UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E ANTROPOLOGIA SOCIAL

22 Dezembro 1938 – Arthur Bispo do Rosário:

um estudo antropológico sobre arte e loucura

Stefanie Gil Franco

São Paulo
2011

22 Dezembro 1938 – Arthur Bispo do Rosário:

um estudo antropológico sobre arte e loucura

Stefanie Gil Franco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Ana Cláudia Duarte Rocha Marques

São Paulo
2011

RESUMO: Esta pesquisa busca, a partir de uma série de controvérsias, descrever como se constitui a relação entre arte e loucura tendo o caso de Arthur Bispo do Rosário como meio reflexivo. Em suma, trata-se de uma série de enunciados que vão se constituindo no entendimento da expressão artística dos loucos; e de como certas variâncias possibilitam pensar Arthur Bispo do Rosário como um artista contemporâneo. Considerando que só temos arte na loucura a partir das preocupações da psicologia em desvendar a universalidade da mente humana, vemos surgir um movimento que busca diferenciar a arte dos “normais” da expressão dos “primitivos” e “insanos”. Com a ascendência da arte contemporânea e das novas fronteiras entre o saber artístico e o saber psicológico, um novo debate se abre pensando a arte não mais como uma expressão universal e inerente ao homem, mas como uma linguagem possível em todos os homens e não intrínseco a ele. Com isso, as obras de Bispo do Rosário – por sua linguagem – se tornam um dos principais objetos de dissociação da estreita relação entre arte moderna, psicanálise e loucura no Brasil. Propus pensar na *Missão* de Bispo do Rosário como um discurso potente, que culminou em três caminhos paralelos: o primeiro, o da própria reconstrução do mundo, um mundo transgressivo e pouco legível, mas interessante para compor um modo de existência; o segundo, o da loucura, que tem na *Missão* o elemento do diagnóstico de esquizofrênico; e o terceiro, da arte contemporânea, que se apropria do discurso missionário, conformando-o em performance do artista.

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Bispo do Rosário, Antropologia, Arte, Loucura, Psicanálise.

Contatos:
steffranco@gmail.com
(11) 7098-3189

ABSTRACT: This investigation is in search of, from a series of controversies, describing how to build a relationship between art and madness using the case of Arthur Bispo do Rosário as a reflexive environment. In short, work a series of headlines that are going to constitute at the understanding of the artistic expression of the mad, and how certain variations make possible to think Arthur Bispo do Rosário as a contemporary artist. Considering that we only have art in madness from the preoccupation of the psychology to unveil the universality of the human mind, we see the arising of a movement in search of differentiate the art of the “Normal” of the expression of the “Primitive” and “Insane”. With the ascendancy of the contemporary art and the new frontiers between the artistic knowledge and the psychological knowledge, a new debate is open thinking the art, not anymore like an universal expression and inherent to man, but as a language possible in all men and not intrinsic to him. With that, the work of Bispo do Rosário – for its language – became one of the main objects of the dissociation of the narrow relationship among Modern Art, Psychoanalysis and Madness in Brazil. I proposed to think of the Mission of the Bispo do Rosário as a powerful speech, which culminated on three parallel paths: the first, the reconstruction of the world itself, a transgressive world and little legible, but, interesting for composing a way of existence; the second, the madness, that has a *Mission* the element of diagnosis of the schizophrenic; and the third, the contemporary art, that appropriates itself of the missionary speech, conforming it in the artist’s “performance”.

KEYWORDS: Arthur Bispo do Rosário, Anthropology, Art, Madness, Psychoanalysis.

Contatos:
stefffranco@gmail.com
(11) 7098-3189

*Para os meus pais
por acolherem minhas escolhas,
pelo amor e confiança*

*Para Kafka
por seu sorriso nas minhas horas de inquietação*

*Para Gabriel
pela nossa grande amizade*

Agradecimentos

À minha família, por estar sempre ao meu lado e por acreditar em mim;

À minha orientadora, Ana Claudia Duarte Rocha Marques, pelas contribuições e leituras, pelo incentivo e paciência;

A Layon André, pelo companheirismo, pelo sorriso e pelas infundáveis horas ao som de Portishead...;

Aos especiais, Gabriel Pugliese Cardoso, Rosemary Segurado, Augusto Contador Borges e Carla Diéguez pelo incentivo, carinho e amizade de sempre;

Às professoras Fernanda Peixoto e Lilia Schwarcz pelas sugestões, comentários e pela maneira incrível como conduziram meu exame de qualificação;

Aos professores Marcio Silva, Paula Monteiro, Dayse Piccinini e Ricardo Fabrini pela contribuição que suas disciplinas deram à minha formação;

A todos os meus amigos, em especial, Renata Rodrigues de Lima, Alex Santana, Rafael da Cunha Cara Lopes; Mariana Vieira, Majori Alencar e Margareth Pomeranc;

Aos que mesmo distantes continuam sempre companheiros: Elisa Rodrigues, Frederico Pieper, Adalton Marques, Delcides Marques e Daiane Marques;

A CAPES (Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e a FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo) pelas bolsas concedidas;

À querida Escola de Sociologia e Política e a todos os seus professores, funcionários e colegas;

A todos os colegas da Escola de Comunicação e Artes da USP;

A Luís Carlos Mello e aos funcionários do Museu de Imagens do Inconsciente;

A Ricardo Aquino, Wilson Lázaro e aos funcionários do Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea;

A Pier Paolo Bertuzzi Pizzolato, do Museu Osório César;

A André Motta e aos funcionários do Museu Histórico da Faculdade de Medicina da USP;

Aos Funcionários da Escola de Artes Visuais do Parque do Lage;

Aos funcionários das Bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, da Faculdade de Saúde Pública da USP, do Centro de Ciências da Saúde da UFRJ, da Faculdade de Medicina da USP e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro;

A todos vocês, agradeço por contribuírem na realização deste projeto.

