmo tempo, tal estratégia discursiva constrói um distanciamento da imagem do doente mental e da obra como mero sintoma psiquiátrico.

Mas, talvez, destituir o discurso de Bispo da loucura que o engendra, ou tentar amenizá-la ou obscurecê-la, possa empobrecer a obra; primeiro porque a existência da loucura no cerne de todo o processo criativo em questão não pode ser negada, e segundo porque as percepções do inconsciente como motor artístico-criativo ganham força desde as teorias de Freud (ver o

subtítulo 4 do primeiro capítulo deste trabalho); com isso, é retrógrada a ideia de que um estado esquizofrênico ou de inconsciência da realidade não possa constituir-se em arte deste que trabalhe estes aspectos da loucura no nível da expressão.

Perceber o olhar do louco como um olhar de possibilidades artísticas significa compreender que o louco é aquele que vive em outro mundo, em outra realidade; e isso não no sentido de habitar literalmente outro lugar ou outro espaço, mas no sentido de compreender e significar este espaço (juntamente com as coisas e seres inseridos neste espaço) de uma forma diferente. Esta compreensão outra se estende ao âmbito das ideias, aos valores estabelecidos, à moral culturalmente estabelecida e aceita, aos costumes, enfim, a tudo aquilo que é considerado comum e socialmente aceito pela maioria como “normal” ou “racional”. Compreender e significar a realidade de modo diferente é algo próprio e característico do artista que, a partir deste olhar outro, constrói o objeto artístico que se choca com a realidade ou a ela se opõe de algum modo (mesmo quando tal objeto se propõe harmoniosamente fiel ao real, pois sendo uma alegoria do real constitui-se como o próprio não real, portanto oposto). Exatamente por perceberem a realidade de modo diferente, o louco e o artista guardam uma relação de semelhança; ambos veem a realidade através de uma lente que torna sua percepção outra, seu mundo outro, seus valores outros e, principalmente, suas verdades outras.

É necessário lembrar, desde o início, que a *Missão* de Arthur Bispo do Rosário é antes de tudo, derivada de sua loucura, derivada de seu surto de esquizofrenia que o acompanhou a vida inteira, e isso não pode ser deixado de lado para vislumbramos apenas o poético e o encantatório de sua autobiografia mítica. A esquizofrenia e a loucura como força motora dos delírios que geram a missão e os discursos divinos são importantes no sentido de que é este delírio que faz Bispo posicionar-se, ver, sentir e representar a realidade de um modo diferente. Ou seja, as obras são geradas a partir da *Missão*, mas esta só é possível por conta do delírio.

A *Missão* de Arthur Bispo do Rosário nasce da loucura, da esquizofrenia, são elas que possibilitam este olhar outro que o torna artista e que está presente nas concepções de obras de qualquer artista. Talvez seja possível dizer que sem a loucura, sem a esquizofrenia, Bispo jamais teria produzido o que produziu não só no plano material, mas também no sentido poético, encantatório e filosófico que assume o discurso criado por ele e que envolve toda a sua obra. Destituí-lo da loucura seria empobrecer sua obra. E é isso que alguns críticos tentam fazer na ânsia de construir uma imagem do artista distanciada da loucura – imagem que não condiz com o cânone das artes porque todas as denominações que se referem às produções artísticas

manicomiais trazem consigo um tom pejorativo; ou seja, a arte produzida por doentes mentais é tida apenas como material clínico psiquiátrico para análises e diagnoses ou no máximo como uma arte menor; uma arte que, apesar de atingir certos níveis, não pode chegar a se comparar com a arte de pessoas “normais” –, se apropriam do discurso missionário de Bispo para utilizá-lo como conceitualização da obra e não como sintoma de esquizofrenia. A *Missão* de Bispo, que é originalmente sintoma, passa a ser colocada como o conceito ao redor do qual circula toda obra. Com isso abole-se a loucura que está no cerne do processo e afasta-se um pouco mais Bispo e sua obra daquele universo de adjetivações pejorativas. Este é o objetivo do discurso utilizado por alguns críticos de arte com relação a Bispo: embaçar ou tornar menos visível e relevante o fato de Arthur Bispo do Rosário ser um doente mental. Ou seja, quanto mais distante ele estiver deste traço, mais próximo do prestígio das artes ele estará. É claro que este distanciamento exacerbado e definitivo é impossível, então a construção discursiva parece trabalhar em um processo de obscurecimento que dê menos visibilidade e relevância deste fato na construção da obra.

A mostra *Registros de minha passagem pela terra* teve grande impacto tanto sobre o público quanto sobre a crítica. Após sua permanência na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, seguiu para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, depois para o Museu de Arte de Belo Horizonte, em seguida para o Centro de Criatividade em Curitiba, sempre atraindo grande número de visitantes. Tendo atingido sucesso de crítica e público e já reconhecido nacionalmente como artista, Arthur Bispo do Rosário obtém uma sala especial na mostra *Viva Brasil Viva*, em Estocolmo, na Suécia, em 1991. Esta mostra marca a inserção da obra de Bispo no cenário artístico mundial, a mesma obra que logo em seguida seria tombada pelo Instituto Estadual de Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC) do Rio de Janeiro, em 1992. No mesmo estado se daria a segunda grande exposição individual do já consagrado artista: *O inventário do universo*. Mas será em 1995 sua consagração definitiva no cenário mundial de artes plásticas; neste ano, os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário e os de Nuno Ramos são escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo para representar o Brasil na 46ª Bienal de Veneza (BURROWES, 1999, p. 53).

Estes são apenas alguns dos acontecimentos importantes na consagração desta imagem de um Arthur Bispo do Rosário artista, muitos outros elementos contribuíram para a tessitura desta malha discursiva. A partir de seu conhecimento e reconhecimento, Bispo, juntamente com seus trabalhos, foi alvo e tema de inúmeras outras manifestações discursivas que assim o percebiam e narravam: filmes, capas de CD de bandas brasileiras famosas (como Paralamas do Sucesso que coloca uma de suas peças na capa do disco *Severino*, de 1996), coleções de moda, peças de

teatro, eventos culturais, sambas enredo de escolas de samba (influência temática e visual para a composição de alas, fantasias e adereços), sites, grupos e comunidades na internet, enfim, Bispo foi capturado por incontáveis falas diferentes que contribuíram para a consagração da sua imagem e da sua obra.

Este trabalho, produzido no interior da universidade, constitui-se também como uma destas falas, se constitui como um discurso sobre Arthur Bispo do Rosário e sua obra; mas, ao se construir esta leitura das suas obras e do seu discurso como arte, ou mesmo do próprio Bispo como artista, este trabalho esforça-se para não perder de vista nem encobrir o discurso que ele construía sobre si mesmo e os objetos que confeccionara. Ler sua obra como arte é um gesto que deve ser entendido aqui como uma leitura entre outras possíveis, e tal leitura não tem a pretensão de se sobressair ou anular a leitura que o próprio Bispo fazia de si mesmo e de seu trabalho; tem antes a intenção de se colocar como uma leitura alternativa, possível e em nenhum momento superior, mas igual e que admite a relevância do discurso de Bispo e atenta-se ao conflito que este estabeleceu tanto com o discurso da crítica como com o discurso da historiografia.

A história não é a única que se choca com o discurso de Arthur Bispo do Rosário. Como foi possível perceber, ao longo deste subtítulo, outros discursos se contrapõem a tal discurso em suas afirmações: a psiquiatria (que toma o discurso de Bispo como sintoma e o utiliza para diagnosticá-lo e interná-lo) e a crítica de arte (que o contradiz ao intencionar torná-lo artista). A percepção historiográfica da trajetória de Arthur Bispo do Rosário nasce de uma demanda gerada pela consagração nacional e mundial da imagem do artista, é esta consagração que desperta a curiosidade sobre o passado deste homem, sobre sua vida. Caso não houvesse o artista e nem o reconhecimento da obra como arte, a historiografia não teria sido convocada a construir uma imagem do passado de Arthur Bispo do Rosário.

A construção desta imagem historiográfica do passado já nasce marcada pela missão de narrar a trajetória do grande artista (imagem criada pela crítica e que se contrapõe à imagem que Bispo constrói sobre si mesmo); já nasce, portanto, no interior de um conflito discursivo no qual sua narrativa, marcada pela metodologia e pela legitimação do conhecimento científico, buscará reconstruir através de fatos históricos a trajetória real de um homem que se dizia um messias escolhido por Deus, isto é, um homem que já possuía um discurso sobre sua própria trajetória, o qual constantemente destoava das evidências históricas que iam sendo constatadas ao longo da pesquisa.

3.2 Arthur Bispo do Rosário no âmago da história

Sob a história, a lembrança e o esquecimento. Sob a lembrança e o esquecimento, a vida. Mas escrever a vida é uma outra história. Uma história inacabada.
Paul Ricoeur

A história é uma revolta contra a morte do presente; ela quer manter vivo através da narrativa um momento já perdido nos instantes do passado. A narrativa histórica se constitui, portanto, como uma representação do pretérito inalcançável em sua plenitude, como uma imagem simbólica de algo ausente que só pode ser tocado artificialmente. O símbolo é também uma revolta contra a morte, contra uma ausência; é artificial, é sempre a ideia ou a noção da coisa, mas nunca a coisa em si. A coisa em si está sempre morta quando o símbolo se faz presente para representá-la.

