UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
EACH – ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

SOLANGE DE OLIVEIRA

**UNIFORMES E RE-BORDADOS DE BISPO DO ROSARIO:
MUNDO DESCONSTRUÍDO E RESSIGNIFICADO**

São Paulo
2012

SOLANGE DE OLIVEIRA

**UNIFORMES E RE-BORDADOS DE BISPO DO ROSARIO:
MUNDO DESCONSTRUÍDO E RESSIGNIFICADO**

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda
da Escola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Ciências,
Programa Têxtil e Moda

Área de Concentração: Fundamentos e Crítica das
Artes

Linha de Pesquisa: Projeto de Têxtil e Moda

Orientador: Prof. Dr. Waldenyr Caldas

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

Biblioteca

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

Oliveira, Solange de.

Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosario : mundo desconstruído e ressignificado / Solange de Oliveira ; orientador Waldenyr Caldas. – São Paulo, 2012.

163 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

1. Sociologia da arte. 2. Moda – aspectos sociais. 3. Vestuário – aspectos sociais. 4. Arte incomum - Brasil. 5. Artes : aspectos filosóficos. 6. Rosario, Arthur Bispo do, 1911-1989. I. Caldas, Waldenyr, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 701.1

SOLANGE DE OLIVEIRA

UNIFORMES E RE-BORDADOS DE BISPO DO ROSARIO: MUNDO DESCONSTRUÍDO E RESSIGNIFICADO

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda
da Escola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Ciências,
Programa Têxtil e Moda

Aprovada em:

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Waldenyr Caldas

Departamento de Comunicação da Escola de Comunicações e Artes/USP – São Paulo/SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo de Tarso Oliveira

Instituição Centro Universitário de Franca/Uni-Facef – Franca/SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria Eliza Mattosinho Bernardes

Instituição Escola de Artes, Ciências e Humanidades/USP – São Paulo/SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo, 29 novembro de 2012

Dedicado

à profa. Júlia por sua generosidade, sempre me estendendo a mão;

ao prof. Waldenyr pela paciência e pelo apoio.

Agradecimentos

À Capes, à Universidade de São Paulo, aos professores Prof. Dr. Waldenyr Caldas, Profa. Dra. Júlia Baruque, Prof. Dr. Arley Andriolo, Profa. Dra. Sílvia Held, Profa. Dra. Maria Eliza Bernardes, Prof. Antonio Takao Kanamaru e às bibliotecárias Maria Lúcia Recine e Maria Fátima Santos.

Ao Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea e a Wilson Lazaro, Jocelino Pessoa e Josiane Estevão Sant'ana.

Ao Núcleo de Pesquisa da Colônia Juliano Moreira e a Márcio Pinto e Silvia Gonçalves.

À Colônia Juliano Moreira e aos funcionários Nelson Rodrigues, Jair Silva Denozor, Davi Marques e guarda Cléber.

Aos amigos

Fabiana Potrino, Adriana e Eulália Pacheco, Ulysses Lima, Miriam Rachel Terayama, Dirceu Scali, Edileuza Basílio dos Santos.

À minha mãe, ao meu pai.

Principalmente ao mestre Bispo; sem ele nada disso teria sido possível.

“Qual a cor da minha aura?” *Arthur Bispo do Rosario*

RESUMO

OLIVEIRA, S. Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosario: mundo desconstruído e ressignificado. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) — Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2012.

A análise reflectiva sobre o universo das expressões humanas perpassa as questões culturais, étnicas e sociológicas que envolvem gênero, raça e classe. O trabalho artístico de Arthur Bispo do Rosario intriga e mobiliza questões para além dessas. A análise interpretativa da obra deve abranger, ainda, os aspectos estético-plásticos e psicológicos, que incidem fortemente no imaginário do artista. Abordar a pesquisa sob o ponto de vista da Moda, como trabalho em si, e seu sentido mais profundo, de atividade e expressão humanas e, ao mesmo tempo, articular conceitos de arte ressignificados e imbricados sob o prisma de um interno em uma instituição psiquiátrica, alienado do mundo, é a linha condutora deste trabalho. A presente pesquisa objetiva traçar um esboço que circunscreva essas questões, tomando como base uma bibliografia que abrange as artes, a sociologia, a filosofia e a moda.

Palavras-chave: Arte, Moda, Cultura, Trabalho artístico, Sociologia da moda, Arthur Bispo do Rosario

ABSTRACT

OLIVEIRA, S. Uniforms and re-embroidered of Bispo do Rosario: world deconstructed and reframed. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) — Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2012.

The reflective analysis about the universe of human expression permeates cultural, ethnic, and sociological issues, involving gender, race and class. Arthur Bispo do Rosario artwork intrigues and mobilizes these questions beyond. The interpretative analysis of the work should cover the aesthetic-plastic, and psychological aspects, which focus heavily on the imagination of the artist. Approaching the research from the point of view of fashion, as the work itself, and its deepest meaning, and expression of human activity, and, at the same time, articulating the concepts of art reframed and imbricated from the point of view of an inmate in a psychiatric institution, alienated from the world, is the initial step of this work. This research aims to trace an outline circumscribing these issues based on a bibliography covering the arts, sociology, philosophy and fashion.

Keywords: Fashion, Art, Culture, artwork, sociology of fashion, Arthur Bispo do Rosario

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arthur Bispo do Rosario de farda.....	23
Figura 2 – Lutas, Arthur Bispo do Rosario	28
Figura 3 – Distintivos e condecorações.....	28
Figura 4 – Uniforme, Arthur Bispo do Rosário	29
Figura 5 – Indumentária militar	29
Figura 6 – Conjunto celas da Colônia Juliano Moreira	54
Figura 7 – Miss Japão, Arthur Bispo do Rosario	63
Figura 8 – Miss Rodésia, Arthur Bispo do Rosario	63
Figura 9 – Manto da Apresentação, Arthur Bispo do Rosario	152

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 A PESQUISA	16
1.1.1 Revisão de literatura	17
1.2 AS HIPÓTESES	20
1.2.1 Referencial teórico e métodos	24
2 PREÂMBULO: CÓDIGOS SOCIAIS DO VESTIR	26
2.1 UNIFORMES – OCUPAÇÃO, MASCULINIDADE E DESPERSONALIZAÇÃO	26
2.2 MODA E ARTE: SENTIDOS DO ESTÉTICO	31
2.3 O ANTROPOMORFISMO E O TRAJE MORTUÁRIO	33
3 CIDADES E CIDADÃOS DO BRASIL REPÚBLICA	35
3.1 A CAPITAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA	35
3.1.1 Preparar para o uso da liberdade	39
3.2 AS INSTITUIÇÕES E A DISCIPLINA	49
3.2.1 Sobre a cidade e o papel [e os métodos] das instituições totais	57
3.2.2 Sobre o significado social da loucura	63
3.3 SERGIPE, NA TRILHA DA EUROPA E DA CAPITAL	67
3.3.1 A liberdade não abala a hegemonia	81
3.3.2 O hibridismo da cultura sergipana	82
4 A MODERNIDADE CHEGA AOS TRÓPICOS	91
4.1 EX-COLONIZADORES E EX-COLONIZADOS	92
4.2 RIO, UM PEDACINHO DA FRANÇA	96
5 MEDIADORES EXCEPCIONAIS E SUA ARTE INCOMUM	106
5.1 A ARTE BRUTA E A ARTE PRIMITIVA	112
5.2 A ARTE BRUTA E A ARTE INGÊNUA	113
6 O HOMEM, A OBRA	116
6.1 PARALELAS NUNCA SE ENCONTRAM	116
6.2 ILUSTRE CIDADÃO DE JAPARATUBA	119
6.2.1 O Prisioneiro da Missão	122
6.2.2 Uma vida em série	131

6.3 ENTRE OS MUROS DA COLÔNIA	136
6.3.1 O eleito, os eleitos	139
6.3.2 O sacro, o profano, as poéticas e o <i>acaso</i>	144
6.4 A IMAGEM QUE ESCAPA PELA FRESTA DA PORTA.....	146
 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
 REFERÊNCIAS	153
 ANEXOS	161
 APÊNDICES.....	162

1 INTRODUÇÃO

Arthur Bispo do Rosario, sergipano de Japaratuba, nasceu em meados de 1909. A data é controversa. Nos registros da *Light*, consta 1911, nos da Marinha de Guerra, 1909, ambas instituições onde trabalhou. Seu nascimento se avizinha da Abolição da Escravatura, e não é difícil imaginar como eram tratados os **novos cidadãos** negros, pobres, nordestinos e recém-libertos do começo do século XIX.

A pequena Japaratuba formou-se com vários engenhos no entorno da Missão, delineada pela tradição religiosa e quilombola (hoje, o povoado Patioba). Sua emancipação se deu em meados de junho de 1859, mas só se tornou uma cidade em agosto de 1934¹. Um intenso fluxo de escravos, em determinado período, somou a maioria da população. Os aspectos culturais de Japaratuba envolvem religiosidade, folclore e artesanato. Nesse panorama de quilombolas, festas religiosas e tradições artesanais, em data incerta, nasce Arthur Bispo.

Jovem ainda, em 1925 transfere-se para o Rio de Janeiro onde trabalha como grumete na Marinha de Guerra e na Companhia de Energia Elétrica *Light*, além de desenvolver outras atividades, como pugilista e guarda-costas. Pouco tempo depois, às vésperas do Natal, Bispo é encontrado vagando pelas ruas do Rio em um surto psicótico, anunciando-se **Mensageiro da Passagem**:

Faltavam dois dias para o Natal de 1938. Era meia-noite e Arthur Bispo do Rosario descansava [...]. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. Vinham do céu a seu encontro. Era um chamado. A noite se fez dia para convocá-lo à sua missão. Bispo recebeu os anjos e os acolheu em algum canto de sua psique. A glória absoluta: ele era enfim *reconhecido*. Como Jesus Cristo? ‘Está falando com ele’, arriscaria a confissão [...] Bispo se *apresentou*. O ponto final daquele calvário de delírios foi o Mosteiro de São Bento. Depois de peregrinar pela cidade, ele entrou no templo do Centro e anunciou à confraria de padres: ‘Vim julgar os vivos e os mortos’ (HIDALGO, 1996, p. 13, 14).

¹ Dados disponíveis no site da prefeitura: <http://www.japaratuba.se.gov.br/> Acesso em: 15 Mar. 2011.

Pouco se sabe sobre o passado de Bispo antes do surto e o que o levou a esse quadro e à retenção na Colônia onde, por 50 anos, produziu abundantemente sua arte. O evento marcou profundamente sua trajetória, não obstante Bispo nunca se pretendeu nem se considerou artista. Via-se como um prisioneiro de sua Missão.

Um aspecto costumeiramente observado é a aproximação de algumas de suas obras – formal, importante salientar – com as de Marcel Duchamp, vistas em paralelo. No que tange a questões poéticas, seus trabalhos preservam suas respectivas peculiaridades. Presume-se seu desconhecimento acerca desses movimentos artísticos por ter, ao longo de seus 50 anos de reclusão, poucos contatos com o mundo exterior.

De fato, vou tratar essa questão como secundária. Como já declarado, reitero que cada um desses trabalhos tem seu valor próprio. Segue seu caminho próprio. Portanto, consciente ou não de tais poéticas e estéticas, o fato é que Bispo proporciona à arte brasileira condições e paradigmas de leitura, de sensibilidade e de organização do espaço artístico. O inventário de Bispo do Rosario é o retrato do Brasil abolicionista e católico, dos artesãos sergipanos, dos servidores das Forças Armadas, dos excluídos e retidos nas intuições e, ironicamente, da vanguarda intelectual europeia do período entreguerras.

Sua obra foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1992, pouco tempo depois de sua morte em 5 de julho de 1989, após seus 50 anos de reclusão. No ano seguinte, o Museu de Arte Moderna (MAM) carioca realizou uma grande exposição de seus trabalhos.

Bispo foi destaque na Bienal de Veneza em 1995, e esse foi o marco que deu visibilidade internacional e despertou o mundo para sua genialidade. Em 2010 o filme **O Senhor do Labirinto** com roteiro de Luciana Hidalgo – biógrafa de Bispo – e direção de Geraldo Motta participou da 34ª Mostra Internacional de Cinema. A Bienal de São Paulo de 2012 apresentará como destaque uma homenagem ao artista.

Como critério metodológico, adotarei a data imprecisa de nascimento e o nome do artista Arthur Bispo do Rosario assim, sem acento, como estabelecido por Hidalgo (1996).

1.1 A PESQUISA

A abordagem se deteve, principalmente, à interface das sociologias da arte e da moda, e teve, como recorte, os trabalhos do artista que envolvem processos e métodos de costura e bordado e amostras de vestuário (uniformes da Marinha de Guerra e da Colônia Juliano Moreira) como suporte artístico.

O título do projeto foi reformulado algumas vezes até que fosse suficientemente representativo e abrangesse os vários aspectos e linhas de pesquisa aqui apresentadas.

Considereei como relevante o fato de o artista sustentar o quadro diagnosticado de esquizofrenia-paranoide como um traço decisivo de sua trajetória. Sua condição emocional e psicológica é paradoxal: os mesmos punhos de pugilista des-tecem os fios dos uniformes e lençóis da Colônia e, com eles, re-bordam delicadamente os uniformes re-construídos aos moldes dos da Marinha. Também coletam restos e sobras do mundo para sua transformação em artefatos, a serviço do divino. O contexto histórico-geográfico em que Bispo está inserido circunscreveu a formulação do problema de pesquisa: Japaratuba, sua cidade sergipana, apresenta aspectos culturais que envolvem as tradições religiosa, folclórica e artesanal. Foi formada por Engenhos que desenvolveram comunidades quilombolas. Esse panorama conformou a memória do artista negro, nascido há cerca 21 anos após a abolição da escravatura.

Dado o recorte no acervo da obra do artista, nortearam a pesquisa relações de diferentes aspectos da expressividade plástica de Bispo:

- I – Tendo em vista sua religiosidade, seu quadro clínico e o contexto histórico, quais os significados dos suportes escolhidos por Bispo?
- II – Como obra de expressão de mitologia pessoal e rito catártico, por que os uniformes? E por que desconstruídos?
- III – A consciência inconstante foi decisiva para a desconstrução dos uniformes?

A exemplo dos problemas de pesquisa, para a justificativa procurei articular aspectos

relevantes de seu histórico em paralelo a um contexto geral, de entorno (sociopolítico e cultural) e, em um plano secundário, do panorama da evolução das artes visuais a partir do século XX. A obra de Bispo possui semelhanças formais frequentemente confrontadas com algumas das propostas de Duchamp e até da Pop Art, essa última, devido a um colecionismo ora abstrato-metafórico, ora físico-descritivo, como abordado mais adiante.

A originalidade do processo criativo de Bispo é bastante curiosa quanto à escolha e ao uso dos materiais. É, por sua condição de recluso, seu emprego inusual e prematuro, mas hoje frequente em obras contemporâneas. Se considerarmos as atuais discussões sobre o significado e o ônus dos manufaturados e seu reaproveitamento [**ainda que a reconstrução a que esses objetos são expostos não esteja fundada exatamente nesse contexto ideológico mas se daria, entre outros aspectos, pela precariedade da oferta**], seria esse um indício do rumo que as artes tomariam nos anos ulteriores, devido à progressiva mudança nos paradigmas da visualidade das propostas artísticas na passagem do século XIX para o XX.

O jogo lúdico expresso nos artefatos de Bispo do Rosario tornam desimportante a mediação que os objetos constroem nas relações sociais mais tradicionais. É um espaço subjetivo-afetivo próprio. Todavia, ele nos desafia à inquietação.

Diante desses pressupostos: das relações do artista com o sentido dos uniformes, o pulsar de sua consciência, do trabalho de ressignificação e colecionismo criativo, além da aproximação com a formalidade de alguns movimentos do século XX, este estudo se dedica a evidenciar o caráter memorial e a atualidade da obra, como referencial plástico por sua originalidade e força expressiva.

1.1.1 Revisão de literatura

Envolto por uma névoa de mistérios e genialidade, Bispo atrai não só um sem-número de admiradores ansiosos por desfrutar das profusas laçadas de seus bordados mas também a atenção de muitos pesquisadores provenientes de diversas áreas do saber.

Inúmeras interpretações e estudos a esse respeito foram e estão sendo desenvolvidas atualmente, um verdadeiro mar de informações. Esse, portanto, foi o motivo pelo qual, diante da extensão da literatura encontrada, resolvi fazer um recorte que lançasse luz ora sobre autores de maior relevância na academia, ora sobre aqueles cujos trabalhos se relacionam de alguma forma com o presente estudo. Não pretendi ser injusta. Há muitos trabalhos sérios – além destes citados – sendo publicados, mas não estabelecem paralelismo.

Dentre os autores tabulados, a questão da saúde mental do artista é um traço recorrente e intensamente abordado.

De minha parte, procurei tangenciar o problema, como mencionado aqui, em várias ocasiões. Não sobrelevei o evento por acreditar fortemente que Bispo do Rosario é um artista que produziu uma obra de total solidez plástica e filosófica e que, sob esse ponto de vista, sua condição psicológica se interpõe como secundária. Todos os indícios levam à constatação de que seria artista e genial, fosse esquizofrênico ou não. Até mesmo pela forma sofisticada com que se expressa quando se refere às suas **representações**, aliás, de maneira clara e lúcida. Há também as questões sociológicas acerca dos juízos equivocados a respeito de uma arte, digamos, não cultivada.

De tempos em tempos surge um tipo de personalidade que, como uma planta não sobrevive sem água e sol, igualmente não dispersa sua passagem pela vida sem expressar-se convulsivamente – e o faz com inigualável profundidade –, destacando-se pela verdade de sua narrativa.

Não pretendi ser superficial ou simplesmente **dar as costas** para o quadro clínico de Bispo; só procurei agrupá-lo às circunstâncias em que a obra se conforma no mesmo nível de valor. Reflexioná-lo apenas como contingencial.

Foram rastreados os trabalhos disponíveis nos seguintes Bancos de Teses e Dissertações: Universidade de São Paulo – USP, Universidade Estadual Paulista **Júlio de Mesquita Filho** – Unesp, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Universidade

Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e de São Paulo – PUC, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes e, finalmente, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – BDTD-Ibict.

Na sequência, há uma pequena amostragem de autores e breves comentários.

Jorge Antonio da Silva, autor da dissertação **Arthur Bispo do Rosário – a Arquitetura do In-Sensato** para o Programa de Mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, coletou dados para uma pesquisa em dois eixos: biográfico e analítico, e teve, como base, a semiologia.

José Roberto Alvez Olmos Fernandez, autor da dissertação **A Condição Paradoxal da Obra de Arthur Bispo do Rosario** para o Programa de Mestrado em Filosofia da Universidade de São Paulo – USP, guiou-se pelo delírio estético empregado na “produção de um novo mundo nascido de sua ação de criador e filho” (FERNANDEZ, 2000, p. 129) na busca pela cura materializada em escrituras. Para isso, se vale de um quadro teórico que tende para a psicologia.

A interseção de nossos trabalhos ocorre sobretudo na interpretação de que Bispo ressignifica sua produção. Fernandez o faz da perspectiva do delírio, enquanto esta pesquisa o justifica como ânsia por pertencimento.

A pesquisadora Marta Dantas da Silva, autora da tese **Arthur Bispo do Rosário, uma Estética do Delírio** para o Programa de Doutorado em Sociologia da Universidade Estadual Paulista **Júlio de Mesquita Filho** – Unesp, objetivou a obra e a vida do artista articuladamente. Analisa sua mitopoética como reorganização e reconstrução da realidade, como ritualística. Sua tese é a de que Bispo encenou, através de uma morte simbólica e consecutivo renascimento como **Criador do Mundo Encantado**, sua própria salvação através da arte. A esse processo organizador Silva chamou de “estética do delírio” (SILVA, 2004, p. 1). O quadro teórico utilizado, segundo Silva, transitou pela antropologia, religião, psiquiatria, psicologia, estética, fenomenologia e história da arte.

Foram encontradas semelhanças no traçado da pesquisa; no entanto, a discordância na interpretação fica por conta do **delírio**. A obra, em Silva, foi analisada na sua totalidade, fazendo uma varredura mais ampla. Já o recorte que fiz se restringiu à amostragem têxtil e a relacionar (principalmente) os uniformes com os significados sociais da indumentária.

Rita de Cássia Garcia Jimenez, autora da dissertação **Arthur Bispo do Rosario no Panorama da Arte Contemporânea** para o Programa de Mestrado em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – USP, utilizou a soma total do acervo do artista para analisar a exclusão, acreditada como insuficiente para conter a liberdade criativa que Bispo desfrutou, mesmo recluso. A pesquisadora tratou de relacionar aspectos da obra com o contexto social do homem, e o faz tendo como ponto referencial a arte contemporânea que é reiteradamente citada no estudo.

Stefanie Gil Franco, autora da dissertação **22 de Dezembro de 1938 – Arthur Bispo do Rosário: um Estudo Antropológico sobre Arte e Loucura** para o Programa de Mestrado em Antropologia Social da Universidade de São Paulo – USP, resgata a relação entre arte e loucura e as implicações sociais que daí advêm. Fragmentou sua pesquisa em três eixos: a reconstrução de um mundo transgressivo e ilegível; a loucura, em que a **Missão** é o próprio diagnóstico de esquizofrenia e, por fim, a arte contemporânea que o toma como objeto. Escolheu encarar a **Missão** como “desejo corporificado” e, assim, procurou se desvincular de “qualitativos de interpretações racionais” (FRANCO, 2011, p. 20), tais como signos e representações.

Outros autores de livros e artigos que também se dedicaram a Bispo ou temas transversais serão citados no decorrer deste trabalho.

1.2 AS HIPÓTESES

I – Tendo em vista sua religiosidade, seu quadro clínico e o contexto histórico, quais os significados dos suportes escolhidos por Bispo?

Bispo constrói seu legado em paralelo (alienado, talvez?) às guerras na Europa, ao existencialismo e às poéticas dadaístas, mas preserva uma intrigante familiaridade entre a **Roda da Fortuna** e o **Vaso Sanitário** – formal –, com a roda de Duchamp, ou **La Fontaine**; e com os *read-mades* [Apêndices A e B, páginas 162 e 163].

Além da formalidade plástica que os aproxima, há também um caminho em mão dupla: uma mesma direção em sentidos opostos. Na eleição de objetos manufaturados dos Dadá para se tornarem *ready-mades*, há subentendido o gesto do desafio, a negatividade desses artefatos que cumpriram seu percurso de distanciamento da natureza e da divindade primitivas. Em Bispo, esse processo é um retorno à natureza e à divinização, é a recuperação de uma tradição religiosa ou replicação de um rito catártico.

II – Como obra de expressão de mitologia pessoal e rito catártico, por que os uniformes? E por que desconstruídos?

É mero **acaso** a escolha de materiais e suportes no fazer de Bispo? Acredito que aquilo que possa se apresentar como um acaso aos olhos do espectador tinha seu referendo, no mundo interior de Bispo. Não é somente e apenas algo passível da simples **aceitação passiva**. É justamente no ato da escolha, da eleição de tais dejetos, lixo e dispensa que reside o processo de reinvenção, reconstrução e ressignificação de seu mundo, um memorial de criação genial com possibilidades inusitadas.

Bispo, negro proveniente de uma população de escravos recém-libertos, órfão [**provavelmente**], mais um excluído social que tem, como agravante, um quadro diagnosticado de esquizofrenia paranoide, em condição de retido manicomial, só encontrou uma saída para a reorganização de um mundo melhor, mais justo. As leis dos homens não foram suficientes para salvá-lo de seus fantasmas. Recorreu às divinas, e escolheu trilhar esse percurso e embelezá-lo com seu talento e sua dedicação. Cada um desses objetos **escolhidos** é ressignificado pelas mãos de Bispo. É um bordado minucioso em que coisas aparentemente in-significantes convivem adquirindo novas cores, nova vida. Dividem harmoniosamente o espaço num mundo outro, melhor e perfeito. Assim como ele próprio, seus objetos abandonam a posição à qual tinham sido vocacionados e assumem um posto nobre e digno. Teria o artista a consciência desse trânsito?

Podemos considerar que a obra, via de regra, **escapa** do autor e, acredito ser, o Bispo e sua obra, um excelente exemplo disso.

Na leitura dessas obras cabe perfeitamente o abandono de todas as hipóteses normativas e estabelecer reconsiderações e desconstruções idênticas aos processos de Bispo, as quais elevam a arte a uma categoria do ilimitado, do infinito e do instável. O procedimento proposto pelos desconstrucionistas – como Jacques Derrida (1930-2004) – de questionamento de conteúdos, construções e interpretações, aqui, é bastante apropriado e adequado, tanto para o processo artístico em si, quanto para sua interpretação.

Essas construções falam coisas diferentes em diferentes momentos histórico-sociais. Os significados são desconstruídos e reconstruídos com base nessas diferenças. Bispo reinterpreta os artefatos (*e essa reinterpretação não é um ocasional*) e nós reinterpreta-mos esses artefatos, agora, culturais. Até o fato de categorizarmos esses objetos como culturais já demonstra um processo de ressignificação, como a escolha de uniformes como suporte artístico, por exemplo. Portanto, que sentido há no fato de ele promover justamente seus antigos uniformes da Marinha e da própria colônia de internação elevando-os à categoria de obras de expressão pessoal reunidos num rito catártico? Por que uniformes?

Segundo Bakhtin (2002), a consciência se forma com os signos criados socialmente e nas relações entre indivíduos. O uso dos uniformes está ligado a um sentido social mais amplo e, no caso de Bispo, ao mesmo tempo íntimo, pontuado por momentos de inconsciência. Apresenta elementos comuns nas relações do artista com o ambiente em que viveu antes de sua reclusão – uniformes da Marinha; e nas relações com o ambiente da Colônia – uniformes dos internos, reiterando sua escolha, como eleitos.

III – *A consciência inconstante seria um fator decisivo para a desconstrução dos uniformes?*

A importância emocional que esses episódios representam para Bispo nos dá pistas sobre a desconstrução e ressignificação desses ícones sociais. Os uniformes da Marinha de Guerra carregam consigo determinado *status social*, assim como aqueles da Colônia

Juliano Moreira, determinado *estigma*. Talvez a ânsia por pertencimento, compreensão e aceitação tenha impulsionado os movimentos do artista. É bastante significativa e emblemática a ação de des-construção/des-tecimento dos fios azuis dos trajes da instituição manicomial e, por outro lado, sua transformação em sagrado.

O mecanismo de aprimoramento de Bispo segue movimentos ora de descolamento, ora de conexão com o social, sugerindo, inclusive, momentos de consciência. O descolamento, portanto, não é total. Esse pulsar é um esforço no estabelecimento de uma linguagem e comunicação com a realidade. Motivado por impulsos místicos, é expresso abstracional e plasticamente; e não só do ponto de vista do simbólico da farda e de seu *status* social: as roupas não vestidas não realizam sua função ou seu significado original; transformam-se em objetos plásticos, recontextualizados, ressignificados.

Figura 1 – Arthur Bispo do Rosario vestido com uma das fardas re-bordadas, foto de Walter Firmo. Disponível em: <<http://textosdetherezapires.blogspot.com/2010/10/span-stylefont-size85-o-premio-de.html>> Acesso em: 16 Mar. 2011.

O próprio artista é suporte performático: há registros e retratos em que veste mantos e fardas **re-bordadas**, como mensageiro da passagem. A ação do vestir-se de Bispo, além de ressignificar, também refuncionaliza o uniforme. Ele é cuidadosamente extraído de sua condição e *status*, e transformado em instrumento místico ou, contemporaneamente,

performático-artístico. Canclini defende que para muitos teóricos de estética como Kant e Umberto Eco “a experiência artística se produz quando, na relação entre um sujeito e um objeto, prevalece a forma sobre a função [...] a percepção propriamente estética, que se detém na forma de objeto, posterga o ato prático e elimina momentaneamente a função [...]” (CANCLINI, 1980, p. 10, 11).

1.2.1 Referencial teórico e métodos

A primeira fase do trabalho envolveu uma coleta bibliográfica de dados e informações sobre o artista e a obra. Foram leituras de caráter generalista, para que fosse possível desenhar um contexto mais amplo. Parti da leitura de sua biografia.

Em um segundo momento, já com algumas premissas contestadas e outras confirmadas, o trabalho tomou corpo e foi ficando premente a feitura de uma pesquisa de campo, com busca à documentos e análise presencial das obras que hoje se encontram no Museu Bispo do Rosario (antigo Museu Nise da Silveira), localizado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Foi feito um mapeamento fotográfico da Colônia e do acervo, complementado por entrevistas com o curador da instituição e funcionários, alguns dos quais tiveram algum tipo de contato com o artista na década de 1980, já no final de sua vida.

A pesquisa teórica teve como base uma bibliografia voltada para a estética, com leituras selecionadas em conformidade com a relevância do tema que contou com autores como Fischer, Arheim, Hauser, Canclini e Paz.

Este trabalho foi aos poucos se complementado com o decorrer da pesquisa e dos cursos das disciplinas nas áreas de Antropologia Social e Psicologia Social.

Nessa ocasião pude tomar contato com autores que analisam em profundidade as questões da memória, do ponto de vista antropológico, psicológico e histórico. Importantes contribuições se somaram. Vieram, em auxílio, autores como: Halbwachs,

Rossi, Yates e Freud. Nas análises, a memória foi relacionada com o objeto, no que se refere à religiosidade e ao colecionismo, traços reincidentes na obra do artista. De como a ordenação, organização e reunião desses elementos e objetos seguem um roteiro místico, mas podem conectar-se aos quadros sociais da memória de Japaratuba (religiosidade, quilombolas e artesanato), da Colônia (uniformes azuis) e da Marinha de Guerra (uniformes militares navais).

Outra disciplina importante que colaborou substancialmente com a dissertação foi aquela cursada no Instituto de Psicologia, que contribuiu para a construção de novas teorias e hipóteses. A partir da bibliografia de autores, notadamente da fenomenologia estética, como: Merleau-Ponty, Escoubas e Frayze-Ferreira, foram aprofundadas algumas questões estéticas e, em alguns momentos pontuais, outras foram abandonadas.

Assim, também se abriu um espaço para o espraio de teorias. Portanto, o autor Paul Ricoeur tem se mostrado bastante eficiente na delimitação de uma fenomenologia da memória de Bispo relacionada ao contexto de sua cidade natal e do Rio de Janeiro, capital da República.

Ambas as pesquisas bibliográficas (antropológica ou psicofenomenológica) foram imprescindíveis e correspondentes para a reflexão e análise dos dados levantados, auxiliando na esquematização de aspectos relevantes da obra e dos meios e mecanismos de expressão do artista.

A pretensão é que se tenha, de fato, realizado um trabalho de levantamento da trajetória do homem como ser social e do artista na interpretação de sua memória sobre os fatos que o levaram a se expressar plasticamente na construção de sua mitologia pessoal.

2 PREÂMBULO: CÓDIGOS SOCIAIS DO VESTIR

2.1 UNIFORMES – OCUPAÇÃO, MASCULINIDADE E DESPERSONALIZAÇÃO

Na diversidade das relações entre indivíduos de uma sociedade, uma das mais contundentes formas de construção de identidades é o vestuário. Trabalha diretamente na interpretação da cultura e possui força e energia suficientes para manter ou subverter as fronteiras simbólicas do jogo social.

O sentido de identidade é relacionado a diferentes narrativas que abrangem passado, presente e futuro. Essa perspectiva não é fixa, à medida em que cada membro do grupo opera de maneira lapidar, aprimorando o **eu** de acordo com o vivido.

Vários são os âmbitos da vida representados por essas narrativas: ocupação, identidade regional, religião e, principalmente, classe social, da forma como a aparência pessoal, por exemplo, estabelece o lugar de cada indivíduo, operando abaixo do nível das palavras, simbolicamente.

Para Gilda de Mello e Souza, a moda fixa ou estabelece quadros na estrutura social, pode delimitar ou fazer distinções em relação à posição no grupo mas, muitas vezes, também à ocupação:

A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica – o aspecto menos explorado da moda – talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes (SOUZA, 1987, p. 26).

Então, o caminho através da moda é bastante claro: evidencia o desejo de distinção social. E foi quase sempre assim. As leis suntuárias comprovam a reivindicação das classes abastadas pelos trajes, cores e tecidos mais exuberantes:

Certos ornamentos ou cores especiais (coroa, cetro, púrpura real) sempre foram prerrogativas da realeza ou de outros altos dignatários – militares, civis ou religiosos – e, com o estabelecimento de hierarquias militares e eclesiásticas, um elaborado sistema de posições encontrou contrapartida em um sistema igualmente elaborado de diferenciação sartória ou decorativa, cujo princípio geral estabelece que quanto mais alta a posição, mais elaborada e mais cara é a ornamentação (FLUGEL, 1966, p. 24).

Houve uma decisiva mudança na gênese do vestuário que foi diretamente afetada com o acesso econômico, na sociedade pós-industrial. O consumo passa a ser ampliado, em larga escala. Essa dinâmica acaba por embaçar ou confundir as fronteiras de nível entre indivíduos.

O vestuário reforça, por outro lado, o significado de identidades econômicas ou ocupacionais e, portanto, não aborta seu papel termômetro, de controle social. As estruturas constituídas socialmente são complexas, ricas em significados, gostos culturais e estilos de vida associados.

Em linhas gerais, o vestuário masculino está mais especificamente ligado às atividades econômicas, é mais fixo que a indumentária feminina, mas as vestimentas de **lazer** são sempre mais flexíveis.

Todos esses protocolos formam um conjunto de normas hegemônicas que regem a masculinidade: potência e controle físicos, heterossexualidade expressa; conquistas profissionais (como o dito **trabalho de homem**) e papel familiar patriarcal. A masculinidade não é tida como função da aparência.

Igualmente desenhando identidades, estão os uniformes. Suas alterações estruturais – como os botões de metal amarelado e ornamentos tão comuns em uniformes de corporações como Exército e Marinha que fazem distinção hierárquica – refletem

mudanças de *status* do trabalhador, ainda que eles simbolizem participação impessoal nas organizações. Mesmo sendo a padronização, por vezes, desconfortável ao ego, fica quase inimaginável o gozo das atividades militares, por exemplo, sem o uso desses acessórios carregados de simbolismo. A intensidade com que se faz uso dessas roupas está ligada à dimensão local de sua significação, à ênfase do grupo ou da organização e também da individualidade do usuário.

Figura 2 – Lutas, Arthur Bispo do Rosario, s/ data, tecido, linha, plástico e metal, 83 x 122 x 5 m. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

Figura 3a – Distintivo, s/data, metal, 3,6 x 3,5 x 1,5 cm. Coleção Renato Luiz Gavião, príncipe.

Figura 3b – Condecoração de Ordem do Mérito Militar, s/data, metal e tecido, 1,2 x 1 cm. Coleção Paulo Mario da Cunha Rodrigues, almirante.

Figura 3c – Condecoração de Comendador, s/data, metal e tecido, 1,2 x 1 cm. Coleção Paulo Mario da Cunha Rodrigues, almirante.

Figura 3d – Condecoração de Ordem do Mérito Militar, s/data, metal e tecido, 1,2 x 1 cm. Coleção Paulo Mario da Cunha Rodrigues, almirante. Museu da Marinha do Brasil.

Ornamentos dimensionais, comuns em trajes masculinos, são utilizados para produzir um avolumamento nos ombros que os associa facilmente à força muscular, convenientemente assíduo em trajes militares, como dragonas.

Flugel acredita que o abundante uso de ornamentos é remanescente de uma infância da

humanidade: “Mesmo entre nós, contudo, há o que podemos olhar como vestígios de um estado mais primitivo, no qual os homens eram os mais enfeitados e as mulheres as mais pudicas. Mesmo os atavios femininos mais ostensivos, escassamente igualam a suntuosidade de certos uniformes militares” (FLUGEL, 1966, p. 94). Para ele, o uniforme militar é percebido com um todo. Com a remoção de parte pode ocorrer a percepção de despido, ou seja, de falta de pudor. Talvez seja por isso que é exigido de soldados, o absoluto e irrestrito uso do quepe, cuja ausência expõe o sujeito, inclusive, a sanções.

Figura 4 – Uniforme, Arthur Bispo do Rosario, s/ data, tecido, linha, plástico e metal. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

Figura 5 – Indumentária militar de fabricação da Alfaiataria Lage, século XX, bordados sobre cetim e seda, botões. Coleção Geraldo de Azevedo Henning/Museu da Marinha do Brasil.

A origem do uniforme é recente, menos de três séculos. A Guerra dos Trinta Anos foi um episódio decisivo para mobilizar por um longo período um grupo considerável de homens mantidos em estado de prontidão. O estabelecimento desses signos distintos foi adotado amplamente a partir de então.

No início, os uniformes respondiam à moda e rivalizavam em elegância, nos meios e nas circunstâncias. Com o tempo foi se estabelecendo a vocação de “cimentar a unida-

de no mundo militar” (ROCHE, 2007, p. 230) por meio da disciplina – a essência do soldado –, e da necessidade de formar corpos e mentes. O uniforme molda atitudes e hábitos, conjuga economia da liberdade individual à docilidade automática, cuja autonomia é justamente a medida de sua obediência pautada pela ética militar e pelo senso de hierarquia. E esse é o motivo pelo qual não pode ser subjugado aos desmandos da moda. Ficaria, o espírito militar, exposto ao nascer e morrer.