*Estou curioso por saber até que ponto
um homem pode resistir.
E quando alcançar o limite do suportável,
basta abrir a porta e escapar
Herman Hesse*

Sumário

<i>Introdução</i>	9
<i>O problema: por que Arthur Bispo do Rosário?</i>	9
<i>Delimitando o objeto</i>	16
<i>Hipótese e método</i>	18
<i>As fontes</i>	20
<i>Capítulo I – A Missão de Arthur Bispo do Rosário: “um dia simplesmente apareci”</i>	23
<i>Pra quem enxerga, Jesus Filho é o pai que me guia: a Missão na Terra dos Homens</i>	23
<i>Regras descritivas e suas variações</i>	33
<i>A lamúria do profeta: “um escravo da voz que lhe guia”</i>	47
<i>Um universo de símbolos?</i>	51
<i>Capítulo II – Do inconsciente à arte: a contribuição dos alienados</i>	54
<i>A manifestação artística nos alienados</i>	56
<i>O retorno à pureza: encontros entre psicanálise e arte moderna no Brasil</i>	73
<i>Imagens do inconsciente e criadores virgens: mais encontros</i>	79
<i>Se todos possuímos um pensamento selvagem</i>	102
<i>Capítulo III – Um artista performático: indícios de arte contemporânea</i>	104
<i>O Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea</i>	104
<i>Modernos versus contemporâneos</i>	113
<i>Missão: o conceito da obra</i>	126
<i>Considerações Finais</i>	135
<i>Referências Bibliográficas</i>	141

Introdução

O problema: por que Arthur Bispo do Rosário?

Este trabalho tem como objetivo acompanhar uma relação singular entre arte e loucura que se constituiu durante o século XX e que vem se desdobrando até os dias de hoje. Mais especificamente, um conjunto de controvérsias que floresceu entre esse cruzamento, fazendo com que seus entendimentos variassem incessantemente a partir de um caso limite, que é Arthur Bispo do Rosário – tomado na pesquisa como um ponto de convergência por estar em uma posição privilegiada no meio deste debate. Assim, ele não é o objeto da pesquisa, mas um meio pelo qual algumas relações e discursos sobre arte e loucura atravessam, formando uma extensa batalha pela “verdade” de suas obras. A questão central da pesquisa está em investigar como a loucura pode ser compreendida a partir das criações (entenda-se expressões plásticas ou artísticas) dos indivíduos insanos, ou seja, pensar de que modo estas produções podem ser apreendidas por diversas instâncias, constituindo a própria definição de loucura. Enquanto minha problemática está nas diversas relações entre arte e loucura a partir do cruzamento com Bispo do Rosário, o meio de explorá-la foram algumas controvérsias localizadas em meio a três acontecimentos:

(1) A *Missão* de Bispo do Rosário na *Terra dos Homens*¹.

Após ser *reconhecido* na noite de “22 Dezembro, 1938” por “7 anjos de Aura Azulada”, foi ordenado a Bispo do Rosário que “*reconstruísse* a passagem das coisas

¹ Em todo o trabalho há uma série de termos em destaque, todos eles extraídos da descrição que Bispo do Rosário faz de sua *Missão*, dentre eles: *reconstrução*, *reconhecimento*, *transformação*, *apresentação*, *representação*, *miniaturas*, *Terra dos Homens*... Estes termos passam a operar como uma espécie de categoria nativa, pois revelam um entendimento particular dentro da *Missão* como proposta por Bispo do Rosário, assim, destacá-los para que apareçam como um discurso que culmina em uma linguagem produtiva e singular.

pela terra”. Passou, então, a criar *miniaturas* que deveriam compor *representações* das coisas a serem “julgadas na hora do juízo final”. Grosso modo, Bispo do Rosário dizia ter por *Missão* “julgar os vivos e os mortos” e o fazia por ser filho do criador. Não separava sua obra missionária de sua vida: tudo fazia parte de um mesmo projeto divino. Por isso, também, não datou e não nomeou suas obras. *Representava* o mundo se utilizando de materiais existentes na *Terra dos Homens*; unindo objetos distintos em vitrines que pareciam formar um corpo único dentro da *representação*. Inúmeros nomes de pessoas, locais e objetos foram bordados em estandartes para serem *apresentados* ao *Todo Poderoso*, quando Bispo do Rosário estivesse pronto para o julgamento. Juntando pedaços do mundo, compôs as obras de sua *Missão* até a hora de sua morte, em 1989.

Logo em seguida ao seu *reconhecimento* pelos anjos, Bispo do Rosário foi internado em hospital psiquiátrico, em sua ficha de entrada constava o diagnóstico “esquizofrenia paranóide”. Mesmo com a criação dos ateliês de arte e de terapêutica ocupacional nos hospitais, ele nunca os frequentou, permanecendo em sua “casa forte” – como denominava sua cela na Colônia Juliano Moreira – a fim de concluir a *Missão* que lhe fora designada. A obra produzida durante a internação chamava a atenção dos médicos apenas no que tocava ao seu diagnóstico: era mais um sinal de doença mental².

(2) A inserção da psicanálise nos estudos das obras plásticas dos alienados e sua descoberta pela arte moderna.