A história, por ser uma narrativa essencialmente simbólica, refere-se a um objeto ausente e abstrato que precisa ser reconstruído a partir de evidências e fragmentos cuja interpretação gera um discurso narrativo sobre o passado. É este discurso que nos permite vislumbrar o passado, ou melhor, nos permite vislumbrar uma imagem do que foi o passado. Talvez se possa definir a historiografia deste modo: uma fábrica de imagens do passado.

Tomando-se a biografia como uma ramificação da historiografia e que com esta compartilha as mesmas intenções de veracidade e objetividade científica, este subtítulo vai buscar analisar de que modo a biografia se apropria do discurso de Arthur Bispo do Rosário para compor seu próprio discurso, de que forma ela usa estas apropriações. Para tanto, pretende-se desenvolver algumas considerações sobre o gênero biográfico em si e fazer incursões e análises na biografia de Arthur Bispo do Rosário, escrita por Luciana Hidalgo, *O senhor do labirinto*.

A biografia se constitui também como uma forma particular de fabricar imagens do passado, de contar o passado; objetiva não necessariamente o desenrolar do processo histórico em um determinado contexto, mas uma subjetividade específica no interior deste contexto; está ligada à história, como colocado acima, por conta das intenções e exigências de seu método e discurso para com seu objeto. Jean Orioux, autor de célebres biografias como as de Voltaire e La Fontaine, coloca o exercício da biografia em sintonia com o exercício da história e destaca a

importância da adoção de métodos para a pesquisa e escrita da vida de um personagem histórico “[...] a fim de se aproximar, tanto quanto possível, da sua verdade viva, com o máximo de precisão, de autenticidade e de probidade” (apud BRUCK, 2009, p. 41).

Essa exigência de verdade constitui um elo entre a biografia e a disciplina histórica. O discurso biográfico traz consigo estas pretensões de veracidade e credibilidade científicas e não apenas a biografia exige de si este compromisso com a verdade, mas também o leitor da biografia exige um compromisso da pesquisa e do texto com a autenticidade dos fatos que busca conhecer na leitura; a verdade é a exigência principal do leitor de uma biografia. Para Dosse (2009, p. 59) a biografia “quer-se também estribada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais. Preocupa-se com dizer a verdade sobre a personagem biografada [...]. À maneira do cientista, o biógrafo tem que cruzar suas fontes de informação, confrontá-las para se aproximar da verdade”.

Tal qual o historiador, o biógrafo trabalha buscando as fontes e rastros históricos que lhe permitam reconstituir o passado da forma mais autêntica possível. Mas, assim como a história, as pretensões de verdade biográfica também precisam lidar com a presença/ necessidade dos elementos ficcionais na composição de seu discurso. Assim como o historiador, o biógrafo também precisa lidar com as inúmeras lacunas do passado que seus documentos não conseguem iluminar; utiliza-se então da ficção para narrar o acontecido que escapa às suas referências documentais. Como nos diz Pesavento (2003, p. 34), “o acontecido é uma construção”.

Ainda assim, o que move o trabalho biográfico é sempre a intenção de totalidade do passado. Mesmo que o biógrafo reconheça sua limitação em representar o passado, ele precisa crer que, de algum modo, é possível historiar uma vida. Neste sentido, “biografar” seria a crença na reconstituição da trajetória de uma vida através da escrita, a crença na reposição de um real que é já pretérito. Esta crença na reposição do real é uma ilusão porque o discurso histórico-biográfico não pode se pretender equivalente ao momento pretérito, assim como a linguagem não equivale ao real a que representa. A linguagem não pode alcançar a totalidade do referente e por isso apenas se refere a ele, não tem a intenção de reproduzi-lo literalmente, mas apenas simbolicamente; e tanto a história quanto a biografia são discursos linguísticos que não podem ir além do que é referencial. Neste sentido, “a representação biográfica se comportaria como uma frequência fantasmática do real” (MARKENDORF, 2010, p. 22).

Para Pierre Bourdieu, a ilusão da biográfica se dá em outro ponto, mas também derivado das relações do discurso biográfico com a realidade pretérita a ser representada. Bourdieu critica

a intenção organizacional da narrativa biográfica em construir uma linearidade a partir de um real que é caótico, aleatório e descontínuo.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, ‘o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório’(BOURDIEU, 2006, p. 185).

A coerência linear dos acontecimentos expostos pelo biógrafo em seu texto remeteria a uma impressão lógica e cronológica que não encontra correspondência na vida real. O real, para Bourdieu, é descontínuo, aleatório e cheio de acontecimentos imprevisíveis que tornam um engano a intenção de expor em detalhes a trajetória de uma vida como um conjunto coerente, unitário e de imperturbável linearidade cronológica. A noção de ilusão biográfica, elaborada por Bourdieu, “revela uma crítica ao tipo de narrativa em que uma vida é tratada como uma trajetória de coerência, como um fio único, quando se sabe que, na existência de qualquer pessoa, se multiplicam os contratempos, os azares, as casualidades, as oportunidades e interrupções” (BRUCK, 2009, p. 53).

A relação da biografia com a literatura se dá por conta da necessidade historiográfica da ficção em relação às lacunas documentais e também por causa da impossibilidade de representação coerente e unitária de um real complexo, aleatório e descontínuo, apontada por Bourdieu. Nesta impossibilidade de representação, recorre o biógrafo também à ficção.

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso. (DOSSE, 2009, p. 55).

A biografia permanece, portanto, como um gênero híbrido que se movimenta pendularmente entre o polo científico que almeja a reprodução real e verdadeira do vivido e o polo imaginativo da ficção que o impele a uma narrativa próxima da literária. Para André Maurois (apud DOSSE, 2009, p. 56), o gênero biográfico situa-se “a meio caminho entre o desejo de verdade, que depende de um procedimento científico, e sua dimensão estética, que lhe empresta valor artístico”. Tal dimensão estética está na construção de um discurso que se vale de recursos literários para se constituir almejando, além da informação dos fatos biográficos, um

efeito estético que vai desde a construção do personagem biografado à linguagem e o foco narrativo escolhido para contar tais fatos. Sobre este caráter romanesco da biografia, Dosse chega a afirmar que esta é um verdadeiro romance; e ao comentar as estratégias narrativas do biógrafo e escritor André Maurois, o autor faz uma analogia entre o personagem biográfico e o personagem romanesco e afirma que, na biografia “o leitor é convidado, assim como no romance clássico, a partilhar os medos, as incertezas, os sofrimentos do presente de seu herói” (DOSSE, 2009, p. 56). O que há de caráter romanesco e literário na biografia? O modo como alguns autores talham seus personagens com artifícios poéticos e romanescos que lhes confere um acabamento estético pode ser um ponto a ser considerado neste sentido. É principalmente por estas questões estéticas de composição textual, que a biografia se encontra mais próxima do literário do que o discurso historiográfico científico. Tão próxima que Mozahir Salomão Bruck (2009), começa a desenvolver em seu livro *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real* o conceito de biografia literária, ou seja, narrativas biográficas de natureza literária; estas frequentemente produzidas por autores que se valem do mote biográfico para o exercício literário.

No interior deste universo de questões envolvendo a composição da escrita de uma vida, surge a biografia de Arthur Bispo do Rosário: *O senhor do labirinto*, escrita por Luciana Hidalgo, que também é jornalista, ensaísta e escritora. Também é autora de outros trabalhos importantes e premiados como *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*, onde aproxima a literatura da loucura e versa sobre a experiência da escrita literária em situações limites como a do escritor Lima Barreto quando esteve internado em um manicômio; e o romance *O passeador* (2011), onde a autora constrói um diálogo entre história e ficção reunindo elementos reais e ficcionais em torno do personagem Afonso (o jovem escritor Lima Barreto), que flana pelo Rio de Janeiro da Belle Époque, entre a cidade concreta e a cidade imaginária.

Quando o texto de Hidalgo vem a público, em 1996, a imagem do artista Arthur Bispo do Rosário já se encontra consolidada e consagrada tanto pelo público como pela crítica não só no Brasil, mas também em vários outros lugares do mundo. A biografia escrita por Hidalgo não apenas converge para esta imagem do artista como também contribui para consolidá-la uma vez que, como já foi dito acima, a historiografia é inserida nesta busca de reconstituição do passado deste indivíduo a partir de uma demanda gerada pela consagração do artista. É sobretudo o artista e suas obras de arte que fascinam e geram a curiosidade pela trajetória de vida.

Mas a trajetória que Hidalgo se propõe a construir diverge da trajetória que o próprio Arthur Bispo do Rosário construiu para si mesmo. A certeza existencial de Bispo desestabiliza as intenções discursivas que buscam determiná-lo ou significá-lo de alguma forma, contrapõe-se a essas intenções estabelecendo sempre um polo negativo, ou contrário às verdades instituídas externamente. A fala de Bispo significava, para a psiquiatria, sintoma de loucura; para a crítica de arte, significava genialidade artística; e será entre estas duas redes de significados que caminhará a biografia para construir seu discurso, ou ainda, em diálogo com essas duas redes.

