



DA LOUCURA AO DELÍRIO COMO FORÇA POLÍTICA: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Tania Rivera

Arthur Bispo do Rosário delírio
estratégias subversivas de representação

O artigo visa suspender o véu de romantização da figura de Arthur Bispo do Rosário como gênio louco e marginal, que tende a naturalizar sua condição como patologia e ocultar sua condição de imigrante, pobre e negro, a fim de compreender sua produção como uma situação complexa que mescla arte e vida em proposições conceituais nas quais o delírio se revela como estratégia subversiva de representação.

O reconhecimento da obra de Bispo do Rosário dá-se no início dos anos 1980, inscrevendo-se nos momentos iniciais do movimento de luta antimanicomial no Brasil. No contexto da denúncia das condições sub-humanas nas quais se mantinham os pacientes nos hospícios, o jornalista Samuel Wainer Filho realiza em maio de 1980 uma matéria televisiva sobre a Colônia Juliano Moreira. Nessa emissão, Frederico Morais vê “a figura de um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens”.¹

FROM MADNESS TO DELIRIUM AS A POLITICAL FORCE: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO | *The article aims to suspend the veil of romanticization from the figure of Arthur Bispo do Rosário as an insane and marginal genius, that tends to naturalize his condition as a pathology and hide his condition as a poor and black immigrant, looking for understanding his production as a complex situation that mixes art and life on conceptual propositions in which the delirium reveals itself as a subversive representation strategy.*

| Arthur Bispo do Rosário, delirium, subversive representation strategy.

Em 1982, Frederico Morais inclui os estandartes de Bispo na *À Margem da Vida*, que levava ao MAM-Rio trabalhos de presidiários, idosos moradores de asilos, crianças internas em instituições de reabilitação e pacientes psiquiátricos. No mesmo ano, o fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart realiza, com verba do Ministério da Saúde, o documentário *O prisioneiro da passagem*, que faz do artista uma figura emblemática para o movimento antimanicomial no Brasil.

Arthur Bispo do Rosário, detalhe de Grande Veleiro, s./d. Fotografia: Evandro Salles

Apenas após a morte de Bispo, em 1989, Morais organiza a exposição Registros de minha passagem pela Terra, no Parque Lage, com um significativo conjunto de trabalhos e que em seguida fará itinerância por outras cidades brasileiras. Esses trabalhos são de saída apresentados como a obra de um artista de peso, que “dialoga, de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna, desde o Dada de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da arte contemporânea pós-1950 – Pop-art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa”.² Em 1991 Morais assina a curadoria da primeira exposição internacional do artista, na Suécia, e em 1993 a recepção calorosa de sua obra atinge o ápice, com a nova individual organizada por Morais no MAM-Rio, que recebeu cerca de 50 mil visitantes em pouco mais de dois meses. Em 1994, a obra de Bispo é tombada em nível estadual e recentemente, em setembro de 2018, considerada pelo Iphan Patrimônio Cultural do Brasil. Em 1995, estava presente no pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza.

A aclamação da obra de Bispo é atestada por comentários como o de Lisette Lagnado em 1999, que a aproxima da de Marcel Duchamp e chega a afirmar que consistiria em “uma das influências mais profundas na visualidade da arte brasileira dos anos 90”.³ O artista, contudo, não escapou de violentos preconceitos. O papel de bastião da dignidade do “louco” por sua capacidade de produzir obras de arte pode ter contribuído para a adesão popular ao discurso crítico ao hospício, mas incidiu no campo da arte de maneira a distingui-lo dos artistas ditos “normais” e naturalizar sua posição como um insano apartado da cultura. Além disso, o elogio ao “louco” Bispo do Rosário tendeu – e tende até hoje – a calar sua negritude e sua condição socioeconômica como fatores determinantes para sua internação psiquiátrica e sua

consequente classificação como artista “louco”, *naïf* e próximo da arte popular, tornando invisível a dimensão fortemente conceitual de sua obra.