Desde a virada para o século XX, as expressões plásticas dos alienados passaram a fazer parte do diagnóstico clínico, o que não significava uma visibilidade artística, mas sim a observação de uma estética doentia ou, ainda, primitivista. Destes estudos surgiram várias coleções dentro de hospitais psiquiátricos. É o caso do *Bethlehem Mental Asylum* de Londres e do *Crichton Royal Hospital* da Escócia, como também do famoso caso da clínica de *Heidelberg*, onde seu diretor, o doutor Émil Kraepelin, reuniu obras plásticas dos pacientes no intuito de analisar e compor a nosologia psiquiátrica que se formava por essa época (ver MACGREGOR, 1989). No Brasil,

² Para as expressões em aspas deste parágrafo ver o documentário “O Prisioneiro da Passagem – Arthur Bispo do Rosário” de Hugo Denizart (1982). A transcrição da entrevista pode ser obtida em Hidalgo (1996: 135-143).

algumas coleções foram se constituindo a partir dos modelos europeus, como o Museu de Imagens do Inconsciente organizado no Hospital Nacional dos Alienados do Rio de Janeiro e da coleção do Hospital do Juquery, ambos utilizando-se de entendimentos psicanalíticos para compreender as obras, partindo do resultado do trabalho com a terapêutica ocupacional. Mas, o importante é notar que o interesse nas obras plásticas dos pacientes provinha de estudos e experiências científicas e, em especial, do surgimento da psicanálise e da importância dada à profundidade do inconsciente.

Com isso, novas fronteiras foram se abrindo para as expressões dos alienados: o paciente com transtorno mental passava a ser tido como um atraente meio de compreensão do funcionamento do inconsciente – sendo a todo o momento colocado no mesmo patamar evolutivo que as crianças e os povos primitivos, já que em todos eles haveria uma singularidade hermética na mente. Ou melhor, um caminho possível para se acessar os primórdios da civilização ou as formas pré-lógicas de criação, pois se considerava que este hermetismo seria justamente a não evolução ou o estancamento da mente. É neste sentido que as expressões plásticas dos alienados passaram a interessar àqueles que buscavam uma universalidade ou um elo comum em toda e qualquer forma de pensamento humano. Isto porque a própria obra (e não apenas o sujeito) era louca ou primitiva, e possibilitava adentrar mais facilmente no pensamento destes sujeitos que, muitas vezes, não possuíam uma oralidade inteligível ou um pensamento linear.

Se esta esteira é aberta pela psiquiatria – a partir de estudos como os de Cesáre Lombroso e Hans Prinzhorn – é fato que tanto as expressões dos loucos, como as dos primitivos, abriram também possibilidades inexistentes até então para os movimentos artísticos surgidos desde o Romantismo. Como relata Georges Braque³:

As máscaras africanas abriram uma nova perspectiva diante de mim. Elas me permitiram fazer contato com coisas instintivas, com manifestações puras que opõem-se a falsas tradições, tradições que me horrorizavam (apud MACGREGOR, 1989:3).

A psicanálise parece surgir neste momento como um utensílio ágil de compreensão destas manifestações “instintivas” e, de maneira geral, o inconsciente passa a valer não só como algo a ser observado nos primitivos, mas como aquilo que

³ Pintor conhecido pela vertente fauvista, por conta de suas imagens equilibradas e puras. A partir de seu contato com as máscaras africanas funda, junto com Pablo Picasso, o movimento cubista.

deveria ser experimentado em criações desgarradas da pura técnica ou do decalque da arte clássica. Em outras palavras, estas formas espontâneas apareciam como elementos inspiradores para os artistas que buscavam se afastar do academicismo técnico e elitista.

Ao fazer um levantamento dos problemas da constituição da obra no movimento surrealista, Lagrou levanta esta questão, lembrando duas teses complementares, a do artista surrealista André Breton e a do historiador da arte Reinhold Hohl: “Se (...) o *objet sauvage* pertence ao mundo que está lá como uma ‘grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do *inconsciente*’ (...), o mundo de objetos criados por outras culturas pode ser usado como *catálogo de formas* a inspirar o artista” (LAGROU, 2008: 226). Observa-se o mais simples para compreender o mais complexo: haveria um elemento comum em toda e qualquer forma de pensamento humano, que poderia ser acessado e observado nos loucos, nos selvagens ou nas crianças – aqueles que, de alguma forma, ainda não teriam saído do estágio arcaico da evolução humana e que poderiam dar à arte uma configuração mais pura, mais emotiva ou mais “universal”. O fato é que, os movimentos modernos de arte da primeira metade do século XX aderiram às propostas psicanalíticas de compreensão do inconsciente e passaram a agregar técnicas e conhecimentos em suas produções.

Este interesse comum entre psiquiatras e artistas sobre as propostas psicanalíticas de compreensão do inconsciente culminou em uma série de qualificativos direcionados à arte dos loucos, crianças e primitivos: “arte bruta”, “arte virgem”, “*folk art*”, “*outsider art*”, “imagens do inconsciente”⁴... E, da mesma forma como ocorreu nos hospitais, algumas coleções formaram-se pelo interesse de artistas nas obras dos alienados. Ou seja, a partir da natureza e das funções mentais mais primitivas, desejava-se investigar materiais essenciais para prover uma concepção radical e revolucionária de arte: uma criação capaz de transmitir inovação e universalismo ao mesmo tempo. Tais investimentos só puderam ser concretizados com a descoberta das obras dos insanos, em