Um terceiro elemento que também precisa ser inserido na rede dialógica de composição do discurso biográfico é o discurso de Arthur Bispo do Rosário, pois como ignorar a fala do biografado sobre o qual se está tentando reconstruir a trajetória de vida através de um relato? O contraponto recorrente estabelecido por tal discurso às verdades científicas que vão sendo construídas a partir de entrevistas, arquivos e documentos acaba por exigir uma espécie de mediação que acaba trazendo este discurso “negativo” cada vez mais para dentro da composição do relato biográfico. Dentro do relato biográfico o discurso de Bispo assume esta posição negativa exatamente por que nega a verdade que a fala biográfica vai tentando instituir cientificamente. Se tal discurso “negativo” não possui comprovação e nem validação científica, poderia perfeitamente ser ignorado pela historiografia interessada em reconstituir fatos verdadeiros e consistentes, poderia ser deixado a cargo da psiquiatria, da crítica de arte, da antropologia, etc., mas por ser o discurso do biografado, tal fala não pode ser ignorada, seu valor de testemunho não pode ser simplesmente descartado; deste modo, o discurso de Bispo praticamente obriga a historiografia a referenciá-lo, a não ignorá-lo e incorporá-lo na tessitura de sua narrativa. Com isso, a historiografia tem de inserir na composição de seu discurso uma fala que a contradiz, que desestabiliza sua coerência exatamente por propor uma verdade contrária àquela que trabalha para estabelecer.

Assim, o discurso histórico-biográfico se apropria da fala de Arthur Bispo do Rosário primeiramente como contraponto negativo de si mesmo. A maior dificuldade, neste sentido, talvez tenha sido articular um discurso que se encontra dividido entre verdades opostas que precisam ser conjugadas no espaço do texto, entre uma narrativa histórica com seus rigores científicos e a narrativa que o biografado criara sobre si mesmo.

O trabalho de Hidalgo consiste em lidar com duas biografias opostas entre si para tecer o seu texto. E isto implica caminhar em busca de um traçado biográfico em um terreno instável e movediço – por conta da escassez de documentos oficiais referentes ao biografado – e um

discurso fantasioso, aos olhos da historiografia, mas real para aquele que o narra em sua insistente verdade existencial. A fabulação que Arthur Bispo do Rosário cria em torno de si mesmo abala a fronteira entre realidade e a ficção. Qual verdade deve ser válida: a que um homem conta severamente sobre si mesmo ou a que contam os fatos históricos sobre ele?

Uma biografia construída entre o mito e a realidade, portanto. Será justamente este ato de caminhar entre o mito que Bispo construíra em torno de si mesmo (e de sua obra) e a realidade dos fatos documentais que encontrava – ainda que escassos e pouco reveladores –, que dará à Hidalgo a sensação de que se move por um caminho fragmentado e lacunar, mas principalmente dúbio. Diz-nos a autora:

Ao se dizer um enviado dos céus, ordenado por anjos, Bispo apagou pegadas no mundo dos humanos e transformou a fronteira entre realidade e fantasia numa linha sem importância. A mim restou o equilíbrio instável entre os mundos. E a ideia, cada vez mais concreta, de que escrevia uma quase biografia, onde a *verdade* podia ser traiçoeira e o chamado *delírio* por vezes tão real. (HIDALGO, 2011, p. 5 grifos da autora).

Esta sensação de “quase biografia” a que se refere a autora deriva não tanto das poucas certezas biográficas que ia construindo – as quais à medida que mergulhavam num mundo delirante iam parecendo cada vez menores, ou ofuscadas diante das histórias que Bispo, um esquizofrênico paranoide, narrava –, mas principalmente de um autoquestionamento crítico sobre o lugar e o alcance do discurso histórico-biográfico em um contexto narrativo no qual um discurso místico de afirmações contrárias à historiografia se projetava de modo tão forte.

A sensação de “quase biografia” é um efeito que o discurso de Bispo causa na historiografia que tenta de algum modo apreendê-lo; ou seja, ao se apropriar do discurso de Bispo, a historiografia é assaltada por um sentimento de impossibilidade de narrar o passado. Tal sentimento, neste caso, não é gerado apenas pela característica do pretérito em não se deixar reproduzir em sua totalidade (característica já implícita em qualquer tentativa de representação do passado), mas também pela constatação de que a narrativa histórica não consegue, neste caso, instituir-se totalmente como verdade por conta de um discurso que a contradiz e que está inserido em sua narrativa. Isto leva a historiografia a buscar alternativas discursivas na composição textual que lhe possibilitem instituir-se como verdade, validar-se frente ao discurso negativo presente em sua composição.

É este equilíbrio instável entre os mundos real e ficcional que busca a autora na composição de seu texto; e tal equilíbrio consiste em articular o biográfico a um labirinto de palavras, símbolos, cores, histórias, bordados, vida e obra, fatos e ficções. Um equilíbrio

delicado que se dá através de um processo de mediação textual entre os dois discursos em questão.

O discurso de Arthur Bispo do Rosário (proveniente tanto dos textos bordados e pintados nas obras quanto das entrevistas e poucos registros audiovisuais) é inserido nesta narrativa biográfica nas três acepções em que se manifesta, a saber: na acepção escrita, oral e enquanto imagem dos objetos por ele construídos; no plano oral, desenvolve-se principalmente por conta da apreciação e transcrição dos registros audiovisuais em que o biografado fala pessoalmente sobre seu trabalho, sua missão e sua autobiografia. Tais registros, já citados ao longo deste trabalho, são importantes documentos históricos que possibilitam estabelecer um interessante contato com a leitura mística que Bispo fazia de si mesmo.

A imagem visual (desenvolvida em desenhos, bordados e colagens), os objetos e a escrita são elementos que dialogam entre si e, por vezes, mesclam-se na construção desta narrativa plástico-visual de Arthur Bispo do Rosário; é como se uma espécie de linguagem apenas não pudesse dar conta da grandiosa missão da qual estava encarregado. Tem-se, portanto, uma narrativa que se utiliza de várias linguagens para se constituir. E as inserções destas formas narrativas tanto em imagens das obras e dos textos escritos quanto em transcrições da fala de Bispo no texto biográfico se constituem como apropriações que, ao deixar fluir esta narrativa mística no interior de seu texto historiográfico e científico, evidencia o antagonismo existente na malha discursiva que o compõe.

Uma vez no interior do discurso biográfico e funcionando como elemento composicional deste, a narrativa mística de Arthur Bispo do Rosário assume uma voz e um lugar neste contexto; a extensão e a validade desta voz, assim como também o seu lugar, são determinados pelo discurso historiográfico que, ao longo do texto, estabelece as verdades e não verdades com base nas comprovações históricas encontradas.

Como o discurso biográfico encontra-se marcado pela exigência de comprovação científica para que possa ser reconhecido como verdade (e com/por isso validado e valorado tanto pela comunidade científica quanto pelo leitor comum), ao apresentar as provas que sustentam as afirmações que compõem seu discurso, a historiografia invalida, automaticamente, o discurso que lhe é contrário, torna-o menor do ponto de vista científico onde somente o que pode ser comprovado e verificado é valorado como verdade ou conhecimento útil, priva-o de credibilidade.

Neste sentido, a historiografia insere na composição de sua narrativa um discurso que lhe é oposto para, posteriormente, legar-lhe um lugar menor e uma extensão que não pode ir além da comprovação histórica dos fatos. Com a presença deste discurso oposto, a biografia ratifica-se como verdade ao desarticular as afirmações de Bispo através de comprovações documentais.

É interessante perceber isso no momento em que Hidalgo desenvolve algumas observações sobre a origem mística que Arthur Bispo do Rosário atribui a si mesmo, sobre o caráter atemporal e divino de sua existência para, em seguida, mostrar um documento histórico que consiste em um antigo livro de registro de batismos em uma igreja na praça central de Japaratuba, cidade onde Bispo nasceu.

Bispo agia como o próprio criador [...] ele negava a procedência. Fazia um desvio, recriava raízes. A resposta se repetia a quem perguntasse: um dia simplesmente apareci. [...] contava a história do surgimento no mundo pela Virgem, cria de uma outra realidade. Ela era a matriarca do afeto, a santa a lhe conferir forma e conteúdo [...]. Fragmentado entre o concreto e o ilusório, passou a forjar provas do *aparecimento* [...]. A igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, fincada na praça principal de Japaratuba, situa Arthur Bispo do Rosário no tempo. No interior da paróquia, um dos inúmeros cadernos recheados de registros de batismos traz a inscrição: “Aos 5 de outubro de 1909 batizei solenemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus. Foram padrinhos Maximiliano Ribeiro e Candida dos Prazeres”. Eis a prova da condição humana de Bispo num mundo que era objeto de sua recusa (HIDALGO, 2011, p. 29-30 grifos da autora)

Percebe-se, nesta citação, que enquanto Bispo narra a si mesmo como um ser atemporal e divino, justamente por ser de procedência divina, o discurso biográfico busca situá-lo no tempo e comprovar sua condição humana desautorizando seu discurso místico, tornando-o inverídico e, portanto, menor de um ponto de vista histórico-científico. Ao comprovar historicamente a procedência e a condição humana de Bispo, a historiografia transforma este discurso místico e contrário à suas afirmações em um reforçador da verdade historiográfica. E isto se dá porque o discurso místico de Bispo permite à biografia estabelecer um elo comparativo entre uma verdade proveniente dos delírios de um doente mental e uma verdade historiográfica proveniente de pesquisas e metodológicos critérios científicos.

Assim, a fala de Bispo é apropriada e utilizada pelo discurso histórico também como importante elemento reforçador de si mesmo; ou seja, o discurso místico de Arthur Bispo do Rosário reforça o discurso histórico exatamente por posicionar-se contrário a ele. As características místicas e sobrenaturais presentes no interior da narrativa de Bispo, aprofunda a oposição entre o real e o ficcional (usa-se este termo, aqui, no sentido de não acontecido, portanto sem valor para a historiografia enquanto fato histórico). Uma vez que os

acontecimentos sobrenaturais são totalmente improváveis do ponto de vista científico do real, as diferenças e valorações se constroem e se acentuam a partir deste ponto.