O nome de Bispo convoca em textos de imprensa, em regra, a menção a sua internação “por 50 anos”, atribuindo a sua produção artística uma espécie de heroísmo. Para José Castello, ele teria pulado fora do “cardume” de 2.400 internos que em sua maioria apenas flutuariam “sobre a própria dor”, para alcançar “uma via mágica capaz de ligar o delírio ao real: a arte”.⁴ A romantização de sua segregação se dá no contexto da contracultura que levava o mundo da arte a rever e dar nova roupagem, desde os anos 60, à figura do “louco artista” no âmbito da arte moderna. O paciente dos hospícios encarnava, em debates entre os anos 20 e 40 na Europa, uma “pureza” que servia de pedra de toque para a defesa da expressão contra o naturalismo acadêmico, representando a humanidade em estado bruto, um ser totalmente liberto dos valores culturais e, conseqüentemente, dos padrões convencionais, e assim legitimando, lateralmente, a existência das instituições totais nas quais deveriam ser recolhidas e isoladas tais pessoas pretensamente incapazes de interlocução e refratárias ao social.

Não poderemos aqui apresentar em detalhe os debates em torno da figura do artista “louco” ao longo do século nem tampouco examinar suas ricas e complexas manifestações no Brasil, iniciadas pelos psiquiatras Osório Cesar no Hospital do Juqueri em São Paulo, na década de 1920, e Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de Janeiro, nos anos 40. Assinalaremos apenas que a figura do “louco artista” se remodelou parcialmente nos anos 60 e 70, passando de prova viva da ideologia da “expressão pura” (tão bem nomeada na expressão francesa *art brut*), na qual o inconsciente é tomado como um motor de cria-

ção de imagens não submetidas aos padrões naturalistas, ao lugar de representante privilegiado de uma marginalidade purificada das perversões dos valores de mercado (com as noções de arte “outsider” ou “incomum”).

Mas da configuração modernista à contemporânea não há fronteira bem delimitada, e não deixa de persistir eventualmente, até hoje, na fala de críticos e leigos, a figura do artista “puro”, do gênio isolado. Em ambas mantém-se como ponto central a ideia de incorruptibilidade, confirmando a idealização da arte do “louco artista” como produção na qual deve vigorar algo de autêntico, legítima e verdadeiramente humano, e portanto detentor de poderes emancipatórios. Paradoxalmente, porém, o que sustenta tal elogio é um gesto violento: aquele da própria categorização naturalizada do sujeito como “louco”, que replica sem questionamento o diagnóstico psiquiátrico e toma a condição de internação como sua consequência natural, ocultando os fatores socioeconômicos e raciais na determinação de longas internações psiquiátricas, no Brasil do século 20 e, em boa medida, até hoje. É sintomático, nesse sentido, que na bibliografia sobre Bispo nunca se ponha em questão as razões e a legitimidade do prosseguimento de sua internação, apesar de ele se mostrar claramente estável, comunicativo e até capaz de ter uma razoável vida social, apesar dos limites impostos pela instituição. Em suma, como denunciava Lula Wanderley em 1994 no *Jornal do Brasil*, o “mito” do artista louco é “hipócrita” e ele revela “nossa culpa” diante de sua segregação.⁵

Este ensaio busca suspender tal gesto e levar em conta a obra de Bispo em seus complexos contextos macro e microsociais, de modo a tentar compreendê-la, para além do véu da idealização excludente, como sistematização de atos propositivos que são simultaneamente estéticos e polí-

ticos. Tais atos parecem-nos construir em objetos e imagens, com grande rigor conceitual, modos desviantes de representação e subjetivação, delineando estratégias singulares sobre as quais nos debruçaremos em uma aproximação crítica que tente desdobrar e ressoar sua potência.