⁴ Um caso notório é do conceito “arte degenerada” criado na Alemanha nazista para identificar a arte produzida por judeus, loucos, socialistas, comunistas, homossexuais, ciganos - o que acabou por recair sobre toda arte moderna em voga na época, conhecida por vanguardas européias. A arte psicopatológica (Robert Volmat), *brut art* (Jean Dubuffet), arte virgem (Mário Pedrosa), *outsider art* (Roger Cardinal), imagens do inconsciente (Nise da Silveira) apesar de terem contextos de criação diversos buscam, todas, caracterizar a arte dos indivíduos “não artistas” e que teriam a capacidade de produzir uma estética mais “pura” ou virginal em relação à técnica ou aos conhecimentos artísticos.

especial, após o movimento vanguardista europeu deparar-se com o livro do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*:

O livro de Prinzhorn me pareceu muito estranho quando eu era jovem. Ele me apresentou um caminho e foi a libertação de influências. Eu realizei tudo o que foi permitido e tudo o que foi possível. Eu não era o único. O interesse na arte do insano e a rejeição da cultura estabilizada estavam ‘no ar’ nos anos de 1920. O livro teve uma grande influência na arte moderna (Dubuffet apud MACGREGOR, 1989: 292⁵).

O que parece ocorrer, em linhas gerais, é uma espécie de “psicologização”⁶ dos saberes ou, ainda, uma difusão do interesse sobre as ciências da mente e de sua universalidade. Este fato pode ser notado tanto no interesse artístico sobre as obras dos alienados quanto na leitura e na teorização de quaisquer obras – produzidas conscientemente ou instintivamente – por meio do conhecimento psicanalítico. A teoria da arte igualmente vale-se deste novo saber, tornando-se um enunciado presente nas análises críticas, o que certamente não ocorreu sem contradições:

Assim, a explicação psicanalítica da arte em si, por irrelevante que possa parecer tantas vezes, quanto a qualidade particular da nossa experiência artística directa, está agora a entrar na esfera da nossa sensibilidade e a acrescentar novas qualidades às obras de arte, que são, como bem sabemos, as criações não simplesmente de artistas individuais mas também dos séculos passados e dos séculos vindouros. O complexo de Édipo pode não ser o significado de *Hamlet*, mas a verdade é que está a tornar-se parte do seu significado e, pelo menos no futuro imediato, nenhuma interpretação pertinente da peça tem possibilidades de afastar o ponto de vista psicanalítico (HAUSER, 1973: 65).

Se muitos artistas, críticos e historiadores recaíram em censura ao “anti-formalismo” e ao “anti-esteticismo” (idem) da teoria freudiana, certamente, isto se deve ao fato de que, considerando as leituras psicanalíticas, o artista e o neurótico estariam

⁵ Conversa de John Macgregor com Jean Dubuffet, em agosto de 1976. Jean Dubuffet, que via esta estética como profícua para sua própria produção é um dos primeiros a sintetizar a criação dos alienados, das crianças e dos selvagens em um conceito que parecia transmitir a essência desta produção. O termo escolhido é “arte bruta” por designar uma produção não influenciada por qualquer meio externo; uma arte, portanto, provinda do puro inconsciente. Jean Dubuffet define o termo *brut art*, no catálogo da exposição A Arte Bruta Preferida às Artes Culturais (1949), realizada na Galeria René Drouin, da seguinte forma: “Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo contrariamente ao que ocorre com os intelectuais desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos”.

⁶ Ver DUARTE *et.al* (2005)

em um mesmo patamar de criação. Ambos partiriam de uma mesma manifestação criativa, a diferença estaria apenas no fato de que o artista teria consciência disto e saberia o caminho de retorno à realidade; e o neurótico, ao contrário, não conheceria a volta, permanecendo em um constante estado de inconsciência. Contudo, é sabido que a psicanálise, enquanto uma ciência capaz de teorizar sobre as profundezas do inconsciente, alastrou-se nos círculos artísticos e psiquiátricos, criando um elo entre esses dois universos distantes. Este interesse, como bem se nota, estava naquilo que haveria em comum na arte de todo e qualquer indivíduo (dos séculos passados e vindouros). Isto prometia aos artistas criar novas possibilidades para compreender sua própria produção a partir do “outro”: menos copista e mais criativa, menos individual e mais universal. E à psiquiatria, uma garantia de que a doença mental não era apenas um mal manifestado no corpo de alguns indivíduos, mas, sobretudo, uma doença do espírito humano (todo e qualquer humano), que poderia ser observada e, porque não, controlada a partir de trabalhos terapêuticos, tal como os ateliês de artes plásticas.

(3) A incidência do discurso contemporâneo da arte sobre a obra de Bispo do Rosário.

Anos mais tarde, já no final da década de 1980, quando a expressão plástica dos alienados e primitivos parecia se estabilizar enquanto uma potência criativa nos meios artísticos, outras propostas artísticas surgem e questionam o estatuto destas produções. Um novo interesse surge e não recai mais sobre as operações universais destas produções, mas sobre a capacidade de diálogo com as novas experimentações artísticas. Sendo mais direta, são justamente os adeptos da chamada “arte contemporânea”⁷ que fazem esta proposição, argumentando que as obras dos alienados deveriam figurar no meio artístico pela sua potencialidade formal e inovadora e não pelo desejo de unificar a arte a partir de características constituídas pelo inconsciente. O interessante é notarmos que a *Missão* de Bispo do Rosário, ao chamar a atenção de alguns críticos de arte, neste mesmo momento, abre caminho para esse debate; afinal, ela não se parecia nem um pouco com a produção comumente identificada nos hospitais psiquiátricos. Ora, não é por seu caráter “doente” ou pela investigação que propiciava ao inconsciente que as