O sobrenatural, marcado pelo cientificamente improvável, é envolto por uma aura de descrédito, suas narrativas são consideradas inverídicas e isso as coloca em uma posição de inferioridade diante de outros discursos que se embasam e se constroem a partir de uma lógica cientificamente racional. O discurso histórico se apropria e se utiliza do discurso mítico e sobrenatural de Arthur Bispo do Rosário exatamente para acentuar esta diferença e autoconferir-se credibilidade, já que uma narrativa sobrenatural assume o status de algo em que não se pode crer. Uma vez que o sobrenatural é improvável, mas o discurso histórico se apoia em fatos e documentos que sustentam sua lógica e racional versão do que foi o passado, interessa à historiografia manter no interior de seu discurso esta oposição que a ratifica e acentua o caráter científico de seu discurso.

As obras de Bispo são elementos composicionais de sua narrativa, e como tais são também apropriadas pelo discurso biográfico. Uma vez que as próprias obras revelam e são portadoras do discurso messiânico do biografado, também se pode pensar na sua presença como elemento reforçador do discurso historiográfico mas, além disso, a presença destas imagens desempenham uma outra função: a construção, ou a ratificação, da imagem do artista.

A demanda da biografia aqui é reconstituir a trajetória de vida do artista. Mesmo que Bispo não se considerasse artista e nem visse seu trabalho como arte, foram suas peças (aliadas ao seu discurso místico) que chamaram a atenção de jornalistas, psiquiatras, artistas e críticos de arte para o seu potencial artístico e a dialogia que estas estabeleciam com outras vertentes artísticas.

O ponto de vista do biografado é exposto pelo discurso biográfico, mas a beleza, a dialogia com técnicas de outros artistas consagrados, o cuidado estético e a pluralidade de significados despertada pelas peças tornaram o olhar artístico sobre elas predominante.

Numa missão de viés místico, soava coerente a recusa às ideias de *arte* ou *artista*. Sua representação do mundo não incluía a princípio uma postura artística, um questionamento da função do artista na sociedade, nem diversas questões propostas pelas vanguardas. Havia, sim, toda uma vaidade, mas esta parecia menos artística, mais religiosa. Paradoxalmente, o cenário da arte contemporânea um dia reclamaria a obra de Bispo, assimilando-a junto a seus expoentes (HIDALGO, 2011, p. 140).

A biógrafa admite, em seu texto, que não havia uma postura artística a princípio; o que torna possível entender que algo da arte e do artista fora instituído como tal por discursos externos. O paradoxo a que se refere a autora neste trecho é que, contrariamente ao discurso de

Bispo sobre si mesmo e seu trabalho, vários discursos contribuíram para instituir a imagem do artista plástico tornando a imagem messiânica que envolve a obra um discurso ficcional e artístico que funciona como elemento composicional da própria obra.

Deste modo, assim como o cenário da arte contemporânea, a historiografia se apropria das peças de Arthur Bispo do Rosário também como arte. Com isso, auxilia no processo de ratificação do artista e relativiza, ou neutraliza as pretensões deste discurso de se estabelecer como uma verdade concreta e desestabilizadora das conclusões historiográficas.

Buscou-se, neste momento do trabalho, identificar algumas formas através das quais a biografia particular de Bispo e sua obra influenciam, ou são absorvidas, pelo processo de composição do discurso histórico-biográfico. Dentro da perspectiva de que este choque discursivo se constitui como um antagonismo no interior do qual os discursos em questão se relacionam através de um diálogo de múltiplas apropriações, segue-se adiante buscando identificar e interpretar alguns aspectos característicos da historiografia no interior do discurso mítico de Arthur Bispo do Rosário, perceber como estes aspectos historiográficos contribuem para sua composição e que significados podem assumir neste contexto outro.

3.3 Literatura e história na obra de Arthur Bispo do Rosário: a sinergia dos opostos.

Pois quem conseguiria com um só gesto virar o forro do tempo do avesso?

Walter Benjamin

Arthur Bispo do Rosário tentou apagar suas pegadas pelo mundo ao construir toda uma fabulação autobiográfica em torno de si mesmo, tentou escapar dos registros que permitiam entrever sua trajetória e os traços históricos de sua existência; e onde não havia registros para sustentar a construção dos fatos, a reinvenção de si mesmo permaneceu e ganhou força. “Todo esse esforço em acrescentar ao *eu* original dados autobiográficos alheios nutriu o mito. E a rala papelada burocrática em torno da vida de Bispo acabou por reforçá-lo” (HIDALGO, 2011, p. 29 grifos da autora).

Sob um ponto de vista científico do real, a narrativa de Bispo pode ser tomada como literária ou ficcional tanto por conta de seus aspectos míticos e sobrenaturais, quanto por conta de seu aparente distanciamento e descompromisso com a veracidade comprovável dos fatos

narrados, ambos elementos que podem caracterizar o literário; aliás a impossibilidade de comprovação científica da veracidade destes fatos sobrenaturais narrados por Bispo torna-os mais literários e ficcionais do que factuais. O fato é a condição para se construir o discurso histórico⁵⁰, ao passo que a ficção é condição para se construir o discurso literário; é claro que nem toda ficção ou história inventada pode vir a se tornar literatura (no sentido do trabalho artístico com o texto desenvolvido para atingir um efeito estético), mas toda literatura se constitui no interior de um universo ficcional, ou desenvolve o ficcional no interior de um universo histórico, mas sempre trabalha com o ficcional, com o inventado que caminha na contramão ou na transfiguração do real porque não pode aceitá-lo como definição de si. A realidade é a não literatura e a literatura é a não realidade.

A narrativa com traços literários e ficcionais de Arthur Bispo do Rosário se choca com a narrativa factual e científica da história, nega-a. Semelhante negação pode ser encontrada no livro *A história do cerco de Lisboa* (2003), de José Saramago. O romance versa sobre um metódico e irrepreensível revisor textual de uma editora de Lisboa chamado Raimundo Silva que, ao começar a trabalhar na revisão de um livro de história intitulado “a história do cerco de Lisboa”, vê-se subitamente tentado a alterar parte do texto para afirmar o contrário do que o discurso historiográfico do autor afirmava.

Trata-se de um simples “não” inserido pelo revisor no livro que trata dos episódios relativos ao cerco militar, batalha e conquista de Lisboa no ano de 1147. Neste período, Lisboa se encontrava sob o domínio muçulmano e era considerada pela civilização árabe uma peça importante nos projetos expansionistas do Islã pela Europa. A reconquista do território português e a queda dos mouros tornou-se um episódio épico de grande esplendor ufanista consagrado pela historiografia tradicional. Esta grandiosidade épica é rejeitada por Raimundo Silva e onde

⁵⁰Note-se que mesmo com a necessidade da ficção como elemento composicional do discurso historiográfico, este só pode se desenvolver a partir do fato enquanto motor primordial da narrativa que precisa estar ancorada na concretude de um fato comprovado que lhe forneça credibilidade e cientificidade. E isto por que mesmo valendo-se de uma porção ficcional para compor seu discurso, a história não pode abrir mão da exigência de que este discurso precisa estar ancorado em um vestígio concreto do passado para que possa se constituir como uma imagem pretensamente fidedigna de um acontecimento; ela ainda precisa que algo tenha ocorrido e precisa de comprovações desta ocorrência para analisar e, somente então, narrar. Ou seja, continua sempre sendo uma escrita vigiada, controlada por um aparelho metodológico e científico que exige fontes comprovadamente verdadeiras como base das interpretações e coerência destas interpretações com os contextos documentais dos quais derivam. A liberdade ficcional dentro do discurso historiográfico é restrita e vigiada não pode ir além do que o critério científico lhe impõe.

constava o conhecido episódio histórico em que os cruzados se aliaram aos portugueses na retomada de Lisboa, o revisor pôs um “não”.

O “não” do revisor Raimundo Silva revela, ao mesmo tempo, uma rejeição do discurso histórico tradicional e o surgimento do elemento ficcional, ou literário (no sentido de uma narrativa não restrita e vigiada pelo método científico). É a partir deste “não” inserido na historiografia que Raimundo Silva passa a desenvolver a sua própria narrativa de uma história onde os cruzados não auxiliaram os portugueses na reconquista de seu território; assim, neste romance de Saramago, a narrativa literária se dá a partir da negação do discurso histórico.

Embora esta negação sugira uma oposição entre literatura e história, não é assim que o personagem Raimundo Silva percebe esta relação; pode-se perceber isto no diálogo entre o revisor e o historiador

[...]O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender [...] (SARAMAGO, 2003, p. 12)

Para o personagem, tudo quanto não for vida, ou real, ou fruição imediata da existência, é literatura; e o discurso da história seria também literatura por que conta o passado que, em si, já não é mais real, já não é mais presente. Assim, para Raimundo Silva, tudo o que se disser sobre o passado está no campo da arte, no âmbito da literatura; não havia, para ele, diferença entre a história desenvolvida a partir de um fato histórico e a narrativa desenvolvida a partir da negação deste, ambas estariam no âmbito ficcional e literário. O ponto de vista do personagem caminha em direção à percepção de Borges (2010, p. 95), o autor considera que “as narrativas, sejam históricas ou literárias, ou outras, constroem uma representação acerca da realidade [...]”. Tal representação seria sempre uma imagem do real, ou uma imagem do que foi o real, mas nunca o real em si.