De início, devemos considerar a obra de Bispo uma situação que vai além dos objetos e imagens por ele produzidos, rompendo a lógica de fetichização de suas produções e seu complemento, a ideia de que ele teria logrado fazê-las malgrado sua “condição” de doente, por ser uma espécie de “gênio” (graças ou apesar de sua loucura, dependendo do pressuposto racionalista ou surrealista que se adote). Sua recepção está sempre imbuída da narrativa biográfica amplamente divulgada por curadores, críticos, cineastas e jornalistas, e que em parte se inscreve nos próprios objetos e imagens do artista, no gesto do bordado, em escritas que por vezes chegam a ser autoficcionais e na precariedade dos materiais utilizados. Longe de localizar Bispo como um artista totalmente *sui generis* e marginal em relação ao mundo da arte, isso apenas explicita, com certa radicalidade, uma dimensão de construção autonarrativa bastante comum em artistas como Leonilson, em sua dimensão homoafetiva e portador do vírus da Aids, Louise Bourgeois, no remetimento reiterado a sua história infantil, ou ainda Beuys, com sua narrativa fabulatória a respeito da queda de seu avião na Segunda Guerra Mundial e de seu resgate por tártaros. Nessa linha, a condição socioeconômica e racial de Bispo pode ser vista como parte da mescla arte/vida na qual se insere uma exuberante produção delirante de conteúdo místico-religioso. E na qual não pode ser menosprezado o papel da instituição total que era a Colônia Juliano Moreira.

É digna de nota a constatação de que Bispo gozava de certo respeito da equipe e dos demais



Arthur Bispo do Rosário, detalhe de Grande Veleiro, s./d. Fotografia: Evandro Salles

pacientes do hospital, conquistado certamente por sua atitude geral e por sua obra, e em parte também pela ajuda prestada aos enfermeiros no controle de doentes agitados, com a força e a resistência a golpes que o fizeram ser pugilista quando jovem. No contexto da violência arbitrária comum no hospício em meados do século, que reproduzia, com o aval do discurso psiquiátrico, a violência racial e de classe reinante na sociedade brasileira, Bispo parece ter usado a força – moeda de troca daquele ambiente – a seu favor e em prol

de sua obra. Morais analisa com perspicácia tal atuação micropolítica como intrinsecamente ligada a sua obra:

Bispo tinha contra ele um espaço absolutamente autoritário, aterrorizante. Ele se impôs neste ambiente. Eu chego até a pensar que não foi a loucura que tomou conta dele, ele é que passou a tomar conta da colônia.⁶

Talvez seja um exagero poético afirmar que o artista chegou a tomar conta do hospício. Mas se não

tivesse efetivamente angariado simpatia e apoio, é certo que Bispo não teria conseguido obter a enorme quantidade de matéria-prima de que dispôs ao longo de anos, nem tampouco teria conseguido ocupar espaço físico cada vez maior na Colônia. Na década de 1980, ele detinha a chave do conjunto de 11 celas ocupado como ateliê, e controlava integralmente a entrada de visitantes. Na mesma época, recusava-se a tomar medicamentos. Heimar Camarinha, diretor da Colônia de 1980 a 1985, parece ter contribuído para isso. O psiquiatra afirmava ter sentido, desde o primeiro encontro, que Bispo desmanchava “os limites que separam a sanidade da loucura”. E completava: “não devemos ter medo do delírio”.⁷

Não se pode negar, contudo, que a instituição consistia em ambiente essencialmente “perverso e sórdido”, como diz Moraes, e que nesse contexto a obra de Bispo pode ser vista, sim, como “um libelo contra a instituição manicomial”, lembrando a importância “do ato criador na dignificação do ser humano”.⁸ Para Hugo Denizart, que fez um importante documentário sobre o artista, os médicos enquadrariam Bispo ao diagnosticá-lo como esquizofrênico, “mas ele faz arte e se desenquadra”.⁹