⁷ Certamente, não é tão simples definir as fronteiras entre arte contemporânea e arte moderna. No entanto, utilizo-me aqui da definição dada pelos críticos que passam a se interessar por Bispo do Rosário, separando-o dos modelos das escolas modernas.

obras de Bispo do Rosário surgem aos olhos dos críticos como uma linguagem comum às novas propostas da arte contemporânea. Com isso, suas obras passam a servir como forma de caracterizar um deslocamento em relação à arte dos insanos, como também à arte moderna – afinal, teria sido o movimento modernista um dos maiores propagadores dos ensinamentos psicanalíticos. Sobre as classificações que adjetivavam às obras dos insanos (arte bruta, imagens do inconsciente, arte virgem...) estes críticos buscam dar um ponto final, justificando que “qualquer um é capaz de produção artística” e que estas adjetivações dariam um caráter inferior as obras dos doentes mentais. Ou seja, tudo pode vir a ser arte desde que dialogue com ela.

Enquanto Bispo do Rosário ainda estava vivo, não foi possível realizar uma mostra individual de suas obras em Museu, o que só se efetiva após sua morte⁸, na Escola de Artes Visuais do Parque do Lage, em 1989. Segundo conta o curador da exposição, Bispo do Rosário recusava-se a apresentar suas obras àqueles que não a entendiam, pois “aquilo não tinha nada a ver com arte, que eram registros que ele fazia” (Morais apud BURROWES, 1999: 71⁹). Acontece que, sua *Missão* tornou-se objeto de arte e várias exposições seguiram-se, em conjunto ou não com outros pacientes de hospitais psiquiátricos. Já na primeira exposição individual de suas obras, *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário* (1989), as associações com a “arte atual” são claras:

Sem que algum dia tivesse saído de sua cela para visitar exposições ou folhear revistas de arte em alguma biblioteca sofisticada, Bispo fez nos anos 60 *assemblages* como as de Arman, Cesar, Martial Raysse e Daniel Spoerri, integrantes do Novo Realismo. Nas acumulações de todos estes artistas, como nas de Bispo, vemos basicamente os mesmos objetos ou detritos, todos saídos da sociedade industrial e de consumo (...) O que Pierre Restany disse sobre o trabalho de seus liderados vale também para o que fez Bispo: ‘um gesto fundamental de apropriação do real, ligado a um fenômeno quantitativo de expressão, o real percebido em si e não através do prisma de uma emoção’ (MORAIS: 1989).

⁸ Bispo veio a falecer em 5 de julho de 1989 e, a partir de então, suas obras viajaram para diversas exposições como legítima obra engajada à arte contemporânea: 46ª Bienal de Veneza (Itália, 1995); Brasil+500 Mostra do Redescobrimento – Imagens do Inconsciente (São Paulo/ Rio de Janeiro/ São Luís, 2000; Buenos Aires, 2001); Galerie Nationale du Jeu de Paume (França, 2003), dentre outras.

⁹⁹ Conversa entre Patrícia Burrowes e Frederico Moraes, em 1994.

É fato que a produção de Bispo do Rosário foi por diversas vezes associada às operações do inconsciente, do primitivo ou do ilógico; basta lembrar que em Brasil +500 Mostra do Redescobrimento (2000), foi exposta junto ao eixo das Imagens do Inconsciente. Contudo, muitos críticos de arte não mediram esforços para distanciá-lo de qualquer qualificativo que o identificasse a uma “arte menor”, buscando, sempre, analogias que o levassem a uma outra linguagem, mais atual, menos moderna e menos associada à loucura. Bispo do Rosário e sua *Missão* nunca deixaram de ser um efeito dos discursos psiquiátricos e de seu conjunto nosológico. Quando a aliança entre psicanálise e arte moderna é firmada e os ateliês voltados para análises psicanalíticas em hospitais psiquiátricos se expandem, sua produção parecia longínqua das características comuns aos alienados – baseada no desenho, na pintura e na escultura ou nos trabalhos artesanais. Mais tarde, a ascendência dos movimentos da arte contemporânea vê em sua obra formas que produzem um interessante diálogo com as novas linguagens artísticas, onde cabem desde objetos prontos (seus chinelos, *miniaturas* e canecas agrupados) até suas vestimentas bordadas (seus mantos e estandartes). Sua *Missão* passa a ser tida como a própria “forma” da obra, ou seja, para além de ser o atributo de sua demência, torna-se a linguagem do artista. Com isso, Bispo do Rosário passa a ser entendido como o reflexo de um movimento que busca romper as barreiras que distinguem as produções dos “loucos” e dos “normais” e mais, entre modernos e contemporâneos. Em lugar de “imagens do inconsciente”, “arte bruta” ou “arte virgem”, por que não parangolés, *ready-mades* ou *assemblages*? Se levarmos às últimas conseqüências o que dizem estes críticos de arte acerca da distinção das obras de Bispo do Rosário, veremos que elas se afastam tanto das denominações modernas quanto psicanalíticas: nem figurativo, nem abstrato, nem bidimensional, nem tridimensional.