Mas mesmo percebendo toda representação como uma espécie de literatura (inclusive a pintura e a música), o personagem de Saramago traz a discussão das relações – ora antagônicas ora convergentes – entre história e literatura, ao mesmo tempo em que desvirtua e se contrapõe ao discurso da história fixadora e ratificadora do que foi o passado. A insubordinação do revisor põe em cheque a verdade da história como única possível e abre espaço para um extenso leque de verdades que esperam para serem contadas, força a história a “aceitar e reconhecer a existência de uma diversidade inominável de ‘verdades’” (Roani, 2002, p. 36 grifos do autor).

A negação do personagem de Saramago com relação à história é semelhante à de Arthur Bispo do Rosário. Assim como Raimundo Silva caminha na contramão da história ao contradizê-la e construir um romance a partir desta contradição, Bispo constrói uma narrativa com nuances literárias e ficcionais que também se contrapõe à historiografia desestabilizando suas verdades e propondo estabelecer uma verdade outra, paralela. Mas esta oposição discursiva esconde, como já proposto anteriormente neste trabalho, uma relação de apropriações mútuas entre as partes em conflito. Se por um lado a historiografia se apropria do discurso de Arthur Bispo do Rosário para inseri-lo no processo composicional de sua narrativa, o contrário também pode ser constatado. Ou seja, Bispo também se apropria de algumas particularidades do discurso histórico para construir e/ou validar seu discurso como verdade. Assim, complementando as reflexões propostas para este capítulo, busca-se agora apreender e significar o modo (ou alguns modos) através do qual alguns marcantes elementos do discurso histórico são trabalhados na composição da autobiografia inventada de Bispo. Como este se utiliza do entrelaçar de discursos históricos e ficcionais para compor sua própria versão narrativa da história.

Uma parte do passado biográfico de Arthur Bispo do Rosário está retido em sua narrativa mística; assim, percebe-se que seu inventário das coisas do mundo não se constitui apenas do que consegue coletar do presente imediato da realidade que vivencia, mas também de um passado comprovadamente histórico; basta pensar nas inúmeras miniaturas de embarcações que compõem seu acervo e que remetem ao período em que serviu na Marinha do Brasil, nas referências textuais que faz à família Leone que o acolheu⁵¹, nas miniaturas de objetos ligados ao boxe (o pugilismo foi um dos esportes que praticou durante o tempo em que estava na Marinha), etc.

Com isso, entende-se que Bispo também narra o passado, recorda-o, e isto significa apropriar-se da principal característica da historiografia. O tempo passado é trazido de volta ao presente através de uma materialização das recordações; assim, o pretérito perdido e distante pode ser tocado através da arte que opera uma manipulação de/nos objetos construindo uma presentificação do passado. Há aqui a apropriação de uma das funções da história: guardar, ou instituir a memória.

Mas que história, ou que memória, está sendo instituída pela narrativa de Arthur Bispo do Rosário? Diga-se, uma que, ao se contrapor ao discurso estabelecido pela historiografia, torna-se

⁵¹Ver depoimentos dos membros da família Leone em Hidalgo (2011) e Borges (2010).

alternativa, ou paralela ao discurso histórico tradicional; e isso não apenas por conta de sua insubordinação, mas também por conta de onde provém e do que narra.

Walter Benjamin, ainda em seu ensaio *Sobre o conceito de história* faz uma crítica ao modelo historicista de história no qual uma sucessão de etapas se dispunha de modo linear em um “continuar” progressivo⁵². “Desse modo, seria possível conhecer todos os pontos do *continuum* histórico e formar deles uma imagem sempre exata. A verdade do passado não poderia escapar à visão do historiador” (CARDOSO, 2007, p. 44). Para Benjamin, porém, a história não seria necessariamente um progredir contínuo e linear, mas algo muito mais complexo e multifacetado; o autor percebe que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1985, p. 225 grifos do autor).

Este tempo saturado de “agoras” propõe uma percepção muito mais ampla e universal da história ao perceber a realidade histórica como algo fragmentado e descontínuo que não pode ser apreendida em uma perspectiva linear porque se trata de algo esparso em cacos de realidades aleatoriamente dispostos. O atual é sempre múltiplo, o agora é sempre múltiplo, embora nossa percepção individual limitada ignore forçosamente grande parte da multiplicidade dos acontecimentos que compõem o agora, o instante.

Em suas reflexões sobre o conceito de história, Benjamin comenta sobre um quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*.

⁵²Segundo Cardoso (2007, p. 44), “está subjacente a esse procedimento a ideia de que, por ser a história um contínuo linear, haveria também um progresso contínuo”; esta ideia subjacente do modelo historicista pode ser remetida ao modelo positivista de progresso no qual a ciência se constitui como a única forma de conhecimento verdadeiro. Para o positivismo, o progresso da humanidade depende exclusivamente dos avanços científicos e dos conhecimentos produzidos pela ciência.



Angelus Novus (1920).
Paul Klee (1879-1940).
(Nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel).
Museu de Israel, Jerusalém.

Esta enigmática pintura feita com aquarela ácida e ponta seca de pincel tornou-se muito conhecida e causou (e causa ainda hoje) inquietações a filósofos, artistas e historiadores; mas é possível que parte do reconhecimento e projeção alcançada pela obra de Klee se deva ao fato de ter chamado tanto a atenção de Walter Benjamin cuja leitura deste quadro se tornou tão conhecida quanto o próprio quadro. Diz o autor sobre a pintura:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

O anjo de Klee é empurrado por fortes ventos para o futuro enquanto seu rosto permanece voltado para o passado, seus olhos permanecem voltados para o passado enquanto veem fragmentos, ruínas se acumularem. O anjo da história gostaria de se deter um pouco para juntar estes fragmentos, para acordar os mortos que habitam estas ruínas, mas o vento que sopra do paraíso é tão forte que ele não consegue se deter nos escombros, continua sendo arrastado pela ventania.

Essa tempestade que empurra o anjo para o futuro e o impede que se detenha nos escombros do passado é chamada por Benjamin de “progresso”, e pode ser lida como esta

percepção positivista da história como um curso unitário e contínuo global no qual a humanidade avança. O problema é que uma percepção unitária de algo que é múltiplo oblitera o todo em favor de apenas uma parte, a qual será lembrada na história. Ou seja, em meio a uma constelação de passados, apenas um constituirá a história (ou apenas um ponto de vista sobre este passado). Por isso, para Benjamin, todo monumento seria uma espécie de barbárie porque ao eleger um elemento para ser lembrado e fazer lembrar, aniquila-se os outros elementos que coexistiram e também contribuíram para a constituição daquele momento da história⁵³. Estes elementos que ficam à margem do olhar unitário da história são as ruínas que se acumulam, fragmentos do passado que não foram contados nos quais o anjo gostaria de se deter, mas não o pode fazer por conta dos ventos do progresso em suas asas.

As ruínas são, portanto, os “agoras” pretéritos que não foram contados ou resgatados pela história, são escombros marginais de um passado ignorado. Diferentemente do anjo de Klee, Arthur Bispo do Rosário não apenas se detém nestes escombros marginais como também deles (e a partir deles) constrói sua narrativa que traz não apenas o registro de elementos biográficos pessoais, mas também um registro histórico do espaço marginal em que viveu e produziu suas peças. O inventário que produz retirando objetos do espaço em que vive é uma forma de produção histórica que narra os escombros marginais ignorados pela historiografia oficial.

De certa forma, Bispo narra esta realidade marginal separada do resto da sociedade pelos muros do internamento, narra o espaço maldito em que vive representando-o e guardando-o em seu inventário juntamente com os nomes e as coisas das pessoas que habitam este espaço. Uma construção histórica da memória de um espaço excluído/excludente, de um “agora” marginal que é, em si, ruína, escombros nos quais o anjo historiográfico de Klee não consegue se deter.

⁵³É interessante comentar que o poder é um elemento que está também atrelado à determinação do discurso histórico e do que será lembrado; não existe história, existem “histórias”, e aquela que prevalecerá como verdade oficial é aquela que está em posição de força, aquela que detém o discurso e os mecanismos de amplificação e validação deste discurso.



Talheres (s/ data).
Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).
(Madeira, plástico, tecidos, papel e metal. 197 x 70 x 9 cm).
Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.⁵⁴

Neste ponto, tanto a narrativa de Bispo quanto a biografia de Hidalgo e o documentário de Hugo Denizart parecem insurgir-se contra este olhar historicista unitário da historiografia exatamente por se proporem a estabelecer alguma espécie de narrativa sobre aquilo que foi posto de lado pela história, sobre aquilo que não foi contado. Bispo narra o espaço marginal no qual está inserido, e os outros dois se deslocam para este espaço afim de construírem dele uma espécie de registro histórico atento aos escombros não narrados deixados pela história.

No caso de Bispo, o que há de histórico em sua narrativa está envolvido por este discurso mítico que entrelaça o delírio (ou ficção) e a história. Os fatos biográficos comprovados sobre si são quase sempre ignorados. Segundo Borges (2010, p. 42), “Arthur Bispo do Rosário parecia

⁵⁴JIMENEZ, 2008, p. 70.

querer escapar das malhas de qualquer discurso que procurasse desenhar contornos lógicos e racionais (de acordo com a racionalidade moderna ocidental) para a sua biografia, esquivando-se dos rótulos de origem e das certezas que povoam certas falas”.