Se a obra de Bispo inclui, assim, certo agenciamento microssocial e micropolítico subversivo no contexto da instituição total em que vivia, isso deveria bastar para invalidar a ideia de se tratar de um paciente isolado social e culturalmente, que teria realizado sua obra “em total isolamento”, ou seja, não teria trabalhado “em uma perspectiva histórica, linear”.¹⁰ É certo que por alguns períodos Bispo isolou-se voluntariamente, e é evidente que ele não estudou – ao menos formalmente – história da arte. Mas como poderia estar fora da história por ter passado parte de sua vida adulta internado, se tinha acesso a outras pessoas, ao rádio, a jornais

e revistas, à televisão? Ele se mantinha a par das notícias pela leitura de jornais e revistas, como demonstra a referência a fatos importantes da história do país presente em alguns de seus trabalhos e reconhecida pelo crítico. Além disso, os nomes de pessoas retomados em suas listas mostram bem que não se tratava apenas de usar catálogos como fonte aleatória, mas de procedimentos de classificação e transposição bastante refinados e afinados com a vida “lá fora”. Isso é atestado em uma peça que traz um rol de profissionais atuantes na cena carioca da moda e da arte dos anos 80, e apresenta, ao lado da atriz Cláudia Ohana, o nome da artista Claudia Herz, a que ele não poderia ter tido acesso senão mediante detido acompanhamento da imprensa da época.¹¹

Não seria, portanto, fantasioso supor que ele possa ter eventualmente visto, em revistas, a *Roda de Bicicleta*, de Duchamp, que ressoa estranhamente em sua *Roda da Fortuna*. A esse aro apoiado em uma pequena caixa de madeira, Bispo adiciona uma capa sobre a qual inscreve “Estórias o pescador - filha do rei condenada morte pela serpente/ estórias jose da cinza/ estórias jose calaes/ estórias filho do rei não estoudor fez viagens em companhia de um academico”. Se a referência mais prosaica desse objeto parece ser a roleta de cassinos ou a carta de tarô, o texto o desloca desse universo semântico, assim como faz o *ready-made* duchampiano em relação aos campos de significação da bicicleta e da banquetta de cozinha. É claro que Bispo pode ter chegado ao mesmo objeto, e a uma operação análoga, por vias diversas da imagem do trabalho de Duchamp, no intrincado campo cultural no qual imagens e significações põem-se em jogo e em crise ao longo do século 20. Mas por que se deveria de saída eliminar a possibilidade de ele tê-la visto efetiva-

mente em alguma revista ou jornal? Que fronteira imaginária nos faria ter certeza de que ele estava totalmente apartado das imagens e informações sobre arte de vanguarda veiculadas pela grande imprensa, senão um latente preconceito de classe e “raça”?

Contra a caracterização do artista por seu isolamento deve-se levar em conta, além disso, que ele obteve algumas vezes alta ou licença para sair da instituição e passou períodos variados de tempo junto à família Leone, com a qual havia convivido e para a qual havia trabalhado antes de seu primeiro surto. Durante os períodos de liberdade, Bispo chegou a exercer funções profissionais, como a de porteiro. Consta, ademais, que teria conseguido mais de uma vez fugir do hospício.

Longe de consistir em construção patológica de alguém apartado da realidade, o trabalho de Bispo define-se justamente, em minha opinião, por seu constante contato com o mundo, que ele transpunha e parodiava em uma elaboração sistemática e interminável. Tal contato, porém, se dá em condições singulares – de um imigrante nordestino negro, pobre e delirante, vivendo em um hospício –, e estas não se deixam invisibilizar em prol da ideia de um ponto de vista neutro.