[...] não há nada menos uniforme que o uniforme, que reflete tanto o desejo de distinção quanto o de consenso, esses desejos se manifestam nas mudanças que podem ser observadas nos regulamentos e decretos, nos quais, se especificam variações de forma e cor, e na diversidade dos signos militares, com vistas a atingir maior eficácia (ROCHE, 2007, p. 237).

Segundo Crane (2006), indivíduos de cargos mais altos na hierarquia, com conotação honorífica, eram exigidos no sentido de um comportamento padronizado, seguindo regras e regulamentos:

No grupo dos uniformes, o militar (que para nossa finalidade deve incluir o naval) se sobressai tanto por causa de sua importância social única e histórica como também pelo fato de exibir um desenvolvimento extremo dos tipos hierárquicos dos trajes. Não somente são as diferenças de nacionalidade e as de localidade (estas últimas correspondendo em geral a determinados regimentos) indicados por tipos distintos de uniforme, mas dentro de cada grupo as distinções de patente são claramente salientadas, geralmente de acordo com o método primitivo de marcar cada patente sucessiva, de baixo para cima, com um aumento na decoratividade do traje correspondente (FLUGEL, 1966, p. 119).

Para Diane Crane os uniformes são um símbolo poderoso de *status*, por exemplo, por seus volumes e panejamento. Empregados superiores normalmente usavam sobrecasaca, casaco formal e sobretudo.

Como observação, é importante reiterar que os uniformes da Colônia eram deliberadamente desconstruídos, depois reconstruídos, imitando a modelagem de uniformes militares com suas insígnias bordadas e, posteriormente, rebordados. Esse simbólico desfazer vem ao encontro da padronização daqueles que trajam uniformes, demonstram particularidade no grupo, sem **desfazer-se** do gozo do prestígio da hierarquia.

A hierarquia também pode ser notada nas variações de signos que Bispo estabelece quando elege nomes privilegiados para povoar a bainha oculta do Manto da Apresentação em comparação com os nomes no interior [evidente] da modelagem.

Outro detalhe é que o Manto da Apresentação, espécie de sobretudo, também aponta para a superioridade hierárquica em exuberância e panejamento.

2.2 MODA E ARTE: SENTIDOS DO ESTÉTICO

A aproximação entre moda e arte é bastante comum. Para Gilda de Mello e Souza, a moda poderia ter sido arte, em tese, no período anterior ao industrialismo. Mas, com a replicação das peças, é mais apropriado considerá-la uma manifestação estética apoiada na publicidade, para ganhar fôlego de consumo e, sobretudo, ferramenta do jogo social na busca de identidade e de pertencimento, o sentido do interesse comum:

Assim, quando mal terminada a Segunda Guerra Mundial Christian Dior lançou, no meio dos sofrimentos agudos que ainda atormentavam o mundo, as saias especulares de exuberante metragem, não o fez levado por um capricho, mas pelo pressentimento genial de que um novo público estava em vias de se formar. A audácia do grande costureiro assombrou seus próprios colegas. No entanto como uma torrente a quem se abriam os diques, as mulheres arremessaram-se impetuosamente ao novo estilo de vestimenta que, fantasioso e muito caro, não só rompia a insipidez da cômoda moda norte-americana e dos uniformes a que os serviços auxiliares haviam-nas condenado, como satisfazia a necessidade urgente de afirmação de um grupo enriquecido de pouco nos lucros extraordinários (SOUZA, 1987, p. 32).

Gilda propõe um paralelo com a moda quando afirma que a arte pode ser expressão da sociedade ou uma **técnica** para esquecer-se dela. Diz que, frequentemente, manifesta posição reacionária ou joga à sua margem. Tudo isso vale, inclusive, para a moda.

As avaliações estéticas dirigidas à moda se dão com base no ritmo, no movimento. A moldura não a contém; nós a completamos com a ajuda de nosso corpo e de nossos gestos:

[...] o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. [...] a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento (SOUZA, 1987, p. 40).

Em seu livro, datado de 1987, a autora aborda a fixidez da arte em contraste com a fluidez da moda. Tampouco a arte é fixa e, mais ainda, na contemporaneidade. A questão do corpo sempre foi primordial e tema recorrente na arte.

A essa altura [por ocasião da edição de seu livro, em 1987] já haviam inúmeras expressões de *body art*, *performances*, *happenings* e arte cinética, sem nem sequer ser necessário considerar Alexander Calder (1898-1976) e seus móveis, presentes tanto no MAC USP quanto na 2ª Bienal, em 1953. O foco de Calder é o movimento e o equilíbrio calculado. Portanto, sua reflexão sobre fixidez e experiência corpórea deve ser relativizada em função de os caminhos percorridos pela arte moderna e pela contemporânea terem sido bastante alterados e questionados.

Também discordo e, particularmente, não acredito ser a moda, nem nunca ter sido, arte. São matérias feitas de diferentes estofos. Para Taylor (2005), a moda procura aproximar-se da arte pretendendo a rentabilidade, agregando sua valoração cultural. Produtos de moda são construídos para aparentarem ser produtos artísticos, e é, justamente, por esse aspecto que se flagra a perda de sua autenticidade.

A moda, por causa da natureza de sua manifestação, é bastante hábil na comunicação e propagação cultural de ideias. A arte, no entanto, por sua característica e *status* de alta cultura, é mais restrita ou limitada em sua capacidade comunicativa.

Com relação ao artista Bispo, trabalhou ostensivamente sobre uniformes em um período delicado. Foi membro da Marinha de Guerra justamente quando a Europa se arruinava com seus conflitos bélicos.

Por outro lado, a autora avalia os uniformes como insípidos, e Bispo os retrabalhou. Suas peças são exuberantes e passam longe da insipidez. Seu caminho é na contramão

[traço reincidente, veremos mais adiante]: transfere-os da mobilidade **insípida** para o colorido abundante e inerte das *assemblages*. Uma imobilidade que nos penetra, nos olha. A propósito: Bispo frequentemente trajava seu Manto.

2.3 O antropomorfismo e o traje mortuário

O ato de trajar confere mobilidade e presença de um objeto figural, mas também seu oposto: através dele registra-se a ausência de uma presença, em trajes não vestidos. Essa perspectiva estabelece uma discussão – profunda, filosófica – com o túmulo.

O tamanho das peças de vestuário e uniformes de Bispo são antropomórficos, são **usáveis**, o que esclarece uma evidência ótica como evidência presencial. Assim, a superfície visual se torna receptáculo (embalagem) quando ganha dimensões volumétricas. No Manto da Apresentação, o suporte é um cobertor bordado e modulado como vestimenta. Poderíamos considerá-lo como uma experiência de morte? Seria um traje mortuário? O próprio Bispo defendeu o Manto como o traje do dia de sua passagem e a de todos os outros. Levou consigo, na bainha, o nome dos eleitos:

Por outro lado, esse emprego figurável abre concretamente a espacialidade ideal do lençol – uma simples superfície – para a capacidade diferentemente fundamental de produzir um lugar, um receptáculo para os corpos, uma volumetria de estojo. O que já o sudário realizava de um modo que não pode ser mais claro. Mas, ao propor em acréscimo a sequência vertiginosa do vestido e da casa – segundo uma mudança de escala digna de Lewis Carroll –, a própria superfície se torce de rir, e é deste modo que ela indica às duas pequenas órfãs a vocação essencial de toda superfície que nos olha, isto é, de toda superfície que nos concerne para além de sua visibilidade evidente, sua opacidade ideal e sem ameaça. Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um pano, um pano vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da superfície. A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo – tudo obsidia a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87).

Com o Manto, a experiência do vestir é a de esvaziamento do lugar: a morte. Supõe o traje como mortuário. Mas como a questão de Bispo é o divino, seu papel também é o de um túmulo vazio, ou seja, o processo de ressurreição. O artista põe em obra, em contradição ou cisão a estatura e o túmulo. Pela estatura compreendemos o homem vivo, que se mantém em pé, a escala humana. Já o túmulo é o receptáculo esvaziado.

Nos uniformes e no Manto, subentende-se a ausência, a experiência de quase morte. Importante observar que a talha lhe cabia, e que o Manto não trajado é imagem esvaziada:

[...] No fim das contas, será preciso convir que para além da morte como figura iconográfica, é de fato a ausência que rege esse balé desconcertante de imagens sempre contraditas. A *ausência*, considerada aqui como motor dialético tanto do *desejo* – da própria vida, ousaríamos dizer, a visão da visão – quanto do *luto* – que não é “a morte mesma” (isso não teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 128, 129).

Há outra desafiadora perspectiva: Bispo registra a presença, textualmente, da ausência dos que tiveram seus nomes bordados no interior do Manto. Aqui se constata a coerência da obra de Bispo do Rosario: ele realmente acreditava no dia final, para todos.

O Manto da Apresentação é a obra sacra na qual, a experiência da morte é disseminada por todas as fibras dos tecidos e linhas de seu bordado.

3 CIDADES E CIDADÃOS DO BRASIL REPÚBLICA

3.1 A CAPITAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA

O século XX chegou com instauração da capital na cidade do Rio de Janeiro e uma população de cerca de um milhão de habitantes, a maioria negros ou afrodescendentes provenientes da abolição, grandes levas de ex-escravos que se somavam aos estrangeiros e eram atraídos pela promessa de oportunidades.

Essas oportunidades eram, em sua maioria, em atividades portuárias e se concentravam na zona central da cidade: um incômodo aos mais abastados e dores de cabeça para o Estado. Com o absurdo crescimento populacional não se conseguia equacionar a administração em âmbito público e resolver questões de habitação, higiene, saúde, abastecimento, entre outras.

Os indivíduos **enfejavam** a cidade e se colocavam como um empecilho à sua modernização. A solução do poder público foi a derrubada de vários quarteirões de casarões no Centro, onde a população se acumulava em condições já bastante precárias de higiene e dignidade. No entanto, o contingente não foi, de maneira alguma, realocado ou indenizado. Foram, então, pressionados a buscar abrigo com seus poucos bens e entulhos em barracões improvisados, contruídos ao pé do morro. Assim, surgiram a favela e o cortiço.

O governo contava, ainda, com o aporte do problema da varíola. Apesar do controle da epidemia, se reservava o direito de demolir espaços ditos contaminados e de obrigar os moradores a vacinarem-se compulsoriamente.

O levante rapidamente se disseminou e se fortaleceu, fazendo com que várias forças fossem acionadas para conter a Revolta da Vacina:

[...] chamaram-se tropas auxiliares dos estados limítrofes de Minas Gerais e São Paulo. Só assim, com todas essas forças concentradas, após dez dias, é que o movimento foi debelado. E teve início a repressão. O chefe de polícia da capital deu ordens para que toda e qualquer pessoa abordada no centro da cidade que não pudesse comprovar emprego e residência fixos, fosse detida. Como a tripla reforma criara um imenso déficit habitacional e como a maioria da população vivia de expedientes temporários, num mercado de emprego instável, esse decreto envolvia praticamente toda a população pobre. Os detidos eram levados para a Ilha das Cobras, onde eram despidos e violentamente espancados, para então ser espremidos nos porões de vapores que partiam incontinenti para a Amazônia. Lá, a pretexto de servir de mão de obra para a extração da borracha, os prisioneiros eram despejados no meio da selva, sem qualquer orientação nem guias, sem recursos nem ajuda médica, para desaparecer em meio à floresta (SEVCENKO et al., 1998, p. 24, 26).

Esse foi apenas um dos episódios que demonstram como a população de ex-escravos e pobres era percebida no período pós-abolição. Não é de se espantar de que um cidadão acabe em um surto psicótico ou em situação de reclusão numa colônia manicomial. O relato é do início do século, mas a prática, ainda que tenha se aprimorado e trate com maior discrição o problema da exclusão, não é de todo estranha, mesmo nos dias atuais.

Os eventos de Canudos e a Revolta da Vacina delineiam os contornos das condições sociais na República: marcada pela chegada da tecnologia e do progresso e pela população que se encontrava, por um lado, com os olhos voltados à Europa moderna e auspiciosa e, por outro, reprimida e em luta contra o tempo acelerado da modernidade, alheada de seus direitos civis.

A vida nas cidades foi se conformando em meio às tensões entre vários estratos e grupos sociais. Os desdobramentos foram intensificados com a expansão do poderio do capitalismo ao redor do mundo. Mas, conforme defende Sevcenko et al., houve uma maculação da privacidade. Não se hesitava em bombardear comunidades rurais, nem desalojar famílias, invadir templos e terreiros de tradição africana, nem tampouco espancar ou exilar pessoas. A repressão aprimorava-se: “Em suma, nem lares, nem âmbitos sagrados, nem corpos e nem vidas, do ponto de vista dos agentes da ordem, tinham garantias quando se tratava de grupos populares” (SEVCENKO et al., 1998, p. 30).

Apenas às classes abastadas era reservado o direito de participação na esfera pública e garantida a privacidade.

Sob o aspecto econômico, o Brasil, alicerçado pela cafeicultura, alcança estabilidade a partir do governo de Rodrigues Alves, e seguiu em sincronia com a ordem internacional, ainda que a República não se apresentasse nem liberal tampouco democrática a despeito dos anseios de intelectuais, artistas e escritores. O período de prosperidade e equilíbrio se estendeu até a iminência da guerra e foi conhecido como *Belle Époque*.

Essa mudança nas representações e expectativas relativas ao futuro e ao destino do país, fossem elas marcadas pelo otimismo dos grupos beneficiados com a Regeneração ou pelos pressentimentos sombrios dos que, nos sertões ou nas capitais, viam ameaçados seu modo de vida e seus valores, indica a percepção geral de que a sociedade estava sendo engolfada por um processo de transformação mais amplo e complicado que a mera reforma das instituições políticas. [...] o momento em que a Revolução Científico-Tecnológica se cristaliza, difundindo as novas condições da economia globalizada e seus princípios de racionalidade técnica. Esse efeito globalizante e o “bando de ideias novas” que o acompanham, iriam articular a inserção do país nesse contexto modernizador e propiciar a gestação das novas elites formadas pelos modelos de um pensamento científico cosmopolita. Essas elites atuariam, já na ordem republicana, como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo (SEVCENKO et al., 1998, p. 34, 35).

O cidadão comum ficava a meio caminho das inovações e modernidades. Ainda que o período seja anterior à ida de Bispo para o Rio, podemos considerar que os efeitos históricos persistiram. Temos, portanto, um cidadão Bispo que se mantém fiel à memória da pequena Japaratuba e às suas tradições religiosas, em meio à rapidez da capital. Indivíduos despreparados e em crise com esse novo ritmo e realidade ficavam ainda mais suscetíveis, expostos a esse meio inóspito.

A *Belle Époque* brasileira (meados de 1900 a 1920) trouxe novos parâmetros de consumo e crescimento da publicidade, mas também gerou efervescência cultural. Entre as décadas de 1920 e 1930 o regime começou a apresentar desgaste, e assim seguiu até o golpe de Getúlio Vargas. Igualmente em crise está o café, incentivado pela Crise de 1929.

Entre 1930 e 1940 aumenta uma orientação autoritária, a exemplo da Europa:

Ao amestrar os potenciais destabilizadores das novas tecnologias, o regime expunha a inclinação conformista de suas formas de consumo e sua particular adequação como recursos de gestão social. Interferindo na dinâmica dos instintos e dos afetos mais íntimos de cada um, o regime consolidava a ordem política coletiva.

O salto direto de uma população majoritariamente analfabeta no início do século para uma ordem cultural centrada nos estímulos sensoriais das imagens e dos sons tecnicamente ampliados, fornece uma indicação da trajetória da sociedade brasileira nesse período de mudanças intensas e rápidas. Expostas de um lado às pressões de um mercado intrusivo e de outro às intervenções das elites dirigentes, empenhadas em modelar as formas e expressões da vida social, as pessoas e grupos se viram forçados a mudar, ajustar e reajustar seus modos de vida, ideias e valores sucessivas vezes. Suas vidas privadas foram fortemente afetadas pelas turbulências históricas do que foi chamada “a era dos extremos” (SEVCENKO et al., 1998, p. 38, 39).

Mudanças bruscas e sucessivas exigem desenvoltura da população despreparada e culturalmente precarizada. Soluções alternativas surgem como uma saída aos problemas cotidianos, inaugurando, assim, o **jeitinho brasileiro** enraizado na origem popular de seus protagonistas.

Havia, ainda, resquícios da vocação colonialista do regime e da sociedade como um todo: o racionalismo modernista e a supremacia europeia de normas cultas e padrões de comportamento, e a postura subserviente como heranças socioculturais. O regime mantém-se fortalecido, e está garantido o valor da mão de obra colonizada.

Um mecanismo de defesa foi aprimorado pela população obstacularizada pelas contingências impostas no período, que constrói uma sociedade marcada pelo imprevisto, instável, propensa a arranjos provisórios e informais que garantissem a sobrevivência adaptada a normas mais flexíveis e sem quaisquer compromissos fixos.

Técnicas, equipamentos e procedimentos foram associados à vida moderna: grupos de errância fruem símbolos constantemente, agregando para si signos e sentidos que traduzem força e prestígio, como o malandro exuberante e esperto:

A figura popular do “malandro” compensa suas carências realçando atributos pessoais como o porte, a atitude, a extravagância, os maneirismos, a gestualidade, o humor, a malícia, a audácia, o ritmo e a linguagem arredia, por meio dos quais congrega e passa a irradiar muitos dos valores mais representativos dos comportamentos e vivências estimuladas pela cidade moderna (SEVCENKO et al., 1998, p. 44).

Essas são técnicas de sobrevivência num meio árido: “Em última instância, as projeções e fantasias dessas populações transitam através dos diversos quadrantes do território brasileiro, redefinindo e atualizando seus anseios reprimidos e preservando traços de identidade na crença compartilhada das manifestações mágicas” (SEVCENKO et al., 1998, p. 45). Parece ser bem característico do período. No entanto, se analisarmos o processo de Bispo cheio de códigos e protocolos, encontramos certa familiaridade com o comportamento do malandro, guardadas as devidas proporções.

3.1.1 Preparar para o uso da liberdade

A lenta dissolução do regime escravista estendeu-se por mais de um século, de meados do XVIII ao XIX. A integração desses indivíduos ao longo do processo, inclusive em diferentes localidades, permitiu romper ou flexibilizar a escravidão vivida e as raízes culturais africanas.

A experiência da escravidão proporcionava um aprendizado social cujo sentido de liberdade vinha acompanhado das noções de subsistência e organização social diferentes dos demais indivíduos:

A pecha de vagabundos e ociosos, desorganizados social e moralmente, que lhes foi atribuída na visão daqueles que reconstruíram o país após a desmontagem do regime escravista, impede a princípio a interpretação de suas trajetórias sociais enquanto movimentos singulares, vivenciados nos limites do que era possível, mas com base em escolhas e valores próprios (SEVCENKO et al., 1998, p. 52).

O fim do escravismo foi associado, logo de início, à insubmissão e à revolta, e anunciava claramente o que essa população viria a enfrentar. A expectativa era a de que,

mesmo após libertos, os negros continuassem submissos e dedicados. Essa imagem logo entra em choque com a realidade social que se desenhava.

A idealização era retratada na literatura como um processo seguro de uma passagem tranquila de *status* social dos negros, como um contiguidade de sua dependência material, e até mesmo afetiva, do seu senhor:

Em todo caso, é importante notar que mesmo com o grande crescimento da cidade do Rio de Janeiro no período, não desapareceram os vínculos paternalistas e de dependência entre antigos senhores e seus empregados. Estes vínculos podem até ter sido aprofundados em alguns casos, como, por exemplo, quando trabalhadores acusados de ter cometido crimes de defloração poderiam precisar de atestado de “boa conduta” dado por seus empregadores. Um homem sério e “bom trabalhador” teria mais chances de ser absolvido (CHALHOUB, 1984-1985, p. 112).

Certamente os conflitos socioculturais entre grupos não ajudava na construção de uma imagem de sociabilidade dos então libertos. O ímpeto inicial era buscar caminhos que garantissem algum prestígio.

Muitos deles tinham pequenas economias que em um primeiro momento foram gastas com sapatos. Infelizmente a experiência escravista fazia com que esses pés não acompanhassem as necessidades simbólicas da sociedade moderna. Acostumados por anos a andar descalços, em virtude de sua condição e de seu trabalho pesado, não conseguiam calçá-los, exibiam-nos, portanto, levando-os à mão, como troféus.

Os libertos misturavam-se aos demais membros da população, aderindo a novos valores e estilos de vida principalmente em bairros rurais cuja terra, proveniente em sua maior parte de doações, de remanescentes quilombolas ou de ocupações simplesmente.

As mudanças socioeconômicas que ocorreram após a Primeira República impulsionaram os movimentos de populações e formações sociais de homens civis, resultando em uma mistura étnica e cultural bastante rica, com vocação para o nomadismo e em busca de melhores oportunidades de vida e trabalho.

Mobilidade provocada, sem dúvida, por um sistema que relegava aos homens livres um viver à margem e um aproveitamento residual, a estrutura da sociedade escravocrata engendrou homens andarilhos [...]. Mobilidade intensificada pelo monopólio da propriedade da terra, pelos grandes latifúndios e pela presença de escravos, num território que oferecia grandes extensões ainda não ocupadas, mudar de lugar sempre foi hábito dos homens livres pobres (SEVCENKO et al., 1998, p. 57).

Mas a mobilidade é sobretudo uma reação à dominação patriarcal, aos alistamentos compulsórios e às guerras locais. Houve um intenso trânsito migratório entre 1872 e 1900. As grandes perdas eram a partir da região nordeste, como nosso protagonista, alguns anos mais tarde.

A própria Abolição era a causa mais óbvia: com a liberdade, a expectativa era o usufruto do ir e vir. No entanto, a escravidão deixou para a sociedade uma massa enorme de indivíduos despreparados para sua nova vida em sociedade. Os ex-escravos precisam aderir à noção moral do trabalho enobrecedor e norteador da vida civilizada: “[...] a transição do trabalho escravo para o trabalho livre deveria ser acompanhada da invenção de um novo trabalhador, que desempenharia suas atividades produtivas não mais devido às correntes visíveis da compulsoriedade e sim devido aos elos invisíveis de uma nova ética de trabalho (CHALHOUB, 1984-1985, p. 89).

Os recém-libertos lotam os centros urbanos, que fascinam e atraem populações inteiras a usufruir da mobilidade e do anonimato da urbe. No entanto, o mesmo anonimato que abrigava também levantava o estigma da suspeita proveniência, justificando as práticas de controle e repressão dos pobres urbanos:

Nos limiares do século XX, o fenômeno da mobilidade dos homens livres e a intensidade do processo de miscigenação impõem, assim, outras dimensões para se interpretar os elementos constitutivos da privacidade desses grupos e os parâmetros que presidiam a vida cotidiana de largas parcelas da população brasileira. Mais do que formas de convívio íntimo, dizem respeito a estratégias de sobrevivências nas quais as relações com o meio, os laços societários primários, os ritos do dia a dia e os da religiosidade popular tiveram que ser constantemente reelaborados, harmonizando-se às contingências de mudanças frequentes no vaivém habitual. Interpretar a historicidade das condições

de vida desses grupos implica, também, em superar os limites dos preceitos burgueses e discernir valores e visões de mundo a eles peculiares em experiências sociais diversificadas e fluidas; implica avaliar a reorganização de suas vidas contornando os resquícios do domínio escravista, os flagelos da fome e das secas, fugindo dos alistamentos e das conturbações políticas, buscando novos espaços sociais que permitissem minimizar não só as mazelas do desenraizamento, como também a condição de exclusão pretendida pelos projetos modernizantes das elites brasileiras (SEVCENKO et al., 1998, p. 59, 60).

O período descrito é anterior àquele em que Bispo se transfere para a capital. No entanto, é perceptível, nas obras, a memória introjetada desses movimentos de reorganização e de religiosidade como uma estratégia de sobrevivência, principalmente dentro dos muros da Colônia Juliano Moreira.

Os negros **mimetizavam** com os demais homens livres pobres, fossem mestiços ou brancos, mas a aderência aos hábitos e costumes variou muito, de acordo com o contexto de cada região. No caso do artista Bispo, contrastando com os demais membros de uma população de ascendência africana, os traços de sua religiosidade, por exemplo, são nitidamente de um catolicismo rústico, em detrimento da religiosidade ritualista negra.

Os estudos realizados sobre essa camada social que se espalhava [...] têm indicado certa regularidade nos padrões de sua organização. [...] e, finalmente uma vida religiosa e uma cultura popular cadenciada por ritos do catolicismo rústico, por festas e comemorações dos santos de sua devoção, por uma forte tradição oral expressa nas modas de viola, nos sambas e batuques rurais, nos cateretês, cururus, cocos etc (SEVCENKO et al., 1998, p. 61, 62).

A pequena produção e a fabricação doméstica abastecia os centros urbanos pulverizada em feiras, ruas e mercados. O comércio, aliás, incomodava o poder público.

Sobre a organização colecionista das obras do artista, em que proporção as feiras, o comércio e o artesanato do nordeste não estariam presentes nessas peças? Até mesmo nas profusas ofertas do comércio popular da capital que, talvez, até tenham sido emprestadas de uma tradição nordestina, tendo em vista as constantes e abundantes correntes migratórias do período.

Em termos de securidade social, aos mais pobres não restava senão o imprevisto e a sabedoria popular em forma de benzeduras, ervas e simpatias, especialmente nas regiões rurais e ribeirinhas:

Por tudo isso e mais pela relação simbiótica que mantinham com o meio, na visão de mundo dos habitantes do interior a natureza revestia-se de um sentido mágico, despertando no caipira, no caboclo, por seus sons e ruídos, um misto de temor e de respeito. “A mata é misteriosa”, dizia um velho mineiro ao cronista do início do século, “pode ser um pio de ave noturna ou o urrar de uma fera. Há certos sons indecifráveis, mesmo para os que estão familiarizados com a vida nas brenhas. Daí as superstições, a crença no sobrenatural, tão comum entre os rústicos. Nesses termos, Roger Bastide, com seu olhar de estudioso europeu, vê impressa aí a oposição entre a floresta virgem e o campo cultivado, desdobrando-se em direção ao caráter mágico atribuído às matas, povoadas por seres fantásticos e monstros e que, segundo ele, se fazia sentir muito mais entre as populações negras e mestiças do que nos caipiras brancos. Talvez um elemento a mais de prevalência dos negros nas artes da magia, mito que se espalhou entre narrativas populares e contos nas zonas rurais que reconheciam os homens negros como os mais poderosos nas coisas do sobrenatural (SEVCENKO et al., 1998, p. 72, 73).

A questão mística acompanha essa população liberta de vocação religiosa que acabou por disseminar a crença generalizada do **poder mágico** frequentemente atribuída aos afrodescendentes. Bispo usufruiu bem desses valores.

No mundo rural, por exemplo, a sociabilidade é marcada pelas festas religiosas chamadas de **catolicismo rústico** ou **popular** que determinavam a agenda da organização social dos sertanejos, caipiras e caboclos. Porém os **homens da igreja** não participavam desses eventos, e a liderança era informal: festeiros, rezadores, penitentes, foliotos, benzedores e curandeiros:

[...] as liturgias do catolicismo se dissolveram aí em práticas leigas singulares e relativamente autossuficientes: as rezas, as novenas, as promessas, as procissões, as cruzes na beira das estradas, os altares domésticos, as capelas perfaziam dimensões por meio das quais se expressa uma religiosidade intensa, em termos não só de profundidade de crença mas de significado na estruturação social dos grupos do interior (SEVCENKO et al., 1998, p. 78).

A intimidade com o santo se configurava em uma espécie de contrato tácito com a entidade, em que obrigações e honrarias eram oferecidos para evitar punição e obter benefícios e facilidades.

Reeditando desde as festas de colheita até as celebrações de identidades étnicas e sociais, a escravidão mantinha as portas abertas aos elementos culturais dos negros escravos e forros, que recriavam em expressões ímpares aquilo que havia sido interrompido pelo desenraizamento e pela destribalização, compactuando a memória da África e a vivência da escravidão. Embora não explicitamente, encobertos pelas estratégias de dissimulação característica do enfrentamento da dominação escravista, elementos de uma cosmovisão singular expressos muitas vezes por meio de sua religiosidade difusa estariam subjacentes às festas e aos batuques dos negros, mesmo quando se seguiam a colheitas que, de fato só eram fruto de seu trabalho (SEVCENKO et al., 1998, p. 86).

É curiosa a aproximação do colorido comércio popular e das manifestações folclóricas associados à religiosidade. E assim Bispo praticou em seu acervo; seus Estandartes são as narrativas das tradições religiosas e folclóricas nordestinas. Os bordados são a própria memória coletiva de discursos míticos:

Os santos compartilhavam dos espaços privativos das moradias e com eles costumava-se conversar como com um membro da família. Presentes nos altares domésticos que existiam em quase todas elas, poderiam estar representados em toscas estatuetas de barro ou em reproduções na forma de heliogravuras, fixadas à parede, entre as quais o viajante pode notar, na morada da ex-escrava, o Sagrado Coração de Jesus e santo Antônio de Pádua [...] e de fotos de parentes e amigos (SEVCENKO et al., 1998, p. 78, 79).

Um hábito corriqueiro era o de carregar consigo orações e amuletos, às vezes grosseiros. Se o santo se comportasse mal, no entanto, era punido com castigos, tais como ter sua imagem amarada com fitas, pendurada de cabeça para baixo ou depositada em capelas de pouca importância, aumentando consideravelmente o poder de persuasão dos fiéis.

Fazendo um paralelo com o Manto bordado de Bispo do Rosario, há um desfile de nomes bordados na bainha e no lado interno da peça. Uma nítida menção memorial às preces costuradas às bainhas dos santos. Os textos e frases na obra poderiam ser um

similar dessa tradição ou derivariam de duas coisas, um patuá acrescentando-se a ele um texto bordado, ou seja, uma reza textual.

Ainda hoje sabemos comum a tradição de costurar na barra da saia de uma noiva o nome das moças que desejam igualmente se casar. Talvez tenhamos descoberto que sua proveniência é religiosa.

Os ritos religiosos comunitários coincidiam com os períodos da baixa agrícola anual, no estio, justamente próximo ao Natal e à Páscoa e, sobretudo, à Festa do Divino Espírito Santo, aliando os pedidos de boa colheita às romarias e penitências. Referência, aliás, indubitavelmente direta em correlação aos estandartes bordados do mestre:

Marco no calendário religioso brasileiro, a festa do Divino era precedida pelo recolhimento das oferendas. Em pontos distantes do tempo, mantinha-se a peregrinação das irmandades de festeiros que, de porta em porta, com estandartes e instrumentos musicais, percorriam as moradas mais distantes e as mais próximas dos bairros rurais, dando coesão a populações dispersas (SEVCENKO et al., 1998, p. 83).

Os ritos aproximavam dois lados de uma mesma situação: o profano e o sacro, os quais foram interpretados por muitos estudiosos como resíduos arcaicos e pagãos de uma tradição de origem remota como os ex-votos, cabelos e vestes ofertadas como parte de sua vitalidade [principalmente no caso de cabelos e fluidos corporais, por exemplo]. Nota-se a presença de uma plasticidade *stigmata* em obras de Bispo que, devido ao recorte, não serão abordadas, mas vale mencioná-las.

A impressão que se tem é que, após a Abolição, chegaram mesmo a se solidificar acompanhando-se com as festas do ciclo natalino ou com as da época de São João, marcando a data significativa de sua história – o Treze de Maio – e as cerimônias consagradas aos seus santos de maior devoção, a Virgem do Rosário e São Benedito (SEVCENKO et al., 1998, p. 87).

No limite, ritos e valores sobrenaturais configuravam uma zona de conforto e visão de mundo típica dos excluídos provenientes da herança escravagista, sobretudo nas áreas rurais, repletas de uma população de negros e miscigenados bem mais numerosa.

A todas as formas de exclusão Bispo pertencia. Estranha – ou coincidentemente – a esse contexto mítico, até seu nome é um dom divino: **Bispo** e, certamente, **Rosario**, como a Virgem sua protetora.

Em todo caso, não só a zona rural era densamente povoada por um contingente de desemparelhados, também os grandes centros metropolitanos como São Paulo e Rio de Janeiro ostentavam o peso conflituoso das migrações internas em busca da oferta mais generosa de oportunidades e bem-estar social. Em meados de 1920, esse fluxo tinha muito mais características de inchaço e desigualdades que de desenvolvimento, como se procurava fazer acreditar.

Com o término do tráfico negreiro, os imigrantes portugueses substituíam, gradativamente, a mão de obra escrava. A cidade começa a ser inserida no contexto do capitalismo do final do século XIX e início do XX reproduzindo desigualdades, controle social (jurídico e policial) e conflitos entre grupos.

O **trabalhador ideal** era fruto de um conflito, do choque de imagem do negro e do mulato indolente e preguiçoso. Por outro lado, o branco europeu, já acostumado determinado tipo de trabalho, importava seu estilo para o Brasil. Sua imagem era associada à modernização do país:

[...] Aos nacionais, “brancos ociosos” e “refratários ao trabalho”, cabia a repressão ou a intervenção do Estado no sentido de moralizá-los e regenerá-los de acordo com o bom princípio do trabalho. A preocupação fundamental era com o liberto já que, não sendo mais propriedade do senhor, era preciso prepará-lo para usar a sua liberdade individual no sentido do trabalho. Assim, a subordinação dos não brancos estaria ligada à recriação do próprio preconceito racial no período após a abolição, funcionando como uma estratégia de controle social (CHALHOUB, 1984-1985, p. 97, 98).

As cidades multiplicavam a pobreza e a precariedade de vida mas, também, a diversidade étnica e social que coabitavam em meio a essa parcela da população: “[...] no entanto, quando arregimentada para as lutas, a bandeira do Divino era o estandarte dos jagunços que seguiam para os confrontos entoando hinos religiosos, esfarrapados,

mas abrigados nas suas crenças religiosas” (SEVCENKO et al., 1998, p. 95). Assim, diante dos inúmeros obstáculos, só era possível abrigar-se em suas crenças.

Uma nacionalidade mestiça foi definindo a produção cultural dos indivíduos nesse período: **epidemias místicas** obstacularizavam os projetos de modernização das cidades. Dessa forma, a imagem do negro era a de um ser a-histórico, assim como todo o entorno de valores, organização, ritos e tradições de um passado étnico e escravagista. Eram resistentes às regras e, assim, se justificava tratá-los como vindos do nada, vazios de experiências e aprendizados. O vazio foi rapidamente preenchido com a noção igualmente vaga de marginalidade social.

Na ficha de doente de Arthur Bispo do Rosario, está determinada a condição de indigente [Anexo A, página 161]. Bispo é o mais perfeito exemplo de alguém sem passado. Excepcionalmente fez conhecer seu nome e sua missão. Transformou um passado de vazios com sua memória bordada nos tecidos dos estandartes, uniformes e artefatos.

Sua proveniência é, todavia, desimportante. Faz pensar sobre – o quanto, e se – Bispo foi conivente com esse passado nebuloso, a cada dia se recusando gentilmente a desvendá-lo e, assim, apagando seus rastros do caminho de Japarutuba até o Rio de Janeiro para nos deixar decifrá-los nos vãos de cada ponto bordado.

Os trabalhadores que eram atraídos aos centros urbanos seguiam em busca de oportunidades notadamente no setor de serviços pouco qualificados e, não raro, informais:

Nas condições de intenso crescimento demográfico em cidades que tinham, de fato, pouco a oferecer, as atividades de economia informal por si só demonstravam o fenômeno de sua multiplicação, garantindo o sobreviver de largas camadas da população. Sublinhe-se a capacidade desses setores em se adequar em cada nova conjuntura e a de se espalhar em direção a tantos trabalhadores, criando por vezes atividades, como, por exemplo, aquelas ligadas à chamada indústria de trapos, florescente sobretudo na época da Primeira Guerra Mundial e que se alimentava dos resíduos dos tecidos e de aparas de papéis produzidos pela sociedade urbana, originando uma multiplicidade de tipos de catadores, comentados por João do Rio entre as estranhas e pequenas profissões de sua época (SEVCENKO et al., 1998, p. 114).

Esse interessante hábito dos catadores de perambular pela cidade pode ter sido percebido por Bispo e, de alguma forma, relacionado ao colorido das tradições artesanais nordestinas.

Por força das condições de vida antes como escravos e posteriormente como libertos, os laços familiares e as formas associativas foram relativizadas e, assim, acabaram por restaurar as noções e valores abalados pela experiência escravagista. O sentido de família espalhava-se em direções mais amplas, como as hierarquias e vínculos religiosos ou étnicos, forjando um parentesco que desafiava a consanguinidade. Como testemunha a estranha intimidade do **órfão** e **indigente** negro Bispo com seus santos de devoção.

Sobretudo estamos diante de uma sociedade que se conforma às imposições do mundo do trabalho – quer seja liberto ou não – reforçando a introjeção de valores éticos ditados por ele:

Pode-se concluir que a perspectiva de construção do que é “ordem” e “desordem” se dá de acordo com o lugar social dos agentes em questão e que ambas encontram-se intrinsecamente ligadas e desta ligação depende a sua manutenção e reprodução. Portanto, o que existe na realidade são diferentes lógicas ou racionalidades na construção da “ordem” e estes conceitos são elaborados na luta de pessoas que se movem em sentidos diferentes. Como se vê, a “desordem” é bastante organizada... (CHALHOUB, 1984-1985, p. 104, 105).

Moralidade e disciplina são valores bastante apreciados por Bispo. Ele demonstra ter aderido a esses conceitos e articulado sua vida em torno deles. A memória está calcada em uma atividade regrada, replicada no seu trabalho sistemático.