Acrescente-se às palavras da autora o fato de que o “esquivar-se” das certezas biográficas é relativo, uma vez que na composição discursiva de Bispo existe muito de história pessoal amalgamada com a ficção de seu universo particular. Deste modo, entende-se que os fatos biográficos só são ignorados na medida em que não reforçam a fabulação que o sujeito cria em torno de si mesmo (o diagnóstico clínico de esquizofrenia paranoide e as comprovações historiográficas de sua procedência e condição humana, por exemplo, não se constituem em elementos composicionais de sua narrativa). Ou seja, os elementos histórico-biográficos podem e são aceitos no interior da narrativa desde que com ela corroborem e, quando não o fazem, são reinventados ou ressignificados para tornarem-se convergentes.

Ao se deter por um momento nas peças *O manto da apresentação e Colônia Juliano Moreira*, Hidalgo percebe algumas porções do passado e do presente biográfico de Arthur Bispo do Rosário inserido nas obras, diz a autora:

O Manto da apresentação é um aglomerado de décadas de bordados, a obra prima do senhor do tempo. [...] Entre inúmeras inscrições, um apelo ao passado: Bispo retratou em miniaturas as bandeiras de seu tempo de sinaleiro-chefe na Marinha, mostrando suas posições e as letras a que correspondiam no abecedário do mar. [...] Entre os estandartes, consta ainda uma viagem ao centro da terra de Bispo. Ele bordou uma espécie de mapa da Colônia, seus pavilhões, pacientes, funcionários. Uma topografia emocional e histórica do hospício de Jacarepaguá (HIDALGO, 2011, p. 131).

Estes elementos histórico-biográficos presentes nestas peças são apropriações feitas por Bispo para a construção de sua narrativa. Os fragmentos da obra que se conectam diretamente com o passado biográfico na Marinha são elementos que podem assumir outros significados, assim como o espaço geográfico do hospício no qual vivia e as pessoas com as quais convivia no cotidiano. Ao serem introduzidos na obra, estes elementos tornam-se parte da narrativa, e como tal passam a exercer uma função mítica no interior desta. São ressignificados porque já não são o que eram uma vez que sua funcionalidade torna-se outra: Agora são objetos de uma missão divina cuja finalidade é reconstruir o mundo após o juízo final. Tudo o que Bispo recolhe, escreve e constrói (inclusive as recordações de um passado comprovadamente biográfico) tem este objetivo último.

Portanto, Arthur Bispo do Rosário faz um amálgama entre seu discurso mítico e os fatos biográficos, entre sua ficção pessoal e a realidade; ele articula oportunamente aquilo que é fato

em sua biografia com a fabulação que cria em torno de si mesmo e de sua obra. Esta combinação entre elementos históricos e ficcionais na composição narrativa é um ponto específico do discurso mitopoético.

Segundo Dantas (2009, p. 20), a obra de Arthur Bispo do Rosário apresenta características mitopoéticas porque deriva de uma imaginação transcendental que é entrelaçada a fragmentos históricos pessoais ou sociais através de um processo de bricolagem intelectual que, segundo Lévi-Strauss, citado pela autora, seria o principal meio de elaboração desse tipo de narrativa. Deste modo, a narrativa de Bispo se constitui como uma narrativa mitopoética composta pelo entrelaçar dos discursos histórico e ficcional trabalhados na composição de uma autobiografia inventada.

Esta narrativa se apropria e ressignifica o histórico absorvido para seu interior, e nesta absorção é possível entrever uma ânsia de validar uma narrativa que era constantemente refutada em suas intenções de verdade; uma verdade particular e séria para Arthur Bispo do Rosário, mas que soava como invenção para os que estavam fora de seu mundo e não compartilhavam de suas crenças, da força de suas visões e das vozes que ouvia. Por ser considerada uma história sagrada pelo homem religioso, a narrativa mítica será sempre verdadeira e inquestionável; e o sentimento religioso é um dos pontos principais desta narrativa.

Neste sentido, é interessante perceber o modo como Bispo se apropria de um discurso, de um texto real e o transfigura para que ele possa confirmar sua autoficção. No estandarte *A história universal*, ele transcreve o texto de um anúncio de uma coleção de livros publicado na revista *Veja* de 26 de março de 1986⁵⁵; o anúncio da revista era sobre edições de luxo que narravam a história de Jesus Cristo em fascículos ilustrados.

⁵⁵Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx>



A História Universal (s/ data).

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).

(Bordado sobre tecido. 138 x189 cm.).

Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

UMA OBRA TÃO IMPORTANTE QUE LEVOU 1986 ANOS PARA SER ESCRITA, DOCUMENTADA E FOTOGRAFADA POR HOMENS QUE DEDICAM SUAS VIDAS À PESQUISA E AO ESTUDO DA PASSAGEM DO FILHO DE MARIA SANTÍSSIMA NA TERRA E REALIZADA POR ARTISTAS QUE DERAM O SEU TALENTO PARA QUE ELA SE TORNASSE A MAIS RICA E BELA MENSAGEM SOBRE O REI DOS REIS. A MAIOR OBRA SOBRE A HISTÓRIA DE JESUS CONTADA EM FASCÍCULOS RICAMENTE ILUSTRADOS QUE SERÃO ENCADERNADOS EM CAPAS GRAVADAS EM OURO, FORMANDO VOLUMES QUE VÃO ENRIQUECER AINDA MAIS A SUA BIBLIOTECA. UM LEGADO DE FÉ, BELEZA E CULTURA QUE VOCÊ E SUA FAMÍLIA NÃO PODEM DEIXAR DE TER. A PALAVRA DOS CIENTISTAS, PESQUISADORES, CONSULTORES, ESPECIALISTAS, CATEDRÁTICOS, AS MAIORES AUTORIDADES NESSE ASSUNTO REALIZARAM ESTA OBRA INÉDITA E INIMITÁVEL E UM DOCUMENTO QUE TESTEMUNHA A PASSAGEM DE JESUS PELA TERRA DE UMA FORMA DEFINITIVA. EM CADA FASCÍCULO UM TEMA COMPLETO. CADA FASCÍCULO TERÁ UM TEMA SOBRE A VIDA DE JESUS TRATADO SOB VÁRIOS ÂNGULOS PARA QUE OS FATOS POSSAM SER COMPREENDIDOS E ANALISADOS NUM CONTEXTO GLOBAL. INFORMAÇÕES BÍBLICAS, HISTÓRICAS, ARQUEOLÓGICAS E ARTÍSTICAS FARÃO VOCÊ ENTENDER O MUNDO NO QUAL JESUS TRANSMITIU SUA MENSAGEM E QUE NUNCA MAIS DEIXOU DE SER OUVIDA.

PARA CRENTES EM NOME JESUS MULHER O HOMEM EM SEU ÍNTIMO A MAIS RICA APRESENTAÇÃO FARTAMENTE ILUSTRADA E RICAMENTE IMPRESSA EM PAPEL DA MELHOR QUALIDADE. ENFIM UMA OBRA QUE É DIGNA DE SE CHAMAR JESUS. A CADA GRUPO DE 16 FASCÍCULOS SERÃO FORMADOS VOLUMES DE RARA INSPIRAÇÃO, PERPETUANDO O MAIS SAGRADO DOS SENTIMENTOS: A FÉ. JESUS NA ARTE: UM CAPÍTULO A PARTE. AS QUATRO PÁGINAS DE CAPAS DE CADA FASCÍCULO TAMBÉM SÃO COLECIONÁVEIS. NELAS VOCE ENCONTRARÁ UMA AUTÊNTICA OBRA DE ARTE. AO TÉRMINO DA COLEÇÃO, VOCE IRÁ ENCADERNA-LAS, FORMANDO UM VOLUME ESPECIAL: JESUS NA ARTE, ONDE A VIDA E AGONI...

Este texto funciona como uma espécie de confirmação da origem divina de Arthur Bispo do Rosário; ou seja, ele se apropria de um discurso que é, em sua origem, externo ao seu universo narrativo mítico e o utiliza como ponto de sustentação de suas verdades. Embora este texto não seja necessariamente um discurso histórico biográfico (mas o veículo no qual está inserido o é), esta apropriação deixa bastante claro o modo como Bispo coleta objetos e informações que realcem e deem embasamento à sua narrativa, ele incorpora estes discursos e informações à narrativa e eles passam a existir e significar em função desta para ratificá-la, aprimorá-la, embasá-la, torná-la mais forte para os outros, uma vez que para si já é a verdade. Arthur Bispo do Rosário usa este texto externo à sua narrativa para a afirmação de seu discurso, de sua origem divina, de sua simulação da história.

Esta apropriação textual pode ser vista como uma produção de reconhecimento do seu discurso como verdade. Bispo viu no texto da revista a sua biografia (ou a de seu *eu* inventado); e embora não fosse verdade que aquele texto se referia a ele, quando aquelas palavras foram inseridas no contexto mítico da sua narrativa, passaram a se referir a ele. “Filho de Deus e visionário! A atitude de Bispo é a de um ladrão, pois se apropria do que não é seu [...], raptou palavras e textos subvertendo seu sentido, simulando sua história” (DANTAS, 2009, p. 131).