Delimitando o objeto

O objeto desta pesquisa, como já foi frisado, está nas controvérsias artísticas e científicas que se localizam entre os três acontecimentos narrados, suas lutas, estratégias e relações de poder: as repartições entre o “verdadeiro” e o “falso” produzidas pelos discursos que compuseram e deslocaram a *Missão* de Bispo do Rosário estão no limiar das propostas modernas e contemporâneas de arte, assim como das pesquisas

psicanalíticas e psiquiátricas. Ora, o encontro da crítica de arte com a *Missão* fez emergir uma série de questionamento sobre as produções plásticas dos alienados, o que parece rever a própria concepção de loucura. Em outras palavras, se o interesse pelas expressões dos alienados se dá, em um momento, por seu conteúdo doente – pela potencialidade clínica nelas caracterizadas – com o advento da psicanálise é possível afirmar que, para além do diagnóstico, estas obras tornam-se o que Michel Foucault (2006a) chamou de “reserva de sentido”¹⁰, criando um interesse artístico nestas produções. Acontece que, alguns críticos e artistas vêm questionar esta concepção e novas fronteiras surgem à expressão dos doentes mentais, tendo Bispo do Rosário como expoente¹¹. Isto se dá a partir de uma suposta recusa às leituras psicanalíticas em conjunto com algumas propostas contemporâneas de arte, nas quais toda e qualquer produção pode vir a ser arte, independente de quem a produza. Esta seria a proposta fundamental do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, que teria por objetivo firmar um conceito baseado na própria obra e não no sujeito criador, ou seja, indiferente deste ser um doente mental ou não. O que passa a estar em jogo são as características conceituais das obras produzidas. Questionam-se noções que há muito tempo vinham sendo formuladas a respeito da arte dos insanos e que a colocava em um campo singular de produção, sempre adjetivada como imagens do inconsciente, arte bruta, virgem, *folk* e assim por diante. Obras que podem figurar nos salões de arte, mas que devem ser identificadas com aquilo que regula a sua produção, ou seja, a loucura, que é sempre tida como mais ingênua ou pura – no sentido de não ter as bases conceituais e técnicas dos artistas convencionais. O que proponho é trabalhar com Arthur Bispo do Rosário como um caso que está entre as produções da loucura e as produções da arte e que, por

¹⁰ Em suas palavras: “... a loucura apareceu, não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa *reserva de sentido*. É preciso ainda entender, como convém, essa palavra ‘reserva’: muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. A loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda” (FOUCAULT, 2006a: 216)

¹¹ Aqui, falo especificamente sobre o caso de Bispo do Rosário e o que suas obras trazem de questionamento para as leituras até então realizadas sobre a arte dos alienados. É dado que, até os dias de hoje, muitas leituras psicanalíticas são feitas sobre obras de arte de modo geral. O que quero dizer é que não há uma ruptura, mas uma controvérsia que se forma em torno da figura de Bispo do Rosário em recorrência ao que se vinha entendendo sobre “arte alienada”.

ora, se distancia de ambas por via de sua *Missão*: não é arte nem é loucura¹². Com isso, descrever o movimento que vai da arte degenerada a forma atual da arte, de uma produção louca para uma linguagem contemporânea, a fim de espreitar suas relações e seus embates que produziram Bispo do Rosário de um modo ou de outro.

Hipótese e método

Para dar conta desta problemática, proponho trabalhar com a noção de “dispositivo da arte”: aquilo que é um conjunto de enunciados, o dito e o não dito, e que se constituem numa rede de relações de força (FOUCAULT, 2005; DELEUZE, 1996). Trata-se de fazer emergir sistemas que carregam em si diversas estratégias artísticas, políticas e científicas. E, nesse terreno de problemas mistos, as formulações em arte não se distinguem do caráter científico de fazer valer sua verdade como, também, a ciência psiquiátrica não se distingue da arte ao se utilizar de um conhecimento estético, subjetivo e variável em seus diagnósticos. Os enunciados em torno da expressão artística do alienado – seja do ponto de partida da psiquiatria, da psicanálise ou da crítica de arte – que culminam de algum modo na disputa pelo saber sobre as obras de Bispo do Rosário – é o que devo descrever. Claro, devo narrar os meios que levam a tais controvérsias a partir do problema em questão, no caso, a sentença: “Arthur Bispo do Rosário é um artista contemporâneo” e, desta forma, seguir algumas linhas que se encontram no debate entre arte e loucura. Como proposta metodológica, tenho em mente um estudo de “problema”, no sentido em que Michel Foucault (2006e: 326) define: “escolha do material em função dos dados do problema; focalização da análise sobre os elementos suscetíveis de resolvê-lo; estabelecimento das relações que permitem essa solução. E, portanto, indiferença para com a obrigação de tudo dizer...”. Do contrário, caso optasse por descrever a totalidade histórica do desenvolvimento da relação entre arte e loucura para, enfim, chegar ao problema escolhido, deveria enfrentar um outro projeto metodológico, a descrição de um “período”: “tratamento exaustivo de todo o material e equitativa repartição cronológica do exame”(idem). Na intenção de

¹² Neste sentido, não me interessa analisar a biografia ou a trajetória de Bispo do Rosário, o que já foi muito bem realizado por alguns autores como HIDALGO (1996), BURROWES (1999) e, ANTHONIO E SILVA (2003).

estudar um problema, tomo alguns discursos presentes no dispositivo numa relação metonímica, considerando que seus efeitos podem ilustrar movimentos maiores; porque quando se trata de relações de força não importa quem disse, mas sim a extensão do dito.

Tenho como hipótese que, partindo das obras de Bispo do Rosário para afirmar uma diferença com os modos convencionais de expressão dos loucos, os críticos de arte não saíram do regime psicologicista da leitura das obras dos alienados, considerando que ainda há uma separação radical entre o sujeito louco e sua obra, como se nesta existisse algo de racional e de interesse social. E, mais: isto só se torna possível, ou seja, ver arte nas obras de Bispo do Rosário, na própria relação entre sua *Missão*, como ele própria a enunciava, e sua reinvenção em um universo legível de conceitos simbólicos. Com isso, estou afirmando que sua “arte” só pode existir se sua loucura (sinônima de transgressão) existir. Sem essa relação dúbia, que coloca a *Missão* como o conceito da obra, não é possível afirmar a arte. Mantém-se a separação entre sujeito e obra, possibilitando, assim, uma potencialidade artística contemporânea, assim como, a segregação da doença em seu local apropriado: o campo psiquiátrico.