Além do regramento político e jurídico havia toda uma próspera sociedade vigilante que cumpria passo a passo todos os itens da cartilha do homem moderno e capitalista, trabalhando em torno da manutenção dos padrões de **ordem**.

Na outra ponta, homens e mulheres fazem de sua experiência cotidiana o território do imprevisto, da informalidade. A resistência (ou subsistência) era construída quase como uma reinvenção da privacidade, da organização e da sociabilidade. Era uma luta

travada contra a reificação da escravidão disseminada nos moldes do projeto de modernidade republicana como inadequação aos novos tempos. Na contramão, e às custas da dor alheia, todos nós brasileiros fomos agraciados com uma riqueza cultural ímpar.

3.2 AS INSTITUIÇÕES E A DISCIPLINA

O quadro social da República contava com o auxílio das instituições manicomais, povoadas usualmente por variados **tipos de rua** e loucos das mais diferentes categorias de exclusão. A **realeza das ruas** era o retrato da desigualdade, o **Espelho do Mundo**, tomando emprestada a brilhante definição apontada no trabalho de Cunha (1986).

O que nos interessa neste estudo não são as questões de caráter médico, mas justamente sua posição no quadro social e em como o **louco** figura no contexto da República, sobretudo em ambientes urbanos.

Na passagem do Império para a República é possível notar uma transição – iminente no Rio de Janeiro, já no início do novo regime – de um panorama de aceitação e convivência populares para o gradativo sentimento de ameaça e perigo representado pelo doente mental.

O que se passa é algo vigoroso o suficiente, capaz de reverter conceitos e práticas sociais em relação aos loucos e à loucura, e não apenas uma questão de misericórdia ou crueldade. Ocorre uma alteração na visibilidade da loucura – que sempre foi uma sombra em diferentes sociedades, em diferentes épocas. No entanto, para esse estudo, as especificidades dos personagens urbanos no Rio de Janeiro do século XX são decididamente importantes:

[...] aquilo que parece estranho aos nossos olhos no final do século XX: constatar que “loucos” ou não, estes personagens foram aceitos com tolerância, protegidos espontaneamente pela população das cidades, objetos às vezes de

forte apreço popular, motivos de riso frequentemente, mas não necessariamente de medo e inquietação como hoje – questão que remete imediatamente a significados no plano da cultura. De personagens pitorescos e aceitos em sua diferença, constrói-se a figura ameaçadora do doente mental. Não há nada de fortuito na convergência de tempos que faz com que esta passagem coincida com o advento da República (CUNHA, 1990, p. 13, 14).

O tema só entrou para a agenda médica no início do século XX. Pinel, na França, e Tuke, na Inglaterra, foram os pioneiros das práticas asilares aliadas à medicalização. Assim, a pauta de discussão da corporação médica a respeito da loucura surge em meio aos debates sobre temas urbanos, “cujo sentido mais geral era a busca de ‘metropolização’ da Corte e das principais cidades do Império” (CUNHA, 1990, p. 16).

A partir da década de 1830, os médicos reivindicam a competência para o tratamento de manifestações de vesânia: estaria a raiz do problema na alma ou no corpo?

Machado em 1881-2 escreve *O Alienista*, um ensaio premonitório, fantasia baseada na proposta asilar de Franco da Rocha, fundador do Juquery. Seus personagens coincidiam características com as dos cidadãos das ruas do Rio de Janeiro, refletindo claramente, nas páginas de seu romance, a tensão social que o assunto suscitava.

A questão da loucura estava, nesse momento, na ordem do dia, e as atitudes sociais em face da antiga e familiar vesânia das ruas começava a dar sinais de mudança. E começava a mudar em sentidos muito precisos: na constituição de um campo de especialistas, na afirmação da loucura como uma doença de fundo orgânico, da invisibilidade da doença para os leigos, da “cura” como um objetivo e, sobretudo, da abrangência ilimitada da noção médica de loucura desvinculada de suas manifestações exteriorizadas (CUNHA, 1990, p. 20).

Franco da Rocha, em 1895, publica um artigo em resposta às discussões. Seguiu-se então uma série de eventos que colocavam o assunto à baila. Em seu livro, Cunha (1990) conta que a loucura foi gradativamente tomando contornos diferentes, de Pinel a Pritchard, passou da ideia de erros de julgamento à monomania. Dessa forma, um indivíduo aparentemente normal está sujeito a um surto e, a qualquer momento, pode tornar-se um maníaco homicida ou sexual.

Alargou-se o espaço para que se criassem condições para a demonização da loucura, esbarrando na esfera judiciária, subordinada à intervenção social. Dessa forma, os caminhos da exclusão e das **distorções sociais** acabam por se aproximar, quase se confundem:

A formulação e rápida aceitação da chamada “teoria da degenerescência”, que confere à psiquiatria uma amplitude e um potencial de controle social extremamente ampliados, coloca o alienismo em um outro patamar teórico e prático. É precisamente esta a principal referência teórica e política deste saber no momento da implantação do alienismo e do asilo enquanto um ramo autônomo de especialistas no contexto brasileiro (CUNHA, 1990, p. 22).

A medicina psiquiátrica passa a atuar em um campo político. A partir de Morel, a loucura é acreditada como um subproduto da degeneração e da hereditariedade: a medicina social dedica-se à degeneração física do proletariado devido às condições de trabalho e de vida: “por essa via, somando-se a periculosidade intrínseca à loucura, à inevitabilidade de sua transmissão genética, os pobres estavam sob suspeita generalizada” (CUNHA, 1990, p. 23).

A partir desse precedente, passou-se a acreditar a pobreza de recursos, como pobreza de inteligência ou moralidade. Segundo Cunha (1990), pesquisas da época apontavam níveis de estado psíquico que variam do gênio ao “imbecil degenerado”. Este último dedicado, frequentemente os proletários.

O acúmulo de indivíduos na malha urbana tornava a pobreza paulatinamente mais concentrada e fortalecida, endurecendo seu enfrentamento pelo mundo do trabalho capitalista. Inúmeros eram os problemas, tanto na esfera do íntimo, particular, até questões de âmbito coletivo: impessoalidade das relações sociais, luta de classes, resistência ao trabalho duro e de ritmo intenso, inadequação aos padrões de conduta e higiene das classes dominantes. Essas eram, também, as preocupações que ocupavam políticos e doutores.

Juliano Moreira, doutor que emprestou o nome para a instituição onde Bispo viveu, baseou-se na história para defender o envio de “degenerados” imigrantes portugueses e africanos para o asilamento. Costumava dizer que eram o sumo da degeneração

“made in Brazil”. Essa é mais uma prova de como os alienistas estavam engajados na profilaxia do meio urbano. A cidade, aos olhos dos representantes da administração pública, era o reduto de uma multidão perigosa que se abrigava em seus becos, vielas, casas de prostituição etc.

O discusso moralista do período corroborava a defesa de que era necessário “barrar” a maré de degenerados como uma “incontrolável patologia do corpo social” (CUNHA, 1990, p. 28). Era uma espécie de inquisição tupiniquim.

Na Europa, em meados da segunda metade do século XIX, Tuke (1732 - 1822) e Pinel (1745-1826) defendiam que a alienação é um produto do contexto social, é o inverso do progresso e o afastamento da natureza. A loucura é o resultado de lutas sociais.

Aos poucos, a noção de loucura como um desvio da razão começa a ser desacreditada. Atribui-se então uma – não menos perigosa – perspectiva orgânica e hereditária aos males da alma: “[...] a psiquiatria da degenerescência significou a inauguração de um conjunto de práticas de controle social que ultrapassavam o campo restrito da especialidade” (CUNHA, 1990, p. 29). E, assim, criaram-se problemas de delimitação entre o sadio e o patológico.

A loucura passa então a ser perseguida naquilo que seria sua própria origem, identificando-se os degenerados por critérios morais e por sinais físicos que desobrigavam o alienista de uma leitura de seus sintomas a partir do ponto de vista restrito dos usos da razão. Retirava-se da loucura a sua visibilidade imediata aos olhos dos leigos, suprimia-se ao louco o valor de sua própria fala, impondo-lhe o silêncio definitivo dos “pacientes” (CUNHA, 1990, p. 30).

Com as novas convicções, interpunha-se um lenitivo para que as práticas culturais das classes mais bem providas fossem consolidadas. Desde as religiões populares até o arnarquismo, noções abstratas declaravam que verdadeiras **epidemias psíquicas** arriscavam a ordem.

E assim foi se conformando o contexto para a justificativa do **asilamento científico**. O perigo da presença de indivíduos agressivos nas ruas era uma ameaça à República.

Em 1852 é fundado o Hospício D. Pedro II, no Rio de Janeiro, o marco do primeiro êxito médico no Brasil. Inicialmente deveria ter caráter, como outras instituições semelhantes, de assistência e caridade.

Já, em 1890, o Hospício D. Pedro II transforma-se no Hospício Nacional de Alienados, separando-se da Santa Casa de Misericórdia, cuja **misericórdia** foi pouco a pouco cedendo espaço ao tratamento **científico**.

A dificuldade era o embasamento científico de manifestações preconceituosas como racismo, sexismo, cultura popular **menor**, pobreza etc. Gradativamente, a condição de vida das famílias, na maioria operárias, conduzia os loucos ao asilo. As práticas visavam a reprodução da desigualdade como sustentação do regime republicano que tinha a cientificidade como marca.

Medicina social e higiene pública imbricavam-se. De um dia para outro foram criadas escolas correcionais, reformatórios, presídios etc.

Somente em 1924 foi, então, criada a Colônia Juliano Moreira. Seguiu os moldes e os mais modernos conceitos psiquiátricos da época. Teve como idealizadores os Doutores Franco da Rocha e Teixeira Brandão. Em 1967 já era o terceiro Hospital Psiquiátrico mais populoso do país, contando com 4.923 pacientes. Suas práticas se alianhavam com as do Franco da Rocha, em São Paulo, e eram pautadas pela punição e crueldade.

Paralelamente aos desmandos da política, também no interior da Colônia a máxima era a da repressão. Só foi possível a entrada de jornalistas e fotógrafos, no interior das dependências, em meados de 1980. O Programa Fantástico, da Rede Globo, inclusive denunciou práticas que provocaram escândalo e perplexidade e foram reiteradas pela renúncia do Dr. Francisco José Roma Paumgarten, horrorizado com o trabalho.

Além de Bispo do Rosario, outros moradores ilustres estiveram na Colônia: Lima Barreto, Ernesto Nazareth, que morreu aos 73 anos, ainda como interno, e Stela do Patrocínio, que passou 30 anos na instituição.

Figura 6 – Aguardando restauro, o conjunto de celas onde viveu Bispo do Rosario, na Colônia Juliano Moreira. Foto: arquivo pessoal. 2012.

Em São Paulo não foi diferente. Em 1852 foi criado um hospício paulista, no mesmo ano do D. Pedro II, para onde eram enviados os indivíduos pobres considerados perigosos. Tornou-se um modelo a ser seguido em todo o país.

A loucura tomava pouca atenção dos poderes públicos. No entanto, em 1904 já se discutia a ampliação das instituições por causa do volume de pessoas. A ampliação não se limitou à capacidade física de recepção, mas também na abrangência de sua atuação: criaram uma **clientela** que deveria seguir certas **normas sociais**. Os degenerados colocavam em risco a ordem social, as normas higiênicas, a disciplina, a moral, a cultura branca de elite, o progresso, a paz social e a ética do trabalho.

Os hospícios consolidam-se inicialmente como espaços destinados à cura, à regeneração e às tarefas de “assistir, tratar e consolar” um tipo especial de enfermos da razão, incompatibilizados com as disciplinas requeridas pela ordem burguesa. Constituem, em outras palavras, um espaço médico destinado a indivíduos que já não cabiam na ordem social, sob o comando de “especialistas” de uma modalidade médica que então se inaugurava (CUNHA, 1986, p. 21).

O uso de práticas socializantes na máquina política da época encontrou um poderoso aporte: a técnica médica. A psiquiatria foi rapidamente relacionada à problemática

urbana como instrumento de disciplinação pela retenção, cujas condições de vida asilar apresentavam sérios problemas de higiene, violência de práticas repressivas, alimentação deficiente, falta de funcionários e precariedade das instalações, formando um quadro de reforço ideológico.

O Juquery foi fundado com uma administração que tendia mais para a ciência que para a compaixão. O projeto definitivo ocorreu entre 1901 e 1902 e trazia uma novidade para o Brasil: a laborterapia com o objetivo de retorno produtivo à sociedade. O trabalho era ferramenta disciplinadora, de docilidade e integração à ordem, inclusive da própria instituição. A cientificidade praticada no Juquery, considerada uma instituição modelo, incluía práticas diagnósticas como:

- o balneoterapia – longos banhos de imersão (muitas horas ou mais de um dia, às vezes) em água muito quente ou muito fria;
- o duchas circulares – uma espécie de gaiola com canos furados em toda a extensão que jorravam água e vapor quente. Os afogamentos eram frequentes;
- o diatermia – banho de imersão em água tão quente quanto era possível resistir e aplicação de bolsa de gelo na cabeça. Podia durar dias;
- o malarioterapia – inoculação de malária no organismo do paciente para que a febre e os tremores o curassem da doença mental;
- o injeções de insulina – desencadeava convulsões;
- o traumaterapia – criada pelo próprio Franco da Rocha a partir do caso de uma briga entre internos em que um deles foi ao coma após uma paulada na cabeça e acordou **curado**.

Após as técnicas terapêuticas chegava-se ao diagnóstico de histeria, degeneração inferior, idiotia etc. Podia levar meses ou anos, era a condenação definitiva do indivíduo. A próxima etapa era **semi open door**, com uma vigilância acirrada a muros altos. Havia uma estratégia de premiação que variava de cigarros a cotas extras de ração diária.

Uma terceira fase era composta pelo trabalho nas **colônias agrícolas**, semi-internato bastante criticado pela imprensa por se tratar de trabalho forçado. Aqueles que se recusassem ao trabalho na colônia, o retorno à primeira etapa – terapêutica, era certo.

As tradicionais camisas de força eram utilizadas em raras ocasiões e sempre em mulheres, por sua **invencível** vontade de arrancar as roupas. Também às mulheres eram dedicadas as atividades de agulha e bordado, vistas como capacidade **inata** do gênero.

Como então sobreviveu Bispo a essas práticas, mais especificamente ao bordado e à agulha como práticas exclusivamente femininas? É claro que se trata de Franco da Rocha, em São Paulo, mas como hospício modelo, era copiado. Em todo caso, a dita **capacidade inata do gênero** era popularmente conhecida. Bispo provavelmente teria se valido do lenitivo da cultura artesanal de Japaratuba. De qualquer forma, a memória falou mais alto, além de ser o Bispo alguém valente e perseverante. Seguiu em busca de uma missão maior cujo caminho não importava. O fim era seu norte.

No Juquery, os internos avessos à disciplina e às imposições de um saber que desconheciam resistiam expressando-se das mais variadas maneiras:

Pequenas marcas, pequenos sinais que a fala médica não pode apagar dos prontuários clínicos; embora procedesse de moda a transformá-las em “síntomas”. Pessoas que se recusavam a assinar o nome no prontuário para não serem coniventes com sua própria internação; tentativas desesperadas de denunciar às famílias ou à sociedade, através da imprensa, aquilo que para eles aparecia como terror e não como benefício; internos que se enfeitavam com plantas e trapos, faziam óculos de papel, pintavam-se com terra ou com qualquer material que pudessem encontrar, para diferenciar-se da roupa padrão do internamento e reencontrar uma individualidade suprimida pelo asilo [...] designavam seu lugar de internamento através de palavras plenas de significação: prisão de malucos, inferno, desterro, sepultura, habitação do diabo, espelho do mundo, bastilha (CUNHA, 1990, p. 70, 71).

Diante da situação perplexa, o sentimento de indignação é o primeiro, mas também o de confusão sobre a distinção da loucura. É presumível que um julgamento técnico-médico seja delicado de se precisar, talvez até dependa de certa subjetividade.

Todavia há oportunas ocasiões em que a loucura é fabricada intramuros, provocada pelo sofrimento humano cuja dolorosa experiência individual e coletiva tem nítidos significados sociais e políticos.

No que tange a este trabalho, o relato de Maria Clementina da Cunha sobre a resistência à padronização, ao apagamento do indivíduo pelas roupas despersonalizadas de instituições como essas está registrado na obra do artista Bispo do Rosario: negro, nordestino, pobre e louco.

A referência que os internos têm do Juquery também é encontrada no discurso de Bispo. Há em seus textos bordados reminiscências, claras ou não, de um **inferno**. A **sepultura** é o próprio traje mortuário, o depositário de um corpo na passagem: o Manto.

3.2.1 Sobre a cidade e o papel [e os métodos] das instituições totais

Sendo essa uma abordagem sociológica sobre o asilamento, meu objetivo é delimitar a relação e o sentido do trabalho de Bispo com o contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro, capital, e o papel político dos manicômios, caracterizados pelas normas e rotinas impostas e configuradas como narrativa memorial.

A loucura é empregada como estratégia no processo de organização e aburguesamento da sociedade e enfatizada pelas práticas de exclusão social que foram se aprimorando com a necessidade e o uso. Conforme abordado anteriormente, a prática médica vai adotando uma roupagem política e se torna um instrumento de sanitarismo social. O hospício é uma forma de gestão social burguesa. Há quem acredite o asilo como um episódio de **mercantilização da existência** como fenômeno social.

A violência asilar e o uso direto da psiquiatria em práticas repressivas de governos totalitários – como atestam a psiquiatrização das dissidências no Leste europeu ou a presença de psiquiatras como assistentes “médicos” em sessões de tortura das ditaduras militares no Brasil, como em todo o Cone Sul – tem acendido o debate e fundamentado a posição dos críticos da psiquiatria e do asilo (CUNHA, 1986, p. 15).

Após a Revolução Industrial, a população passa a se concentrar nas cidades. O acúmulo de massas de trabalhadores disponíveis e desocupados é a cada dia mais e mais numeroso, o que, aliás, hoje persiste e acarreta problemas espalhados a diferentes áreas.

Esse exército de reserva azeita a máquina industrial nos quesitos de controle do tempo [inclusive ocioso], da disciplina e do comportamento. A Teoria da Degenerescência de Morel corrobora a engrenagem, tratando como antissociais a vagabundagem, o jogo, o vício e a prostituição – práticas absolutamente urbanas.

A cidade replica as desigualdades sociais em sua estrutura, na conformação e na oferta de serviços públicos, demarcando uma linha fronteira de significados intrínsecos ao processo como um todo:

Entre os imigrantes recém-chegados, a baixa taxa de nupcialidade entre os homens apontada no caso do Rio de Janeiro será provavelmente semelhante para o caso de São Paulo, gerando dificuldades adicionais para a imposição de disciplinas fundadas no modelo familiar. A tentativa de moralizar os pobres da cidade deve atingir, nesta medida, todas as instâncias da vida cotidiana – e o que se pretende é “ensinar” as disciplinas sem alterar as condições de exigência destas camadas da população urbana.

Assim, o discurso jurídico começará a produzir a imagem do “bom trabalhador” associada à família e à moralidade; estratégias de controle se estenderão da questão da sexualidade, embutida no tema da família, até as tentativas de “civilizar” os hábitos populares (CUNHA, 1986, p. 34).

Todas essas questões são compatíveis com o histórico de nosso herói. Sem família, possivelmente órfão, só lhe restava reconstruir os laços familiares simbolicamente. A moralidade de que não lhe era possível desfrutar pela herança familiar foi ressignificada na sua **passagem**, como mensageiro e missionário. Sua mãe era a Nossa Senhora, seu pai, o Senhor... A sexualidade, declaradamente secundária na vida de Bispo, foi **doutrinada** por constantes jejuns e dedicação disciplinada e integral ao seu rito.

A medicina psiquiátrica adotou um caráter de **polícia médica**, de controle sanitário com poder de autoridade social:

Autorizada por seu caráter científico, a medicina higiênica – como a medicina mental – vai constituir um discurso sobre todas as instâncias da vida, invadindo a esfera das relações pessoais para moldá-las segundo os propósitos da ordem e da disciplina urbanas. Inúmeras são as armas e estratégias deste embate [...] Elas transitam por diferentes questões e iniciativas que incidem sobre

o cotidiano da vida urbana, da habitação à saúde, da sexualidade à norma familiar, do crime às mobilizações operárias, do medo das turbas e multidões ao receio à loucura, à promiscuidade, à devassidão (CUNHA, 1986, p. 35).

Segundo Cunha, o Hospício do Juquery, em 1903, detinha metade do orçamento do Serviço Sanitário do Estado. Só esse fato já atesta o peso e a importância dados ao **problema da loucura**. A cidade, acreditavam as autoridades, era um atrativo para indivíduos indesejáveis que procuram condições de sobrevivência, obtenção de dinheiro fora do mercado de trabalho formal. São Paulo, por exemplo, crescia repleta de imigrantes e negros libertos sub ou desempregados que engrossavam as estatísticas do mundo da contravenção e da marginalia.

Não obstante na invejável Europa as práticas psiquiátricas estivessem voltadas à dissecação de corpos, estudo da mente e anatomia, entre outras técnicas médicas, no Brasil só mesmo após a segunda metade do século XIX tais procedimentos são adotados. Aqui, a especialidade era a ênfase sociológica: a família, a honra, os interesses das classes mais abastadas, por exemplo, e assim intervir no **organismo social** era proteger a saúde das cidades e dos cidadãos:

Na Europa, o organicismo de uma certa forma “re-inaugura” o hospício, separando as funções de terapêutica e assistência, e pretendendo ver nele um espaço médico no sentido estrito da “cura”. No caso brasileiro, ele inaugura a própria psiquiatria, o que significa que, sob sua égide, instauram-se saberes e práticas que devem ser capazes de preencher simultaneamente as funções de cura e assistência, de medicalização e exclusão, da prática hospitalar e da “limpeza” da cidade. Caberá a esta psiquiatria organicista implantar – no país como em São Paulo – a própria instituição asilar e lhe conferir um perfil médico adequado a seus propósitos e às necessidades políticas e sociais. O hospício do Juquery será, certamente, sua proposta mais acabada (CUNHA, 1986, p. 44).

A loucura aumentava na direta proporção do crescimento das cidades e das dificuldades de sobrevivência, e a **moral** era parte das elaborações da medicina mental.

Para que houvessem parâmetros referenciais, acreditava-se existir um *minimum* de normalidade. Portanto, havia um molde ao qual deveriam se enquadrar os indivíduos

das camadas inferiores: à imagem e à semelhança nas gradações dessa normatização e ordenação do caos urbano.

Em vista das condições de vida nas cidades, conclui-se que as grandes possibilidades de epidemias psíquicas ali se concentravam e que os deflagradores deveriam ser identificados e impedidos. Convenientemente, instrumentos básicos de disciplinarização vão sistematicamente sendo desenhados, tornando a loucura **imprecisa**, colocando-a sob critérios médicos inacessíveis à compreensão leiga, anulando sua visibilidade nos demais meios sociais. A categoria do *demi-fou*, ou indivíduos **à caminho da loucura**, por exemplo, trata a questão quase que como latente. No limite: a loucura pode se manifestar a qualquer momento, em qualquer degenerado desclassificado ou tipo especial que não se enquadre.

A psiquiatria ocupa-se, portanto, da exclusão e do combate ao desatino, criando um lugar para a loucura em separado dos eventos comuns da vida cotidiana. Franco da Rocha parecia entender mais profundamente o problema, parecia saber a reclusão manicomial como uma resposta às queixas constantes de indisciplina em outras instituições como nas prisões e Santas Casas.

Os primeiros hospícios na capital, Rio de Janeiro, tinham muitos internos, às vezes até mesmo, a maioria deles, **importados** de outras cidades. Em São Paulo, as frequentes epidemias e surtos causavam escândalos e medo; assim, optou-se por deslocar essas estruturas para longe do centro e das vistas vigilantes. No Juquery, Franco da Rocha promovia a exclusão dos loucos: escondia-os no hospício fora dos limites da capital, no interior, com as mais novas teorias alienistas que acumulavam todos os doentes em um só local, separados em compartimentos individuais, com seu tempo empregado em atividades quaisquer que lhes ocupasse a atenção. O trabalho, no caso, era uma colônia agrícola que significava mão de obra gratuita, praticamente escrava.

O próprio termo alienado já denota o caráter de incurabilidade em contraponto com insano, que preserva uma expectativa de melhora ou cura. Diante dessa possibilidade a **escravidão oficiosa** cairia por terra.

O índice de mortalidade em toda a história do Juquery conta com pouco mais da metade dos internos que abrigou, demonstrando seu alto grau de insalubridade.

Em comparação com o Rio, a psiquiatria paulista voltava-se para a ordem urbana, enquanto que para os cariocas, apesar de deterem a maior extensão dos abrigos, o problema eram as constantes reformas e adaptações, deixando-os para trás na vanguarda médica.

A prometida reintegração desses indivíduos na sociedade englobava somente o trabalho agrícola, para cidadãos provenientes de situações urbanas. A própria Revolução Industrial tratou de exigir que as pessoas se dispusessem a um trabalho rotineiro e enfadonho nas fábricas, principalmente no setor têxtil. Segundo Cunha (1986), não eram sequer consideradas as atividades pregressas dos internos, como justificam os números que contradizem a vocação dita agrícola, no discurso de Franco da Rocha.

Independentemente da confirmação do estado mental, o indivíduo era previamente **catalogados**, já que a loucura era facilmente associada a características raciais e ao imaginário que isso despertava, sobretudo por práticas religiosas e padrões culturais **atrasados** contrastantes com a cultura de uma sociedade pautada por padrões europeus.

A respeito do trabalho de imagem, foi sendo gradativamente construída baseada na crença de uma instituição de bem social, justificando suas práticas:

Sob essa forma híbrida, o Hospício do Juquery vem para equacionar, pela via científica e sob o signo reconciliado da “cura” e da “assistência”, uma questão política fundamental: conferir legitimidade à exclusão de indivíduos ou setores sociais não totalmente enquadráveis nos dispositivos penais; permitir a guarda, e quiçá a regeneração ou disciplinarização de indivíduos resistentes às disciplinas do trabalho, da família e da vida urbana; reforçar papéis socialmente importantes para o resguardo da ordem e da disciplina, medicalizando comportamentos desviantes – como as perversões sexuais ou a vadiagem – e permitindo que sua reclusão possa ser lida como um ato em favor do louco, e não contra ele (CUNHA, 1986, p. 80).

A arquitetura portentosa é um indicador da quebra radical de individualidade e privacidade, a anulação do **eu** pelo recolhimento, silêncio e vigilância:

Resistindo às disciplinas e à desindividualização, os internos buscam frequentemente recuperar sua identidade. Enfeitam as roupas uniformizadas do asilo com plantas, flores, o que puderem encontrar ou conservar de sua vida anterior. Apegam-se a velhos objetos que conseguem obter, criam trejeitos e comportamentos próprios e inconfundíveis, marcas registradas de sua presença, que os médicos resgatam em seus prontuários como sinais evidentes da doença (CUNHA, 1986, p. 83).

A desindividualização e descaso, segundo a autora, é reforçada por relatos de pessoas que passaram mais de 30 anos internas sem sequer uma anotação em prontuário. Esse seria supostamente um indício do porquê Bispo e seu inventário passaram praticamente despercebidos pela quase totalidade dos 50 anos vividos na Colônia.

Como viver ignorado? Uma vida inteira de feitos mágicos, ritos de uma missão extraordinária e ninguém para segui-lo! O destino mudou sua sorte; ainda que no final de sua passagem, sua missão foi cumprida e aceita. Todos a conheceram e admiraram.

Tratamento semelhante era dedicado aos funcionários. Eram soldados de um regime totalitário e vigilante, porém tão discriminados quanto os pacientes. Deles eram exigidas habilidades bastante abstratas: competência, disciplina e ordem, grande império sobre si mesmo, extraordinária paciência e caridade, **melhor conduta** entre enfermeiros e enfermeiras. De uma situação como essa, criam-se duas saídas: um clima de tensão e descontrole, violência para com os internos ou a cumplicidade.

Eventualmente música, filmes, livros, revistas e jornais eram rigorosamente selecionados para acalmar os doentes sem que despertassem grandes emoções.

Bispo manteve um relacionamento bom, cordial com alguns funcionários. Há relatos de que pessoas lhe forneciam material de trabalho. Eu conversei com alguns filhos de ex-funcionários da Colônia. Eles obtiveram o direito à moradia nas dependências herdado de seus pais, e acabaram permanecendo por lá.

É certo que hoje Bispo é uma celebridade. E isso torna a pesquisa em campo árdua. Qualquer cidadão diz ter conhecido ou **jogado bola com ele**. Alguns até com pouca

idade para que tivesse condições ou oportunidade de fazê-lo. Há de haver cautela na coleta. No entanto, apesar das descrições cruzadas, eles foram unânimes concordando com os eventos das doações.

E também são identificáveis as notícias e fatos extraídos de revistas e noticiário da época, nos dados textuais e até mesmo imagéticos, constantes das faixas de misses, estandartes e outros bordados que comprovam essas circunstâncias.

Figura 7 – Miss Japão, Arthur Bispo do Rosario, s/ data, tecido, linha, papel e metal, 70 x 20 x 8 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

Figura 8 – Miss Rodésia, Arthur Bispo do Rosario, s/ data, tecido, linha, papel e metal, 68 x 14 x 6 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

3.2.2 Sobre o significado social da loucura

Como a loucura é representada em situações pontuais, quais suas conexões histórico-sociais e seus atores? Houve um tempo em que loucura e bruxaria foram considerados sinônimos: “[...] termo loucura – conceito escorregadio, de limites imprecisos e

de natureza indefinível” (CUNHA, 1986, p. 111). Os métodos adotados no interior dos asilos visavam a homogeneização e o apagamento de quaisquer diferenças, sejam físicas ou psíquicas e, com isso, chegar à desumanização dos internos.

Uma imagem corriqueira da loucura é seu enfrentamento como uma exceção. Quando olhamos rapidamente para os prontuários desses estabelecimentos, notamos uma monótona constante. A análise superficial cai por terra quando averiguados com mais cautela. São experiências íntimas que adquirem uma roupagem e conformam a loucura e o hospício como palco da miséria humana. A homogeneidade da **misteriosa vida pregressa dos internos** e a **regularidade dos relatos** é perplexa.

Os processos da loucura são organizados e administrados programaticamente no interior do hospício, condenando-os ao silêncio e ao único lugar que lhes foi possível existir:

[...] cientificiza procedimentos discriminatórios e excludentes para, medicalizando aquilo que é “estranho”, oferecer uma alternativa política e moralmente aceitável para famílias atingidas pela desgraça e pela vergonha, para governos embaraçados pela necessidade de dispor de saídas institucionais de exclusão e controle. O próprio louco, de uma certa forma, não deixa de constituir um parceiro do alienista na construção da loucura – posto que parceiro subordinado, cuja voz deve ser suprimida pela fala do saber. Como fenômeno social e histórico, a loucura termina por assumir as formas da rebeldia, da submissão, do medo, da fuga, da vingança, da negação, do avesso, mas sempre referida a uma sociedade que a produz – relação percebida pelos alienistas da virada do século: a loucura se torna então uma ameaça, uma denúncia, um demônio a ser exorcizado pelos sacerdotes da ciência (CUNHA, 1986, p. 160).

O louco, na experiência de uma situação-limite, mantém o vínculo com o mundo externo – em alguns casos, somente no plano da memória, em virtude do abandono de familiares e amigos –, ele não se aparta do tempo e do espaço, não está em suspenso. Apenas reconstrói o tempo e o espaço com uma linguagem própria que não é a comum, do mundo lá fora, mas os menciona intermitentemente.

As lembranças do mundo externo constituem uma linguagem recomposta que se alterna e pulsa, assim como a memória íntima dos indivíduos e das coisas desse mesmo mundo, dito **normal**, mas de sociedade enferma.

Ainda que não fosse esse seu objetivo, o trabalho de Bispo representa uma resistência. Desenha a narrativa memorial de sua passagem por esse mundo, como ele mesmo dizia.

Os **estranhos** que se empilhavam nos concisos e sumários prontuários dos hospícios – *alienus*, do latim: estranho – têm históricos comuns. São uma constante de gente sem raízes, migrantes, trabalhadores periféricos, subalternos e braçais, ex-escravos entre outros que lutavam pela sobrevivência, lançados ao sabor do fracasso, sem possibilidade de refutação ou justificativa para os procedimentos asilares. Nesse panorama social, o delírio é o refúgio das agruras e, frequentemente, aponta para a assiduidade com que se controem discursos de **grandeza** ou **perseguição**, quando fora dos muros não se goza do prestígio de que é possível vivenciar em uma situação limítrofe.

A doença é associada a uma esfera emocional ou psicológica e relacionada à quebra de padrões sociais culturalmente difundidos. A loucura **orgânica** é um bom exemplo. Serviu como metáfora persuasiva de ordem, moral e higiene social. O alienismo contava com um arsenal teórico: classificar para comportar o **diferente**, o **inconveniente**. É uma polícia médica, de abrangência social, cuja atuação ultrapassa consideravelmente os muros do hospício:

[...] é a questão do trabalho e da produtividade individual que estão na base da internação da grande maioria dos loucos que povoam os pavilhões masculinos do Juquery: para os homens, os comportamentos mais visados e vigiados dizem respeito sobretudo à sua existência como ser social, expresso em ações, relações, apresentação em público, participação no jogo social. Nestes eixos, o trabalho – ou a capacidade de trabalhar e desempenhar o papel de provedor da família – é a variável básica tomada pelos alienistas na construção dos casos psiquiátricos. Há, desta forma, elementos de outra natureza – para além dos modelos teóricos do alienismo – que interferem nas formas de construção da loucura (CUNHA, 1986, p. 142, 143).

A quem Bispo prescindia? Eram importantes suas atividades pregressas à internação? Geravam renda para sua subsistência? Essas respostas, em parte, esclarecem seus delírios. Sua memória, provavelmente, está na base da contextualização de sua loucura e delírio, como as atividades profissionais de pugilista e grumete da Marinha de

Guerra. Nasceu desimportante, morreu ilustre. Sua passagem foi divina. Gozou de sua celebração ainda em vida. Fugiu de seu destino ou vocação provável.

Em vista das reiteradas condições de vida dos internos, dos episódios trágicos, da prática asilar como **depósito de inúteis**, da sistemática construção da loucura e dos loucos, o espaço asilar é aquele da incurabilidade, da desesperança e do ocultamento do sofrer, enfim, da manifesta vocação social no início do século XX que teve a psiquiatria como aliada e instrumento.

A relativização da loucura com um aporte médico contou com um quadro institucional que a legitimasse, como a aprovação de leis que permitiriam a internação de qualquer cidadão sem que fossem questionados os indícios.

Cabia única e exclusivamente à psiquiatria delimitar as fronteiras da normalidade e das internações sem precedentes. A eugenia começava a despontar completando o quadro necessário à instauração do Estado Novo:

Assim, paulatina mas perceptivelmente, no discurso como nas práticas da medicina mental, o objeto central de atenção e preocupação deixa de ser o louco ou o “límitrofe”. Ou melhor, límitrofes, degenerados, *demi-fous* ganham, desde a segunda metade desta década³, um único rosto: o do operariado urbano (CUNHA, 1986, p. 178).

Já havia algum tempo em que o **cuidar** psiquiátrico não comportava mais espaço para filantropia ou caridade. Agora, mais do que antes, as atividades e práticas são pautadas pela racionalização. A classe operária é o novo alvo do alienismo. A eugenia e a loucura, imbricadas, são tidas como frutos da **contaminação** pelos seres inferiores e fracos como miscigenados, imigrantes, negros ou indígenas que dificultavam o **branqueamento da raça**.

A cidade, a fábrica e o cidadão são partes de uma engrenagem que funciona com a imposição do ritmo e do mecanismo da modernidade. A psiquiatria, conivente com

³ A década em questão é a de 1930.

esses processos sociais, objetivou azeitar seu funcionamento, procurando conformar indivíduos a determinadas funções sociais, à destreza dos gestos mecanizados, repetitivos – totalmente adaptados à modernidade despersonalizada, como bem defendeu Berman (1998) –, impondo suas exigências.

O trabalho nas colônias não é pensado como moralizante ou terapêutico, mas, sim, como uma proposta político-econômica de um mundo novo que guia corpos e mentes para funcionar em favor de seu mecanismo próprio.

Quero, com isso, registrar minha posição com relação ao diagnóstico da obra sublime desse **ilustre desimportante** cidadão. Não defendo a sanidade de Bispo. Nem a insanidade. Não me cabe esse julgamento, nem tenho elementos ou formação adequada para fazê-lo. Mas, ao cruzar essa linha – me dedicando a levantar fatos, autores, relatos, históricos, condições e práticas asilares – decidi enfrentar a questão pelo bem, do ponto de vista da saúde. O inventário de Bispo não é, e não será em qualquer hipótese, interpretado como um sintoma. Foi o único meio de salvação de que dispôs.

3.3 SERGIPE, NA TRILHA DA EUROPA E DA CAPITAL

A exemplo da capital, também para o Sergipe, o poder público sonhava um projeto modernizador. O Governador Inácio Joaquim Barbosa objetivava a racionalização do comércio de açúcar e, assim, livrar-se da tutela da Bahia. Uma capital portuária, moderna e planejada representaria o marco do progresso pretendido: em 17 de março de 1855, a Capital é transferida para as praias desertas de Aracaju, deixando São Cristóvão no passado.