Raptar palavras e textos para o interior de sua narrativa e conferir-lhes novos sentidos que possam cimentar e articular a simulação de sua história, este é o trabalho que Bispo faz com o discurso, ou com os fragmentos da historiografia que lhe chegam, que estão ao seu alcance.

Sua narrativa se contrapõe às verdades historiográficas, mas não se esquivava de se apropriar dos fatos estabelecidos pela história para constituir sua própria versão da história, sua própria versão do que é e do que foi o real. O modo como entrelaça história e ficção na construção (ou na invenção) de seu discurso deixa sempre um sentimento de instabilidade entre os mundos real e ficcional, entre o acontecido e o imaginado, duas coisas que a ciência e o pensamento humano racional querem sempre muito distintas, muito bem delineadas, mas que se tornam dialógicas e permeáveis no mundo encantado de Arthur Bispo do Rosário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Arthur Bispo do Rosário constitui uma narrativa construída por múltiplas linguagens artísticas que se interpenetram em imagens, textos escritos, miniaturas, bordados, acumulações de objetos, enfim, tudo que estivesse ao alcance manipular para construir representações do mundo. Nesta pesquisa, tal narrativa foi tomada como uma espécie de discurso artístico-literário (por conta de suas características ficcionais, míticas, de transfiguração da realidade, entre outros aspectos abordados) múltiplo em sua composição e peculiar por enredar em seu universo ficcional o próprio autor que não se via como um criador externo à obra, mas como um personagem real que vivia literalmente no interior de sua própria ficção.

Os delírios esquizofrênicos de Arthur Bispo do Rosário o levaram a perder, ou a relativizar, o contato com a realidade e a criar um discurso inventado que subverteu o real e estabeleceu um novo conjunto de verdades imaginadas nas quais passou a crer e a viver como dogma absoluto. É na criação e na sustentação dessas verdades ficcionais contrapostas às afirmações histórico-biográficas que se dá o choque discursivo tratado nesta pesquisa, Bispo é o senhor de um discurso caracteristicamente artístico e literário que produz e sustenta afirmações ficcionais que se contrapõem às verdades estabelecidas pelo discurso científico da história.

Quando a historiografia se propõe a narrar a história da vida de Bispo a partir de métodos científicos de investigação e compromisso com verdades comprováveis, ela passa a vasculhar o presente em busca de vestígios concretos e objetivos do passado que pudessem funcionar como marcas seguras de historicidade para, a partir destas marcas, compor um discurso verídico e científico acerca do que se passou ao longo da trajetória de vida deste homem. É este esforço de pesquisa e construção discursiva que será, ao longo e ao cabo de seus trabalhos, questionado e contrariado constantemente em suas intenções de verdade pelo discurso do próprio objeto de sua pesquisa que propõe sobre si mesmo uma verdade outra que se choca com o discurso historiográfico, a saber, esta nova existência ficcional que o biografado cria para si e vive como realidade. É somente a partir desta nova existência que a obra se inicia com seu significado messiânico, ela nasce de uma ficção pessoal mítica que, por sua vez, é fruto dos delírios esquizofrênicos que acometiam seu criador.

A imagem que o discurso da história constrói sobre Arthur Bispo do Rosário é divergente da imagem mística que este indivíduo constrói sobre si mesmo; tem-se, deste modo, verdades

distintas construídas por discursos distintos. Analisar estas verdades e perceber melhor as distinções e características discursivas que marcam cada uma delas foi um dos caminhos percorridos por esta pesquisa para perceber como se dá a construção destas imagens distintas e de que forma o conflito discursivo interfere no processo de produção destas imagens discursivas.

Arthur Bispo do Rosário constrói uma imagem de si através de um discurso marcado pela esquizofrenia, pelo mito, pela ficção, pelos elementos místicos e sobrenaturais, pelos traços artístico-literários e pelas artes plástico-visuais; todos elementos convergentes, dialógicos e combinados pacientemente para delinear a imagem de um Bispo messiânico imbuído de uma missão divina na terra. A história constrói uma imagem de Bispo a partir de comprovações históricas e biográficas que o delineiam como um homem simples, doente mental e proveniente do humano e não do divino.

O impacto gerado por esta oposição de afirmações e métodos neste contexto específico não foi o de uma distinção fronteiriça radical entre os discursos. Embora as afirmações sejam divergentes, as formas de composição de cada um deles demonstraram uma espécie de dialogia entre estes discursos, um conjunto de apropriações mútuas nas quais tanto o discurso historiográfico se apropria dos elementos da ficção pessoal de Bispo para se constituir quanto o próprio Bispo se apropria de elementos comprovadamente históricos e biográficos para compor sua narrativa mítica.

Entendendo a obra de Arthur Bispo do Rosário como parte inerente e composicional de seu discurso, fez-se um recorte em um acervo com mais de 800 peças para estabelecer análises interpretativas que demonstraram toda a riqueza simbólica e de significados presente nestas peças; as análises revelaram também aspectos míticos, religiosos, místicos, historiográficos, reais e imaginários que possibilitaram compreender melhor a narrativa e adentrar o mundo plástico-visual criado por Bispo. Suas declarações transcritas e analisadas ao longo do trabalho permitiram também contemplar este mundo por dentro, isto é, não apenas a partir de uma leitura externa que constrói significados e relações em uma busca interpretativa de compreensão, mas também a partir de sua própria perspectiva dogmática que percebia em tudo aquilo algo divino e para o divino, fruto de um trabalho missionário de proporções messiânicas. Deste modo, o discurso de Bispo sobre si mesmo e sua obra não foi, neste trabalho, subtraído para dar lugar às análises interpretativas do pesquisador, pelo contrário, foi transcrito e se revela como elemento enriquecedor e composicional de sua narrativa, de sua verdade existencial. Tal verdade, afirmada tanto no nível verbal quanto no nível plástico-visual, traz profundas características estéticas e

artísticas em sua composição que tornaram possível implementar a leitura gerada por esta pesquisa.

Esta leitura parte das relações conflituosas/dialógicas estabelecidas entre história e literatura e seus respectivos processos de composição discursiva. A literatura se apropria livremente da realidade histórica para construir seus universos artísticos e ficcionais, ao passo que a historiografia hesita em admitir o uso destes elementos literários em sua tessitura textual; talvez esta hesitação de alguns historiadores em admitir a presença do literário no discurso histórico seja por receio de cair em descrédito ou perda de rigor científico, ambas possibilidades demasiado ilusórias uma vez que o uso da ficção na escrita historiográfica é um uso vigiado pelo método científico, precisa estar sempre amparado pela comprovação dos fatos. Na história a ficção torna-se refém das comprovações do real, ao passo que na literatura o real ficcional não possui amarras, não precisa comprovar afirmações e se apropria do real para transfigurá-lo e ressignificá-lo de alguma forma. A história precisa do fato para começar a narrar, a literatura se não o tem, inventa-o.

O que põe tanto a história como a literatura em posição de convergência é que ambas trabalham a partir de apropriações do real, apesar de lidarem com este de modos distintos. Arthur Bispo do Rosário se apropriou da realidade que o cercava para compor sua narrativa; e tudo que recolheu, montou, escreveu, pintou, bordou, etc., além de ser um inventário do mundo para entregar a Deus, é também uma representação da história cultural dos homens; e é isso que ele reconstruirá após o juízo final. Portanto, existe na obra de Bispo uma história do presente que está sendo reconstruída e contada através de uma narrativa mítica e de linguagens específicas. Embora Bispo ignore ou desconsidere este fato por conta de seus delírios esquizofrênicos, ele se utiliza, talvez inconscientemente, do discurso histórico para compor seu universo singular (os objetos que recolhe para com eles compor suas imagens visuais são uma marca da memória cultural dos homens, uma marca histórica de existência e de modo de vida, algo também utilizado em larga escala pela historiografia hoje em dia). Este trabalho conclui que no específico contexto analisado, o contraponto entre história e literatura existe, mas que a construção de ambos os discursos se dá através da fusão, em maior ou menor grau, dos opostos que se contrapõem. E esta constatação pode ser expandida às disciplinas artísticas e históricas na intenção de reconhecer estas relações e buscar um melhor modo de aproveitá-las tanto para a produção e interpretação artística quanto para a produção da pesquisa historiográfica.

Tanto o discurso artístico quanto o historiográfico constroem representações da realidade (presente ou pretérita). Ler e analisar estas formas de representação contribui para ampliar as reflexões sobre a arte e a história como veículos cada vez mais múltiplos de ideias, pensamentos e sentidos ao mesmo tempo provenientes e direcionados para o real e que, portanto, nele interferem e com ele dialogam. Estudar a natureza destas representações significa conhecer não apenas nossa própria realidade, mas também as imagens que são construídas desta realidade (bem como as formas de produção destas imagens) e que acabam, de alguma forma, influenciando nossa própria maneira de ver e se relacionar com o mundo.

Arthur Bispo do Rosário, ao assumir a missão de reconstruir o mundo através de suas peças e miniaturas, inicia um trabalho que não compreende apenas a reconstrução do mundo, mas também a reconstrução de si mesmo. Uma reconstrução que não se propõe a refazer o real tal qual ele se apresenta, mas tal qual se imagina que ele deva ser; um trabalho de reinvenção, portanto; uma reinvenção do mundo e de si mesmo.