No mais, no intuito de fazer emergir um discurso – refiro-me ao da *Missão*, a partir do que nos conta Bispo do Rosário – sobrecarregado de intervenções vindas dos arquivos, dos laudos psiquiátricos e das biografias contadas por seus intérpretes, proponho conduzir esta narrativa sobre o mundo como uma força imperativa em meio a esses outros discursos. Trata-la, tanto quanto possível, em sua potência criativa, já que não nos é mais possível descrevê-la em sua constituição própria, considerando que em contato com estas intervenções seu discurso esfacelou-se em simbologias¹³. Assim, permitir que, de algum modo, a *Missão* surja como descrita por Bispo do Rosário, que tem tanto a falar sobre ela quanto as análises de seus biógrafos e intérpretes. Ou melhor, descrevê-la não como uma interioridade, um distúrbio ou uma ficção da mente de um indivíduo – pois sobre isto nos restaria apenas uma reinterpretação simbólica dos fatos – mas experimentar esta *Missão* como uma experiência exterior: aquilo que passa por Bispo do Rosário, mas vai além dele. Com isso quero dizer que, ao invés de buscar os

¹³ Em suma, estou tratando das leituras interpretativas dos autores que buscaram reescrever a história biográfica de Bispo do Rosário e tentaram, de alguma forma, dar um sentido lógico e racional às suas obras missionárias, tal como descrevo no primeiro capítulo.

resquícios de racionalidade em seu discurso, a partir daquilo que estaria reprimido em sua mente de maneira inconsciente, a idéia é levar a loucura como um discurso criativo e descrevê-la como o “experimento de uma imaginação”¹⁴. É preciso deixar claro que não há pretensão alguma em tentar proferir a verdade sobre a *Missão*, fazendo com que a leitura de outros autores se torne falsa ou puramente fictícia. Proponho, de outra forma, levá-la o mais a sério o possível, como algo que cria novas possibilidades de enunciado, desmembrada da arte ou da doença mental, das leituras psicanalíticas ou simbólicas. Em suma, pretendo tratar a *Missão* como um discurso positivo no qual, Bispo do Rosário é apenas um enviado, um correspondente da vontade divina. Por isso, não trato a *Missão* como algo interno à sua mente, mas como algo destinado a ele, ou melhor, ordenado a ele; quero dizer, a *Missão* não é uma vontade individual, mas um desejo corporificado em Bispo do Rosário. E, para fazê-la existir, entendo ser necessário desfazer-me de todos os qualificativos possíveis de interpretação racional (os signos, as trajetórias, as representações); pois, com isso, ela se torna apenas teatro, ilusão ou doença mental¹⁵.

As fontes

Tendo o problema e o método definidos, falta ainda falar das fontes. Em outras palavras, é necessário designar quais documentos ajudarão a descrever e farão aparecer a controvérsia em questão. Há diversos trabalhos de cunho biográfico sobre Arthur Bispo do Rosário, que serão trabalhados especificamente no primeiro capítulo. A saber, os principais são: “Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto” de Luciana Hidalgo (1996), “O universo segundo Arthur Bispo do Rosário” de Patrícia Burrowes (1999) e,

¹⁴ Segundo Viveiros De Castro (2002: 123): “... a expressão 'experiência de pensamento' não tem aqui o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo (próprio) pensamento, mas o de entrada no (outro) pensamento pela experiência real: não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação. A experiência, no caso, é a minha própria (...), e o experimento, uma ficção controlada por essa experiência. Ou seja, a ficção é antropológica, mas sua antropologia não é fictícia”.

¹⁵ Conforme sugere Viveiros De Castro (2002:130): “... para crer ou não crer em um pensamento, é preciso primeiro imaginá-lo como um sistema de crenças. Mas os problemas autenticamente antropológicos não se põem jamais nos termos psicologistas da crença, nem nos termos logicistas do valor de verdade, pois não se trata de tomar o pensamento alheio como uma opinião, único objeto possível de crença ou descrença, ou como um conjunto de proposições, únicos objetos possíveis dos juízos de verdade. Sabe-se o estrago causado pela antropologia ao definir a relação dos nativos com seu discurso em termos de crença – a cultura vira uma espécie de teologia dogmática (VIVEIROS DE CASTRO, 1993) –, ou ao tratar esse discurso como uma opinião ou como um conjunto de proposições – a cultura vira uma teratologia epistêmica: erro, ilusão, loucura, ideologia..”

“Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura” de Jorge Anthonio e Silva (2003). Neste capítulo também serão trabalhados três vídeos em que Bispo do Rosário aparece narrando sua *Missão*: “Arthur Bispo do Rosário: o prisioneiro da passagem”, de Hugo Denizart (1982); “O Bispo” de Fernando Gabeira (1985); e o documentário do programa Fantástico, da Rede Globo, “Colônia Juliano Moreira”, de Samuel Weiner (1980), em que Bispo do Rosário e sua *Missão* são apresentados pela primeira vez. Sua produção missionária (as *miniaturas*) é certamente um material valioso, considerando que, por um lado, ela era a própria *Missão* e, por outro, é por sua constituição conceitual, suas características formais e sua linguagem, que Bispo do Rosário é tornado um artista contemporâneo.