Nessa linha, em vez de simplesmente pôr em parênteses sua “loucura”, é fundamental reconhecer que seu procedimento artístico corresponde a uma reconstrução delirante da realidade com a qual ele teria rompido suas amarras afetivas – e com a qual as relações de todos nós seriam também precárias, em alguma medida. Isso nada retira da força poética de sua obra, equivalendo simplesmente a dizer que não acreditamos que Bispo seja artista apesar de esquizofrênico, mas sim que ele é, de um só golpe e sem que seja possível compartimentar sua singularidade, um

artista que delira – e delira no mundo, no contexto de sua vida, que vai além da sua vida em si para abarcar toda uma situação, uma cena complexa em seus elementos sociais e institucionais, de saída imbricados no que lhe é mais íntimo. O importante é que a singularidade de Bispo pode nos ensinar sobre a arte em geral e acerca da produção contemporânea em particular, salientando sua potência de invenção de realidade – e, em retorno, pode instruir-nos sobre o delírio como força estruturante (e política) de configurações do mundo desviantes e singulares, pelas quais a exclusão pode revirar-se em laço social, atingindo outros como discurso explícito ou, no caso das obras de Bispo, como compartilhamento afetivo.

Assim, suas visões de anjos e a convicção de que seria Jesus, desde o surto que o levou à internação em 1938, passando pela revelação de que deveria “representar todas as coisas existentes na terra”¹² (que teria segundo testemunhos acontecido em 1967), toda sua construção delirante, em suma, deve ser vista como parte do complexo agenciamento no qual consiste sua obra e não como uma condição de base que situaria sua produção plástica em um terreno distinto daquele do mundo da arte. Ela consiste em uma construção narrativa que estrutura de modo próprio e conceitualmente consistente a “barafunda” de objetos encontrados por Moraes. Longe de situar a obra no âmbito da “espontaneidade”, segundo os preceitos ideológicos da “arte bruta”, e assim localizar de saída a “loucura” como antirracionalidade e eventual motor para a aparição de imagens diretamente oriundas do inconsciente (como aquelas buscadas pela junguiana Nise da Silveira), Bispo mostra algo fundamental para a abordagem das relações entre arte e loucura: o fato, clinicamente incontestável, de que boa parte daqueles que recebem, como Bispo, o diagnóstico de esquizo-

frenia realiza uma reconstrução sistemática e metódica do mundo e de seus objetos, de modo lógico ou paralógico que não pode ser caracterizado como destituído de consciência e intencionalidade. Em seus delírios, eles refazem de modo singular as ligações afetivas com o mundo, que se romperam de modo a desestabilizar a cena cotidiana que compartilhamos habitualmente e que chamamos de “realidade”. Pela via construtiva do delírio, eles podem chegar a estabilizar seu sofrimento de subjetivação e representação que se dá de modo subversivo em relação aos protocolos de representação dominantes, sulcando outros caminhos diferentes daqueles já estabelecidos na cultura.

Nesse sentido, o delírio não deve ser tomado como *deficit*, erro do pensamento ou sintoma a ser eliminado, mas como um trabalho autocurativo, como diz Freud.¹³ Seus modos de construção, em vez de ser meramente considerados paralógicos, devem ser perscrutados em detalhe e tidos como autênticas proposições conceituais que eventualmente chegam a se transmitir a outros, como vemos acontecer, por exemplo, com grandes messias capazes de unir pessoas em seitas religiosas pelo compartilhamento de narrativas sobre o fim do mundo. Uma indicação preciosa a respeito desses modos desviantes de representação vem também de Freud, quando aponta que o esquizofrênico “trata as palavras como coisas”¹⁴ – assim como faria o sonho, de resto. Pondo em curto-circuito o sistema representativo dominante no qual as palavras se associam representativamente às coisas, sem com elas se confundir, tal procedimento aproxima-se da poesia; nela, a palavra busca afetar como a coisa, e não meramente a representar. Como indica a etimologia do termo delírio, ele traça vias desviantes em relação ao caminho dominante prefixado (aquele do arado), e assim suas elaborações podem conjugar as

mesmas suspensões e aberturas de sentido habitualmente exploradas pela poesia e pela arte. E podem chegar a se transmitir afetivamente, como essas, veiculando e compartilhando diversas versões de mundo e de sociedade.