Em Sergipe, as falcatruas não se diferenciavam muito das práticas na Capital da República. Nas eleições eram comuns interferências policiais, adulteração de documentos, pressões e assassinatos. Havia dois principais partidos, os rapinas e os camundongos, compostos de representantes da mesma classe, não obstante vivessem em disputa pelo poder.

Com a Guerra do Paraguai, o terreno ficou fértil para o retorno dos conservadores e a profissionalização do Exército, que passou a solicitar mais espaço na vida política.

Conjuntamente, o Movimento Abolicionista começa a ganhar corpo. Em Laranjeiras, por volta de 1880, o porto estratégico para a exportação de açúcar e o maior centro urbano da Província, foi protagonista desse ideário.

A imprensa e os intelectuais promoviam ideias liberais, como educação popular e trabalho livre, enquanto que a propagação republicana ganhava aderência, e, assim, ocorreu a última eleição realizada no regime monárquico. Com a proclamação da República, o movimento segue em direção a Aracaju, onde operava um Governo Provisório, e aclama o chefe da propaganda republicana, Felisbello Freire, Presidente do Estado.

Os populares continuam excluídos da participação política. Somente homens alfabetizados maiores de 18 anos votavam, sendo que a população do país tinha um índice de analfabetismo que chegava a 33%.

Em 1894, um grupo de militares e republicanos históricos que não aceitavam a vitória conquistada por eleições resolve, em um golpe, tomar o governo. O presidente era o General José Calazans. O grupo era liderado por Silvio Romero, que considerou eleitos somente os candidatos fiéis a eles. Em 1898, o Monsenhor Olímpio Campos consegue aliar-se a parte dos rivais e criar um novo partido. Os demais indivíduos do grupo permaneceram em situação de oposição.

Os grupos detentores do poder tiveram sua permanência garantida, em 1902, com a **política dos governadores**. A oposição foi, gradativamente, desestimulada. O pacto oligárquico criou condições estáveis no país para a negociação da dívida externa.

Olímpio Campos, Presidente do Estado do Sergipe, procurou indicar sucessores, e assegurou a permanência da oligarquia **olimpista** ligada ao **coronelismo** que controlava a movimentação das massas na região e cujo apoio era conveniente. As medidas de repressão visavam suprir os interesses da classe hegemônica.

Aos poucos crescia a pressão pela derrocada do olimpismo. Em 10 de agosto de 1906, a Polícia Militar toma o Palácio do Governo e depõe o Presidente Guilherme Campos. A partir de então, o governo passa a ser composto de pessoas de camadas médias urbanas. Esse episódio foi chamado de Fausto Cardoso e espalhou-se por várias localidades, inclusive Japaratuba.

Os progressistas no poder procuram evitar o uso da violência, ganhar a simpatia da opinião pública e evitar uma possível intervenção do Governo Federal por meio do prestígio de Fausto Cardoso, amigo pessoal do Presidente Rodrigues Alves. Mas os olimpistas exigiam a intervenção. Conseguiram a derrubada dos progressistas 18 dias depois, em 28 de agosto de 1906, e repuseram o Presidente Guilherme Campos no cargo. Dois meses após, Olímpio Campos é assassinado no Rio de Janeiro, num ato de vingança.

Com esses eventos, outros grupos passaram a disputar o poder em Sergipe. O protagonista do novo embate era o Coronel Valadão que, pouco depois, passou a integrar o novo Partido Republicano Conservador, o PRC, organizado em 1910 sob coordenação do político gaúcho Pinheiro Machado.

Foi articulada, na capital, a sucessão do General Siqueira de Menezes por indicação de Pinheiro Machado e do Presidente Marechal Hermes da Fonseca.

A distribuição dos cargos contou posteriormente com chefes políticos como o próprio Valadão e Felisbello Freire, aderindo regionalmente à política pinheirista.

Até 1930, em seis governos, o PRC foi imbatível e garantiu a consolidação de um oligarquia dócil ao poder central mas, forte e integradora internamente, capaz inclusive de absorver questões novas colocadas pela sociedade. A emergência do operariado é uma delas, provocada pelo crescimento da atividade industrial, estimulada com as perspectivas de exportação criadas para a economia brasileira a partir da I Guerra Mundial. Ainda que timidamente, esse operariado começa a se organizar e fundamentalmente a aparecer na sociedade enquanto o governo assume por vezes o papel de árbitro nas contendas entre patrões e empregados (DINIZ et al., 1991, p. 144).

Em 1923 houve uma mobilização coordenada pelo sociólogo Florentino Menezes em prol do voto secreto para coibir abusos e despertar consciência sobre vícios políticos.

A essa altura, os industriais se organizavam em torno de um projeto inovador que acabou por espalhar as benesses da modernidade – saneamento, abastecimento, urbanização e paisagismo da capital –, para o interior do estado que desfrutaria de infraestrutura, como construção estradas, pontes e escolas, além do incremento da produção algodoeira por meio de Estações Experimentais.

A crise dos anos 1920 eram sentidas em Sergipe que acabou aderindo, com os estados do Amazonas, Pará e Mato Grosso, à revolta paulista pela deposição do Presidente Artur Bernardes, em 1924.

O Governador do Estado foi deposto e tomadas as cidades de Aracaju, Carmópolis, Rosário, Japaratuba e São Cristóvão. **Coronéis** sergipanos engrossavam as tropas de força do Governo Federal que repôs o Governo local. O Governador ficou ainda mais submisso e parceiro do Governo Federal, permitindo a indicação de nomes que não faziam parte do contexto estadual para sua representação na Câmara e Senado.

Com tanta turbulência, a sociedade sergipana estava cansada, dividida e descontente.

Em 1926, a Coluna Prestes passava pelo Nordeste e provocou levantes tenentistas em Sergipe. O movimento ganhou força e ajuda de revolucionários locais.

As revoltas tenentistas, ainda que sufocadas, vão se constituir no contraponto ao domínio monopolítico do PRC. Elas colheram a insatisfação popular e reanimaram a oposição, enquanto o PRC, dividido entre Graco Cardoso e Pereira Lobo, elegeu governantes que passaram a absorver elementos e apoios dos revoltosos, como opção para fugirem ao domínio dos dois chefes. Assim, não eram apenas os políticos tradicionais que contavam no jogo de sustentação política. Isso não altera, porém, no fundamental, o caráter oligárquico de um poder exercido sem a participação da representação de amplos setores da sociedade: as classes subalternas continuavam ausentes da representação política (DINIZ et al., 1991, p. 146).

Os revoltosos que se opunham ao governo juntaram-se a outros oposicionistas e formaram a Aliança Liberal em Sergipe. Em âmbito nacional, essa campanha apoiou Vargas à Presidência da República.

Em Sergipe, embora não se verificasse a mesma realidade, o setor agrário exportador continuaria predominando, somente à custa de ajustes e da convivência às vezes difícil, com fatores da nova ordem. Sem poderem apelar ao Governo Federal, a quem não haviam apoiado na eleição ou no processo revolucionário, os “coronéis” renderam-se às circunstâncias (DINIZ et al., 1991, p. 147).

O coronelismo teve de ser revisto. A classe dominante já não era mais tão homogênea, e a produção açucareira foi prescindindo com o aumento da pecuária e da agricultura algodoeira. A Constituinte de 1933 refletia o então contexto econômico e político.

Todos esses desmandos políticos eram a consequência visível da mudança na ordem produtiva em nível mundial. Uma vez que a sociedade de classes é baseada na produção e no trabalho, as relações sociais têm no trabalhador seu eixo estrutural.

Não havia transição sem que houvesse resistência à exploração. Ocorriam revoltas, além de indivíduos organizados segundo sua condição social, como quilombolas e sindicalistas.

O trabalhador agrícola, sobretudo a agromanufatura açucareira, necessitava de larga escala e baixo custo: incentivos largos à importação de escravos.

No início foram os índios, mas as dificuldades por mantê-los nessa situação foram grandes. O problema foi resolvido com os negros provenientes da África. Foram aos poucos substituindo os índios. A escravidão se fixou por quatro séculos; suas implicações sobre o trabalho em si e subserviência instituída na vida em sociedade eram extensas.

O ideário escravagista era abrangente. O escravo não somente era propriedade do senhor, mas também sua vontade deveria ser assujeitada pela autoridade, frequentemente por meio de força física, inclusive: o ser é propriedade, ou seja, um objeto.

A exemplo dos negros, os índios eram igualmente vistos como preguiçosos e indolentes:

Qualificando os índios como preguiçosos, os colonos justificavam a importação dos escravos para atenderem à demanda de trabalhadores pela grande lavoura. Da mesma forma a pecha servia de pretexto para a expropriação das terras dos índios, fato que é ainda atual, da mesma forma como é atual para uma parte da sociedade brasileira, a visão do índio como preguiçoso e indolente em virtude da diferença do significado do trabalho (DINIZ et al., 1991, p. 208).

O perverso sistema mercantil propiciava a aquisição de escravos pagos por traficantes em troca de mercadorias produzidas pelo próprio trabalho escravo.

Os primeiros escravos africanos chegados a Sergipe datam de meados do século XVII. A entrada era feita pela Bahia – Província da qual manteve dependência até 1820 – o que dificultou a determinação precisa da origem dessa população, além da ausência de registros de entrada, mas acredita-se que eram bantos e sudaneses, em sua maioria.

Em 1854, Japaratuba, cidade natal de Bispo, tinha uma população livre de 667 habitantes, enquanto que a população escrava era de 890⁴.

Há muitas fontes documentais sobre o tratamento nas senzalas e as reincidentes demonstrações de rebeldia e contestação:

É comum se encontrar nos manuais de História uma explicação para o início do tráfico e da escravidão do negro a qual faz entender que, ao contrário do índio, em quem se reconhecia espírito de liberdade, o negro se acostumava com o cativeiro. Na verdade, a História do Brasil registra várias manifestações reveladoras do inconformismo do escravo relativamente à sua falta de liberdade e à exploração a que era submetido. Dentre elas as fugas eram as mais frequentes (DINIZ et al., 1991, p. 215).

Os registros de fuga traziam também a descrição dos debelados apresentando as marcas físicas da violência, como o ferro quente. Só mesmo o desespero os impulsionava

4 FONTE: Estatística da População Livre e Escrava de Sergipe por Comarcas, Distritos de Subdelegacias e Quarteirões. APES. Pac. 287. In: DINIZ, D. (Coord.); DANTAS, B.; SANTOS, LENALDA A.; GONÇALVES, MARIA DA GLÓRIA S. A.; OLIVA, TEREZINHA A. DE. *Textos para a História do Sergipe*. Aracaju: Universidade Federal do Sergipe, 1991. p. 212.

para a situação limítrofe da fuga pois, se encontrados, as penalidades eram ainda mais rigorosas, fazendo com que muitos preferissem a morte ao retorno.

No início do século XIX, as fugas já eram bastante frequentes e, na década de 1870, a movimentação policial era ostensiva. A resistência ocorria em três frentes: fugas, quilombos e levantes. Leis surgiam proibindo os escravos de comprar armas, pólvora, portar facas e de reunir-se em grupos.

Nos municípios onde a maioria da população era livre, a economia era mais diversificada. Não era esse, no entanto, o caso de Japarutuba. No final do século XIX, as atividades sergipanas eram sobretudo agrícolas ou a ela relacionadas. Segundo Santos (1991), numa lavoura com 300 escravos, a proporção de trabalhadores livres era de cerca de 8 mil. Em áreas urbanas, os empregos se concentravam no serviço público; os demais pertenciam ao comércio e ofícios variados.

No final do século XIX, a crise da agricultura agudizou os problemas sociais. Massas de trabalhadores rurais migravam em direção aos grandes centros urbanos, principalmente para a capital. A esperança era a de um cargo no funcionalismo. Até a polícia teve de intervir, em determinada altura. Foram constatados casos de loucura e morte que demonstravam o desespero dos demitidos.

Antônio Pereira Rebouças, em 1824, era Secretário do Presidente Manoel Fernandes da Silveira e foi pioneiro no combate aos conservadores. Proclamou **teorias de igualdade** em defesa dos mestiços e, segundo Figueiredo (1977), acaba por desafiar o “espírito aristocrático da Província”.

[...] mestiço, o que havia de mais popular e nacional. Fenômeno, aliás, pouco entendido pela intelectualidade que, sentindo e pensando como a Europa, via como esta, tradicionalmente colonizadora, com repugnância a mistura de sangues (FIGUEIREDO, 1977, p. 97).

Mestiços e mulatos, para Rebouças, eram a composição mais autêntica da “Nação Acima do Estado, o povo transcendendo aos poderes e partidos” (FIGUEIREDO, 1977, p. 97). A miscigenação era a cultura nacional que supera universalmente a raça.

Outro partidário ferrenho do abolicionismo era o jornalista Francisco José Alves. Cria o jornal **O Libertador**, em 1881.

Os conservadores reagiam e saíam em defesa de seus **direitos**: “A lei nº 2.040 de 28/09/1871 (Ventre Livre) foi vista, em Sergipe, como ameaça às suas famílias e às fortunas, estímulo à anarquia e ao pauperismo [...]” (FIGUEIREDO, 1977, p. 98, 99). Esse foi o conteúdo apresentado na Assembleia Geral no Rio de Janeiro por mais de 50 proprietários de Japaratuba.

O jornalista publica artigos, faz conferências, levanta fundos para compra de alforria e denuncia juízes corruptos. Seu trabalho repercute, inclusive, nas senzalas, e é procurado frequentemente por escravos, despertando a inimizade dos escravocratas.

É preso e, depois, absolvido e libertado. Funda outro jornal, o **Nova Era**, agora já bastante abatido: “Os abolicionistas viviam isoladamente, uma luta sem organicidade cultural, política e sociologicamente ingênua, mera simpatia ou generosidade pessoal para com o negro escravizado” (FIGUEIREDO, 1977, p. 100).

A história não fez justiça aos seus esforços, depois de um período de ceticismo, não escapa com vida e cai no esquecimento.

O negro se refugiava na música e na religião como um processo de reorganização, uma forma de sociabilidade.

Os batuques africanos eram uma forma de poesia que se somava ao colorido plástico dos “reisados” e “cheganças” na constituição de uma cultura musical tão tipicamente negra quanto popular. O popular, no Brasil, de modo especial no Nordeste, é, direta ou indiretamente, negro ou mestiço. Batuques, “cheganças” e “reisados” chamavam a atenção de Sergipe para a presença do negro marginalmente, sobre o vencedor. A Província, antes, e depois do Estado canta e dança sem querer, ou querendo, ao lado do negro e do mestiço feito gente, transformando-se em povo. Cantos e ritmos dos candomblés e macumbas e de outros rituais afro-brasileiros somam, já agora, indivíduos de várias origens e diferentes níveis de instrução e graus de mestiçagem, ingredientes de uma cultura em formação. Sergipe, apesar da pressão alienante,

massificante, da música estrangeira canta, no que há de mais popularmente inspirado, com o negro e com o mestiço anônimo, esquecido, perdido nas ruas (FIGUEIREDO, 1977, p. 100).

Dos rituais e danças de plasticidade colorida vão se formando áreas fronteiriças entre as culturas indígena, branca e negra que convergem para uma cultura étnica e mediadora, em forma de resistência pela sedução de sua beleza.

Figueiredo acredita que entre as elites intelectuais exista uma branquitude postiça, uma envergonhada de arianismo subdesenvolvido e pedante. Mas, o negro **vinga-se** do branco pela **contaminação** de sua cultura: “Com expressões e sinais criados [...] o negro oprimido, injuriado, caluniado plasma, contraditoriamente, uma linguagem e realiza uma construção eidética que são o reencontro do povo com suas origens e com valores autenticamente nacionais (FIGUEIREDO, 1977, p. 103).

A religião é uma arma na luta contra o branco colonizador. A tradição de dizer-se católico apostólico romano sem o ingresso voluntário resulta em formas sincréticas para a vivência de sua religiosidade reprimida:

Se ele, vez ou outra, incorporou nomes de santos a seus cultos e rituais, isso não significa a aceitação da religião oficial. Trata-se, certamente, de transigência tática, tolerância operacional, que assegurava uma coexistência menos conflitante com o branco ou com as forças dominantes sabidamente cristãs. O sincretismo era, no caso, tão variado quanto as diferentes formas de pressão e exploração exercidas pelo branco. O negro, no fundo, reorganizava, através da religião condicionada pelas circunstâncias do meio e da época, seus costumes e valores, revivia, com nova plástica, sua cultura secularmente ameaçada (FIGUEIREDO, 1977, p. 103).

Em Sergipe, a presença maciça de negros africanos sudaneses fez da conversão religiosa, uma tarefa difícil: eles não aceitavam facilmente.

Essa etnia elaborou melhor o sincretismo, mais sofisticada e contingencialmente: “O negro, não podendo contestar o sistema econômico foi levado, em matéria religiosa, a um sincretismo, paradoxalmente, contestante e ingênuo” (FIGUEIREDO, 1977, p. 104).

Região turbulenta, Sergipe e Bahia abrigaram missionários, resistência implícita ao sistema econômico com roupagem mística, haja vista Antonio Conselheiro e também o relativo sergipano, a seita Céu das Carnaíbas. O próprio Conselheiro chegou a fazer uma passagem por Sergipe em 1874, apenas dois anos antes do episódio da seita sergipana. Ambas foram capazes de reunir um sem-número de adesões de insatisfeitos e esperançosos. Sobre a seita de Riachão do Dantas em 1888, Figueiredo conta:

Não se conhece detalhes da seita. Sabe-se, com Silvio Romero, que a heresia praticava sermões ou mal definidas “prédicas infamantes”. A seita envolvia todos os seus membros, independente de sexo, com uma santidade estranha, nominal, ritualística. Existiam, na comunidade fetichista e iconoclasta, homens representando Jesus Cristo, São João, Santo Antônio, São Francisco, o Demônio, etc., etc. e mulheres encarnadas, e assim sendo, igualmente chamadas, Nossa Senhora Sant’Anna, Santa Efigênia, etc. etc. Isso, num clima da mais revolucionária liberdade, ia da comunhão de bens à comunhão pejorativamente denominada de “comunismo das mulheres”. Tal fato, mais do que um modelo herético em si, motivou o repúdio agressivo das autoridades. Elas e os poderosos da época, não compreendiam e não aceitavam que a comunhão de bens e de mulheres não está ausente da filosofia do insuspeito Platão. O ensinamento platônico transformava-se, porque teoria e prática de negros e indivíduos humildes, em promiscuidade triste e “revolucionária” (FIGUEIREDO, 1977, p. 105).

Mesmo sem sabermos os detalhes de tais rituais, percebe-se a ânsia pela recriação do mundo para fugir de uma sociedade que não dava espaço para marginalizados e desregrados. Assim, aos personagens sagrados de Céu das Carnaíbas era permitida a autorrepresentação como uma santidade e, às vezes, até mesmo como o demônio.

Policiais invadiram o povoado e prenderam-nos após terem sido os homens surrados e as mulheres violentadas. O episódio, uma espécie de **Canudos sergipano**, representava uma ameaça ao modelo econômico-social vigente.

A seita não era milagreira como o Padre Cícero, o que leva a crer no fundo social do extermínio. Do contrário, tanto Céu das Carnaíbas quanto Conselheiro estariam seguros como ele: condecorado pelo Vaticano, forte e presente. Era padroeiro também dos **coronéis**.

Na seita, homens e mulheres encarnam a divindade. Um misto de racionalismo e originalidade de interpretação do místico. A concreticidade pressuposta na sua elaboração, de modo algum, assemelha-se a outros cultos e rituais brasileiros por seu intuito de humanização do divino.

Havia, de fundo, a manifesta revolta da população pobre e humilde, sobretudo de negros, contra a religião e o sistema econômico oficiais.

O “Céu das Caraibas” desapareceu no inferno da prepotência, seus “santos” e “santas” feridos em outro cativeiro, imolados em nova cruz. A intolerância escrevia nova página. O desumanismo cantava outra vitória. Ela foi, de certa forma, um Canudos frustrado, o grito dos humildes abafado, mais uma vez, pela oligarquia violenta, sectária, fanática (FIGUEIREDO, 1977, p. 106, 107).

Segundo Jesus Santos (2010), em 1942 foi publicada uma crônica de Dantas Martins do Reis, na revista do Instituto Histórico de Sergipe, que tem como base a memória de indivíduos do povoado de Riachão do Dantas, além de documentos relativos ao episódio defendendo o silenciamento dessas vozes:

Foi no povoado Caraibas que os conflitos identitários e a crise socioreligiosa eclodiram por meio da constituição de um território religioso, com sujeitos anônimos que se tornavam protagonistas e incorporavam os elementos da religiosidade híbrida e papéis de santos e demônios. Um episódio que apavorou as autoridades que tentaram sufocar a memória, apagar os rastros da existência das almas que ali viviam, dos sujeitos que ali não hesitaram em fazer sua história (JESUS SANTOS, 2010, p. 3).

A fantasia que permeava o espírito dos indivíduos em meados do século XIX era marcada pelo medo da morte igualmente experienciado por pobres e ricos, o que incentivava os mais poderosos à pompa e à circunstância, numa demonstração clara de poder para atingir com tranquilidade o reino dos céus.

A religiosidade católica brasileira desse período possuía uma estética barroca. As procissões grandiosas, com máscaras, elementos alegóricos, andores esplendoresos, anjos e demônios, farricocos, promesseyiros e penitentes promoviam um verdadeiro espetáculo. Essas festas pomposas e híbridas não preocupavam

somente os membros da Igreja [...] A emergência de novas preocupações no país como os miasmas e as epidemias provocou uma divisão de posturas. Enquanto parte das autoridades desejavam manter as festas grandiosas e enterros nos templos, outro grupo passou a criticar severamente tais práticas (JESUS SANTOS, 2010, p. 5).

A cultura branca, cultivada, de moldes colonialistas estabelece os parâmetros das práticas religiosas. Uma divisão profunda se colocou na divergência entre duas visões de mundo que se espalhavam para diferentes esferas da vida, no processo de transição que preparou a passagem para a modernidade.

Essa destinação histórica de que se revestiu a cultura popular se deslocou, muitas vezes, para as análises da religiosidade popular católica brasileira de herança colonial, considerada como destruída e/ou desqualificada pelo catolicismo. Os trabalhos em que as clivagens religião popular e religião erudita se faziam de forma dicotômica, ordenando o campo religioso, dividindo dominantes e dominados em toda a sua extensão e que, de forma implícita, remetiam essa religiosidade para as periferias e para as camadas subalternas, reproduzem essa óptica de desagregação⁵ (GAETA, 1997, p. 2).

Por volta de 1887/1888, iniciou-se uma crise séria. As exportações somavam quase a metade daquelas do período entre os anos de 1880 e 1881. O mercado estava endividado e empobrecido. Os conservadores responsabilizavam a abolição. Eles dominavam a representação política na região e no Rio de Janeiro:

O regime ou forma de governo não estalava, era o sistema escravista que ruía. A Abolição era uma sequência lógica, inevitável, de conflitos econômico-sociais de maior profundidade. Se algum erro a ela deve ser atribuído, é que foi decisão retardatária, emocional, improvisada. A Abolição contrariava os grupos aos quais o Império servira. O Império não organizara os cativos, para os quais a Abolição fora destinada (FIGUEIREDO, 1977, p. 110, 111).

O escravo era a base do sistema econômico. Era nele que estava o aporte para o repúdio à República, como se essa população desamparada e pobre já não sofresse suficientemente com as dificuldades e injustiças.

⁵ FERNANDES, RUBEM C. *Romaria da Paixão*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. p. 216.

Uma **guarda-negra**, formada por negros livres, fazia a resistência e promovia represálias. No entanto, há indícios de que tal fato não passasse de boatos que auxiliavam na construção de uma imagem difamatória dos negros.

A aristocracia promovia a mudança do regime sem que fosse alterado o quadro econômico do país. Da fato, não havia mudança alguma. O *status* dos senhores da terra estava garantido; diz Figueiredo:

Sentindo-se, de certa forma, ameaçados pelo poder central, eles se reaglutinaram e se fortaleceram nos Estados para a conquista e manipulação de novas forças e poderes. A República foi isto, cirurgia preventiva para impedir possíveis reformas econômico-sociais que a Abolição anunciava sem poder realizar. Na medida em que, no Império, a terra valia pouco e, a partir de 1889 sofreu grande valorização, a República, para os proprietários rurais, passou a ser, também, grande negócio (FIGUEIREDO, 1977, p. 111, 112).

Os republicanos, sempre alertas, viam levantes fictícios e conspirações monárquicas. Para ganhar aderência e confiabilidade, conclamavam os sentimentos religiosos do povo, divulgando que os monarquistas os difamavam dizendo-os antirreligiosos que acabariam com a Santa Igreja.

Mas, a igreja e a monarquia jamais foram aliados políticos. A manobra visava seduzir aqueles que não simpatizavam com os interesses hegemônicos, especialmente negros. Mas eles eram, tampouco, ameaçadores ao sistema. Quando a Lei Áurea foi assinada, houve comemorações:

O povo, especialmente o escravo, não conhecia política, mas entendia de estômago e liberdade. Daí sua inconsciente solidariedade ao Império. O povo, aliás, não estava solidário com o Império, naquela hora. Simplesmente não tinha razões para hostilizá-lo. Através da Abolição o Império, mesmo sem ter consciência disso, ficou com o povo. Muitos que se diziam ao lado do povo, ficaram com a República (FIGUEIREDO, 1977, p. 112, 113).

O povo e os negros, principalmente, não tinham organização nem forças para chegar ou sequer aproximar-se do poder. A Federação estimula e apoia a luta entre oligarquias

e sua dissidência. O povo não tem partido. Além disso, o negro alienado estimula a política de dominação, imitando e aderindo a usos e costumes que não pertenciam a seu contexto sociocultural.

Segundo Figueiredo, ainda há muito trabalho na construção de um homem brasileiro que, na confluência de culturas, independentemente de classes, transcenda as etnias:

Vive-se do que é produzido e pensado no exterior, e aqui ortodoxamente aplicado sem criatividade dialética e originalidade nacional, como se o caminho do universal não passasse pelo nacional. E vice-versa. A maioria, uns mais, outros menos, pensa e reflete a realidade com conceitos e categorias elaborados fora e, não raro, contra os interesses nacionais. Assim procede econômica, social, cultural e politicamente. A verdade é que a sociedade brasileira, não devida e globalmente estudada e transformada, seja em nome de uma visualização burguesa ou de formas sociais e políticas avançadas ou inéditas, ainda se resente de um equipamento conceitual próprio, de instrumentos de análise e crítica alheios ou contrários aos sistemas alienígenas de ostensiva ou velada dominação. Assim, o hegemônico absorve o periférico, a caricatura mascara ou mitifica a autenticidade nacional (FIGUEIREDO, 1977, p. 114, 115).

Nós, brasileiros, ainda hoje somos reféns de um passado colonialista. Inseguros, continuamos em busca da aprovação paternal do primeiro mundo, instrumento esse que nos torna mais nivelados pelo poder do capital.

Até que o programa **Fantástico**, da Rede Globo, tenha adentrado os portões da Colônia Juliano Moreira, Bispo era um mero desconhecido. Mesmo depois de exibido, em rede nacional, tímidas e lentas providências foram tomadas com relação às condições de vida na instituição... nas instituições.

Só depois da projeção internacional de sua obra que o Brasil começou a realmente **ter olhos** para o que possuía. Particularmente, tenho sérias dúvidas se já abrimos mesmo os olhos.

Com relação ao homem, Bispo viveu e morreu na miséria, no descaso, em condições lastimáveis. Assim viveu por imposição. Morreu assim, por opção. Quem sabe uma resistência muda, a exemplo de seus antepassados quilombolas?

3.3.1 A liberdade não abala a hegemonia

Na transição para o trabalho livre, as mudanças político-econômicas não abalaram a organização do trabalho em si. O fim do tráfico de escravos deveria representar uma busca a formas alternativas de trabalho. A produção assalariada crescia gradativamente com a expansão do capitalismo.

Em Sergipe, em comparação com outros estados, como o Amazonas e o Ceará, a liberdade tardou a chegar, e é o que apresenta os mais baixos índices de declínio da população escrava entre 1885 e 1887.

Os grupos dominantes chegaram a considerar a Lei do Ventre Livre uma “lei de desorganização do trabalho” (DINIZ et al., 1991, p. 225) causando violência e insubordinação de escravos.

Sergipe se mostrava impossibilitado de crescer e exortava levas de trabalhadores em direção à zona cafeeira. Assim, o sistema escravocrata dos aristocratas começava a dar sinais de organização alternativa para assegurar o trabalho e impedir levas migratórias.

Houve desde a implantação de impostos, para permissão de saída de contingente da Província, até sermões religiosos que prometiam abundância e satisfação com o auxílio de Deus, incentivando os **vagabundos** e **desocupados** ao trabalho:

[...] ainda como recurso ao apoio da Igreja, o Presidente solicitou a ajuda do Arcebispo da Bahia e a recebeu sob forma de uma Carta-Pastoral, onde o amor e a aplicação ao trabalho são analisados como um preceito da lei natural e divina (DINIZ et al., 1991, p. 229).

Sem sucesso, novas medidas foram tomadas para contornar o problema. Dentre elas, os proprietários da terra pediam isenção do recrutamento ao serviço público e concessões como: habitação cômoda, permissão para cultivo de gêneros alimentícios e aulas noturnas do ensino básico, além de recorrerem à substituição dos escravos por trabalhadores livres, nacionais e estrangeiros. Mas a economia sergipana permaneceu escravista até a Abolição.

Há estudiosos do processo de transição em Sergipe que interpretam essa etapa como natural e consecutiva. No entanto, outra corrente entende que esse desenvolvimento representa uma ruptura à estrutura econômico-social. Grandes proprietários empenhavam-se vigorosamente na conversão de contingente em força de trabalho agrícola.

Trabalhadores, frequentemente, abandonavam as propriedades logo após a abolição, pela assimilação da liberdade de locomoção.

Sergipe apresenta um dos mais altos êxodos do Nordeste no período de 1900 a 1920. O governo promovia as primeiras iniciativas de combate à **ociosidade**: “primeira década do século atual é especialmente rica em termos de documentação que reproduz o discurso a respeito da **preguiça**, da **vadiagem** do trabalhador sergipano, para justificar a necessidade de leis trabalhistas” (DINIZ et al., 1991, p. 235).

3.3.2 O hibridismo da cultura sergipana

A formação cultural de Sergipe contou com três eixos na sua composição: portugueses, índios e africanos. A cultura branca dos portugueses dominou a dos negros. Os índios praticamente tiveram seus saberes pouco difundidos, com exceção à língua.

O colonizador deixou marcas profundas na linguagem e, mais ainda, na religiosidade. A Igreja Católica constituiu sua base. Segundo Diniz et al. (1991), a primeira missão em Sergipe, São Tomé, situava-se próxima ao Rio Real, no extremo Oeste do estado, e data de 1575. Os padres franciscanos chegaram algum tempo depois, em 1657, e foram os primeiros mestres em Humanidades, o equivalente ao ensino secundário.

A catequese jesuítica cuidou de instaurar a substituição das religiosidades locais por uma religião oficial. E o poder público procurou promover **aulas públicas** que, no início, encontraram inúmeras dificuldades de funcionamento e de regulamentação. Com essas medidas, iniciou-se um longo processo que foi delineando os parâmetros da educação local, marcada pela hegemonia da igreja e pela precariedade do serviço público.

O quadro se agravava à medida em que a frequência e o nível cultural eram baixos, e a maior parte da população – principalmente os negros – não tinha acesso.

Em um âmbito mais amplo, as manifestações culturais dominantes, como a literatura, apresentava forte carga religiosa que, aliás, colaborou enormemente para a formação do Barroco sergipano, muito característico da arquitetura local, como conjuntos de construções em São Cristóvão e Laranjeiras.

Alguns indivíduos, de camadas sociais mais altas, migravam para concluir seus estudos na Bahia, na capital ou até mesmo no exterior.

Para além da cultura dominante, estavam os saberes dos negros. A herança escravocrata deixou uma imagem de cultura inferior, e a história de sua cultura é também um relato de resistência à hegemonia intelectual branca.

Não só o contato com a cultura branca, mas também com a indígena provoca um embaçamento dessas fronteiras, se constituiu em reestruturação mediada que pretendeu preservar e/ou recriar elementos basilares de sua identidade cultural e étnica, como a religiosidade, que resguardou traços sincréticos.

Os negros praticam o cristianismo sem absorvê-lo incondicionalmente, demonstrando resistência à aculturação. Dessa forma, constroem uma religiosidade marcada pelo intercâmbio e reinterpretação bastante característicos do povo brasileiro:

Aos olhos dos senhores, os ritos e as danças não passam de meras formas de lazer, praticadas pelos escravos depois do trabalho. Por isso autorizam tais manifestações como forma de “distrair” os escravos, amortecendo um possível sentimento de revolta. No entanto, quando tais danças e ritos são associados aos cultos religiosos negros, os senhores proíbem que sejam feitos abertamente, exigindo a prática do catolicismo (DINIZ et al., 1991, p. 255).

A soberania da igreja se fazia fortemente presente na sociedade, que respirava catolicismo. A imposição alcançava a educação e a cultura. Os não católicos eram vistos

como fonte de erros, uma espécie de maldição. Porém, para a população negra, nada disso tinha ressonância na sua cotidianidade. A penúria a que eram expostos diariamente fazia com que, na prática, a experiência mostrasse que os santos brancos não se compadeciam, nem solidarizavam com sua dor.

Nessas horas, somente São Benedito era lembrado. O santo, “irmão na cor e nas origens, justiceiro das injustiças, era venerado através dos batuques, congadas, moçambiques, caxambus, rituais que o aproximavam do mundo africano” (GAETA, 1997, p. 5).

Mas o desnível social era replicado também no íntimo da instituição religiosa. Dentro da igreja, as classes eram separadas, como as confrarias. Algumas essencialmente aristocráticas, outras exclusivamente compostas de escravos e pessoas de condição social mais humilde.

Em Sergipe havia irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito que estavam presentes em Estância, São Cristóvão e Laranjeiras, por exemplo.

Internamente, os dirigentes também se dividiam. Havia uma ala mais elitista que contrastava com a dos populares, ligada aos jesuítas que aceitavam, inclusive, as práticas africanas associadas aos rituais católicos:

No desejo de esvaziamento popular e de ortodoxia religiosa, as hierarquias clericais voltaram-se para os poderes públicos municipais e judiciários em busca de ratificação para esta imposição de valores culturais. A ancoragem policial e as Posturas Municipais, estabelecendo os seus padrões de decoro e de moralidade, configuraram-se em pilares dessa campanha de vigilância e de erradicação dos elementos populares da religiosidade, sobretudo dos homens pobres (GAETA, 1997, p. 6).

De herança indígena, persistiram as atitudes em relação a doenças, morte, vida íntima, natureza etc., com caráter fetichista e totêmico.

Com a formação de um Estado Nacional, na época do Império, fica premente a criação de instituições que contem com quadros próprios na assunção da educação, economia,

política etc., e que também promovam a instituição de uma cultura nacional em substituição à cultura colonial. A literatura e a História eram as áreas que mais buscavam a nacionalidade cultural, mas Sergipe continuava desatualizado em relação aos grandes centros urbanos.

Em Sergipe, a grande maioria que frequentava as escolas eram os filhos dos senhores do engenho. Aos negros livres ou libertos não era permitido o ingresso, determinado por lei.

Talvez a dificuldade de comunicação com os grandes centros, em meados do século XIX, tenha enfatizado na literatura sergipana os temas relacionados às tradições culturais de seu povo, à história, às lendas e aos costumes.

Para alcançar projeção, o escritor deveria frequentar os centros urbanos, pois o quadro sociocultural de Sergipe não era um polo intelectual favorável.

No entanto, a real cultura de negros e índios não frequentava as páginas dos livros. Os personagens indígenas eram idealizados, e os negros sequer mencionados.

Com a República, a busca pela melhoria no sistema educacional objetiva a adaptação da sociedade às mudanças. O diploma encurtava o caminho até o emprego. Deveria ser essa mão de obra, qualificada e apta para que o acesso fosse ainda mais fácil, e o empregador, mais satisfeito. A vida pública se tornava gradativamente mais laicizada, exigindo formação adequada.

Com relação à cultura popular, houve tímidas iniciativas de registrá-la, não obstante sejam os saberes sergipanos repletos de manifestações folclóricas. Silvio Romero foi o primeiro a se destacar nesse sentido, e sua obra reflete a riqueza da cultura popular local. Na atualidade, o folclorista que se dedica ao tema é Jackson da Silva Lima.

Em Sergipe, o folclore conta com artefatos em argila, nos municípios de Carrapicho e Itabaianinha; trabalhos com palha em Pirambu; bordados e crochê em Tobias Barreto, e as rendas no município de Divina Pastora.

Também próprios do estado são as festividades religiosas e pagãs como Reisados, Cheganças, Cacumbis, Guerreiros, Lambe-sujos, entre outros.

Também literatura de cordel é bastante difundida em Sergipe. Propaga temas como o cangaço, os santos e as secas. É um veículo de comunicação alternativo, rústico e antigo, porém, vivo e presente, ainda hoje, por seu caráter democrático, de dar voz ao povo.