Bispo reinventou o seu *eu* (ou o modificou) para que pudesse, a partir disso, reinventar o mundo. Virou a história do avesso ao negá-la e insistir em contar a sua própria história, a sua própria verdade da qual não desistiu até o dia de sua morte. Se a sua obra e o seu discurso acabaram por trazer à tona (além da admiração e o fascínio por suas criações) um conflito teórico repleto de autoquestionamentos entre as noções de história e literatura, é pouco provável que isso tenha tido para ele alguma importância, ou mesmo que disso tenha tido conhecimento. O trabalho que desenvolveu todos os dias até o dia de sua morte, durante mais de cinquenta anos internado num hospício era, para ele, muito mais importante porque gerado a partir de uma missão divina delegada a ele por Deus; seu trabalho não era da ordem do humano, era da ordem do sagrado e como tal devia ser respeitado e admirado.

É interessante que mesmo em meio a todo este conflito em que imagens são erguidas e sustentadas pelo discurso, a imagem que Bispo construiu para si mesmo permanece de algum modo, é sempre referenciada e se constitui como um ponto de conhecimento obrigatório para qualquer um que deseje iniciar um processo de interpretação de sua obra e uma reflexão sobre alguns dos diversos desdobramentos que sua obra pode suscitar. Então, de certo modo, a verdade construída por Bispo sobre si mesmo e sua missão não se perdeu com sua morte ou com outras interpretações discursivas sobre sua vida e obra, pelo contrário, permanece viva na mente daqueles que tem o privilégio de ter contato com seu mundo encantado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. A poética. In: **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985.

BORGES, Viviane Trindade. **Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário**. Porto Alegre, 2010. Tese de Doutorado (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22989>>. Acesso em: 24 Nov. 2013.

BORGES, Valdeci Rezende. História e literatura: algumas considerações. **Revista de teoria da história**, Goiás, nº 3, p. 94-109, Jun. 2010. Disponível em: <https://revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO%205__BORGES.pdf?132525908>. Acesso em: 16 Fev. 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaín (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

BRANT, Sebastian (1458-1521). **A nau dos insensatos**. Tradução: Karin Volobuef. 1ª. ed. São Paulo: Octavo, 2010. Disponível em: <http://www.octavo.com.br/midia/itens/Nau-insensatos_P01-31_texto_divulga%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

BRETON, André (1896-1966). **Manifestos do surrealismo**. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

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

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CARDOSO, Afonso Ligório. A narração da história e o conceito de tempo em Benjamin. **Acta científica: ciências humanas**. São Paulo, v. 1, nº 12, p. 41-52, Jan/Jun 2007. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDUQFjAD&url=http%3A%2F%2Frevistas.unasp.edu.br%2Ffacch%2Farticle%2Fdownload%2F458%2F460&ei=OsQZVfDmJce5UdG0hPgE&usg=AFQjCNHhMzgQtUdRKDL67u6NoJnAAk3Ifw&sig2=FYVUwmmjJXy5hd0soxk1Nw&bvm=bv.89381419,d.ZWU>>. Acesso em: 30 Mar. 2015.

CAVALHEIRO, Juciane. Entre a realidade e a criação: as astúcias dos narradores de Helder Macedo. In: RIOS, Otávio (org.). **Arquipélago contínuo: literaturas plurais**. Manaus: UEA Edições, 2011, p. 125-130.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa; LIMA, Marinalva Vilar de. História e historiografia antigas: a construção de um gênero discursivo. **Mnemosine Revista**. Campina Grande, v. 1, nº 2, p. 269-291, Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://www.ufcg.edu.br/~historia/mnemosinerevista/volume1/dossie_brasil-imperio/MNEMOSINE-REVISTA_BRASIL-IMPERIO-VOL1-N2-JUL-DEZ-2010.pdf>. Acesso em: 12 Fev. 2015.

COTRIM, Gilberto. Fundamentos da filosofia; história e grandes temas. 15ª ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2000.

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

DENIZART, Hugo. **O prisioneiro da passagem**. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em: <http://minhateca.com.br/Raquel.Gomes/Documentos/Hist*c3*b3ria/Mircea+Eliade++O+sagrad o+e+o+profano,4277560.pdf>. Acesso em: 15/10/2014.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FALCON, Francisco. História e poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 61-89.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. **Manto da apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus**. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em ciência da arte). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

FLUSSER, Villém. Exile and criativity. In: **Flusser's view on art: MECAD online seminar**. Session IV, 2004. Disponível em: <<https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151301/b114594988746934030bba5733794611.pdf>>. Acesso em: 13 Jun. de 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Estudos, 61)

FRANCO, Stefanie Gil. **22 de dezembro 1938 – Arthur bispo do rosário: um estudo antropológico sobre arte e loucura**. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-25052012-100620/pt-br.php>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

GABEIRA, Fernando. **O Bispo**. 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw. Acesso em: 22 Ago. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985, p. 7-19.

HALLIDAY, Tereza Lúcia. Vozes do discurso: o conceito de persona em teoria da comunicação. In: **XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM – Grupo de Trabalho em Teoria da Comunicação**. Aracaju, Sergipe, 6-10 Set. 1995. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=51735>. Acesso em: 04 Fev. 2015.

HARTOG, François. Aristóteles e a história, mais uma vez. **História da Historiografia**, Ouro Preto, nº 13, p. 24-44, Dez. 2013. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/716/410>. Acesso em: 15 Fev. 2015.

HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2002, p. 29-44.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0**. Ed. Objetiva Ltda. Dez/ 2001.

JIMENEZ, Rita de Cássia Garcia. **Arthur Bispo do Rosário no panorama da arte contemporânea**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em estética e história da arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp076373.pdf>>. Acesso em: 04 Fev. 2015.

JUNIOR, Samuel Weiner. **Colônia Julliano Moreira**. 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yl4AWJPdkc>>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução: Modesto Carone. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Coleção Literatura em minha casa; v. 3. Novela).

LÁZARO, Wilson. **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

LE GOFF, Jacques. A história nova. IN: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. **A história nova**. Tradução: Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 25-64.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenway. In: **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004 p. 13-25.

MARINHO, Celisa Carolina Álvares. **Contribuições para uma poética do maravilhoso: um estudo comparativo entre a narrativa literária e cinematográfica**. São Paulo, 2006. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-21082007-151253/pt-br.php>>. Acesso em: 20 Jan. 2015.

MARKENDORF, Márcio. A decadência da ilusão ou a morte da biografia. **Revista rascunhos culturais**, Coxim/MS, vol. 01, nº 01, p. 13-32, Jan./Jun. 2010. Disponível em: <http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/06/Revista-Rascunhos_Culturais01_final.pdf>. Acesso em: 07 Fev. 2015.

MATIAS, Kamila Dantas. Todos a bordo! Os passageiros da “Nave dos Loucos” de Bosch. In: **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2011, p. 1716-1722. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Kamilla%20Dantas%20Matias.pdf>>. Acesso em: 17 Jul. de 2014.

MENARD, René. **Mitologia greco-romana**. Tradução: Aldo Della Nina. 2ª ed. São Paulo: Opus, 1991, v. 1.

_____. **Mitologia greco-romana**. Tradução: Aldo Della Nina. 2ª ed. São Paulo: Opus, 1991, v. 2.

MODENESI, Jean Calmon. **O Dom Quixote de Foucault**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais Ltda., 2003.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Londrina, v. 5, p. 50-61, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PÉREZ, Daniel Omar. A loucura como questão semântica: uma interpretação kantiana. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, nº 32 (1), p. 95-117, 2009. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/997>>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. **História da educação**. Pelotas, nº 14, p. 31-45, Set. 2003. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220/pdf>>. Acesso em: 16 Fev. 2014.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Ciber Perfil Literatura Digital, 2002. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>. Acesso em: 18 Fev. 2015.

PESSOA, Jader Lúcio de Lima. **Registro Civil de Nascimento: direito fundamental e pressuposto para o exercício da cidadania. Brasil, 1988-2006**. Campos dos Goytacazes, 2006. Dissertação (Mestrado em Direito). Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Direito de Campos. Disponível em: <<http://fdc.br/Arquivos/Mestrado/Dissertacoes/Integra/JaderLucioLimaPessoa.pdf>>. Acesso em: 19 Nov. 2013.

PINTO, Zemaria. **O texto nu – Teoria da literatura: gênese, conceitos, aplicações**. Manaus: Editora Valer, 2009.

PONZIO, Augusto. **A revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea** – São Paulo: Contexto, 2008.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: literatura e história em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. **O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo**. Minas Gerais, 2013. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-9EHH7R/tese___vers_o_cd.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 Jan. 2015.

SILVA, Márcio Seligman. Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer” os signos. **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº 03, p. 144-155, Jul. 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_04_corpo_estetica_loucura_02_marcio_seligmann_silva.pdf>. Acesso em: 11 Abr. 2014.

SOFONIAS. In: A BÍBLIA. São Paulo: Editora Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

VIEIRA, Fernando Gil Portela. A ficção como limite: reflexões sobre o diálogo entre história e literatura. **Fronteiras: revista catarinense de história**, Florianópolis, nº 17, p. 13-31, 2009. Disponível em: <http://www.anpuh-sc.org.br/revfront_17.htm>. Acesso em: 16 Fev. 2015.

VOLOBUEF, Karin. Introdução. In: BRANT, Sebastian (1458-1521). **A nau dos insensatos**. Tradução de Karin Volobuef. 1ª. ed. São Paulo : Octavo, 2010, p. 13-20. Disponível em: <http://www.octavo.com.br/midia/itens/Nau-insensatos_P0131_texto_divulga%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