Pelas vias do delírio, nota-se, portanto, que a produção de Bispo não se faz sem “consciência” e “intenção”, mas de maneira conceitualmente rigorosa, servindo a um plano bem delimitado. Diante dela, de fato, não cabe mais a ideia de expressão espontânea de imagens pretensamente oriundas do próprio inconsciente e, portanto, inconformes à realidade empírica, não miméticas. Ao contrário, seus objetos, estandartes e *assemblages* são miméticos ao extremo, são realistas em demasia, são tão próximos da “realidade”, que põem em crise a própria lógica da representação. Em vez de meros reflexos, imagens do mundo, eles são reais, reivindicando a posição de objetos do mundo. Qual a diferença entre seu “vaso sanitário” e uma louça sanitária comercial? Ou entre seu “arco e flecha” recoberto do fio azul dos uniformes da Colônia e qualquer outro arco e flecha?

Há alguma diferença entre eles, é claro. Mas o fundamental é perceber que não se trata de medir tal distância e eventualmente buscar diminuí-la, porque não se trata de representar a coisa, mas sim de apresentá-la de modo a denunciar a precariedade de sua ligação com a linguagem. Por essa via, a obra de Bispo desestabiliza a própria noção de realidade e a posição do sujeito que a “representaria”, na arte e fora dela. Em uma espécie de ultrarrealidade, seus objetos se aproximam, nesse sentido, da estratégia de enunciação da paródia, que acentua a semelhança para pôr em questão o elemento original que se trataria de mimetizar. Ou da estratégia do *ready-made*, como já dissemos, ao se apropriar de objetos cotidianos para apresentá-los de modo

minimamente manipulado, desestabilizando seu lugar na linguagem e no mundo.

Nessa espécie de supermímese paródica, deve-se destacar o papel da palavra. Bispo jamais deu títulos a seus trabalhos, mas grande parte deles traz inscrições que foram eventualmente tomadas por Moraes como títulos para fins de catalogação. Em vários estandartes, há uma notável contaminação entre imagem e palavra, que mimetiza o registro documental ou histórico para melhor desestabilizar sua lógica e romper a neutralidade da enunciação sobre a qual se baseia, por meio da fatura manual do bordado e da presença de alguns erros de ortografia. O mesmo se dá na nomeação de seus infinitos objetos, em bordado ou inscrição em madeira, de forma simples e direta, nas quais às vezes irrompem comentários prosaicos que se tornam verdadeiros poemas visuais. Assim, em toda a lateral de madeira de um paralelepípedo retângulo que tem na parte superior cimento ou matéria similar fixando cacos de vidro, Bispo enumera “434” e inscreve: “Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa”. Em vez do ato neutro e desencarnado da nomeação e do inventário a reafirmar a convergência entre realidade e linguagem, suas listas de nomes, países etc. abrem, de maneira especialmente clara, uma brecha entre a palavra e a coisa, tornando sensível a arbitrariedade da representação. A seriação de objetos e a presença de fragmentos de textos apropriados, por sua vez, desestabilizam parodicamente qualquer possibilidade de construção de narrativas unificadas, lançando ao mundo uma disseminação de palavras e textos infinitos em narrativas fragmentárias e marcadas pela presença do gesto manual de quem as inscreveu.

Assim, a obra de Bispo tem como terreno de partida e de exploração poética uma realidade fraturada, minada. É sobre essa terra arruinada que

ela edifica um *work in progress* que coincide inteiramente com seu delírio, se nele reconhecemos um processo de reconstrução da realidade que se desvia das linhas representativas dominantes em prol da edificação móvel de um (outro) lugar para um sujeito-outro. Nesse sentido, se a obra de Bispo confunde-se com a própria vida do artista, isso não significa que ela represente suas memórias ou vivências pessoais, simplesmente porque ela não consiste em representações de uma dada realidade, mas sim em um processo incessante de (re)apresentação de um mundo plural – e de um sujeito incerto, disseminado nos elementos desse mundo.