Segundo Diniz et al. (1991)⁶, em Japaratuba, há pelo menos uma meia dúzia de grupos folclóricos profanos e religiosos:

- o Batalhão ou Bacamarteiros – profano, composto de homens e mulheres
Folguedo do ciclo junino, os Bacamarteiros comemoram a noite de São João (24 de junho) com dança, música e muitos tiros de bacamarte (espécie de rifle artesanal). O grupo é composto de mais de 60 participantes. Os trajes das mulheres é o chapéu de palha e o vestido de chita, e dançam sempre em círculo. Os homens vêm atrás disparando tiros de bacamarte, com o desenrolar da dança.
- o Cacumbi – religioso, composto somente de homens
De origem africana, é formado exclusivamente por homens que encarnam os personagens de Mestre, Contra-mestre, dançadores e cantadores. Vestem calça branca, camisa amarela e chapéus enfeitados com fitas, espelhos e laços. Só o Mestre e o Contra-Mestre usam camisas azuis. O ritmo é forte, o som marcante e o apito coordena a mudança dos passos. Os instrumentos são o ganzá, pandeiro, reco-reco, caixas e onça (espécie de cuíca mais rústica). Eles dançam em círculo, sincronizados. Na época de Reis, coroam-se reis e rainhas do Cacumbi antes do desfile dos grupos folclóricos, em uma grande festa. Ocorre sempre em janeiro.
- o Guerreiro – profano, composto de homens e mulheres
Auto natalino, influenciado pelo Reisado. Originário de uma lenda popular

⁶ FONTE: Dados fornecidos por Mariano Ferreira, maio/1991. In: DINIZ, D. (Coord.); DANTAS, B.; SANTOS, LENALDA A.; GONÇALVES, MARIA DA GLÓRIA S. A.; OLIVA, TEREZINHA A. DE. *Textos para a História do Sergipe*. Aracaju: Universidade Federal do Sergipe, 1991. p. 269, 270.

em que uma rainha passeava acompanhada de sua criada de nome Lira e dos guardas (Vassalos). Ela conhece e apaixona-se por um índio chamado Peri. Para não ser denunciada, manda matar Lira. Mesmo assim, o rei toma conhecimento do fato e, na luta contra o índio Peri, morre. A dança é composta de jornadas – sequência de cantos e danças –, em que cada personagem de cada grupo vai sendo apresentado. O ponto alto é a luta de espadas, travada entre o Mestre e o índio Peri. Os principais personagens são: o Mestre, que é quem comanda as apresentações, o índio Peri, o Embaixador, a Rainha, Lira, o Palhaço e os Vassalos. Os instrumentos que acompanham o grupo são sanfona, pandeiro, triângulo e tambor. Destacam-se os trajes coloridos e ricamente enfeitados.

o Reisado – religioso e profano, composto somente de homens

Dramatiza a chegada dos reis magos em louvor ao menino Jesus. O bailado e a alegria representados pelo grupo são teatrais e contagiantes.

A cantoria começa com o deslocamento do grupo para local determinado, onde cantam **O Benedito**, em louvor a Deus, pedindo que a prática seja abençoada e autorizada. Então inciam-se as **jornadas**. O enredo é formado pelos mais diversos motivos: amor, guerra, religião, história etc. Tem tom satírico e humorístico, em clima de brincadeira.

O Reisado é formado por dois cordões que disputam a plateia, liderados pelo **Caboclo** ou **Mateus** e por **Dona Deusa** ou **Dona do Baile**. A aparição do **Boi** é o ponto alto da dança. Os instrumentos que acompanham o grupo são violão, sanfona, pandeiro, zabumba, triângulo e ganzá. Os trajes têm cores fortes e chapéus ricamente enfeitados com fitas coloridas e espelinhos.

o Sarandagem ou Sarandaia – profano, composto de homens e mulheres

Junção de dois grupos folclóricos: Zabumba e Bacamarteiros. Saem no 31 de maio, à meia-noite, e pedem prendas para compor o mastro. O cortejo invade a noite dançando ao ritmo da zabumba e com os estouros dos bacamartes.

o Taieira – religioso, composto de homens e mulheres

A manifestação reverencia dois santos louvados pelos escravos, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, santa de quem se retira a coroa para colocar na

cabeça da **Rainhas das Taieiras** ou **Rainha do Congo**. Durante a missa na Igreja de São Benedito, em Laranjeiras, as Taieiras, grupo de influência afro, participa efetivamente do ritual cristão, numa demonstração clara do sincretismo religioso entre a Igreja Católica e os rituais afro-brasileiros. O momento da coroação é o ápice da festa. Os instrumentos são os quexerés (instrumentos de percussão) e os tambores; já os adereços e trajes têm cores vivas que vão do vermelho, branco, azul ao amarelo. Acontece no mês de janeiro⁷.

Na região próxima a Japaratuba, no município de Carmópolis, estão presentes o Samba de Coco e o Bacamarteiro, manifestações profanas que têm em sua formação homens e mulheres. A última, presente também no município de General Maynard.

Em linhas gerais, o clima e a carga de religiosidade dominaram o período. Determinaram as condições que propiciaram o florescimento de uma cultura marcada pelo hibridismo, pela confluência de religiosidade e paganismo, interpretados. Assim ficaram submetidos os filhos do Sergipe. Toda sua formação cultural traz a percepção da religiosidade como um veio profundo. Desde o início da formação política, no Império, o poder estava ligado à Igreja Católica. Só se tornou laico quando rompeu sua aliança, no período Republicano.

Sanções, proibições e excomuniões por transgressões acompanhavam as ordenações normativas eclesiais. Os tambores de origem africana, tão populares nas festas dos Congos e Folias de Reis, que ao lado dos gangás, dos batuques e dos caxambus abrihantavam os cortejos, foram obrigados a sair dos templos católicos e a procurar outros lugares que os abrigassem. Instalaram-se naturalmente, a partir de então, nos terreiros de Umbanda e nos Candomblés (GAETA, 1997, p. 7).

Queiroz (1968) acredita que outro componente forte dessa heterogeneidade na prática dos ritos católicos se deva também à ocupação dispersa em território nacional e à escassez de indivíduos devidamente **preparados ou instruídos**, do ponto de vista religioso, para a eficiente concretização de sua missão.

⁷ FONTES: Secretaria de Estado de Turismo do Sergipe. Disponível em: < <http://www.turismosergipe.net/cultura/folclore> > e também em: < http://www.conhecasergipe.com.br/folclore_sergipano.asp > Acesso em: 2 Set. 2012.

Por outro lado, a figura do capelão nas práticas e festividades folclóricas, como um profundo conhecedor de ritos, orações e ladainhas, fazem dele, um conservador e propagador desse acervo, instruindo como uma autoridade suprema das questões religiosas.

Disparidade de interpretações, em diferentes localidades, residem nos detalhes que apontam para variações sobre um tema comum. A lista, afirma Queiroz, inclui as penitências, as orações rústicas, das comemorações do Dia de Reis às Festas de São João e Semana Santa, sem contar o Bumba-meu-boi e outras festividades folclóricas.

Há também outro aspecto. A organização social rural de então desenha um traçado arquitetônico das cidades que se projeta a partir do entorno da instituição religiosa, da capela ou da igreja e, a partir dele, a vida acontece:

Quando vai chegando o dia do padroeiro do bairro, ei-las que partem deixando a casa fechada. Homens, mulheres, crianças vestem suas melhores roupas, levam na mão os sapatos que não calçarão senão ao chegar perto do núcleo. Todos os que habitam o mesmo bairro rural sentem a obrigação de festejar o patrono. A convergência do grupo todo para a capela, a reunião e a prática em comum tornam-lhes palpável a noção de que pertencem a um mesmo grupo social. Para esta população dispersa, a capela do bairro é por assim dizer o símbolo de um grupo social importante, que ultrapassa e se sobrepõe ao grupo doméstico. Além da solidariedade familiar existe a solidariedade do grupo de vizinhança, que se exprime na ajuda mútua de seus membros e que se exterioriza de maneira concreta e visível na organização das festas religiosas (QUEIROZ, 1968, p. 110).

A cultura negra escravagista, tanto quanto Bispo do Rosario, procurou na atitude muda e pacífica, porém resistente, fazer sobreviver sua ideologia e sua identidade primeira, se recusando mansamente à adesão compulsória e incondicional. Segundo Gaeta:

Transportando essa tensão para as formas populares de religiosidade, observamos que sob uma aparência passiva, na realidade elas se mostraram inventivas e criadoras. Uma produção racionalizada, expansionista e barulhenta não anulou os espaços próprios de recepção, de usos e de interpretação (GAETA, 1997, p. 7).

Ainda com relação a uma religiosidade possivelmente remanescente na memória do artista, há o episódio de Riachão do Dantas como emblemático dessa religiosidade

rústica e improvisada, de fundo social. Um detalhe que chama a atenção é a encarnação da divindade, a autorrepresentação como um santo, tão peculiar também em Bispo do Rosario. Para Jesus Santos, reflexos de tempos de crise:

As ideias de uma sociedade em crise foram explícitas na eclosão de movimentos radicais. Populares e marginalizados rebelaram-se, revelando ressonâncias de um catolicismo rústico e híbrido. Personagens bíblicas presentes no imaginário da sociedade sergipana do século XIX também emergiram na criação do céu, na zona rural da vila do Riachão (JESUS SANTOS, 2010, p. 16).

A fala de Bispo no documentário de Hugo Denizarte é de que nada irá permanecer, tudo será plano, não haverá mais as montanhas e os vales. Uma releitura da crença católica sobre o Dilúvio na pele de um missionário. Em contrapartida, sua obra é fetichista, talismânica, seguindo uma tradição religiosa aparentemente indígena.

Por fim, gostaria de enfatizar a prática do bordado tão tradicional de Sergipe. A Renda Irlandesa, que persistiu cultivada até hoje, principalmente na região de Divina Pastora, faz do sergipano um apreciador desse saber.

Por ocasião de minha pesquisa de campo, tive a excepcional e privilegiada oportunidade de averiguar a parte interna das peças bordadas por Bispo. Pouco tempo depois, ensaiei minha incursão em umas poucas aulas de Renda Irlandesa com uma artesã proveniente de Divina Pastora, a Adriana Santos Lima, que aprendeu a técnica ainda na infância e participa do Projeto Renda de Divina Pastora, em Sergipe.

Ambas as experiências me levaram à inevitável comparação entre os procedimentos. Os artefatos têm por característica o fato de não terem avesso. Na Renda Irlandesa, os nós são delicadamente escondidos no interior da fita lacê, e o interno das peças de Bispo tem o mesmo tratamento da parte externa.

Dos estandartes do Reisado, acredito que Bispo tenha recuperado a tradição dos preparativos para as festividades, em que o grupo organiza-se em tarefas sem maiores imposições de gênero. Bispo, como Nhô Caboclo, é um mediador de culturas convergentes.

4 A MODERNIDADE CHEGA AOS TRÓPICOS

O período republicado marcou mudanças profundas no modo de vida dos cidadãos e suas experiências cotidianas na passagem dos séculos XIX até meados do XX. Muitos desses efeitos são sentidos em nossos dias e foram tão profundamente incorporados que, muitas vezes, não sabemos ao certo a procedência de determinados hábitos, por mais estranhos que nos pareçam.

As hierarquias foram afetadas, mas não só. A noção de tempo e de espaço, a percepção dos objetos e a proximidade e o alheamento na convivência com o outro são algumas das heranças da modernidade histórica, no Brasil, e em âmbito mundial, integradamente.

Todas essas novidades que se instalam estão enraizadas na Revolução Industrial na Inglaterra (cerca de 1780), processo que se iniciou com a indústria têxtil produzindo em escala mundial.

O desmembramento ou desenvolvimento provável do evento foi chamado de Segunda Revolução Industrial ou Científico-Tecnológica, aproximadamente cem anos após, e caracterizou-se por sua maior complexidade e amplitude e não apenas como desdobramento da primeira, já que surgem novas técnicas científicas, processos produtivos e potenciais energéticos como a eletricidade e o petróleo.

O espraimento alcançou os alimentos, a farmacologia, a medicina, a natalidade e a longevidade, para citar somente algumas de suas derivações. Todas essas inovações e processos integram o cotidiano exigindo um ritmo novo, sobretudo nas grandes metrópoles, imprimindo outro modo de vida, especialmente no despontar do século XX.

Em outras palavras, o auge da Segunda Revolução Industrial é percebido por sua intensidade refletida nos hábitos e costumes cotidianos e seu ritmo exigindo da vida

moderna uma nova identidade. Em termos qualitativos, podemos contabilizar a explosão demográfica de composição étnica e a estrutura ocupacional desencadeada principalmente pela abolição, que liberou mão de obra de subemprego e desemprego. Houve também grande êxodo em direção aos grandes centros como o Rio de Janeiro, que recebia imigrantes – especialmente portugueses – predominantemente homens, no todo da população.

4.1 EX-COLONIZADORES E EX-COLONIZADOS

A busca por matérias-primas e mercados desencadeou uma fase imperialista e neo-colonialista. As potências industriais disputavam áreas de domínio. Rapidamente sociedades de economia agrícola eram ressuscitadas, provocando outra dimensão da vida em sociedade nesses territórios que agora sofriam o incremento de hábitos e práticas de produção e consumo.

Assim, surge uma ordem sociocultural que suscita resistência, às vezes armada, por parte dos que saíam em defesa de estruturas arcaicas contra os invasores estrangeiros.

A Missão Civilizatória Europeia aplacava culturas disseminando sua “superioridade” de valores e modos de vida.

As bases de apoio econômico, no Brasil, contavam com o evento cafeeiro do Sudeste para instalar o Regime Republicano como forma de controle de sua própria economia, e, dessa maneira, propiciar condições de uso do poder de modo a decidir o destino da ordem republicana.

Os índices de êxodo eram elevados e influíam nos hábitos e na cotidianidade dos cidadãos. As ocupações eram, àquela altura, mal pagas ou temporárias. Os serviços declarados domésticos dominavam os censos denunciando a dificuldade de absorção de mão de obra e as fronteiras delicadas entre legalidade e ilegalidade, lembrando

que várias são as fronteiras subjetivas. Podem abranger mais que somente a jurisdição e envolver questões sociais e, até mesmo, médicas: é o caso da loucura como um mal urbano, como anteriormente abordado. O terreno era propício à solidificação de certezas, e a abolição, percebida como desencadeadora de conflitos.

Dessa forma foi acordada tacitamente a garantia de apoio à Proclamação da República. As primeiras medidas beneficiaram, de cara, as elites que pretendiam promover a imediata industrialização e modernização do país.

Outros capitalistas de convicções monárquicas foram arruinados e, assim, a classe dominante teve sua ascensão e espaços assegurados no regime.

No entanto, muitas especulações pipocavam em várias esferas: taxas cambiais, aluguéis, alimentos etc. A vida tornava-se insustentável e competitiva. No entanto, havia a facilidade de acesso ao trabalho por membros de setores menos aptos da sociedade, alterando drasticamente os quadros sociais, contrastando os níveis simbólicos do antigo e do novo regime:

Mais difícil de avaliar, é o impacto do novo regime a nível das mentalidades. Entre as elites, houve sem dúvida a sensação geral de liberação que atingiu não só o nível das ideias, mas também dos sentimentos e das atitudes. Não há estudos sobre esse ponto, mas parece seguro dizer que a saída da figura austera e patriarcal do velho Imperador, que imprimia forte marca em toda a elite política, e mesmo em setores mais amplos da população, significou a emancipação dos que seriam simbolicamente seus filhos. A mudança deve ter sido particularmente importante no que se refere a padrões de moral e honestidade. A começar por esta última, vimos que o encilhamento trouxe uma febre de enriquecimento a todo custo, escandalizando velhos monarquistas como o visconde de Taunay que via no fenômeno uma degradação da alma nacional. [...] Desabrochou o espírito aquisitivo solto de qualquer peia de valores éticos ou mesmo de cálculo racional que garantisse a sustentação do lucro a médio prazo. Era um capitalismo predatório, fruto típico do espírito bandeirante na concepção que lhe deu Viana Moog. O que antes era feito com discrição, ou mesmo às escondidas, para fugir à vigilância dos olhos imperiais, agora podia ser gritado das janelas ou dos coches, era quase motivo de orgulho pessoal e de prestígio público. Os heróis do dia eram os grandes especuladores da bolsa (CARVALHO, 1984-1985, p. 125, 126).

Para agravar ainda mais a crise, o processo avizinha-se da Abolição (em 1888). O conjunto promoveu uma desestabilização social e cultural cujo processo culminou com a Revolta de Canudos (de 1893 a 1897). Os protagonistas do episódio eram acusados de conspirar contra a República em prol da monarquia, quando, na verdade, tratava-se apenas de trabalhadores rurais pobres e religiosos sem o privilégio da educação formal.

Assim, nos centros foi lentamente se formando uma **classe potencialmente perigosa** de ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da marinha e dos navios estrangeiros, serventes de repartições pública, ratoeiros etc. que chegavam lado a lado com a modernidade rumo às metrópoles. No Rio de Janeiro os altíssimos índices de concentração de indivíduos provenientes de uma população marginal e de imigração, o desequilíbrio entre os gêneros acentua a baixa de uniões e incrementa os nascimentos ilegítimos. Esse é o quadro dos costumes mais soltos: “O pecado popularizou-se, personificou-se” (CARVALHO, 1984-5, p. 126). O fato é facilmente encontrado na literatura, expresso na pele de seus protagonistas:

A Capital Federal, o engano, a sedução, a exploração, a mutreta, o tribofe, enfim, aparecem encarnados em pessoas muito reais e até mesmo com certo charme. Entre jogadores, cocotes, *bon vivants*, fraudadores de corridas, proprietários exploradores, perde-se a virtude da família interiorana. Primeiro, some a empregada, seduzida por um personagem que se diz lançador de mulheres, ou seja, formador de prostitutas; a seguir vai o próprio fazendeiro nos braços de uma cocote; finalmente, desaparece o filho nos atrativos das corridas do belódromo. Todos pegam o “micróbio da pândega”. Se do ar da cidade medieval se dizia que tornava livre social e politicamente, do ar do Rio pode-se dizer que libertava moralmente (CARVALHO, 1984-1985, p. 126).

O trecho reifica a tese de Cunha (1986) – como mencionado –, sobre o tipo de personagem **incômodo** que era dirigido aos hospícios. Esses personagens são um exemplo do alheamento por que passava a população que não participava dos processos decisórios.

Com as sucessivas fraudes eleitorais, intimidação e violência, a população seguia a cada dia mais desacreditada no processos eleitoral e participava ativamente somente quando essa atitude pudesse retornar em forma de um ganho pessoal, como cargos, redução de imposto, etc. A postura tecnocrática e autoritária fazia aumentar o abismo

intransponível entre os dois lados, mas, preocupava o poder público, o controle dessa população marginal urbana.

Faziam-se inúmeras exigências para que um indivíduo fosse aceito em hotéis e estalagens sem que fosse comprovada sua proveniência documentada e registrada. Assim, evitava-se o envio de pessoas suspeitas, tais como alcoólatras, vagabundos, capoeiras ou desordeiros. As listas com nomes e dados pessoais desses indivíduos “[...] deviam ser entregues à polícia no dia seguinte até as nove horas da manhã. As penalidades pelo descumprimento dos dispositivos iam desde multas até prisão por 30 dias (CARVALHO, 1984-1985, p. 132).

A preocupação em apertar o cerco de controle dessa população indesejada acabou por aperfeiçoar táticas e absorvê-las no mundo da política:

Ao lado de funcionários públicos, passaram a envolver-se nas eleições e na política municipais, por iniciativa dos políticos, os bandos de criminosos e contraventores do estilo de Toronto e Lucrécio Barba de Bode, descritos por Lima Barreto, os donos das casas de prostituição e de jogo. Eram estes mandros, no sentido que tinha a palavra na época, os empresários da política, os fazedores de eleições, os promotores de manifestações, até mesmo a nível da política federal. A ordem aliava-se à desordem, com a exclusão da massa dos cidadãos que ficava sem espaço político. O marginal virava cidadão e o cidadão era marginalizado (CARVALHO, 1984-1985, p. 133).

O sentido de pertencimento a uma comunidade política não existia para certa parcela da população. A participação era sobretudo religiosa e social, mas fragmentada em festividades e comunidades étnicas ou locais, por exemplo. Enfim, a cidade era o **cartão-postal** da República:

As reformas tiveram como um dos efeitos a redução da promiscuidade social em que vivia a população da cidade, especialmente no velho centro. A população que se espremia nas áreas afetadas pelo bota-abixo (590 prédios destruídos só na construção da Avenida Central), teve ou que apertar-se mais no que ficou intocado, ou que subir os morros adjacentes, ou de deslocar-se para a Cidade Nova e para os subúrbios da central. Abriu-se espaço para o mundo elegante que anteriormente se limitava aos bairros chiques como Botafogo e se espremia na Rua do Ouvidor. O *footing* passou a ser feito nos 33 metros

de largura da Avenida Central, quando não se preferia um passeio de carro pela Beira-Mar. No Rio reformado circulava o mundo *belle époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil pobre e do Brasil negro. Era o mundo do Barão do Rio Branco, ministro das relações exteriores do presidente que promoveu as reformas. O mesmo barão que na juventude tinha sido capoeira e que agora se esforçava para oferecer à visão do estrangeiro um Brasil branco, europeizado, civilizado (CARVALHO, 1984-1985, p. 135).

O citado bairro de Botafogo foi justamente o palco de parte da história de Bispo. Era querido e cuidado pela generosa família Leone que, parece, o tinha em alta conta, mas como era percebido de fato um indivíduo como ele circulando por esse ambiente?

De certa forma grupos isolados começam uma aproximação cultural, tal como festas religiosas agora tomadas pela população suburbana e negra: o samba mescla modinha. Aos poucos, esporte então de elite, o futebol passa às massas, constituindo, então, uma identidade miscigenada e diversa, ainda que na esfera política não se tenha chegado a esse equilíbrio. Mesmo hoje.

4.2 RIO, UM PEDACINHO DA FRANÇA

O Rio do novo século era a promessa de modernidade. Estávamos prestes a alcançar os desejados padrões ideais da Revolução Científico-Tecnológica. As escalas, os potenciais e velocidades dos novos equipamentos excediam desafiando os limites humanos, como era o caso da Torre Eiffel ou do avião.

Os padrões visuais eram redimensionados. O desfoque e os efeitos irradiativos da luz nas paisagens de Turner ou a perspectiva aérea dos impressionistas, bem como os vertiginosos trigais de Van Gogh apontavam para novas perspectivas. Cubistas inauguravam paradigmas da arte em paralelo aos efeitos desfigurativos das locomotivas e a uma nova paisagem, multiplicada.

Como a tecnologia e arte, os indivíduos modernos deveriam alcançar a modernidade adaptados à velocidade e à vertigem:

Mas o preço dessa adaptação é a perda da capacidade de reconhecer sua estranheza e os modos pelos quais elas reorientam a percepção humana. O hábito, mais que a adaptação ativa, gera a adesão conformada e a sensação de que, no que se refere ao corpo e à mente, a mudança é pouco relevante e os homens continuam os mesmos desde que o primeiro membro da espécie surgiu na Terra (SEVCENKO et al., 1998, p. 517).

As primeiras imagens em movimento no Rio de Janeiro datam de cerca de 1896. Eram cenas animadas. Segundo Benjamin (LIMA, 1978), a câmara proporciona uma experiência do inconsciente visual e a psicanálise do inconsciente instintivo. A técnica sugeria algumas derivações, tais como: sensação de efeitos mágicos, multiplicação do potencial humano e alteração da percepção e da condição humanas medianas.

As imagens móveis ocasionavam um grande impacto sobre a percepção visual e a imaginação. O estímulo ótico mobiliza conteúdos inconscientes em âmbito privado e íntimo. Assim, a arte ganha uma dimensão mítica, como o mito de Frankenstein, o robô, e a cidade é então percebida como um espaço visual e psíquico.

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital de República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. É nesse momento e graças a essa atuação que o Rio se torna, como o formulou Gilberto Freyre¹, numa cidade “panbrasileira”.

Esse mesmo autor, aliás, nos lembra o valor precioso que assume o estudo das “predominâncias de palavras, como as de símbolos e de ritos sociais, estilos de arte, formas de retórica, ritmos de dança, regras de conduta, modos de traje e de penteado” a fim de “tentar surpreender e interpretar o que houve de mais

¹ G. FREYRE “O carioca Villa-Lobos”. In: M. BANDEIRA e C. D. de ANDRADE (Orgs.), *Rio de Janeiro em Prosa e Verso*, p. 531.

íntimo no caráter de uma época”. O modo de elaborar essa síntese interpretativa, porém, deve estar voltado para um esforço de reunir “verdades contraditórias”. Ou seja, incorporar perspectivas distintas de pessoas de gerações e condições sociais diferentes, que vivam e percebam os processos de mudança valendo-se de diferentes coordenadas, possibilitando assim ao historiador uma apreensão mais ampla e variada dessa complexa experiência de transformação dos hábitos e dos quadros culturais (SEVCENKO et al., 1998, p. 522, 523).

Alguns mimos protagonizavam o estelato na virada dos séculos XVII para o XIX e constituíam-se em símbolos de um modo de vida importado da Europa, dos EUA e, principalmente, do cinema. O café, o chá e o cigarro tornaram-se eventos cerimoniais de sociabilidade. A comunicação construía um ideário de posições privilegiadas, de uma sociedade **superior**, e penetrava agressivamente nos espaços comuns pelos meios técnicos, incutindo a noção de modernidade que aplaca os conflitos desestabilizantes.

Todavia, a transição por que passava a sociedade merecia atenção e controle: o trabalhador deveria ser educado e disciplinado em uma ética do novo contexto e expectativa de um comportamento voltado para a assiduidade, a responsabilidade, a eficiência e os **bons costumes**.

O ideal é que a família e as atividades domésticas auxiliassem na sedimentação desses conceitos e nortegassem a rotina e a disciplina. A independência e a liberdade são ameaças significativas dessa nova ordem em formação. As preocupações com o **bom comportamento** dos populares eram primordiais, e o controle se estendia para os vários setores da vida, inclusive o íntimo e emocional relacionados à moral e aos **bons costumes**:

No início do século XX, as preocupações com os “bons costumes” dos populares e as correlações entre moralidade e disciplina de trabalho não devem ser vistas necessariamente como atitudes novas. Talvez este tipo de controle tenha sido assumido mais diretamente pelo Estado, através da polícia e do aparato jurídico, nas últimas décadas do século XIX, já que então se impunha o problema da transição do trabalho escravo ao trabalho livre (CHALHOUB, 1984-1985, p. 112).

Calcados na febre aquisitiva, na exibição ostensiva do luxo e na fraude escancarada estavam os ideais mais elevados da nova sociedade. Havia uma miscelânea de emblemas

das relações de poder: os complicados códigos dos diferentes detalhes nos modelos dos chapéus, os importados da França que elevavam seu portador a níveis sociais incalculáveis, a decoração eclética e portentosa que se estendia inclusive aos banheiros:

Do clássico ao contemporâneo, passando pelo medieval, o renascentista, o neoclássico, o barroco, o orientalizante, o impressionista, o decadentista e o moderno, nesse caldo heterogêneo em que um pouco de tudo neutraliza qualquer contexto e anula qualquer significação precisa, define-se o padrão eclético com que os “novos homens” disfarçavam com um mosaico de fragmentos desconstruídos a inconsistência de uma trajetória equívoca. Esse é o caldeirão próspero em que fermenta a inautenticidade, decantando o kitsch. Justamente porque todo o quadro social se embaralhou, é preciso formular uma nova configuração da ordem e como já não se pode buscar o apoio da história para dispor os papéis, os heróis e as hierarquias, apela-se para o jornalismo, dando origem às indefectíveis colunas sociais.

Acompanhamos as falanges emergentes dos fiscais do gosto, os censores da correção, os ditadores da moda, proclamando seus decretos pelos jornais e revistas mundanas (SEVCENKO et al., 1998, p. 536, 537).

A Moda deve ser suficientemente inacessível e fugaz para evitar possíveis transgressões e ultrapassagens das fronteiras hierárquicas com indesejáveis identificações:

Para as mulheres o investimento na aparência, nas roupas e no porte oferece oportunidade de romper hierarquias e barreiras sociais, conquistando legitimamente posições pela beleza e elegância, como antes só fora tolerado para “les grandes horizontales”, “les salonières”, “les demi-mondaines”, as “coristas” e as “protegidas” (SEVCENKO et al., 1998, p. 539).

Por extensão, no caso masculino, os trajes sacerdotais exalam respeito e os uniformes militares, símbolos de hierarquia, posição, distinção, masculinidade e heroísmo, principalmente por estarmos às vésperas das guerras.

Temos, portanto, uma intensa influência da Europa na Revolução Científico-Tecnológica. Igualmente intensos eram os laços neocolonialistas, abrindo ainda mais a fenda entre a escalada social e a subida aos morros da cidade:

O símbolo máximo da Regeneração, porém, ficou sendo o eixo fundamental do projeto de reurbanização, a avenida Central. Inspirada no planejamento dos

bulevares parisienses, conforme o projeto dos amplos corredores comerciais do barão de Haussmann, prefeito plenipotenciário de Paris sob o império de Napoleão III, a Avenida introduzira na capital a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana. Não só os produtos à venda nas vitrines de cristal eram via de regra franceses, assim também eram as roupas e os modos dos consumidores, tanto quanto os bandos de pardais encomendados pelo prefeito Pereira Passos, por serem típicos de Paris. O caráter suntuoso da Avenida era acentuado pelas fachadas em arquitetura eclética, oferecendo um cenário para o desfile ostensivo da nova sociedade e instigando a animação do consumo conspícuo [...]

A Avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura (SEVCENKO et al., 1998, p. 545).

A cidade era praticamente o espelho de Paris, nos mínimos detalhes, e crescia com a velocidade das técnicas de construção, modulando rapidamente novos espaços. A eletricidade proporcionava ainda mais rapidez aos processos: “De vilã sinistra, a eletricidade se tornou logo a vedete cobiçada do espetáculo urbano” (SEVCENKO et al., 1998, p. 548). A tempo, Bispo foi funcionário da Light, empresa que, àquela altura, fornecia energia à cidade do Rio de Janeiro.

Veículos dividiam o espaço urbano com os transeuntes, personificando a velocidade, mas também engordando as estatísticas de acidentes causados pela inexperiência da modernidade no espaço partilhado. Por outro lado, o carro era o símbolo máximo de *status* e obsedado objeto de desejo:

Paradoxalmente portanto, a ampliação do tempo e espaço privados para o interior do âmbito público e inserção da experiência íntima no plano regulado das energias aceleradas e dos mecanismos massificantes. No primeiro caso há um desinvestimento do público em favor do privado; no segundo, é o privado que passa a se modular por uma norma cada vez mais coletiva. Essa antítese caracteriza a condição por excelência do homem moderno (SEVCENKO et al., 1998, p. 551).

Decididamente não era tarefa fácil ser moderno. A experiência simultânea de *tempo x espaço x velocidade* era uma imposição da vida urbana que exigia longos deslocamen-

tos, vencer a distância de um ponto a outro da cidade para garantir o sustento da vida dura, viabilizado pelo transporte público.

A publicidade vendia sonhos e promessas dessa nova vida citadina. Ironicamente, os remédios estão sempre entre os produtos mais veiculados... uma espécie de antídoto para suportar a opressão. São também um bom indício da modernidade, assegurando que as fraquezas e vulnerabilidades do corpo não interfiram no usufruto das benesses.

A urbanização cria abundantes ocasiões de convivência entre estranhos, influenciando diretamente na vida emocional e afetiva das pessoas. O período é marcado pela carência de trocas fraternas e amorosas agudizadas por intensas correntes migratórias, características do período de reajustamentos populacionais forçados pela Revolução Científico-Tecnológica.

Um refúgio possível para os males do coração encontrava-se disponível, então, nas bancas de aposta de jogo do bicho, nos recursos milagrosos das ofertas publicitárias: de cintas elétricas a produtos emagrecedores e cosméticos que curam manchas, depilam, corrigem orelhas, narizes etc.

Os diversificados objetos coletados por Bispo, na composição do que – segundo Wilson Lazaro, curador do Museu Bispo do Rosario – postumamente se chamou de **Vitrines**, arrancam um riso fácil do público, apelando para sua cumplicidade e memória ao se depararem com o descritivo genuíno de um passado tupiniquim.

Sevcenko et al., acredita o espaço urbano, no período, como aquele propício ao supremo bem – o efeito dos olhares alheios:

Pensem na urbanização acelerada e na remodelação da cidade. Elas criaram espaços de desfile e exibição social, mais ou menos ostensivos, conforme a área e conforme o público, implicados no consumo, o qual pela publicidade preenchia o repertório das fantasias associadas ao sucesso nos negócios e no amor. O grande segredo, aliás de conhecimento geral, para angariar atenção e ampliar seu repertório de opções era *parecer* “moderno”. Isso torna os sapatos decisivos, pela simples razão de que um paletó e gravata qualquer homem

pode vestir, como qualquer mulher usa um vestido que caia bem. Mas é no andar que o passado se revela (SEVCENKO et al., 1998, p. 555, 556).

O vestuário ocupa tamanha importância simbólica na vida moderna conferindo distinção entre indivíduos de classes sociais bem delimitadas:

Se, como era o caso, muitos vinham de uma área rural, habituados a andar descalços, ou de ambientes rústicos que obrigassem ao uso da bota, ou ainda de atividades subalternas exercidas com tamancos e chinelas, adaptar-se aos sapatos era um martírio, imediatamente revelado pelo ridículo do andar claudicante. No caso das moças essa complicação era acrescida pela exigência elegante dos saltos altos. Esse seria mesmo um efeito cômico largamente utilizado no circo, no teatro de revista e no cinema popular brasileiros. O andar não nega a origem se os sapatos renegam os pés que os calçam. Daí porque os calçados finos adquirem um valor simbólico muito especial, ficando o toque de classe final do nosso entojado Jacques Pedreira com os seus impecáveis “sapatos de verniz”, sempre brilhantes, muito estreitos e denotando a mais completa autoconfiança. Essa é também a origem do jeito de “pisar macio”, destacando a plástica do sapato branco ou de duas cores, elemento tão distintivo do malandro carioca (SEVCENKO et al., 1998, p. 556).

Especialmente para os jovens, a prática de cultivar o corpo por meio dos esportes era uma possibilidade **extra** de ascensão social. A exuberância física conferia a noção de perfeição e dava maior visibilidade no espaço público, aumentando a gama de oportunidades de prestígio.

As atividades esportivas e atléticas eram percebidas, portanto, no todo da sociedade moderna, como aquelas que ofereciam circunstâncias das quais o cidadão comum poderia usufruir de uma realização máxima do destino humano como engajamento corporal, como uma ética do ativismo, pela modulação do corpo: “As filosofias da ação, os homens de ação, as doutrinas militantes, os atos de arrebatamento e bravura se tornam os índices nos quais as pessoas passam a se inspirar e pelos quais as pessoas passam a se guiar” (SEVCENKO et al., 1998, p. 569).

Um paletó e gravata qualquer homem pode vestir, mas, e uma farda? Acredita-se o *status* dos uniformes militares como representantes do mais alto nível de prestígio

social de masculinidade, disciplina e hierarquia. É uma farda, portanto, para poucos. Assim Bispo se concentra nos bordados de seus fardões da Marinha de Guerra que constrói lindamente com pontos de costura invisíveis de impecável acabamento e adornos que replicam o mundo, **seu mundo** em miniaturas, como ele mesmo dizia.

Bispo buscou incansavelmente um *status* que àquela altura era provavelmente impossível a alguém da sua categoria: pela arte, pela religiosidade e pelo esporte.

As práticas corpóreas na passagem do século eram justificadas pela necessidade do novo homem de adaptar-se à vida moderna, imitando e ritmando, ele mesmo, correspondendo à aceleração das novas tecnologias.

As políticas urbanas se voltavam para a excelência do desempenho humano e ao potencial de crescimento e desenvolvimento da urbe, alterando de maneira bastante aguda o quadro de valores humanitários. A agenda se pautava pela saúde, limpeza e pela beleza física, expondo ainda mais os conflitos sociais mediados pela moderna noção de profilaxia, higiene e eugenia:

Assim, a justificativa para evacuar a população pobre da cidade, empurrando-a para os morros e os subúrbios, era formulada em termos de “política sanitária”. Na longa e dramática repressão que se seguiu à Revolta da Vacina, em que eram visados genericamente “todos aqueles que não puderem comprovar residência ou emprego fixos”, o chefe de polícia do Rio de Janeiro se referia a essa operação como sendo destinada a “varrer das ruas” aquilo que ele denominava “o rebotalho ou as fezes sociais” (SEVCENKO et al., 1998, p. 571).

O culto aos dotes físicos foi levado ao extremo pelos concursos de beleza que subliminarmente perpetuavam a perfeição física como um caminho rápido à ideologia de extrema direita que despontava:

A ampla difusão de crenças, princípios e práticas associados à eugenia revelava-se pelo surgimento e rápida difusão dos concursos de robustez infantil. O marco mais notável do novo culto à juventude, à saúde, ao vigor físico e à formosura foi o surgimento dos concursos de beleza feminina, que se tornam rapidamente um dos filões da grande imprensa e uma mania nacional (SEVCENKO, 1998, p. 578).

Para aqueles cuja etnia não correspondia aos padrões institucionalizados, ou integrantes de uma cultura popular com fortes vínculos com tradições afrodescendentes, a entrada na modernidade, por assim dizer, era negociada improvisando-se, cumprindo sua própria agenda: vigor e exuberância conjugados aos ritmos das danças populares e à malícia e gingado dos esportes. Sem trair suas tradições, procuravam encontrar vãos de penetração em uma sociedade cada vez mais estratificada.

A cidade se expande rapidamente e amontoa uma massa de anônimos. O rádio faz nascer e morrer ídolos e heróis com a mesma rapidez da aceleração de seu crescimento. Assim, essa massa anônima segue identificando-se uns aos outros pela semelhança ou pelo contraste, tentando fugir da sina de ser apenas mais um:

Segundo um eminente neurologista, os seres humanos têm uma capacidade limitada para o reconhecimento visual e menor ainda para a identificação psicológica de seus semelhantes. Como espécie, a natureza nos adaptou para viver em pequenos grupos, como ocorre com os outros primatas. Numa situação de crescimento urbano explosivo, como a que foi criada pela Revolução Científico-Tecnológica e graças à rapidez dos transportes e ao alcance onímodo dos meios de comunicação, as pessoas nas grandes cidades estão expostas a uma massa tão densa de perfis fisionômicos e traços psicológicos peculiares, que lhes é humanamente impossível assimilá-los. Daí sua tendência para concentrar sua memória de referência em grupos limitados de pessoas, mais ou menos flutuantes, em que algumas lembranças podem ser abandonadas e outras adquiridas, desde que seja mantido um repertório ao mesmo tempo limitado e bem discriminado de figuras-chaves, imediatamente reconhecíveis como familiares (SEVCENKO et al., 1998, p. 591, 592).

A comunicação nos grandes centros urbanos acentua o despertencimento e o anônimo. Os laços criados para a sobrevivência nesse mundo de **estranhos conhecidos** eram os mais diversos e inventivos, aliavam a criatividade às necessidades psíquicas e ao contexto de entorno:

Com o esgarçamento das famílias extensivas, dos laços de compadrio e das relações de vizinhança na situação peculiar das grandes cidades, é muito mais nos ícones exibidos e repetidos à sociedade pelos meios de comunicação que as pessoas tendem a definir essa situação de reconhecimento familiar. O fato de eles não serem de carne e osso, mas reproduções fotográficas, imagens de

cinema ou vozes de disco e rádio só ajuda nesse processo, já que a imagem fica resolvida num clichê visual ou auditivo e a estrutura psicológica num personagem típico, o que os torna por isso imensamente mais fáceis de assimilar do que quaisquer pessoas concretas, com suas contradições, complexidades de comportamento, mudanças constantes ditadas pelo humor, saúde ou idade (SEVCENKO et al., 1998, p. 592).

Nas grandes cidades, a exposição das pessoas a uma massa de perfis lembra a origem rural do artista e sua situação, anos mais tarde, em uma capital que crescia a olhos vistos, sua experiência como grumete viajando e se deparando o tempo todo com desconhecidos: os personagens do seu inventário de nomes bordados reconhecidos como **familiares**.

Só mesmo o seu prestígio de mensageiro divino faria reconhecê-los como dignos do reino de Deus.

5 MEDIADORES EXCEPCIONAIS E SUA ARTE INCOMUM

Uma não rara coincidência encontrada em obras e artistas nomeados **brutos**¹ é a sua origem rural, cultura agropostorial que determina um conjunto de hábitos e traços comportamentais, mesmo quando vivendo depois em um meio urbano. Segundo Frota (1978), esses indivíduos contraem a marginalidade por sua condição social de educação, de casamento, de migração ou quaisquer outros eventos, mas não conseguem ajustar-se completamente a eles, seja o meio de proveniência ou o de destino.

Suas fontes são psicológicas e culturais. Esses comportamentos fazem o conjunto de fenômenos que determinam o nascimento e a formação de mitos pessoais, às vezes com características comuns entre esses indivíduos, remissivos em seus artefatos. Em Bispo, apresentam-se originais e próprios, em conteúdo e em forma. O trabalho é um instrumento de sua fala e uma visão de mundo a partir do lugar social que lhe pertence: Arte Ínsita, como definição do termo em latim *insitus*, que significa inato.

A antropóloga Lélia Coelho Frota, a respeito do escultor e entalhador Nhô Caboclo (Manuel Fontoura, Águas Belas/PE), de origem indígena Fulni-Ô, defende nosso desconhecimento sobre culturas híbridas e étnicas:

[...] isto que as pessoas costumam chamar de arte popular, arte primitiva, nada mais é que nosso desconhecimento total destes universos das culturas dos pobres, que são riquíssimas, que têm conceitos, sim. Os próprios depoimentos de Nhô Caboclo mostram que ele tem perfeita consciência das dificuldades e das capacidades inventivas dele (INSTITUTO ARTE NA ESCOLA, 2006, p. 14).

Comparado à inspirada empregada doméstica e cozinheira Madalena Santos Reinbolt, que escreve o mundo com seus quadros de lã, uma espécie de **bordado-pintura** me-

¹ Os termos **bruto**, **incomum**, **marginal** ou **ingênuo** encontram-se grafados em destaque por minha discordância. Ainda não encontrei uma palavra que pudesse referir-se a manifestações culturais e artísticas de etnias, povos e artistas que transbordam um rigor intelectual **culto**.

tabucólico, notamos que tanto ela quanto Bispo traduzem sua origem em uma memória codificada em símbolos. Bispo do Rosario expressa sua posição no manicômio, porém, a ênfase da narrativa de suas imagens está na memória mais remota. A Colônia está implícita em sua missão, pela precariedade das condições materiais que apontam a pobreza intramuros.

Artistas como Madalena Reinbolt, Nhô Caboclo e Bispo do Rosario são mediadores da cultura material e imaterial de seus grupos de origem lançadas sob um olhar particular desses elementos, uma visão extremamente pessoal. Elaboram as mudanças culturais manifestas coletivamente, mas que estão enraizadas no indivíduo, e a forma é bastante sofisticada e peculiar.

O choque da ambiguidade que alguns desses artistas experienciaram entre sua cultura primordial e a condição de urbanidade em que viveram mais tarde, deu condições à formação de uma variedade de símbolos, como um rito de transição social e cultural, um **surto** de pensamento selvagem com repertório próprio, rico em códigos.

Ao lembrar as correlações estabelecidas por Gaston Bachelard entre os conceitos fora/dentro e ser/não ser, vemos que tais artes, pela presença mais vinculada no inconsciente, suscitaram em nós um desconforto por se mostrarem externas ao nosso universo cultural e mental. O nosso *ego*, como acentua Ernst Kris, estaria constantemente ocupado em evitar o retrocesso aos mecanismos do processo primário, o mergulho abissal no inconsciente. É o mesmo Kris que esclarece, contudo, que o processo primário pode estar a serviço do *ego*, tanto para a saúde, como para a doença. Embora Kris se guarde de fazer afirmações nesse sentido, o gesto criador do interno em instituições psiquiátricas é considerado por grande parte dos especialistas que se debruçaram sobre o assunto como uma aproximação da realidade, uma reação da psique para recatequizar o mundo exterior. Possuiria, assim, carga de outro ângulo. A psicose é também considerada como a criatividade que houvesse tomado o caminho errado. Assim, não podemos ignorar ou paternalizar em relação a uma criatividade que, pelo seu caráter mitopoético, escapa a nosso rigor intelectualista: a tensão entre os modos conscientes e inconscientes (diferenciados e não-diferenciados), diz-nos Anton Ehrenzweig, é extremamente salutar para o equilíbrio do *ego* (FROTA, 1978, p. 4).

Essa criatividade atuaria na psique como se a existência individual mergulhasse em uma união mística com o universo. É frequentemente relacionada ou aproximada à noção de sagrado interpretado conceitualmente em níveis simbólicos da arte.

Objetos rituais de culto, anteriores a essa época, eram manipulados e tinham um sentido acessível a toda a coletividade. Hoje, circunscritos ao espaço dos museus, correm o perigo de serem apropriados pela visão estetizante, o mesmo acontecendo com os objetos de uso profano – sejam das sociedades “cultas”, das tribais ou das rústicas – cuja beleza subordinava-se, ou surgia, imbricada à sua noção básica de utilidade (FROTA, 1978, p. 5).

Devemos observar a tendência a uma visão estetizante-condescendente com a permeabilidade de tais objetos em nossa sociedade. Não se trata apenas de artefatos exóticos ou pitorescos alijados de um mundo distante e primitivo, mas de uma linguagem e conceitos próprios, coerentes com sua realidade e não menos valorosos.

A arte **marginal** democratiza o gesto criador a todo homem. E justamente essa crença torna ainda mais forte minha convicção sobre a recusa a **diagnosticar** a obra de Bispo como sintomática. Entre outras questões e preconceitos é, no mínimo, obliterá-la de seu contexto e obstruir sua visibilidade.

Por outro lado, a divulgação crua, sem normativas preexistentes, dá vigor a artistas comuns e sublimes e abre espaço para seu reconhecimento e apreciação, mas para isso é necessário despir-se de prerrogativas:

É fundamental salientar aqui a importância que assume, em particular, o depoimento dessa linguagem de indivíduos artistas sobre a sua visão de mundo e o seu trabalho. São elementos indissociáveis. É todo um sistema sociocultural, com suas implicações estéticas e psicológicas, que devemos considerar. Configuram eles, no momento, aquela identidade entre um viver e um agir que concentra o fulcro da atenção da vanguarda de agora. O exame e a fruição do seu trabalho constitui um encontro de estética e antropologia. É portanto imprescindível que o analista de arte liminar se documente amplamente sobre o indivíduo e seu contexto cultural para avaliar e divulgar a sua produção (FROTA, 1978, p. 12).

A conexão entre popular e culto, o *kitsch*, é usualmente interpretada como leitura analfabeta de significados culturais **cultos**, é o apego a um passado acadêmico e suas técnicas ou, no limite, um mercado de arte oportunista que oferece intermitentemente novos produtos para alimentar seus consumidores burgueses. Em tempos de diversidade, cresce o fetichismo por objetos **ingênuos** que conferem o prestígio **politicamente correto** das temáticas e procedência humildes. Por outro lado, há a frequente expectativa de atender ao mercado. E, assim, surgem padrões pouco originais e muito massificantes:

Os primitivistas, pelo caráter de receita massificadora da sua composição, oferecem portanto um produto preconcebidamente *consumido*, pela afetação de uma linguagem que supõem popular, e que é absorvida por um público desinformado das verdadeiras expressões da psique correlatas à cultura do povo. O repúdio individual e coletivo às verdadeiras expressões visuais liminares, a que já nos referimos, é também responsável pela rápida descaracterização dos “primitivos” genuínos em poucos anos (FROTA, 1978, p. 13).

A linha que separa a realidade do que tomamos por arte, para um artista liminar, é tênue e variável. Suas representações são uma extensão de sua experiência cotidiana, seguem um roteiro memorial. A liberdade de esquematização e generalização no trabalho com as formas eleva a obra a um patamar de original invenção pessoal e não como simples e mero agrupamento de elementos. Recursos técnicos e figurativos inéditos não são apartados dessa ou daquela cultura, são dispostos anárquica e espontaneamente. Assim ocorre com os artefatos de Bispo. Simulam armadilhas que parecem querer capturar forças, a exemplo de outros artistas que, como ele, se aproximam de esculturas africanas e carregam a eficácia mágica nos volumes de sua morfologia.

No confronto com obras desconcertantes, o primeiro ímpeto do observador é buscar a **linhagem**, **fonte inspiradora** ou semelhanças visuais ou culturais familiares. Um reflexo que leva a neutralizar o desconhecido, fazendo-o se tornar forçosamente próximo, como um método comparativo para subsidiar hipoteticamente uma inspiração em outras culturas.

Thévoz, ao descrever os processos artísticos de Clément, analisa sua vida de detento, apartada do convívio, como solitariamente insuportável. Vê seus gestos como escrituras de rancor nos motivos plásticos repetidos obstinadamente:

Há, igualmente, qualquer coisa de rancor na repetição dos motivos, uma fúria obstinada, gradualmente controlada e, finalmente, inventiva. A fonte profunda dessas longas enumerações de figuras, não são nem as decorações bizantinas, nem os relevos românicos, mas o que Freud chamou de “compulsão de repetição”, que pressiona o indivíduo para reiterar obsessivamente um gesto, uma figura, para dominar gradualmente um evento traumático. Clément multiplica o padrão do ciclo para exorcizar a continuidade insuportável do espaço e do tempo. Essas composições em xadrez redobram a escala hierárquica através da estrutura geral dos lambris, que fecham o universo do prisioneiro. Clément reproduz em qualquer forma suas próprias fatalidades para dar ilusoriamente a iniciativa (THÉVOZ, 1980, p. 62, tradução nossa).

A estrutura compositiva do artista bruto, portanto, é reivenção da linguagem figurativa – em Bispo, também a textual – a seu próprio uso, como fazem as crianças. Esse processo, na infância, é constantemente mutável. À medida em que surgem obstáculos, os princípios figurativos se reorganizam sob novas escalas ou pontos de vista e, imediatamente, são postos em execução. Assim, todos os problemas gerados formam peças de um jogo, uma aventura que tem a ludicidade como princípio. Os detalhes são sinalizados ao invés de representados, a concepção do espaço fica subordinada à significação e se deprende, em todo caso, de semelhanças visuais: as normas figurativas nos meios culturais prevalecem sobre a expressão.

Enfim, os trabalhos das crianças, como os desses artistas, são independentes das normas figurativas. Eles lançam mão de recursos múltiplos, e estão sempre em constante desenvolvimento. Segundo Thévoz, repletos de “ocasiões perdidas”.

Os artefatos de *bricolage* se desviam das regras da arte das academias ou da prática seguida na sua execução. São agrupadas por necessidade ou por gosto, muitas vezes fragmentadas e, assim, tornam-se um **tesouro**.

Para muitos artistas primitivos, a *bricolage* representa um senso de diálogo com os materiais, é determinante e uma espécie de prescrição ritual. A riqueza das texturas como as tramas dos tecidos, os nós de uma madeira ou a textura das linhas e bordados, suportes **predestinados** que compõem o **milagre**:

Vamos assimilar este “milagre” de felizes coincidências que, por vezes, se cultiva na arte moderna mais sofisticada! Neste caso, se essa espécie de árvore foi escolhida, é porque ela própria seria um apropriado objeto de culto. [...] Isso explica que certas iniciativas sejam deixadas ao material que, supõe-se, tenha uma alma, uma faculdade inventiva cujo artista não é senão o intérprete (THÉVOZ, 1980, p. 70, 71, tradução nossa).

A escolha de certos materiais não é simplesmente um acaso, como defendido neste estudo em outra ocasião. Obedecem a uma sistematização de elementos como organização mediadora de mundos culturais diversos e reconstruídos. Acidentes de execução dos artistas **primitivos** não é, de forma alguma, medida de inferioridade técnica ou plástica. Há quem considere a técnica como indício de frivolidade ou de distanciamento emocional:

Certamente será sempre possível ao psicanalista exumar um abutre em uma pintura de Da Vinci ou vestígios de analidade em empastes de Constable, mas será sempre a título de sintoma, ou seja, de descendência do recalque. Em contraste, o artista “primitivo” e, no limite, o autor da arte bruta, não abdica nulamente de se deixar transbordar por significados descoordenados. Eles buscam uma maior abertura simbólica, sem se colocar pessoalmente sob signatários responsáveis por suas obras, sem pretender qualquer soberania a esse respeito (THÉVOZ, 1980, p. 71, tradução nossa).

Artistas africanos há muito perceberam o poder dos materiais como partes de árvores acreditadas como guardiãs do sumo poder de alguns seres. Utilizavam, portanto, todos os refugos de material: “Eles estão escondidos no interior do tronco, eles vivem lá. Eu os resgato, os liberto da matéria que os mantém ocultos²” (BIHALJI-MERIN apud THÉVOZ, 1980, p. 74, tradução nossa).

A ponte que a mediação do processo criativo dessas culturas contrói passa invariavelmente pelo poder místico dos artefatos e também dos materiais. A escolha de determinadas matérias tem importância ritual. É necessário ouvi-las.

2 BIHALJI-MERIN, O. *Les maîtres de l'art naïf*. Bruxelas: La Connaissance. 1972.

5.1 A ARTE BRUTA E A ARTE PRIMITIVA

A **arte bruta** é a expressão mais evidente de que é impraticável que uma cultura escape de si mesma. É, inclusive, o indício mais forte de que devemos evitar, a todo custo, atribuições de juízo de valor sobre essas manifestações culturais que estejam preconcebidas ou formatadas sob normas diferentes daquelas de sua cultura de origem. Devemos sensibilidade a essas expressões, a seu nível técnico, intelectual ou artístico.

Essas manifestações culturais têm uma disposição polimorfa e embrionária que alguns indivíduos fazem concentrar de maneira rica, diversa e múltipla. É como um estado latente que aflora, a seu tempo, um potencial psicológico extraordinariamente rico e, por meio da experiência – às vezes empírica – faz desenvolver características próprias em detrimento de outras, dependendo do meio em que está inserida. Conclui-se, portanto, que a cultura diverge de grupo para grupo. Ela classifica, divide e socializa, elege ou inibe virtudes, definindo uma combinação de elementos característicos de cada grupo social.

Houve muitas iniciativas de reconhecimento de um saber artístico **culto** como anestesiante. Movimentos artísticos no início do século XX, por exemplo, voltaram-se para outras culturas e valores plásticos como uma nítida recusa ao seu pacto cultural. Usaram-nas como fonte, refutando a ideia de selvageria ou primitivismo. Esse movimento foi, de certa forma, transgressor, e objetivou a libertação das normas opressivas. Em tempo: a **arte bruta** é espontaneamente criativa e despreconceitualizada.

Isso deve alertar-nos para qualquer equação entre a arte “primitiva” e a arte bruta. Essa última é uma relação de oposição à cultura (entendida como sistema coletivo de valores, de mitos, de estilo etc.). Seria igualmente errado interpretar a arte bruta como um recurso ou aspiração a uma outra cultura. A arte bruta não tem qualquer lugar atribuído na tabela de combinações antropológicas de Lévi-Strauss, a não ser em um quadrado vazio. Em relação ao seu ambiente e ao contexto cultural, o autor da arte bruta permanece fundamentalmente associal (THÉVOZ, 1980, p. 78, tradução nossa).

Não é possível permanecer imune à sua própria cultura. Modelos são transmitidos e interiorizados pelas trocas, pelo meio e pela língua. Uma espécie de superego social. Esse tipo de arte é percebida comumente como uma forma sutil de *non-sens*, que perverte ou subverte. Fruímos signos verbais e visuais constantemente, prescritos a seu modo de uso, como os objetos cotidianos. A **arte bruta** diabolicamente ignora seu próprio consumo e propõe combinações inusitadas, estranhas, às vezes chocantes. É uma resistência dócil às palavras que se tornam úteis. Cala-se quando não se quer dizer o que se quer dizer. Tem a subversão como norma. Tampouco o artista bruto tem estofo cultural e não se incomoda com o impacto ou os efeitos que seu trabalho causa no campo artístico. Sua produção é um lapso de linguagem corrente, uma **rata** de comunicação institucionalizada.

5.2 A ARTE BRUTA E A ARTE INGÊNUA

Entende-se por *naïf* ou, em português, ingênuo, o artista autodidata proveniente de um meio popular e possuidor de uma cultura rudimentar ou externa à **cultura cultivada**.

A pintura *naïf* não obedece a princípios acadêmicos, ainda que se valha de técnicas e temas comuns. Seu ponto crucial é a incidência de uma memória preservada, íntima ou social que resguarda a pureza do olhar **descontaminado** e que, talvez esse seja o motivo pelo qual essas produções tocam regiões ocultas e profundas da sensibilidade humana, sem que se desperte ansiedade.

Falamos anteriormente de “disposição polimórfica” da infância, que apresenta ao estado selvagem e embrionário, o conjunto de virtualidades antropológicas, incluindo aquelas dentre as quais a sociedade traça uma seleção. Os artistas “naïfs”, têm certa resistência a essa seleção, ou pelo menos uma incapacidade *parcial* de se conformar às normas educacionais. Crianças e naïfs dão, assim, curso livre às faculdades inibidoras em indivíduos comuns. Ora, os psicanalistas têm mostrado que o levantamento da inibição gera um sentimento de ansiedade³. O ego consciente reage por um reflexo do desprazer e até mesmo

3 FREUD, S. *Inhibition symptôme et angoisse*, trad. par Michel Tort, Presses Universitaires de France, 1968.

horror em relação a toda impulsão que venha ameaçar seu sistema defensivo. Se assim for, por que reagimos pela sensibilidade mais que pela ansiedade ante a produção das crianças e dos naífs? Porque, neste caso, as transgressões de que falamos não atravessam certos limites e eles não apresentam, em nenhum momento, o perigo de implicar aquele que as contempla. É assegurado que o polimorfismo infantil passará fatalmente e definitivamente pelo molde educativo, e que a engenhosidade por vezes insolente dos naífs não comprometa sua atitude global de deferência para com a cultura e suas instituições (THÉVOZ, 1980, p. 89, 90, tradução nossa).

Essa manifestação artística tem a capacidade de se manter liberta pela recusa a se dobrar a normas condicionantes. Talvez aí esteja a explicação para a cumplicidade que mantemos e é mobilizada ao observar o trabalho desses artistas. A memória desses indivíduos deixa vestígios, **pegadas** culturais, nos traços fossilizados em combinações inéditas expressas nas obras.

O interesse é, sobretudo, artístico. Para Dubuffet, aí reside seu valor, por si só, no campo da atenção estética, mesmo havendo certa dependência de preocupações sintomatológicas, terapêuticas ou mediúnicas.

Mas as normas culturais podem levar até à insensibilidade parcial dos limites fisiológicos. Isto é o que acontece quando um antropólogo ocidental avalia uma cultura estrangeira, dando prioridade a objetos utilitários ou artísticos, e sem tomar em consideração as técnicas do corpo, da sexualidade, do sono, da despersonalização ou de outras práticas ainda mais inimagináveis principalmente por não ser o Ocidente o objeto de um investimento cultural. Nós somos fatalmente sujeitos a erros semelhantes no que diz respeito à arte bruta. Basta notar a este respeito, o privilégio que, por razões econômicas e culturais, nos apegamos a objetos em detrimento de formas mais efêmeras de expressão (THÉVOZ, 1980, p. 97, 98, tradução nossa).

Como devemos proceder diante das obras de artistas que nos intrigam? Seriam sintomas ou eixos culturais? Essas obras despertam nossos sentidos adormecidos pela educação e **repressão cultural** que não a circunscrevem.

A arte **bruta** não participa dos meios em que estão inseridas as outras formas artísticas. É produção estrangeira, própria.

Perguntamo-nos com frequência se a vida imita a arte ou o contrário. Não obstante estejam os artistas brutos indiferentes às normas do mundo **culto**, é inegável a aproximação formal de algumas obras absurdamente díspares em suas poéticas.

O século vinte assistiu à enunciação da crise dos muros disciplinares quando as vanguardas artísticas – desde o final do século dezenove – positivaram a criação do polo excluído afirmando o seu caráter de arte. Em outras palavras, o último século assistiu à chegada ao campo artístico da criação oriunda de outros campos sociais, entre eles o campo psiquiátrico. Com isto, a criação dos doentes mentais foi por vezes exposta ao lado da de crianças, dos indígenas, dos tropicais, dos africanos. Enfim, a tendência conhecida como primitivismo no seio da arte moderna abriu os espaços artísticos, por intermédio de suas vanguardas e arrancou do campo psiquiátrico a criação artística dos doentes mentais (AQUINO, 2006, p. 6).

Mesmo avessos aos dogmas dessa sociedade hegemônica, teríamos nos rendido aos referenciais que os movimentos artísticos da era moderna propiciaram: novos paradigmas de visualidade nas artes visuais. Talvez somente por eles teríamos condições de apreciação, compreensão e aceitação de outras propostas artísticas. Sem falar outras coincidências – pessoais – entre artistas.

Estaria então a vida imitando a arte?

6 O HOMEM, A OBRA

6.1 PARALELAS NUNCA SE ENCONTRAM

Obras de Bispo do Rosario e de Marcel Duchamp são frequentemente relacionadas, por sua similaridade formal. Guardadas as particularidades sobre as crenças, conceitos e a vida intelectual e íntima de seus protagonistas, há mais que somente semelhanças de contornos dos seus artefatos.

De um lado temos o artista cuja atitude é sua obra maior. Seu silêncio deu ênfase ao questionamento sarcástico característicos do percurso artístico. Em entrevista a Pierre Cabanne, seu silêncio foi percebido como um tônus às suas palavras não habituais – atitude comum de quem responde às mesmas repetidas questões. São muito mais que isso, são frutos de escolhas: “Marcel Duchamp fez de sua vida um calmo desafio, sereno, livre de tudo que limita, de tudo que aprisiona, de tudo que pesa, de tudo que importa” (CABANNE, 2002, p. 11).

Antes de seu silêncio, houve um tempo em que ele valorizava as palavras. Admirador e amigo de escritores, como Mallarmé, sempre preservou um vínculo com o mundo das letras. A ideia do **Nu Descendo a Escada** nasceu de um esboço para ilustrar o poema de Laforgue, **Encore a cet astre**. Mais tarde, aprimorou um estranho método – criado por Russel – de confrontar palavras e brincar com os sentidos. Octavio Paz explica:

[...] confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvolvimento raciocinado e delirante do princípio que inspira os jogos de palavras. E ainda mais: é a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento, essa descoberta da linguística moderna que tanto influenciou na antropologia de Lévi-Strauss e, posteriormente, na nova crítica francesa. Para Russel, é claro, o método não era uma filosofia mas um procedimento literário; para Duchamp, também, é apenas a forma mais afiada e eficaz da metáfora. O jogo de Duchamp é mais complexo porque a combinação não é só verbal mas plástica e mental (PAZ, 1977, p. 16).

Entre Bispo e Duchamp, há mais em comum: aspectos de conduta e do trabalho. Em contraste ao silêncio de Duchamp, Arthur Bispo repetia incansavelmente as mesmas palavras, como um mantra ou uma oração. Era um mensageiro, um escolhido: “Um dia eu simplesmente apareci no mundo” (HIDALGO, 1996, p. 8), dizia, quando questionado sobre sua origem. Suas repetidas e enfáticas palavras também estão na obra. Principalmente onde se lê o desfilar de textos, nomes e mensagens bordadas em abundância, desenhando uma extraordinária textura. De um lado, o silêncio, a inatividade fecunda. De outro, o discurso, a profusão.

Um dos bordados mais exuberantes de sua produção são as faixas com nomes das misses. Dedicou um série ao tema. Os tecidos e linhas simulavam faixas e cetros. Luciana Hidalgo acredita os concursos de misses como um ato de congregação, de união dos povos, mas os tempos andavam difíceis:

As misses deflagraram em Bispo o sentido da pureza e da missão diplomática. De olho nas guerras, crises e mazelas entre chefes de estado brigões, ele colocava nas mãos das moças a tarefa de reunir nas passarelas interesses mundiais tão dispersos. Os concursos eram grandes happenings diluídos nas notícias diárias que Bispo acompanhava como podia. Pedia que lhe comprassem jornais, lia com atraso os que apareciam no núcleo e folheava as revistas de Altamiro (HIDALGO, 1996, p. 105).

Quanto à sua vida... bem, Bispo não teve uma vida nada fácil. Mas, a seu modo, soube transformá-la num reduto de paz, em meio aos choques elétricos e à falta de higiene na Colônia. Dentro de suas possibilidades, desenhou a vida como bem quis, com suas próprias cores, e, assim, mesmo recluso, também se libertou.

A palavra arte vem do sânscrito e significa **fazer**. Pelas mãos de Duchamp, a obra de arte significou um **não fazer** que até hoje desafia os mais conservadores. Sua morte não finaliza o jogo, o transpõe a outra dimensão. Ele abandonou suas obras, emancipou-as para que vivessem sós. Assim como Bispo. No que se transforma sua obra já no fim da vida? Ele nunca se julgou um artista. Era um enviado, e estava a **fazer** o seu trabalho, sua missão. Poderia imaginar o valor que cada ponto bordado naqueles tecidos viriam a ter? O valor de cada embalagem plástica ou dejetos?

A exceção fica por conta do Manto da Apresentação. Dele, Bispo nunca quis se separar. Era sagrado, sua obra máxima preparada especialmente para o dia do Juízo Final. Na biografia do artista, Luciana Hidalgo conta que houve uma exposição organizada no Museu Nise da Silveira, do Rio de Janeiro, de que a diretora Maria Amélia Mattei e o cineasta Hugo Denizarte convenceram Bispo a participar. Ele próprio foi o curador. Decidiu o que sairia e o que não. O Manto ficou.

Frederico Moraes, crítico, coordenador de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu amigo posteriormente, esclarece:

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 o que se faz hoje. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados sem dificuldade com obras superconhecidas 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). Suprema ironia: antes de vir para cá, esta capa de plástico preto, na qual fala-se de histórias de pescadores, cobria a “roda da fortuna”, ou seja, literalmente, Bispo pôs arte sobre arte, fez um *ready-made* duplo, duas obras de Duchamp em uma. Entre os objetos criados por Bispo, existem duas sacolas que ele chamou de urnas femininas e que serviram para guardar as tiras contendo os nomes das mulheres. Duchamp também mandou costurar duas sacolas de tecido axadrezado a que deu o nome de personagem masculino e personagem feminino. Outro ponto a aproximá-los: o jogo de xadrez (MORAIS apud HIDALGO, 1996, p. 156).

Os herdeiros de Duchamp, a Pop Art, e suas embalagens como as **Latas de Sopa Campbell de 19 Cents**, também guardam grande familiaridade com as *assemblages* de Bispo: os desodorantes, os detergentes e os sabonetes, entre outros.

Para Márcio Seligmann-Silva:

Ele não apenas “repetiu” de modo “inconsciente” obras (que ele desconhecia), mas, antes, a obra de Bispo aponta para profundas modificações no campo das artes. Neste sentido, creio que a relação entre arte e “loucura” é fundamental para se entender o “deslucamento” que Bispo realizou sobre o sistema de signos artísticos (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 63).

Independentemente da comprovação de sua consciência sobre tais poéticas e estéticas, o fato é que Bispo do Rosario acaba por conduzir a arte brasileira a outro paradigma de leitura e sensibilidade e de organização do espaço artístico. O inventário dele é o retrato do Brasil abolicionista e católico, dos artesãos sergipanos, dos servidores das Forças Armadas, dos excluídos e retidos nas intuições e, ironicamente, da vanguarda intelectual europeia do período entreguerras.

6.2 ILUSTRE CIDADÃO DE JAPARATUBA

Quando se pensa em lembranças – objetos da memória – nos perguntamos de que se lembra e de quem é a memória. O lado egológico da experiência mnemônica, a memória de si, supõe-se como o mais preponderante: lembrar-se é sobretudo lembrar de si mesmo.

Lembranças também solicitam o tempo e o espaço e, ainda, o corpo representativo do espaço e tempo vividos como um processo de relacionamento de si com o outro: o **meu aqui** delimitado pelo corpo de outrem. Os lugares da memória são os guardiães da memória pessoal e da coletiva **em seu lugar**:

[...] a lembrança pertence ao “mundo da experiência” frente aos “mundos da fantasia”, da irrealdade. O primeiro é um mundo comum (não se diz ainda em virtude de qual mediação intersubjetiva), os segundos são totalmente “livres”, seu horizonte é perfeitamente “indeterminado” (RICOEUR, 2010, p. 66).

O autor separa **memória** de **imaginação**, em um procedimento quase didático, preservando, dessa forma, seu caráter veritativo e fidedigno. No entanto, podemos admitir que a memória não existe sem a imaginação. Todo lembrar é um exercício de recriação que traz, para o presente, uma **presença passada** ou **quase presença**. As lacunas são preenchidas por informações às vezes interpretadas de modo bastante subjetivo.

Paul Ricoeur propõe uma distinção entre a reflexividade e a mundanidade da memória. Não nos lembramos somente de nós. Lembramo-nos do que vimos, percebemos ou

aprendemos. São experiências que implicam nossos corpos e o dos outros, o espaço em que se viveu sobre o qual coisas ocorreram. Esse traço irrecusável que todos portamos como pertencente à memória da interioridade é o lado da reflexividade, a fonte de si mesmo, impregnada de subjetividade e interpretatividade próprios, que se chocam com a mundanidade.

A construção dessa polarização abarca a vida íntima e a coletiva. O quadro de mundanidade da vida coletiva é explicitado pela corporeidade dos indivíduos e pela espacialidade dos rituais e seus ritmos de celebração:

[...] uma vez que enfatizamos a gestualidade corporal e a espacialidade dos rituais que acompanham os ritmos temporais de celebração, não podemos eludir a questão de saber em que espaço e em que tempo se desenvolvem essas figuras festivas da memória. O espaço público, em cujo seio os celebrantes são reunidos, o calendário das festas, que pontuam os tempos fortes das liturgias eclesiais e das celebrações patrióticas poderiam exercer suas funções de reunião comunitária (*religio* é igual a *religare*?) sem a articulação do espaço e do tempo fenomenológicos no espaço e no tempo cosmológicos? Mas particularmente, os acontecimentos e os atos fundadores, geralmente situados num tempo afastado, não estão ligados ao tempo calendário, a ponto de este determinar, por vezes, o ponto zero do sistema oficial de datação? Questão mais radical ainda: a espécie de perenização, operada pela série das reafirmações rituais para além da morte um por um dos cocelebrantes, não faz de nossas comemorações o ato mais loucamente desesperado para fazer frente ao esquecimento em sua mais sornheira forma de apagamento dos rastros, de devastação? (RICOEUR, 2010, p. 60).

Ritual também é o processo criativo do artista. A religiosidade vivida nas missões de Japarutuba, remanescente na memória do homem, está representada – **o próprio Bispo chamava suas obras de representações** – na experiência do artista. Nas obras, figuram coisas: objetos – **coletados que compõem uma narrativa histórica** –, personagens – **bordados nas bainhas do Manto** –, acontecimentos e fatos relativos a uma causa a defender – **como os nomes das misses, cuja missão é promover a paz mundial**.

Como será discorrido posteriormente e, a exemplo de Yates, também Ricoeur defende que a memória artificial recorre a expedientes que buscam eficiência nas associações

com fatos, lugares e tempo vividos para o uso intencional e sistemático da memória:

Essa arte consiste, quanto ao essencial, em associar *imagens* a *lugares* (*topoi*, *loci*) organizados em sistemas rigorosos, como uma casa, uma praça pública, um cenário arquitetural. Os preceitos dessa arte são de duas espécies: uns regem a seleção dos lugares, os outros a das imagens mentais das coisas de que queremos nos lembrar e que a arte atribui a lugares escolhidos. As imagens assim armazenadas são consideradas fáceis de evocar no momento oportuno, a ordem dos lugares preservando a ordem das coisas (RICOEUR, 2010, p. 76).

A organização espacial por trás das lembranças que transborda das imagens não é apenas a reprodução de um vivido passado, pois reproduzir não é necessariamente – e tomando as palavras de Ricoeur – “dar em pessoa”. Ser “mais uma vez dado” não é apenas dado. As situações e condições em que ocorrem a reprodução do passado, para ele, está na dimensão posicional da relembração.

O reproduzido, segundo Husserl, é colocado em uma situação de agora, presente, mas originário de um campo temporal ao qual pertence a lembrança. O reproduzido **recobre** um agora passado.

O fenômeno do reconhecimento nos transporta para a lembrança de algo que está ausente, mas que mantém uma presença marcada pela evocação dessa sua lembrança, como no caso dos bordados nos uniformes e *assemblages* de Bispo. É pela emanção de um passado outro que a presença é reconhecida como ela mesma. “E a ‘coisa’ reconhecida é duas vezes outra: como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente)” (RICOEUR, 2010, p. 56). São as re-(a)presentações, percebidas como sendo o **re** em duplo sentido: para trás e de novo.

Os uniformes bordados são duplamente reconhecidos: a quase-presença de um passado militar, naval (de seu protagonista), pelo reconhecimento de sua talha modelada. Mas também, de maneira mais sutil, mas igualmente explícita, como objetos rituais que evocam a memória das Missões de Japaratuba: “[...] Os lugares ‘permanecem’ como inscrições monumentos, potencialmente como documentos, enquanto lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras” (RICOEUR, 2010, p. 58).

A mnemotécnica enaltece a imaginação, e a memória é apenas um anexo. O processo de organização espacial embaça, pouco a pouco, a temporalidade. As imagens físicas (*Bild*¹) oferecem melhor suporte por servirem como lembrança posicional, mais próxima da percepção.

Bispo foi um monarca no reinado de sua missão. Esse episódio é a memória de seu passado escravagista. A comunidade quilombola de Japarutuba, hoje povoado de Patitiba, nos remete a um passado povoado por heróis de uma resistência étnica. O usual era que os líderes quilombolas, os chamados **reis**, fossem cuidadosamente escolhidos dentre aqueles que melhor se sobressaíssem nas artes da estratégia militar. É certo que as tradições variavam entre comunidades; no entanto, identidade e território sempre foram muito caros a essas sociedades. Sua memória é a própria herança cultural, e sua preservação representa senso de pertencimento. A luta em defesa de seu espaço como território, tanto material quanto imaterial, é impregnada de significados relacionados à resistência cultural e social e à preservação de identidades.

6.2.1 O Prisioneiro da Missão

A contradição sempre esteve próxima do artista e de sua obra, marcados por mistérios, fatos não apurados e desígnios divinos. Também incongruentes são as circunstâncias dos artefatos que apresentam uma profusão de elementos e informações plásticas com forte carga religiosa que pressupõem possibilidades (materiais) que não eram vivenciadas por seu protagonista.