Essa operação subverte o sistema representacional clássico e especialmente a posição de sujeito em que se baseia: aquela do eu pontual, do olho fixo a encarnar um ponto de vista externo à representação. O delírio é um dispositivo no qual esse lugar está vago; ou melhor, a construção delirante não parte de um sujeito, mas é um dispositivo no qual o sujeito se constrói simultaneamente aos objetos, imagens e palavras, e está mesclado a eles. Não se trata exatamente de afirmar que o delírio distorce o mundo a fim de edificar um lugar para o sujeito. O delírio construiria, antes, lugares plurais como sujeito; ele dá lugares diversos ao sujeito, recusando sua unidade e situando-o, de saída, no terreno do outro, ou melhor, dos outros, em dispersão. Com Bispo do Rosário, a relação entre arte e loucura vai, portanto, diríamos, da expressão à dispersão.

Assim, Bispo é sua obra apenas na medida em que sua obra infinita – o mundo que ela edifica – o apresenta a nós, no mundo, ao mesmo tempo em que se apresenta como mundo. Essa obra pede essa vida, como dizia Merleau-Ponty¹⁵ a respeito de Cézanne, mas, longe de se esposarem em uma unidade expressiva, vida e obra aqui se



Detalhe da obra de Arthur Bispo do Rosário, s/d Fotografia: Bernardo Mosqueira

articulam na dispersão, na esquizo – fragmentação – que as constituiu fora delas mesmas. Longe de ser mero “registro” de sua passagem pela Terra, ou inventário pessoal de certa realidade marcada por loucura, negritude, cultura nordestina, pobreza, violência, ela é, como toda obra de arte, endereçamento ao outro. A esse respeito enganam-se aqueles que pensam que se deve recusar à produção de Bispo o valor de arte pelo fato de ela se destinar a Deus e não às pessoas. Tal como as pinturas rupestres ou geoglifos de povos pré-co-

lombianos, como as Linhas de Nazca, ela mostra, antes, a radicalidade do endereçamento como ato de inscrever-se ao mesmo tempo em que reinscreve o mundo aos olhos de outro ou de outros. Afinal, que artista defenderia a ideia de que sua obra se destina simplesmente a colecionadores ou ao público sempre restrito que a vê em um museu? Talvez a obra de Bispo realize ademais, e com rara eficácia, o giro, a façanha de fazer do sofrimento individual algo único e singular, mas que se endereça a outro de modo a fragmentar sua própria

posição identitária e torná-lo cúmplice fervoroso do louco, preto e pobre – em suma, do marginal. Em vez de adotar um discurso identitário de uma minoria, a obra de Bispo desconstrói o mundo e o lugar da identidade, para construir uma organização multifacetada e oscilante na qual estamos em constante e obrigatória contaminação com as coisas e os outros, postos em uma instabilidade que deve ser considerada propriamente ética – e radicalmente política, uma vez que diz respeito ao nosso lugar e à nossa relação com o outro, no mundo.

Além disso, como bem indica o termo “barafunda” empregado por Moraes, a produção de Bispo é construção incessante e em constante movimento, na qual nenhuma obra se unifica e termina em um dado momento, mas tudo está em transformação, recebendo eventualmente novos elementos e sendo com frequência reposicionado no espaço. É arbitrário, nesse sentido, isolar qualquer uma de suas peças, além de ser impossível delimitar com precisão o que consistia em obra terminada e o que era um simples suporte de matéria-prima, como nota ainda Frederico Moraes.¹⁶ Para valorizar tal agenciamento espacial, a pesquisadora e psicanalista Flávia Corpas¹⁷ propõe em sua tese de doutorado que se considere a obra do artista, em sua integralidade, uma instalação. Devemos notar, porém, que enquanto esse termo habitualmente nomeia uma certa configuração espacial fixa, a obra de Bispo delinea um campo essencialmente instável e móvel, no qual os elementos se contaminam de forma a recusar a noção de “obra” ou objeto unificados e isolados do mundo, bem como qualquer hierarquia ou ordenamento cênico entre eles.