Essa profusão faz uma combinação de contrastes com o vazio de valores e derrocada dos ideais cristãos europeus. Novos ares traziam a modernidade, as experiências de si e do outro, na Europa. Uma espécie de cárcere coletivo que, segundo Berman (1998), são alternativas de uma maneira de viver e encarar a vida: indivíduos moldados, sem identidade, espírito ou coração.

¹ *Bild* Sn, -er imagem, figura; ilustração, estampa; quadro, pintura, tela; foto, retrato; aparência, visual; metáfora, símbolo; impressão. FONTE: ALFRED J. K. *Dicionário Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2001. 15. ed.

O século seguia marcado pela desesperança e pela angústia. Os defensores das correntes filosóficas e artísticas da modernidade se reuniam para transgredir a ordem, criticando-a, mas compartilhavam o vazio. Heranças das guerras? Provavelmente não. Importantes intelectuais pareciam prever o que estaria por vir, com considerável antecedência:

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e o “o advento do niilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades (BERMAN, 1998, p. 21).

A cidadezinha de Sergipe parecia estar alheia, suspensa num tempo antigo. A modernidade, a essa altura, ainda não a havia alcançado. Permanecia em total descompasso.

Também alheio esteve Bispo, ocupado com a sobrevivência em duras circunstâncias. Porém, profundamente afetado pela memória dos eventos de sua cidade natal, do artesanato e as tradições quilombolas mas, principalmente e sobretudo, pelas reminiscências das festas religiosas e das missões de Japaratuba.

Ainda que Bispo categorize um **mundo editado** e organizado segundo determinada percepção de religiosidade expressa em obediência às leis de Deus, o espaço plástico é coabitado por elementos sacros e profanos: um inventário de nomes (e faixas!) de misses, vasos sanitários, sapatos, canecas, enfim, coisas. Ao transportá-los de seu espaço original, interrompe seu movimento **natural** e perverte a ordem aparentemente lógica. Supera, transgride e reinventa as fronteiras dos objetos cotidianos, destitui-os de sua identidade. Sacraliza-os.

A necessidade de expressão do homem, acredita Ernst Fischer, pode ser intuitiva ou mística, e está relacionada ao poder da magia e ao domínio do ambiente em que se vive: “[...] é um poder recentemente adquirido de individualizar e dominar objetos, de desenvolver uma atividade social e de dar conta de acontecimentos por meio de signos, imagens e palavras, conduziu-o [*o homem*] a esperar que o poder mágico da linguagem fosse infinito” (FISCHER, 1973, p. 43). Talvez esse poder não seja tão re-

cente assim. A história está repleta de obras, de um tempo muito distante, que tinham esse caráter dominatório, como as pinturas rupestres. Elas expressavam os temores e a incapacidade de controle sobre os eventos da natureza e o recorrente apelo pelo auxílio do mundo místico e sobrenatural. Essas pinturas são vistas – e, parece, começa a surgir um consenso a esse respeito – como um evento intencional, comunicativo e de transmissão de significados rituais, religiosos e cerimoniais.

Duchamp desde cedo travou uma cruzada contra a obra de arte no pedestal e à aura que lhe atribuíram, enquanto Bispo deliberadamente envolveu o Manto da Apresentação em uma aura inacessível. Benjamin (1978) – desafeto conteste de Duchamp – defende o **valor do culto** como o que dá à aura seu poder de experiência. A imagem que serve ao culto tem essencialmente de ser inacessível. Mas o que, de fato, inacessibiliza é o poder do olhar que o crente atribui ao objeto, a dialética dos olhares. Aquele que crê não se atreve a olhar por sentir-se observado, manifestando a lembrança de todas as imagens que apelam para o caráter Memorial da Paixão.

A produção de Bispo, por sua escolha e ordenação das coisas, caracteriza o culto, o rito. E com que soltura Bispo lança mão desses objetos inusitados e banais e os reconstrói, revocacionando-os a um contexto outro! É justamente nessa organização formal dos objetos que está a aproximação com os Dada. O que pensaria Benjamin a respeito de Bispo, sendo um crítico tão feroz da produção de Duchamp?

Na eleição de objetos manufaturados dos Dadá, os *ready-mades*, está o gesto de desafio e a negatividade do objeto manufaturado. Octavio Paz discorre sobre esse evento:

Para os antigos a natureza era uma deusa e, mais ainda, um viveiro de deuses – por sua vez manifestações da energia vital em seus três tempos: nascimento, copulação e morte. Os deuses nascem e seu nascimento é o do próprio universo; enamoram-se (às vezes de nossas mulheres) e a terra se povoa de semideuses, monstros e gigantes; morrem e sua morte é o fim e a ressurreição do tempo. Os objetos não nascem: nós os fabricamos; não têm sexo; e tampouco morrem: gastam-se, tornam-se inúteis. Seu túmulo é a lixeira ou o forno de fundição. A técnica é a natureza do homem moderno: nosso ambiente e nosso horizonte. Certo, toda obra humana é negação da natureza; do mesmo modo, é uma ponte entre ela e nós. A técnica transforma a natureza de uma maneira mais

radical e decisiva: desalojando-a. O famoso retorno à natureza é uma prova de que entre ela e nós se interpõe o mundo da técnica: não uma ponte, mas uma muralha. Heidegger diz que a técnica é niilista porque é a expressão mais perfeita e ativa da vontade do poder. Dessa perspectiva o *ready-made* é a dupla negação: não só do gesto mas o próprio objeto é negativo. Embora Duchamp não tenha a menor nostalgia dos paraísos ou infernos naturais, tampouco é um adorador da técnica. A injeção de ironia nega a técnica porque o objeto manufaturado se converte em *ready-made*: uma coisa inútil (PAZ, 1997, p. 26).

Bispo cumpre o mesmo percurso, refaz os passos de Duchamp na contramão. Parece procurar recuperar a divindade natural resgatada dos objetos técnicos que se tornaram dejetos. Devolve esses objetos à sua natureza divina. Transporta-os da lixeira-túmulo ao realojamento, retorno e superação das barreiras entre humanidade e divindade. Didi-Huberman, em seu livro, faz uma análise lacaniana e observa que tudo que é vivo retorna ao estado inorgânico. A vida tende à morte mas, também, o não vivo precede o vivo. É o dualismo das pulsões de Freud: a de vida e a de morte.

Toda expressão é sempre habitada por um “querer-dizer”, segundo Husserl, ainda que não seja dirigido a outrem. É um voluntarismo transcendental: “[...] O sentido quer significar-se, ele só se exprime em um querer-dizer que não é senão um querer-dizer da presença de sentido” (DERRIDA, 1994, p. 43).

Portanto, sobre as narrativas desses artistas: o primeiro querer-dizer objetiva o diálogo com a recepção (público que observa), de maneira irônica, sarcástica. O outro é um solilóquio: consigo, com Deus e com seus fantasmas. No monólogo interior a palavra é indiferente. O que importa é somente o significado ou a imaginação dessa palavra. É uma transcendentalidade vivida como um sentimento oceânico que Freud (1974) determinou como o que se experimenta na religiosidade.

Atrás de uma aparente inocência, há uma riqueza de significados imbricados. Fatos e eventos na vida adulta **deslizam** para cenas da memória da infância, mas há frequentemente algum um ponto tangencial, um traço comum. Pode ser que esses eventos passados tenham constituído um trauma que afetou a memória, a representação das experiências e a percepção.

Segundo Freud, a reunião de representações narrativas do passado é, pois, impactada por esse tipo de imagens. A construção desses discursos imagéticos é anacrônica, a memória une passado e presente:

[...] Assim, o cubo negro de Tony Smith funciona como um lugar onde o passado sabe tornar-se anacrônico, enquanto o presente mesmo se apresenta *reminiscente*. Nem por isso ele é menos – visual e psiquicamente – “simples, imponente e perseverante”. Perseverante como a memória, perseverante como um destino em obra. Obrigando-nos a admitir que a imagem só poderia ser pensada radicalmente para além do princípio visual de historicidade (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115).

A historicidade rememorada ou vivida pelo indivíduo é conformada por aqueles aspectos relacionados ao contexto social e à construção de uma memória coletiva, que povoam os quadros – de Halbwachs –, e os diferentes papéis que os objetos assumem:

[...] nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais têm origem em meios e circunstâncias sociais definidos, se também não esquecermos que o efeito de contraste vinha principalmente do que buscávamos nesses objetos e não no que neles viam aqueles para quem esses meios e circunstâncias eram familiares, mas o que se prendia às preocupações de outros homens cujo pensamento pela primeira vez se aplicava a esse quadro junto com o nosso (HALBWACHS, 2006, p. 41).

O olhar do espectador contemporâneo devolve, à laicidade, a obra. O que inicialmente era apenas um objeto técnico torna-se **estigma** sacro para, finalmente, transformar-se em artefato artístico. A tempo: Duchamp dizia que são os espectadores que realizam as obras de arte.

Mas a religiosidade inegavelmente impregna a memória do artista e o seu trabalho. Integra e transborda a obra. São, portanto, as condições do psiquismo indissociáveis das condições sociais. Para Freud, as representações se deslocam:

[...] É bem possível que a razão dessa negligência esteja no fato de que nossa vida mental, na medida em que é objeto de nossa percepção interna consciente, nada nos mostra desses processos, salvo pelos casos que classificamos de “raciocínio falho” e por algumas operações mentais que visam produzir um

efeito cômico. A asserção de que é possível deslocar uma intensidade psíquica de uma representação (que é então abandonada) para outra (que daí por diante desempenha para nós o papel psicológico da primeira) é tão desnorteante para nós quanto certas características da mitologia grega – por exemplo, quando se diz que os deuses vestem alguém de beleza como se essa fosse um véu, enquanto nós pensamos apenas num rosto tranfigurado por uma mudança de expressão (FREUD, 1974, p. 292).

Aparentemente, o amor romântico, a sexualidade e o corpo são opostos à religiosidade. No entanto, a Idade Média nos ensinou que restringir o prazer é uma eficiente forma de controle. Atitudes de renúncia ao convívio social, ao amor e aos prazeres da mesa são práticas comuns em ambientes religiosos. Paz relaciona essas questões:

[...] O erotismo vive nas fronteiras do sagrado e do maldito. O corpo é erótico porque é sagrado. Ambas categorias são inseparáveis: se o corpo é mero sexo e impulso animal, o erotismo se transforma em monótona função da reprodução; se a religião se separa do erotismo, tende a tornar-se árida preceptiva moral (PAZ, 1997, p. 42).

Bispo passava longos períodos em reclusão. Uma dessas fases, foi quando, por anos, se recusou sistematicamente a sair de seu quarto-cela. Cultivava o hábito de jejuar. O que, aliás, o levou à extrema fragilidade física, nos últimos anos de vida. Aparentemente, não era inclinado às paixões e à sexualidade. A única exceção foi quando **caiu de amores** por Rosangela Maria, estagiária que o cuidou por um curto período, mas causou efeito devastador sobre o **xerife**. Fez com que ele caísse de cama. Fora isso, conduzia a vida totalmente voltado à espiritualidade, e é, seu trabalho, coerente com sua vida íntima e com sua retórica ético-religiosa.

A historiadora Frances Yates acredita a memória como uma ponte que liga a abstração à imagem. A autora conta que, na Idade Média “[...] o emprego de imagens no uso devocional da arte da memória poderia ter suscitado obras criativas na literatura e na arte” (YATES, 2007, p. 126), como Giotto. A organização formal de suas obras justificaria a **ordenação** e os *loci* da memória, facilitando a fixação do assunto: os vícios e as virtudes. A memória medieval seria parte da Prudência, e seu uso artificial, um dever ético. Deve-se lembrar dos dogmas religiosos, ainda que se trate de formulações pagãs.

Em Bispo, há um quadro adjacente: itens pagãos – como o inventário de nomes das misses – e itens sacros, como os nomes bordados dos que mereciam povoar o reino de Deus são igualmente questões de ética religiosa. Alberto Manguel (2001) acredita que as imagens que nos cercam obedecem a leis, por vezes, não muito evidentes. Menciona o exemplo de Magrite, que acredita ser, essa organização, nunca aleatória, nem seu encontro inesperado. O que nos falta é vocabulário para exprimir a sensação e o significado desencadeado pela proposição dessas imagens, do encontro inesperado entre o objeto, a coisa à qual ele se liga e a luz que é lançada sobre ele. A falta de palavras que expressem essas proposições nos lembra de nossa pequenez em face de fenômenos como os que Bispo nos deixou e quão maiores esses fenômenos são, para além de sua aparência formal.

Para Merleau-Ponty, “A expressão do que existe é uma tarefa infinita” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 118).

A busca pelas proporções perfeitamente harmônicas no Renascimento, diz Yates, era a possibilidade materializada de alcançar a harmonia celestial, quase como uma manifestação mágica de seu poder. A religiosidade de Bispo apresenta-se, então, como obra talismânica. No limite: os pontos caprichados dos bordados, a preparação cerimonial, a ânsia por embelezamento dos objetos comuns e a ação de revocacioná-los a um posto mais digno e nobre os colocaria em uma relação **culto religioso** *versus* **forma estética**, tal qual nos apresenta Yates.

Bispo experimentou o abandono em várias ocasiões. Não só por Rosangela Maria, “Diretora de Tudo que Tenho” – como costumava dizer – mas, também, por sua família. Em sua estadia na Colônia, só mesmo a família Leone, para quem trabalhou, o reclamou. Sua entrada na instituição foi como indigente.

Pois bem, Freud aproximou religiosidade a desamparo infantil. Como já mencionado, “sentimento oceânico” (FREUD, 1974), a sensação de eternidade é experimentada na vida religiosa como integralidade do ser. Essas manifestações, no inventário de Bispo são a expressão de sua memória íntima traspassada pela memória coletiva, expressa no

concreto da obra de arte. O passado jamais é destruído e, em dado momento, ressurgirá, emergindo com seus conteúdos transformados, deslocados. O estoque de lembranças evocadas na ocasião da narrativa é um ato de criação, construção e movimento consciente, ou não. A relação não está entre o nome e a coisa mas, sim, entre a coisa e outra coisa:

[...] mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

A memória propicia uma viagem a outro mundo. O passado é desconectado dos quadros temporais lineares. Na memória, a questão da finitude está em xeque e, em última análise, poderíamos supor que a obra de Bispo seria, assim, um desafio ao tempo, uma recusa dele, já que a memória não se constitui em tempo real, mas evoca um passado reconstruído, como que suspenso, imaginário. A ação se dá no ato de eleição dos objetos materiais comuns. Eles são o depositário dessa ingerência. Para Maurice Halbwachs, os grupos imitam a passividade da matéria inerte:

Assim, não somente as muralhas persistem através dos séculos, mas toda a parte do grupo, que está em permanente contato com elas e confunde sua vida com a vida das coisas, permanece impassível, porque não se interessa pelo que acontece na realidade fora de seu círculo mais próximo e além de seu horizonte mais imediato. O grupo então se dá conta de que uma parte sua permanece indiferente às suas emoções, suas esperanças, seus medos – e essa passividade das pessoas reforça a impressão que resultava da imobilidade das coisas (HALBWACHS, 2006, p. 161).

Por outro lado, quando o artista, em um rito catártico, elenca seus objetos imbuídos de sua memória e psiquismo, também os transporta (e se transporta, ele, o artista) para outra dimensão: a da infinitude. Quem poderia refutar a ideia de que, em algum recôndito secreto, não houvesse a pretensão da infinitude nesse processo? É comum que esquizofrênicos apresentem **delírios de grandeza**.

Em adição, a realidade das **coisas materiais** – como os tecidos, linhas e demais objetos coletados – dá estabilidade e inércia. São formas de construção de um referencial

memorial cuja concretude o **fixasse** ao mundo exterior, mas que, de maneira alguma, deixasse de respeitar a coerência com o seu mundo interior.

Didi-Huberman acredita que o ato de ver se manifesta em duas instâncias: surge da travessia física que desfila diante dos olhos e a partir da experiência do tocar. Ele cita Merleau-Ponty: “todo visível é talhado no tangível [...] toda visão efetua-se algures no espaço tátil” (MERLEAU-PONTY² apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). O fato confirma que o ponto de estabilidade de que se parte nessa trajetória sensorial-perceptiva é o apoio nas coisas materiais. Para Bispo, os tecidos, linhas e demais objetos.

A arte, em muitos casos, é um elemento que proporciona e viabiliza o transbordamento dos conteúdos traumáticos impregnados nos artefatos imagéticos. Bispo se vale da visibilidade, mas preserva o descritivo e textual incorporados como elementos formais. Esses **escritos** são unidades plásticas, mas informam seus conteúdos textuais, em mão dupla:

O ponto crucial aqui é precisamente a relação entre imagem e narração. De um ponto de vista metapsicológico, a emergência dessas imagens como traços mnêmicos parece substituir, se não mesmo evitar, a narração da reminiscência. Como resultantes de um processo psicológico, elas parecem ser mais efetivas que a linguagem, uma vez que registram alguns aspectos da recordação em situações nas quais nenhuma palavra pode ser dita. Entretanto, o fato de elas testemunharem algumas elaborações psicológicas da reminiscência, não significa que revelem meramente a verdade dos fatos recordados. Essas imagens impedem justamente a transformação da experiência subjetiva do tempo em uma “narração” (“récit”) que é, segundo Ricoeur, uma das etapas decisivas para a formação da memória (RICOEUR³ apud SEVERI, 2000, p. 122).

No conjunto, a obra poderia ser interpretada como rito, por estabelecer um protocolo religioso e habitual a ser cumprido sistematicamente, porém, preservando flexibilidade de intervenção. Os objetos elencados representariam a presentificação do divino, mas também são sujeitos da ação e têm papel específico no ritual. Sua matéria tem valor adquirido e ressignificado na reconstrução: a posse desses talismãs aproxima da divindade, pois estão imbuídos de carga emocional e votiva.

² M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l' invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.

³ RICOEUR, P. *Temps et Récit. Le Temps Raconté*. Paris, Le Seuil, 1985, p. 9.

[...] No espaço dos estudiosos e dos pintores, as lembranças que interessam aos outros grupos não podem ter lugar e se conservar. Não poderia ser diferente, já que o espaço dos estudiosos e dos pintores é construído por eliminação de outros espaços. Contudo, isso não prova que estes não tenham tanta realidade quanto aquele [...] (HALBWACHS, 2006, p. 171).

Qual seria o elemento mágico da obra de Bispo? O que nos **olha**, de dentro desses bordados e *assemblages*, que nos fascina? Talvez a resposta esteja na lição de Benjamin sobre as suas imagens dialéticas. Ele nos previne de que a dimensão da obra não está exatamente no seu ineditismo como forma de esquecer-nos de tudo o mais. Muito menos reduzi-la a mero retorno às **fontes**. O maravilhamento que nos desafia pode estar no reconhecimento de um insumo mítico e memorativo de procedência e no ato de ultrapassá-lo, tornando-se uma verdadeira “imagem autêntica”, no sentido de Benjamin (1978). Ou na memória compartilhada entre artista e público que resguarda, por outro lado, a identificação desses elementos comuns. A religiosidade, por exemplo, é experimentada por ambos, via de regra. Seria esse o deslumbramento de sua obra? Ou seria a dor, a qual todos saboreamos, cedo ou tarde? Talvez esses sejam alguns dos aspectos que nos fascinam em sua obra: a memória solidarizada.

6.2.2 Uma vida em série

A construção da narrativa de Bispo é solitária, mas proveniente de uma memória de experiências coletivas (religiosidade, tradição local de Japarutuba, trabalho como membro da Marinha de Guerra e interno da Colônia Juliano Moreira). A formação de sua memória individual é imbricada por uma memória coletiva. É experienciada, a obra, também coletivamente, acionando memórias religiosas, sociais, individuais dos que observam sua narrativa, em seus respectivos tempos e espaços.

Um paralelo pode ser feito com a análise de Rossi sobre a cidade:

Esses contornos dizem respeito à individualidade dos monumentos da cidade, das construções e, portanto, ao conceito de individualidade e a seus limites [...] E, portanto, aos vínculos e à própria particularização do ‘locus’

como fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser de acontecimentos antigos e novos, por sua memória. Mas esses problemas são, em grande parte, de natureza coletiva, eles nos obrigam a deter-nos brevemente sobre o estudo das relações entre lugar e o homem e, portanto, a ver as relações com a ecologia e a psicologia (ROSSI, 2001, p. 152).

Outro ponto comum é o da escolha de determinadas ações e matérias. Ela supõe os sentidos físico e psicológico e a relação entre eles: o sentido que se estabelece entre o lugar (tempo e espaço real), a obra (tempo e espaço narrativo ou imaginário) e o significado dessas escolhas, seja ele psicológico (individual) ou sociológico (contextual).

Rossi acredita que fruimos objetos continuamente. Sua função jamais se perde, apenas transmuta, e o valor deles não reside somente na sua forma. E é justamente aí o ponto comum: nas estrias, nos vãos e nas novas funções que Bispo faz surgir quando remove os objetos de sua cotidianidade e perverte o tempo real, transportando-os para um tempo outro. Embaça o tempo compartilhado socialmente e o torna o referencial de seu relato, de seu inventário. Em geral, os objetos materiais pouco variam. O contato com eles nos faz experimentar uma imagem de permanência, de estabilidade. Se, porventura, não os reconhecemos como familiares, a sensação é de total falta de apoio. Eles nos cercam como uma sociedade muda e imóvel, plena de sentidos para decifrar:

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos (HALBWACHS, 2006, p. 158).

O colecionismo presente no trabalho de intervenção conduzido por Bispo é ora abstrato-metafórico (nomes, textos e mensagens enigmáticas), ora físico e descritivo (no inventário de estatuetas, colares, sapatos, botões, bonecas de plástico etc.) realizado por meio de materiais e procedimentos de costura, bordado, recorte etc.

Em alguns casos, os bordados são profusos e sofisticados, demonstrando grande controle dessa técnica e desenhando uma rica textura sobre os tecidos e vestuário

desconstruídos. Não obstante esteja Bispo ressignificando a indumentária, o uso de roupas e uniformes é um traço reincidente e marcante do seu acervo, sua verdadeira personalidade.

A atualidade do olhar de Bispo reside, entre outros aspectos, nesse colecionismo. O uso de materiais inusitados é uma prévia do dilema atual pelo qual passa o planeta e as discussões sobre sustentabilidade, reaproveitamento de resíduos desprezados pela população ou indústrias e reciclagem, ainda que a construção e o uso desses objetos não estejam racionalmente fundados mas se dariam, hipoteticamente, pela precariedade da oferta. No entanto, pode-se supor que, mesmo que a escassez seja uma realidade, sempre existem alternativas para se expressar.

Argan nos coloca que “a arte não é o transcender da experiência, pura contemplação, mas o momento completo e operativo da própria experiência” (ARGAN, 1995, p. 155). Consistiria, o colecionismo de Bispo, em uma descrição figurativista-realista, pura e simples, deste mundo para Deus?

Quando Yates sistematicamente descreve o método para a preservação da Memória Artificial, fundamentado em lugares e imagens, parece estar descrevendo algumas das peças e *assemblages* de Bispo.

Se queremos nos lembrar de muitas coisas, precisamos nos prover de um grande número de lugares. É essencial que esses lugares formem uma série e sejam lembrados em uma ordem determinada, de modo que se possa partir de qualquer locus da série e avançar e retroceder a partir dele (YATES, 2007, p. 23).

O colecionismo de Bispo é um indício de preservação de uma memória que o insira em um contexto social. Talvez a organização formal desses itens não seja absolutamente clara, mas tem sua coerência. São reconhecíveis os elementos que pertenceriam às diferentes categorias de memórias por imagens e memórias por palavras dividindo harmoniosamente o espaço plástico.

Como mencionado, os elementos textuais da obra presume-se, cumprem papel duplo: visual e textual, tornando-a ainda mais rica.

Walter Benjamin fala sobre o poder do olhar sobre a aura. Trata-se de um espaçamento entre o **olhante** e o **olhado**, além da aparência física. Os objetos conservam algo dos olhos que os olham, correspondendo-os. A aura é indissolúvel das coisas que a precedem, e supõe o poder da memória que se apresenta como memória involuntária:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, mas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

No ato onipotente do olhar, a memória é acessada ou resgatada, há um emaranhamento de símbolos que transformam a historicidade. Na arte, esse processo faz aparecer os objetos visíveis como acontecimento único mas, ao mesmo tempo, transformados pela inquietude da sua estabilidade original. Somente na arte, passado, presente e futuro se esbarram e dialetizam fazendo surgir outro presente:

[...] a obra nos coloca [...] na “floresta de símbolos” de uma memória estética quase arqueológica, que faz de suas esculturas tanto monumentos para a memória quanto lugares para seu abandono. A dupla distância está portanto em obra, e em muitos níveis, nesses volumes virtualmente esvaziados, nesses vazios visualmente compacificados [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 166).

A obra é a presença silenciosa do outro, dos outros objetos, de outras situações e outras vivências resgatados da memória como instrumento do passado e meio do vivido.

A ideia de infância está ligada à concepção de memória. Didi-Huberman (2010) explica que, para Lacan, a subjetividade dos jogos repetitivos está no abandono e o nascimento dos símbolos. Os jogos infantis, acredita Freud, são o momento em que a criança nasce para a linguagem. Pela arte, o homem pode reviver os jogos infantis e lúdicos. Em face de tantas adversidades vividas pelo artista, é intrigante que colecionismo seja quase pueril. Objetos convivem inusitadamente tramando um novo sentido para as coisas.

É comum, entre as crianças, preterir os brinquedos às coisas, aos restos e aos dejetos. E que cores elas ganham no imaginário mágico! Bispo, de maneira semelhante, obedece à uma ordenação: a escolha, a coleção e as coisas ocupam um espaço repartido, uma nova função e significado fantástico, místico e lúdico.

No cotidiano infantil é comum o processo de desfuncionalização dos objetos. Os pequenos colecionam e subjugam os objetos a um espaço-tempo compartilhado em outra dimensão como um timbre autoral no mundo das ilusões.

O jogo lúdico expresso nos artefatos de Bispo do Rosario torna desimportante a mediação que os objetos constroem nas relações sociais mais tradicionais. É um espaço subjetivo-afetivo particular, próprio.

Ele nos desafia a experimentar suas inquietações: “A arte nos confronta com percursos na contramão. Assim, a potência de uma obra está em nos permitir o desvio, a deriva, o encontro de um enigma que não indica o caminho, mas nos obriga ao movimento de imaginação” (COUTINHO, CARVALHO E MOREIRA, 2007, p. 40).

Didi-Huberman fala da criança, quando lança um carretel e puxa o fio que, no ir e vir do objeto, enfrenta a inquietação do olhar. E essa inquietude é a própria obra do jogo: “[...] enquanto o carretel ia e vinha, transpondo o limiar do lugar para desaparecer, voltando a transpor o limiar do lugar para aparecer...” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96). Quando Bispo do Rosario borda seus uniformes e mantos, o ritmo da agulha e das linhas também desenha um movimento semelhante ao do carretel: vêm e vão, somem e aparecem. Suas obras são a inquietação do seu olhar mas, ainda mais, do nosso.

Na arte, essa dialética visual é bem apresentada. A arte é eficiente na invenção de lugares que inquietem nosso olhar:

[...] As imagens da arte sabem produzir uma poética da “representabilidade” ou da “figurabilidade” (a *Darstellbarkeit* freudiana) capaz de substituir o aspecto regressivo notado por Freud a propósito do sonho e de constituir essa “substituição” em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento. As imagens da arte sabem de certo modo compacificar esse jogo da criança que

se mantinha apenas por um fio, e com isso sabem lhe dar um estatuto de monumento, algo que resta, que se transmite, que se compartilha (mesmo no mal-entendido) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97).

Derrida, em seu livro sobre a teoria de Husserl, diz que a força das imagens está no fato de que não reproduzem ou replicam simplesmente uma dada realidade. Seu valor não está na sua materialidade puramente física, e, portanto, não potencializa seu valor quando seriada. A riqueza reside na marca psíquica do testemunho dos sentidos. Já a obra de arte:

[...] não é apenas uma fonte de experiência pessoal complexa, possuindo também outro tipo de complexidade, que faz dela como que um ponto de encontro de diferentes linhas causais. É o resultado de pelo menos três tipos diferentes de condições: psicológicas, sociológicas e estilísticas (HAUSER, 1973, p. 23).

Esses significantes são com um **eco** de imagens. Portanto, interpretar o colecionismo de Bispo como uma descrição (para Deus) figurativista-realista deste mundo é um caminho reducionista. É preciso ir além.

6.3 ENTRE OS MUROS DA COLÔNIA

Quando Duchamp pensou os *ready-mades*, esforçou-se por encontrar objetos anônimos, esvaziados de sua função original, que o gesto do artista, unicamente pelo fato de elegê-los, os converteria em obras de arte. Em contrapartida, o mesmo gesto que eleva destitui e dissolve a noção de obra institucionalizada no período.

Seu interesse não era plástico, era filosófico e irônico. Duchamp não exatamente se opunha à questão da beleza, mas questionava-a. Considerava que os artefatos artísticos não eram belos ou feios. Eram signos de negação, interrogação e questionamento das crenças. São, portanto, o bom e o mau gosto, igualmente nocivos:

[...] o gosto se recusa ao exame e ao juízo: é um assunto de provadores. Oscila entre o instinto e a moda, o estilo e a receita. É uma noção epidérmica da

arte, no sentido sensual e no social: um prurido e um signo de distinção. Pelo primeiro se reduz a arte à sensação; pelo segundo introduz uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele (PAZ, 1977, p. 23).

Bispo teve uma trajetória repleta de dificuldades. Poderia ser considerado como a escória da sociedade, vitimado pela exclusão econômica e social e, ainda por cima, esquizofrênico.

Em entrevista a Jouffroy, Marcel Duchamp disse que “O pintor se integrou completamente na sociedade atual, já não é mais um pária...” (PAZ, 1997, p. 54). Mas a história mostrou que vida de Bispo parece desafiar as palavras de Duchamp. Mesmo diante de tantos obstáculos, soube arremessar-se e produzir uma obra que está acima de qualquer questionamento da mais alta intelectualidade europeia. Ironicamente, parece Duchamp estar descrevendo os **dejetos feiosos** de que Bispo lança mão em seu inventário.

Se a vida que ele levou não foi fácil, por que seria a retomada de seus passos? A linguagem de Bispo não é óbvia, sua obra não é óbvia. Muito menos a arte. Ela produz intermitentemente a infinitude do conhecimento, o significado renovado: nós vivemos com as coisas e elas vivem em nós. E Bispo é um exemplo disso, preciso e pontual. A complexidade desses fenômenos entranham os artefatos do artista.

Mal poderia supor que desencadearia importantes contribuições, inclusive, em benefício de outros tantos que, como ele, não se viam como artistas, mas que delimitaram caminhos nas artes. Sobretudo, reflexões sociológicas e condições de vida dos internos e todo um movimento de abertura para essas comunidades que viviam em condições de precariedade e apartadas do convívio social.

Merleau-Ponty, sobre a vida e obra de Cézanne, afirma que a vida não “explica” a obra, já que ela se transmite por si só, mas certamente se comunicam. A vida vivida e os quadros sociais são fundamentais, ainda que não imponham suas diretrizes, apenas oferecem indícios e pistas, falam de um lugar preciso, de um referencial que oferece possibilidades criativas de nos reinventarmos:

Há um intercâmbio entre a constituição esquizoide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença – a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e suspensão dos valores expressivos –, porque a doença não mais é, pois, um fato absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral da existência humana, quando enfrenta de maneira consequente um de seus paradoxos, o fenômeno da expressão, e já que neste sentido, enfim, não há diferença entre ser Cézanne ou esquizoide (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 122).

Cada objeto (ou pincelada, se for esse o caso) explicitado constrói um vão entre o espaço da representação e o da percepção. Segundo Escoubas é o que determina o “ver segundo” ou o “ver com”. É uma espécie de fronteira simbólica entre a percepção de duas realidades vividas: “a coisa enquanto coisa e a coisa enquanto quadro” (ESCOUBAS, 2005, p.164). Portanto, é reducionismo pensar que se trata simplesmente da reprodução ou duplicação do real (físico). As condições de visibilidade dentro de determinados contextos de entorno é a questão.

O signo deve ser reconhecível pela sua forma, ainda que, com o uso acabe por comportar-se de maneira outra. A repetição dos signos é a diferença que dissimula a presença. Derrida esclare:

Com a diferença entre a presença real e a presença na representação como *Vorstellung*, é assim, pela linguagem todo um sistema de diferenças que se encontra arrastado na mesma desconstrução: entre o representado e o representante em geral, o significado e o significante, a presença simples e sua reprodução, a apresentação como *Vorstellung* e a re-presentação como *Vergegenwärtigung*, pois a re-presentação tem como representado uma apresentação (*Präsentation*) como *Vorstellung*⁴ (DERRIDA, 1994, p. 61).

No limite: a linguagem – defende Husserl – se distingue entre a realidade e a representação ou a comunicação (indicação) efetiva e a comunicação **representada**, mas não é possível distingui-las rigorosamente. Elas se imbricam.

4 *Vor.stel.lung* *Sf*, -en apresentação, representação, sessão; ideia, noção. FONTE: ALFRED J. K. *Dicionário Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2001. 15. ed.

Vergegenwärtigung: recordação

Präsentation: apresentação, oferecimento, lançamento

Tradução nossa.

6.3.1 O eleito, os eleitos...

A obra de Arthur Bispo do Rosario encanta e intriga. Morou 50 de seus 80 anos de vida dentro de uma instituição, diagnosticado com esquizofrenia paranoide. Deixou um legado artístico incalculável. A passagem pela Marinha de Guerra parece ter sido relevante. Esse imaginário foi recontextualizado sob profunda religiosidade e experiência como interno. Foi impulsionada pela ânsia de traçado de uma mitologia pessoal nos tecidos das *assemblages*, túnicas, fardas e até mesmo na desconstrução dos uniformes da Colônia Juliano Moreira. Bispo costurou e bordou sua história, sua dor, suas crenças e, assim, nos contou sua trajetória com uma força de verdade emocionante.

A condição emocional e psicológica de Bispo desafia os punhos de pugilista a des-tecer e re-bordar delicadamente os uniformes e também a coletar restos e sobras do mundo para sua transformação em artefatos a serviço do divino.

Bispo, no entanto, nunca se pretendeu artista. A obra segue o roteiro de um rito de passagem seu, de uma mitologia pessoal e da reconstrução do mundo a partir de uma normativa que tomou para si. Não há, então, a intenção do artístico.

Um caminho fácil seria rapidamente lançar mão de teorias e ir enquadrando a obra e o artista em quadros psicologistas.

Octavio Paz conta que, com Duchamp, houve quem **diagnosticasse** o Grande Vidro:

[...] Entre todas as interpretações a da Psicanálise é a mais tentadora e a mais fácil: onanismo, destruição (ou glorificação) da Mãe-Virgem, castração (as Tesouras), narcisismo, retenção (sintoma anal), agressividade, autodestruição, etc. Um conhecido psiquiatra termina o seu estudo, não carente de brilho, com o esperado diagnóstico: autismo e esquizofrenia. As desvantagens destas hipóteses é que seus autores consideram as obras unicamente como sintomas ou expressões de certas tendências psíquicas; a explicação psicológica converte a realidade (o quadro) em sombra e a sombra (doença) em realidade [...] As realidades psicológicas e as da arte vivem em níveis distintos de significação: Freud nos oferece uma chave para entender Édipo, mas a tragédia grega não se reduz às explicações da Psicanálise (PAZ, 1997, p. 34, 5).

A produção dos internos já foi vista, em alguns momentos de nossa história pregressa, sob avaliações elitistas e preconceituosas.

Mas, por que não poderia apresentar qualidades expressivas e plásticas? Infeliz – ou felizmente – Bispo não participou do movimento de valorização expressiva iniciado pela Dra. Nise da Silveira. Por outro lado, sua obra foi reconhecida por seu real valor artístico sem qualquer lenitivo de sua condição de segregado manicomial.

É inegável que a condição psicológica do artista impactou profundamente sua produção; no entanto, não partirei (e não é justo fazê-lo) dessa perspectiva para julgar ou analisar por tal condição mas, sim, como circunscrição e contextualização, criando alguns parâmetros e pistas sobre a obra, o artista e seus processos criativos.

Renata Moreira acredita que a produção do artista se relaciona “[...] com a enunciação e o estatuto da obra de arte e da loucura” (COUTINHO, CARVALHO E MOREIRA, 2007, p. 13), e é justamente isso que a integra ao mundo dos produtos artísticos.

Acerca dos problemas internos, pelos quais escolho começar, pouco tenho a dizer. Em Bispo, a meu ver, eles se constituem, amparados pelo objetivo citado de reconstrução do mundo, em duas direções. A primeira tem a ver com os materiais a partir dos quais são compostos os objetos e a segunda relaciona-se com a forma de apresentação/feitura de tais objetos. Fabricados, grosso modo, por meio do realocar de materiais cujo uso já os tinha deteriorado ou feito, em parte, perder suas características iniciais, além de objetos recebidos, comprados ou trocados com visitantes, internos, funcionários, as peças de Bispo lembram imensas coleções infantis, ressignificadas sob um olhar criador. Um dos problemas constituintes, então, está na matéria-prima para essas criações, visto que, interno de uma instituição manicomial, ainda que ir-e-vir fosse, em comparação com seus colegas, muito mais livre, as dificuldades para a obtenção desse material são objeto para o qual se deve voltar nossa atenção. Bispo não tem a seu dispor elementos vários para uma criação livre, ou seja, vai montando suas peças ao sabor do acaso material: desafiando linhas, montando assemblages diversas com instrumentos que, ao passo que podemos chamar de escolhidos – pois a inclusão desses objetos implica necessariamente a aceitação do produtor –, não podemos asseverar que, com manancial maior para suas escolhas, Bispo teria insistido neles (COUTINHO, CARVALHO E MOREIRA, 2007, p. 15, 16).

Sobre o termo **acaso** que a autora cita nessa passagem, acredito que, para o espectador, o que é acaso tinha seu referencial no mundo interior de Bispo. Marcel Duchamp disse sobre os *ready-mades* que considera a atitude do autor sobre o fato bruto imprescindível: “A escolha deliberada do artista altera a destinação primeira do objeto, conferindo-lhe uma imprevista vocação expressiva” (CABANNE, 2002, p. 11). Objetos podem ser anônimos, mas quem os escolhe não é. Portanto, não julgo ser somente e apenas algo passível da simples **aceitação**. O autor deixa marcas suas que impregnam os objetos escolhidos.

Derrida discorre sobre a Teoria do Conhecimento de Husserl, e defende que os vividos psíquicos empíricos devem ser relativizados para que se reconheça, identifique a idealidade da *Bedeutung* (significação, tradução nossa) que comanda a expressão:

[...] na ordem da significação em geral, todo o vivido psíquico, sob a face dos seus *atos*, mesmo quando eles visam idealidades e necessidades objetivas, conhece apenas encadeamentos indicativos. O índice cai para fora do conteúdo da objetividade absolutamente ideal, isto é, da verdade (DERRIDA, 1994, p. 38).

O que Husserl chama de índice é a parte do signo que é privado de *Bedeutung* (significação, tradução nossa) ou de *Sinn* (sentido, tradução nossa). É um signo sem significação. Nesse caso, a afirmação é de que há encadeamentos que apontam a proveniência de idealidades e necessidades que nascem nos atos.

Os encadeamentos indicativos seriam os materiais escolhidos, os dejetos oriundos das idealidades e das necessidades, que os atos ou escolhas do artista pressupõem. Não se trata, portanto, de resultantes de causas acidentalmente conectadas entre si, de acasos: “[...] O sentido quer significar-se, ele só se exprime em um querer-dizer que não é senão um querer-dizer-se da presença de sentido” (DERRIDA, 1994, p. 43).

Luciana Hidalgo conta, na sua biografia que, com o passar do tempo, as pessoas juntavam material e doavam para que ele continuasse sua Missão. Talvez, o que a princípio fosse acaso, com o passar do tempo foi se tornando mais e mais uma decisão. Delimitar como **acaso** é, a meu ver, diminuir o caráter divino dessas obras (para o homem) e criativo (para o artista). É enfraquecê-las.

Há uma coerência interna (percebida por nós, apreciadores de sua arte) na aproximação de alguns dos objetos eleitos por ele, evidentes em alguns casos e, nem tanto, em outros. Podemos notar, em obras em que o colecionismo é mais relevante, a reunião de formas e de funções segundo uma lógica toda sua, por similitude, e sempre dirigida pelas leis de Deus. Falar em acaso é olhar para o homem, para o artista e para a obra segundo nossa experiência contemporânea, urbana e intelectualizada. Pode, por outro lado, não corresponder à realidade e ao contexto de vida e valores de Bispo. Como anteriormente mencionado, nos faltam recursos para exprimir com precisão a sensação e o significado que essas imagens nos indagam.

Sendo assim, é justamente no ato da escolha, da eleição de tais dejetos, lixo e dispensa que reside o valor do processo de reinvenção, reconstrução e ressignificação de seu próprio mundo, na criação de possibilidades inusitadas. É uma maneira de recriar as coisas, coerente com a **incumbência divina** para a qual se destina esse trabalho. Só os **eleitos** têm esse poder. E Bispo era um deles.

Bispo do Rosario, negro proveniente de uma população de escravos recém-libertos e em condição de retido manicomial, só encontrou uma saída para a reorganização de um mundo melhor, mais justo. As leis dos homens não foram suficientes para salvá-lo de seus fantasmas. Recorreu às divinas, e escolheu trilhar esse percurso e embelezá-lo com seu talento e sua dedicação. Cada um desses objetos **escolhidos** tem um significado-ressignificado pelas mãos de Bispo. É um bordado minucioso em que coisas aparentemente in-significantes convivem adquirindo novas cores, nova vida. Dividem harmoniosamente o espaço num mundo outro, melhor e perfeito.

Assim como ele próprio, seus objetos abandonam a posição à qual tinham sido vocacionados e assumem um posto nobre e digno. Teria o artista a consciência desse trânsito? Muito provavelmente, não. Podemos considerar que a obra, via de regra, **escapa** do autor, e acredito serem o Bispo e sua obra, um excelente exemplo disso.

Uma proposta interessante para a leitura dessas obras é o abandono de todas as hipóteses normativas e fazer reconsiderações e desconstruções semelhantes aos pro-

cessos de Bispo que elevam a arte a uma categoria do instável. O procedimento dos desconstrutivistas – como Jacques Derrida (1930-2004) – é o do questionamento de conteúdos e suas organizações formais, já que se observam lógicas conflitantes de sentido e implicações do objeto. As obras nunca significam exatamente o que dizem ou o que dizem-dizer. Os desconstrucionismas questionaram o conteúdo de uma imagem em si e suas interpretações anteriores. Os significados são desconstruídos com base nessas diferenças estabelecidas por tempo, espaço e experiência vivida, e desencadeia um ciclo sem-fim de interpretações.

Esses trabalhos dizem coisas diferentes para pessoas diferentes em diferentes momentos histórico-sociais. A obra **escapa** e transcende. Como diria Duchamp, são os espectadores que fazem as obras. Esses significados são desconstruídos e reconstruídos com base nessas diferenças. Bispo reinterpreta os artefatos – **e essa reinterpretação não é um acaso** – e nós reinterpretamos esses artefatos. O fato de categorizarmos esses objetos como culturais já demonstra esse trânsito interpretativo, como no caso do recorte deste estudo (uniformes e bordados).

Para Frayze-Ferreira, a arte é o mais democrático de todos os eventos, não tem significado. É um significado e um conhecer:

[...] ao revelar o sentido das coisas, o faz de modo particular, ensinando uma nova maneira de perceber a realidade. Esse novo olhar é revelador porque é construtivo, isto é, formador. Nessa medida é um olhar que se prolonga no fazer, “como o olho do pintor cujo ver já é um pintar” (FRAYZE-FERREIRA, 2006, p. 42, 43).

Mas... por que uniformes? A socióloga Diana Crane (2006) acredita que a construção do eu está ligada a experiências passadas e presentes. A partir delas, o indivíduo constrói sua identidade, cria narrativas. Porém há uma mudança constante na lapidação do eu **ideal**, seguindo percepções variáveis capturadas nas relações sociais. Todas as opções de vestuário disponíveis e utilizáveis refletem a complexidade da percepção dessas relações. A estruturação em que a ação (**no caso, a escolha dos uniformes e do retrabalho sobre eles**) se orienta para o virtual é do âmbito do simbólico, é o movimento de transcendência pelo sentido do novo, dessa ação orientada, dentro de suas possibilidades.

Para Merleau-Ponty, o corpo é reflexivo: é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Essa reflexão se espalha para as coisas ao redor como se elas fossem seu prolongamento ou seu anexo e, assim, o mundo é constituído do próprio estofo corporal.

Bispo era frequentemente visto vestindo seu Manto. Essa experiência corpórea descortina um universo de significações picturais que, para João Frayze-Ferreira, existe desde os primórdios. É através do corpo que é possível perceber-se e perceber os outros. O homem mantém uma relação ambígua com a sua própria imagem:

[...] ambiguidade que o leva a retocar seu corpo de múltiplas maneiras, deformando-o, mutilando-o, ornamentando-o através de tatuagens, escarificações, maquiagem, cirurgia plástica [...] No entanto, se o homem nasce prematuramente com uma pele muito fina, muito frágil, muito pura e que, por isso, pede uma proteção artificial, esta não é apenas física, mas, sobretudo, simbólica. Quer dizer, ao nascer, o homem fica exposto num duplo sentido: aos perigos, mas também aos olhares (FRAYZE-FERREIRA, 2006, p. 48).

Em adição a esses comentários, ressalto que, para o artista, sua obra máxima, como deixou bem claro em várias ocasiões, era o Manto da Apresentação. Há alguns registros imagéticos nos quais aparece vestido. É como, parece, gostava de ser visto.

6.3.2 O sacro, o profano, as poéticas e o *acaso*

Não vou defender aqui o conhecimento e a consciência de Bispo sobre os eventos que se sucediam no mundo lá fora. Seria inútil e improdutivo. De qualquer forma, reza sua biografia que Bispo tinha acesso aos jornais, ocasionalmente. Parece ser esse um fato mais ou menos comprovável. Basta observar como o artista elenca nomes bordados de misses (da época) em suas obras ou de lugares e situações que, aparentemente, não poderiam chegar até ele sem que algum tipo de contato fosse estabelecido.

No entanto, Bispo constrói seu legado paralelamente (alienado, talvez?) às guerras na Europa, ao existencialismo e às poéticas dadaístas. A questão levantada por Paz acerca dos *ready-mades* de Duchamp é que ele foi um dos primeiros a perceber e se

sensibilizar denunciando, em suas obras e atitudes, a capacidade destruidora da atividade mecânica moderna.

Em seu brilhante cálculo, Octavio Paz explica como esse processo destruidor faz com que o homem moderno se afaste gradativamente de sua infância histórica, dos deuses antigos e da natureza, renegando-os. Bispo demonstra um gesto de recuperação desses valores e crenças quando busca nos dejetos urbanos a fonte de inspiração de seu trabalho, abnegada e descompromissadamente.

Para Goethe, os produtos do mundo da natureza e os da arte deveriam existir por si e para si mesmos, pois nem a arte, nem a natureza têm finalidades ou objetivos, elas existem independentemente das imposições humanas (KESTLER, 2006).

A força da natureza atinge e ocupa, invadindo, preenchendo todos os espaços. Isso é facilmente perceptível quando visitamos um lugar abandonado e notamos que a vegetação tomou todos os espaços e os vãos. Esse transbordamento é semelhante ao transbordamento da arte. É demonstração explícita do poder da natureza e de sua **divindade**.

Goethe buscava a origem das coisas segundo leis de polaridade e intensificação, a harmonia entre o homem e a natureza, entre espírito e matéria. Não obstante suas pesquisas não objetivassem ou sequer se aproximassem de questões religiosas, por seu teor absolutamente científico, há semelhanças entre essas questões de origem: natureza, divindade e a ciência que, a partir da Revolução Industrial, é representada, em parte, pela tecnicidade tida como conhecimento científico.

Enfim, a obra transgride o tempo. Apresenta-o como um modo do aparecer e do desaparecer. Husserl chamou de *epoché* (em grego, pôr em suspenso), é uma busca pela origem, suspensão (*Unsprung*):

[...] Em busca da “origem” – que não é nem começo cronológico, nem anterioridade causal, vamos descobrir uma circularidade: o artista faz a obra, mas a obra faz o artista [...] É, pois, “a verdade” como desvelamento que está em

obra na obra de arte: a obra de arte é o “pôr-se em obra da verdade”. Aqui, pois, a arte não é mais ilustração de alguma coisa, nem embelezamento da existência – não é “cópia” da natureza, nem “alegoria” de uma sobrenatureza, nem manifestação sensível do belo (ESCOUBAS, 2005, p. 167).

A obra, portanto, deve ser vivida para além de **coisa** e indivisível em partes (forma x conteúdo; sensível x espiritual). Deve ser buscada como unidade e verdade desvelada.

6.4 A IMAGEM QUE ESCAPA PELA FRESTA DA PORTA

Tomando emprestado de Didi-Huberman: o que se vê nessas obras de arte e o que nos olha? Vê-se para além do concreto das linhas e tecidos e nos olha das paredes da Colônia Juliano Moreira, de suas pedras impregnadas da dor dos internos e do calçamento de Japaratuba, dos muros das missões e das tramas dos tecimentos do artesanato local.

Como anteriormente citado, Derrida distingue a presença real – *concretude da obra* – de sua representação – *o que não se vê claramente*, mas pode ser sentido. O ato de ver manifesta-se em duas instâncias: surge a partir de uma travessia física que traspassa os olhos, mas também é experimentado no tocar. Portanto, o visível sempre é vivido a partir de uma concretude física que supõe seus vazios, o tangível, para Merleau-Ponty.

Podemos permanecer numa zona do aquém do visível e nos ocuparmos somente do que é visto, desprezando o resto, acreditando que é só isso. Podemos, inclusive, ignorar o residual que nos olha e negar o que transborda de cada obra de arte: “[...] Mas há também nessa atitude um verdadeiro horror e uma denegação do vazio: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade conexa e simples” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38, 39). Em Bispo, sua condição, sua dor.

Tal comportamento faz do exercício do olhar uma verdade rasa, uma recusa à memória e à temporalidade. Recusa-se o trabalho em que o tempo talhou os objetos ou a obses-

são do olhar. Em seu livro **O Visível e o Invisível**, Merleau-Ponty inicia propondo uma reflexão sobre a crença comumente disseminada de que vemos as coisas mesmas, e só. De certa forma, essa fé não está de todo equivocada. O mundo é realmente o que vemos. No entanto, precisamos **aprender a vê-lo**.

A rica experiência do ver deve ser um exercício de crença mais ampla. Não somente buscando palavras que a preencham de sentido, mas acreditar que existe algo para além da materialidade aparente, que há **algo outro** que resgata um sentido metafísico. É a vitória da linguagem sobre o olhar puro e simples:

Seja como for, o homem da crença *verá sempre alguma coisa além do que vê*, quando se encontra face a face com uma tumba [...] O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrefatas, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confrontar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

Conclui-se, daí, que produzir imagens é frequentemente escape. O que vemos nos olha, e o faz a partir de nossas expectativas, crenças e anseios. Os objetos de Bispo nos olham com a força da memória da Colônia, principalmente. Neles estão impregnados os vazios de sua história, os vários abandonos e as várias exclusões. Essa carga de sentidos está expressa obsessivamente em cada linha desfiada e bordada. Os objetos se colocam para além das evidências de seu volume, nos olham e nos perurbam a capacidade de vê-los, simplesmente: “[...] o modo como o objeto se torna uma variável na situação não é senão um modo de se colocar como *quase sujeito*” ((DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 67).

O milenar I Ching (1982), no hexagrama Contemplação, diz que através de uma brecha na porta se tem uma visão restrita. Sugere que toda contemplação é limitada subjetivamente. A visão é deformada pelo vão mas, complementa a ideia, com o fato de que é também deformada pela experiência pessoal. Para Didi-Huberman, dar a ver é sempre inquietar-se, e, como é operativo do sujeito, é operação fendida, aberta, pois cada olhar carrega sua própria névoa. Seriam, assim, as obras de arte constantemente recriadas no olhar de cada observador? Seria essa recriação fruto da mediação entre a proposta, a proposição, o proponente e o intérprete?

A fresta muda tudo: a situação, os contornos, o olhar. A fresta edita a cena.

Esse **cacoete**, essa **distorção** do olhar faz parte do cotidiano. Basta questionar a credibilidade de uma testemunha ocular. Cada um de nós olha de seu específico espaço e tempo imbricados pela experiência e pelo psiquismo. Husserl chamava esse evento de **não presença imediata a si no presente vivo**, que é o que separa a expressão do índice (**parte do signo sem significação ou sentido**). Quem observa percebe a manifestação e percebe, também, quem se manifestou, ainda que essa seja uma leitura bastante particular sua. É a apreensão da manifestação. Mas essa percepção é externa, já que o observador não viveu, ele próprio, as manifestações:

Nada disso se modifica pelo fato de que uma segunda pessoa possa interpretar (*deuten*⁵) nossas exteriorizações involuntárias (*unwillkürlichen Ausserungen*) (por exemplo, “os movimentos expressivos”) e ficar sabendo assim muita coisa sobre nossos pensamentos íntimos e movimentos de nossa alma. Elas (essas exteriorizações) “querem dizer” (*bedeuten*) para o outro, precisamente enquanto ele as interpreta (*deutet*), mas mesmo para ele, elas não têm *Bedeutungen* no sentido estrito de signo linguístico (*im prägnanten Sinne Sprachlicher Zeichen*), mas apenas no sentido de índice. Isso nos leva a procurar ainda mais longe o limite do campo indicativo. De fato, mesmo para aquele que restituiu a discursividade no gesto de outrem, as manifestações indicativas deste outro alguém não se transformam em expressões. É ele, o intérprete, que se exprime a respeito delas⁶ (HUSSERL apud DERRIDA, 1994, p. 45).

Portanto, tudo que está contido no discurso não restitui a presença imediata do conteúdo significado. A expressão mais pura é aquela que é proveniente do espírito – da psique, da vida ou vontade –, uma pura intenção ativa, que anima esse discurso.

Mas, o que vemos também nos olha, acredita Didi-Huberman (2010), e traspassa reminiscências. No caso de Bispo, por meio da conformação plástica.

5 **deu.ten** *Vint* 1 indicar, mostrar, deixar prever. *Vtr* 2 interpretar, explicar.

be.deu.ten *Vint* 1 significar, querer dizer. 2 representar, denotar.

FONTE: ALFRED J. K. *Dicionário Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2001. 15. ed.

unwillkürlichen Ausserungen: expressão involuntária

Bedeutungen: significação, representação, denotação

im prägnanten Sinne Sprachlicher Zeichen: no sentido estrito de signos linguísticos (tradução nossa).

6 Idées I, cf. La Forme et le vouloir-dire, Note sur phénoménologie du langage. In: *Revue Internationale de Philosophie*, setembro de 1967.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória e a religiosidade foram analisadas pelo prisma da Antropologia Social. Foi constatada a presença de elementos profanos dividindo o espaço da obra com os sacros, em um convívio harmonioso.

O olhar da recepção, do espectador contemporâneo transporta a obra para outra dimensão diferente daquela que, sob paradigmas religiosos, foi originalmente construída, revocacionando esses objetos, assim como fez o artista: num sentido oposto, na contramão. Bispo cumpre um roteiro semelhante ao da ação do olhar de um espectador contemporâneo, que atesta a laicidade do estatuto atual de suas peças, como artefato artístico e não como proposto pelo artista: um **estigma** sacro. A religiosidade, inegavelmente impregnada na memória de Bispo, é proveniente das festas religiosas e das missões de Japaratuba. Transparece integrada à obra. São as condições do psiquismo indissociáveis das condições sociais.

A concepção de passado não obedece à quadros temporais estanques. Bispo desafia a finitude e o tempo. Seu trabalho é uma recusa espaço-tempo, já que a memória expressa um tempo suspenso, reconstruído e imaginário, flagrado na concretude dos objetos técnicos e dos materiais empregados.

Em tempos históricos remotos, a natureza era uma deusa de onde provinham, nasciam e morriam as divindades antigas. Os objetos não nascem nem morrem, são fabricados, usados, tornam-se inúteis e são descartados. A técnica transforma a natureza e a desumaniza, desalojando-a. Entre a natureza e nós se interpõe a técnica. São os objetos industriais, os *ready-mades* dadaístas, uma bem-humorada e sarcástica crítica de negação aos objetos manufaturados (Paz, 1997).

Ora, se a técnica é o afastamento e a negação da natureza, é também do divino. Bispo atua na contramão dos Dada quando procura recuperar a divindade natural, transformando dejetos em rito religioso, devolvendo-os à sua natureza divina.

Em seu ritual íntimo, os objetos impregnados da memória de sua cidade natal são transportados para uma dimensão de infinitude, talvez até de si mesmo, como um rito de transcendência. Em contrapartida, por se tratar de um artista com quadro clínico de esquizofrenia paranoide diagnosticada, a realidade das **coisas materiais**, sua estabilidade e inércia – como os tecidos, linhas e demais objetos coletados – são formas de construção de um referencial cuja concretude lhe dê estabilidade e pertencimento.

Por meio da arte seria possível o transbordamento dos conteúdos traumáticos expressos em artefatos imagéticos. Bispo, por exemplo, se vale da visualidade, mas preserva o descritivo e textual incorporado como elemento formal. Esses **escrituras** são, ao mesmo tempo, elementos plásticos, e de conteúdo textual, em mão dupla. A obra estabelece um rito, e os objetos são a presentificação divina, talismânicos.

Os espaços que surgem a partir de cada objeto artístico constroem estrias entre representação e percepção, que estabelecem um “ver segundo” ou “ver com”, como uma fronteira simbólica entre duas realidades vividas (Escoubas, 2005). Não se trata da reprodução do real, mas das condições de visibilidade nos dados contextos. Por outro lado, Bispo perverte a ordem lógica tradicional das coisas, apropriando-se de dejetos e outros utensílios e materiais desprezados, de maneira inusual. Esses trabalhos transpuseram as barreiras do tempo e do espaço, nos desafiam a uma reflexão e a um esforço intelecto-sensorial. Dizem coisas diferentes, para pessoas diferentes, em diferentes momentos histórico-sociais. Esses significados são desconstruídos e reconstruídos com base nessas diferenças. Bispo reinterpreta objetos, e nós, os seus artefatos, que tornaram-se arte. O fato de categorizarmos esses objetos como culturais aponta para a infinitude da obra de arte e de suas ressignificações.

A dificuldade de alcance da profundidade da sua obra, como obra de fé, se deve ao fato de que nós, leigos de sua arte, somos estranhados do produto de seu trabalho, no sentido marxista¹. A relação que temos com a obra de arte e com todas as coisas é, em todo caso e, na maior parte das vezes, econômica. Olhamos para os objetos de arte

¹ Não pude me furtar de mencionar o presente autor por apresentar análises indiscutivelmente densas e aprofundadas acerca do trabalho, estabelecendo clara e objetivamente seu teor filosófico. A produção do artista é o mais genuíno exemplo de um trabalho como apropriação, aquele que dá sentido à vida. Vai justamente na contramão da ideia de trabalho estranhado, cuja teoria marxista explorou com maestria ímpar.

como produtos de uma era pautada pelo capital. É difícil conceber uma produção de artefatos que não se colocam à disposição de nossa fruição. Nossa relação com a arte é atravessada pela introjeção das normas do capital, e a temos, a própria atividade produtiva, como estranha de si (Marx, 2008). Como lembrou Hanna Arendt (2005), o artista foi um último restante da sociedade de massas.

Bispo é um trabalhador dos deuses, não recebe senão o mérito do fazer e, talvez, algum benefício na hora da passagem. É assim que constrói seu trabalho, é para que na passagem não esteja mais à margem. Ele não se considerou artista – trabalhador da arte – porque não produz para homens. Seu trabalho não é um trabalho estranhado, no sentido marxista.

O processo de organização plástica de Bispo é o fenômeno de que fala Merleau-Ponty: o sentido dos uniformes, sua memória e consciência, o colecionismo criativo, para citar somente alguns dos ricos aspectos que se observa, na disputa do espaço plástico.

Desenhando o entorno sociocultural em que o **homem** atuou, procurei então, a partir desse contexto, **ouvir** o que a obra dizia. E o que ela dizia fazia sentido por si. Esse foi um dos motivos que me levaram não propriamente a dar as costas para a questão da loucura, mas a considerá-la contingente. O outro e mais importante motivo foi um profundo respeito pelo artista genial que nós, brasileiros, temos o prazer de dizer que é gente nossa!

Essa inspirada sensibilidade, a meu ver, independe de fatores clínicos. É, nesse sentido, a loucura, fator secundário. Tanto isso é fato que qualquer outro paciente da Dra. Nise da Silveira – com todo o devido respeito por esse trabalho, que é sério – teve projeção sequer aproximada ou comparável à das obras de Bispo do Rosario, ainda que todos esses indivíduos continuem, infelizmente, à margem da sociedade e da cultura.

O diagnóstico de esquizofrenia paranoide foi, portanto, delimitado neste estudo como contextual. Não foi abordado do ponto de vista médico. É cenário de questões sociológicas. Como já dito em algumas passagens, em todas as categorias de exclusão Bispo se enquadrava, e seu suposto quadro clínico é mais uma delas. Também, de todas as formas de escape lançou mão. Sua vida, sua obra e sua luta foram um genial tratado

ou – em respeito à própria denominação da obra pelo artista – o **Registro de Minha Passagem pela Terra**, bordado em louvor a Deus, em memória dos tantos excluídos que esse país fez e, infelizmente, continua fazendo.

A obra é, nesse sentido, um pedido de socorro e um grito de denúncia mas, sobretudo, uma excelente estratégia de sobrevivência. Bispo do Rosario se debelou como pôde, e o fez gentilmente, se recusando a ser conivente com todas essas categorias de exclusão a que o impuseram. E o fez de formas das mais nobres e sublimes que o homem já experimentou: pelo esporte, pela religiosidade e pela arte. Discordo de autores e pesquisadores que **diagnosticam** a obra. A meu ver, ela o salvou. Bispo do Rosario é um gênio e, como tal, deixou um legado inigualável, um relato memorial de salutar salvação, não no sentido religioso, mas no da sobrevivência.

Bispo, um **quase anônimo** esquizofrênico-paranoide no início do século passado, nos ensina com sua simplicidade como é possível, com recursos escassos, material restrito e condições precárias, desenvolver algo superior, criativo e inédito².

Figura 9 – Manto da Apresentação, s/ data, tecidos (algodão e lã), linha, papelão e metal, 118,5 x 141,2 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

² Os direitos de reprodução das imagens de obras do artista que ilustram este trabalho foram gentilmente cedidas pelo Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea para uso exclusivo na publicação.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, R. *Estética do controle*. In: XIII Encontro do PGAV/EBA/UFRJ, 2006. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.eba.ufrj.br/pgav/lib/exe/fetch.php?media%3Danais_encontros:xiii:19.pdf>. Acesso em: 26 Jul. 2012.
- ARENDT, H. A crise na cultura: sua importância social e política. In: _____. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 248-281.
- ARGAN, C. G. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 1. ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002. cap. 1, 2 e 4.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da Cultura de Massa*. Rio: Paz e Terra, 1978.
- BERMAN, M. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: _____. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.15-35.
- CABANNE, P. *Marcel Duchamp: o Engenheiro do Tempo Perdido*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO *Arthur Bispo do Rosário. O artista do fio*. Rio de Janeiro, 2011. Catálogo da Exposição Arthur Bispo do Rosário: o artista do fio, 5 de julho a 14 de agosto de 2011.
- CANCLINI, G. N. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- CARVALHO, J. M. *O Rio de Janeiro e a República*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 117-138, set 1984 / abr 1985. Disponível em: <www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1910>. Acesso em: 24 Jul. 2012.

CHALHOUB, S. *Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio: Vivência de Libertos, “Galegos” e “Mulheres Pobres”*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 55, n. 8-9, p. 85-116, set 1984 / abr 1985. Disponível em: <www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1909>. Acesso em: 24 Jul. 2012.

COMPTON VERNEY (London). *The Fabric of Myth*: catalog. Warwickshire, 2008. 112 p. On the occasion of the exhibition The Fabric of Myth, 21 June to 7 September 2008.

COUTINHO, F.; CARVALHO, M.; MOREIRA, R. *A Vida ao Réis do Chão – Artes de Bispo do Rosario*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CRANE, D. *A moda e seu papel social – Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

CUNHA, M. C. P. *O Espelho do Mundo. Juquery, a História de um Asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1986.

_____. *Cidadelas da ordem – A doença mental na República*. São Paulo: Brasiliense. 1990.

DERRIDA, J. *A Voz e o Fenômeno*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994. p.15-60.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DINIZ, D. (coord.); DANTAS, B.; SANTOS, LENALDA A.; GONÇALVES, MARIA DA GLÓRIA S. A.; OLIVA, TEREZINHA A. DE. *Textos para a História do Sergipe*. Aracaju: Universidade Federal do Sergipe, 1991.

ESCOUBAS, E. *Investigações Fenomenológicas sobre a Pintura*. Kriterion, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 163-173, Dez 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 Set. 2012.

FERNANDEZ, JOSÉ R. A. OLMOS. *A Condição Paradoxal da Obra de Arthur Bispo do Rosario*. 2000. 173 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

FIGUEIREDO, ARIOSVALDO. *O Negro e a Violência do Branco (O Negro em Sergipe)*. Rio de Janeiro: José Ealvaro Editor, 1977. p. 95-120.

FLUGEL, J.C. *A Psicologia das Roupas*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1966.

FREUD, S. Mal-estar da civilização. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1974, v. 21: Segmento I, p. 67-81.

_____. Um distúrbio de Memória sobre a Acrópole. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1974, v. 27.

FROTA, L. C. *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FRAYZE-FERREIRA, J. A Psicologia entre a Estética e a História da Arte. In: _____. *Arte, Inquietudes entre a Estética e a Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 31-53.

GAETA, MARIA A. J. V. *A Cultura clerical e a folia popular*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 2 Set. 2012.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

_____. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925. Disponível em: <photoxbcs.free.fr/>. Acesso em: 15 Set. 2012.

HAUSER, A. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosario, o Senhor do Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. *Nhô Caboclo e o Elo Perdido*. Realização: Instituto Arte na Escola.

Autoria: Dora Maria Dutra Bay. Coordenação: Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor, 2006, 76 p.

JIMENEZ, RITA DE CÁSSIA G. *Arthur Bispo do Rosario no Panorama da Arte Contemporânea*. 2008. 110 f. Dissertação – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

KESTLER, I. M.F. *Johann Wolfgang von Goethe: Arte e Natureza, Poesia e Ciência*. Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 13, p. 39-54, Out 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 Set. 2012.

MANGUEL, A. *Lendo Imagens: uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARX, K. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 79-90.

MERLEAU-PONTY, M. *A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Nova Cultural, 1980. p. 113-126.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 13-56.

MINISTÉRIO DA CULTURA, SANTADER E SANTANDER CULTURAL *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre, 2011. 136 p. Catálogo da Exposição Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio, 20 de março a 29 de abril de 2012.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

QUEIROZ, MARIA I. P. *O Catolicismo Rústico no Brasil*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 5, 1968. Disponível em: <143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV005/.../REV05-07.pdf>. Acesso em: 2 Set. 2012.

RICOEUR, P. *A Memória, a História e o Esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 17-70.

ROCHE, D. *A Cultura das Aparência – Uma História da Indumentária (Séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ROSSI, A. A teoria da permanência e os monumentos; A individualidade dos fatos urbanos. A arquitetura. In: _____. *A arquitetura da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. p. 49-60 e p. 147-208.

SANTOS, MAGNO F. DE JESUS. *Entre Deuses e Demônios: religiosidade e imaginário em Sergipe oitocentista*. Revista Veredas da História, Rio de Janeiro: Departamento de Ciências Jurídicas e Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, ed. 1, 2010. Disponível em: <veredasdahistoria.kea.kinghost.net/edicao3/art.11.pdf>. Acesso em: 1º Set. 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. *Colecionismo e Arte em Arthur Bispo do Rosario*. Trivium, Rio de Janeiro, ed. 1, Nov 2009. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-colecionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>>. Acesso em: 15 Set. 2012.

SEVCENKO, N. (Org.); NOVAIS, F. A. (Coord.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 7-130 e p. 513-619.

SEVERI, C. *Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica kuna*. Mana, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p.121-156, Abr 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132000000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 Set. 2012.

SILVA, JORGE A. *Arthur Bispo do Rosário – a Arquitetura do In-Sensato*. 1996. 206 f. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1996.

SILVA, MARTA D. *Arthur Bispo do Rosário, uma Estética do Delírio*. 2002. 278 f. Tese – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp. Araraquara, São Paulo, 2002.

SOUZA, G. M. *O Espírito das Roupas – A Moda do Século Dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 26-51.

STEFANIE G. FRANCO. *22 de Dezembro de 1938 – Arthur Bispo do Rosário: um Estudo Antropológico sobre Arte e Loucura*. 2011. 224 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

TAYLOR, M. *Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art*. London: Berg Publishers. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, v. 9, n. 4, p. 445-460, Dec 2005. Disponível em: < <http://www.citeulike.org/article/384549>>. Acesso em: 15 Set. 2012.

THÉVOZ, M. Bricolage et sauvagerie. In: _____. *L'art Brut*. Genève: Editions D'art Albert Skira, 1980. p. 59-101.

WILHELM, R. *I Ching – O Livro das Mutações*. São Paulo, Editora Pensamento, 1982.

YATES, F. *A arte da memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 2007. v. 1, 4, 6 e 7.

DICIONÁRIOS

KELLER, A. J. *Michaelis. Pequeno Dicionário Alemão-Português, Português-Alemão*. 15. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2001.

FONSECA, F. V. P. *Dictionnaire Français-Portugais – Portugais-Français*. France: Larousse, 1995.

SACHBUCH, H. *Das neue deutsche Wörterbuch*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1997.

FILMES

COLÔNIA Juliano Moreira – 80 anos: história, política e loucura, 1982. Produção e texto: Lúcia Abelha. Realização: Lúcia Abelha, Circe de Abreu Barbosa, Maristela Vomero Dias, Denise Rebouças Barbosa, Letícia Legay, Sylvia Gonçalves, Troar Centro de Criação. Apoio: Direção do Instituto Municipal Juliano Moreira-SMS-RJ. Outubro de 2004.

DE lá pra cá. Direção geral: José Araripe Jr. Apresentação: Ancelmo Gois, Vera Barroso, Direção: Carolina Sá. Roteiro: Márcio Parente. Produção executiva: Tathiana Targine. Realização: TV Brasil, 2011. 25 min.

NHÔ Caboclo e o Elo Perdido. Realização: Instituto Arte na Escola. Autoria: Dora Maria Dutra Bay. Coordenação: Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo, 2006. 55 min.

O PRISIONEIRO da Passagem: Arthur Bispo do Rosário, 1982. Realização: Hugo Denizart Direção: Maria Alves de Lima. Produção: CNPI (Centro Nacional de Produção Independente). Edição e montagem: Ricardo Miranda. Fotografia e câmera: John Howard Szerman.

O ROSÁRIO Sagrado de Arthur Bispo. Programa Inclusão. Direção, roteiro e edição: Solange Calmon. Produção: Mariana Capelo. Apresentação: Solange Calmon. Realização: TV Senado.

OBRAS

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Lutas, s/ data, tecido, linha, plástico e metal, 83 x 122 x 5 m. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Manto da Apresentação, s/ data, tecidos (algodão e lã), linha, papelão e metal, 118,5 x 141,2 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Miss Japão, s/ data, tecido, linha, papel e metal, 70 x 20 x 8 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Miss Rodésia, s/ data, tecido, linha, papel e metal, 68 x 14 x 6 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Roda da Fortuna, s/ data, tecido, linha, madeira, metal e plástico 67 x 29 x 51 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Uniforme, s/ data, tecido, linha, plástico e metal. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

BISPO DO ROSARIO, ARTHUR. Vaso Sanitário, s/ data, madeira, metal e plástico 41 x 29 x 32 cm. Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.

DUCHAMP, MARCEL. La Fontaine de Marcel Duchamp, datada de 1917. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/Estilo/Noticias/Decoracao--novas-funcoes-para-objetos-tradicionais.shtml>> Acesso em: 16 Mar. 2011.

DUCHAMP, MARCEL. Roda de Bicicleta de Marcel Duchamp, datada de 1913. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0009b.html>. Acesso em: 16 Mar. 2011.

CONSULTA ELETRÔNICA

CALDER Foundation. Disponível em <<http://www.calder.org/>>. Acesso em: 26 Jul. 2012.

CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em <<http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/modernes/>>. Acesso em: 23 Set. 2012.

MUSEU da Marinha do Brasil. Disponível em: <<http://biblioteca.dphdm.mar.mil.br/internet/museu/museu.asp>>. Acesso em: 24 Jul. 2012.

ENTREVISTAS NÃO PUBLICADAS

LAZARO, W. Entrevistas concedidas entre 16 e 18 Mai 2012 no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Colônia Juliano Moreira, Jacarepaguá, Rio de Janeiro/RJ.

ANEXOS

ANEXO A – FICHA DE DOENTE DA COLÔNIA JULIANO MOREIRA

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

FICHA DE DOENTE
(Patient record)

NOME **ARTHUR BISPO DO ROSARIO**
(Name)

Idade **27 anos** (27 years)
(Age)

Côr **preta** (black)
(Color)

Classe **indigente** (indigent)
(Class)

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

Matrícula **01662**
(Registry No.)

Diagnóstico **esquiosofrenia paranoide** (Paranoid schizophrenia)
(Diagnosis)

Saída _____
(Release)

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

Anexo A Ficha de internação de Bispo na Colônia Juliano Moreira. Detalhe: datas de entrada e falecimento totalizando exatos 50 anos. Disponível em: <http://textosdetherezapires.blogspot.com/2010/10/span-stylefont-size85-o-premio-de.html>. Acesso em: 16 Mar. 2011 às 10h14.

APÊNDICES

APÊNCICE A – Semelhanças plásticas em obras de Bispo e Duchamp

Apêndice A – Roda da Fortuna de Arthur Bispo do Rosario. Coleção do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea. À direita Roda de Bicicleta de Marcel Duchamp, datada de 1913. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0009b.html>>. Acesso em: 16 Mar. 2011.

APÊNDICES

APÊNCICE B – Semelhanças plásticas em obras de Bispo e Duchamp

Apêndice B – Vaso Sanitário de Arthur Bispo do Rosario. Coleção do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea. À direita La Fontaine de Marcel Duchamp, datada de 1917. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/Estilo/Noticias/Decoracao--novas-funcoes-para-objetos-tradicionais.shtml>>. Acesso em: 16 Mar. 2011.