De fato, diferente do padrão “normal” no mundo da arte, aquele da “cena” que costuma reger a representação moderna seguindo a delimitação

clara entre seus diversos elementos e seu ordenamento em relações que esboçam linhas narrativas possíveis, a obra de Bispo consiste em um dispositivo singular de subversão da representação. Sua estratégia de base é a recusa do estabelecimento de superfícies neutras de representação – das quais Bispo nos faz entrever o apagamento do sujeito como condição de base, denunciando nelas uma silenciosa operação política que envolve hierarquia e poder. O artista a dissolve de tal modo, que em sua obra não há fundo, não há parede branca da qual se sobressaia cada obra, mas sim as celas/ateliê, a vida e suas condições de segregação. Não há tampouco alternância entre figura e fundo, como na Gestalt. Tudo é simultaneamente figura e fundo; material de construção e obra construída. Não há “boa forma” a conformar-se imediatamente diante de um (bom) olho.

Fundamentalmente, cada elemento parece em vias de fundir-se ao espaço e de se mesclar com os demais elementos, em movimento, impedindo a marcação de um lugar único para o sujeito da representação (aquele que sustentava a cena da perspectiva por se colocar em lugar fixo e unitário, pontual, invisível e universal). Na obra de Bispo, não há indivíduo universal e neutro, mas sim um dado sujeito que se confunde com o material e se dissemina em todos os lugares – fragmentado, esquizofrênico –, em cada elemento dessa profusão de acontecimentos plurais que nos convidam à errância e à singularidade de cada olhadela, de cada momento que se vive junto a eles.¹⁸

A produção de Bispo do Rosário explora assim a potência do delírio como crítica da representação e abertura de reconfigurações espaciais e narrativas desviantes, móveis e singulares – não no sentido de únicas e marcadas por aquele que as constrói, e sim no sentido de que aquele a que elas se

endereçam é convidado a se pôr em movimento na obra, de forma única e imprevisível, plural. Singularidade disseminada, esquizofrênica, a afirmar a diversidade como condição básica do sujeito, agindo politicamente no mundo de modo a atingir e desestabilizar a posição de cada um de nós.

NOTAS

1 Morais, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário. Arte além da loucura*. Org. Flávia Corpas. Rio de Janeiro: Nau, 2013: 130.

2 Morais, op. cit.: 109.

3 Apud Morais, op. cit.

4 Castello, José. Quando explode a vida. *IstoÉ*, São Paulo, 31 jul. 1985: 42.

5 Wanderley, Lula. Mito revela nossa culpa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1994.

6 Depoimento concedido a Jessica Gogan e presente no documentário *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017), realizado por Grupo Arte e Cuidado, Jessica Gogan e Daniel Leão.

7 Apud Castello, op. cit.: 43.

8 Morais, op. cit.: 104.

9 Apud Castello, op. cit.: 43.

10 Morais, op. cit.: 104.

11 Agradeço à artista a comunicação oral desse dado.

12 Morais, op. cit.: 59.

13 Freud, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (*Dementia Paranoides*). [1911]. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. V. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

14 Freud, Sigmund. O Inconsciente. [1915]. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. V. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996b: 204.

15 Merleau-Ponty, Maurice. A dúvida de Cézanne. In *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

16 Morais, op. cit.

17 Corpas, Flávia. *Arthur Bispo do Rosário: do claustro infinito à instalação de um nome*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

18 Esse entendimento da estrutura da obra de Bispo do Rosário serviu como base para o projeto expográfico da mostra Lugares do Delírio, curada por nós, que teve sua primeira versão apresentada no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2017 e foi remodelada e aumentada para apresentação no Sesc-Pompeia, em São Paulo, em 2018. Infelizmente não poderemos aqui explicitar as estratégias adotadas para organização da exposição segundo a disseminação proposta pela situação Bispo do Rosário.

Tania Rivera é psicanalista e ensaísta, e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Trabalha em um campo multidisciplinar de reflexão crítica sobre a imbricação entre o sujeito e a cultura, movendo-se entre os terrenos da psicanálise, filosofia, teoria e prática artística e literária.