No que toca ao debate entre arte e loucura, existe uma vasta bibliografia, tanto em sua formação mais geral – os movimentos modernistas europeus, a criação de coleções de obras em Hospitais e as pesquisas psiquiátricas e psicanalíticas da virada para o século XX – quanto em seus desenvolvimentos mais localizados – o Museu de Imagens do Inconsciente, a Escola Livre de Artes Visuais do Juquery e algumas pesquisas relacionadas ao movimento modernista brasileiro. Há ainda documentos que registram a expressão plástica dos loucos como sintoma de doença ou degeneração, um instrumento para o laudo médico, tais como os periódicos: Archivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo, os Archivos Brasileiros de Hygiene Mental, o Jornal Brasileiro de Psiquiatria¹⁶.

Os textos publicados em catálogos de exposição e catálogos de obras também aparecem na pesquisa como documentos a serem analisados, já que neles é possível verificar o discurso produzido a partir das concepções da arte contemporânea e, por outro lado, da arte dos alienados. Entrevistas e visitas ao Museu de Imagens do Inconsciente e ao Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea também foram previstas no intuito de compreender a partir do discurso e das conceituações de seus

¹⁶ Sem contar as diversas pesquisas que vêm sendo realizadas sobre a questão da loucura no Brasil – que apesar de, em sua maioria, não trabalharem especificamente com o tema da produção plásticas dos alienados, colaboram para a compreensão do pensamento psiquiátrico e do problema em questão – por autores como Jurandir Freire da Costa (2007), Nancy Leys Stepan (2005), Arley Andriolo (2004;2003); Vera Portocarrero (2003); Luis Fernando Dias Duarte (2002;2005), para mencionar apenas alguns.

diretores e curadores, a controvérsia que existe entre os museus¹⁷. Ainda será necessária a contribuição de autores da história e teoria da arte para o debate entre arte moderna e arte contemporânea, na intenção de localizarmos como Bispo do Rosário entra para o debate e como a arte dos alienados é concebida pelos movimentos.

¹⁷ Tive a oportunidade de visitar ambos os Museus em fevereiro de 2010, conseguindo realizar entrevista com Wilson Lázaro, curador do Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea, assim como visitar a biblioteca, a videoteca e o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

Capítulo I – A Missão de Arthur Bispo do Rosário: “um dia simplesmente apareci”

PAZ É O FILHO
JESUS EU ESTOU
NUCLO ULISSE VIANA
1964
Arthur Bispo do Rosário

Pra quem enxerga, Jesus Filho é o pai que me guia: a Missão na Terra dos Homens¹⁸

Tudo começa à meia-noite de 22 de Dezembro de 1938, quando anjos escolhem Bispo do Rosário para julgar os vivos e os mortos, a partir da *representação* das coisas na terra, e uma voz divina passa a guiá-lo nesta tarefa. Tendo sua santidade *reconhecida* pelos frades no Mosteiro de São Bento, é encaminhado ao Hospício onde é *reconhecido* pelos psiquiatras: “Tinha uma junta médica a fim de me interrogar e todos eles perceberam que eu tinha vindo *representar* a sua santidade”¹⁹. Seu *reconhecimento* lhe garante uma “casa forte” no Hospital Psiquiátrico – espaço destinado pela voz que lhe guia para tal *Missão*. Conforme ele conta, aos diretores do Hospital cabia uma tarefa singular, a de *apresentar* sua *transformação*. Todo o trabalho fora feito para eles, os “interessados da Colônia”, a quem a voz teria imposto o dever de *apresentá-lo* à humanidade:

... Segundo tem escrito na habitação de Cristo, os frades, a missão de frades, os cardeais vão pelos países a fim de encontrar Cristo. Ninguém pode encontrar Cristo. Agora vai encontrar porque eu vou me *apresentar*, vou me *transformar* a fim de me *apresentar* a ele que é o meu vigário (...) Os diretores do hospício, o Dr. Heimar Saldanha. É o diretor, é o responsável, é o que me conhece aqui. E os médicos também, que percebem as minhas visões, de maneira que a minha

¹⁸ Reconto, aqui, com minhas palavras, o que Bispo do Rosário narra em algumas de suas obras, em dois documentários – Hugo Denizart, “Arthur Bispo do Rosário: o prisioneiro da passagem”, de 1982 e de, Fernando Gabeira “O Bispo”, de 1985 – e uma reportagem para TV de Samuel Weiner Junior, “Colônia Juliano Moreira”, apresentada no programa Fantástico da Rede Globo em 18 de maio de 1980, que tinha por objetivo denunciar maus tratos ocorridos na Colônia.

¹⁹ Ver DENIZART, 1982.

transformação, eles é que devem tomar providência a fim da minha *apresentação*²⁰

Todos haviam sucumbido às vontades do Criador e a Bispo serviam, *reconhecido* e santificado, da cabeça aos pés, para o momento exato da *apresentação* ao mundo. Segundo foi determinado pela *voz*-guia, a Terra será arrasada com um tremor e as trevas aí se acabarão, tudo ficará plano e não haverá mais misérias nem abismos, o único governo será presidido por Bispo do Rosário. A Terra se tornará plana para o povo morar e sem partidos, conforme foi escrito em sua *Missão*: “As eleições é só uma, do Criador” e o eleito é Bispo do Rosário. As doenças, assim, chegarão ao fim, junto à tristeza, a miséria e os hospitais psiquiátricos. Não haverá mais divisão de classe: “... não pode, rapaz. Não pode. Tá mais do que visto. A minha estadia aqui junto com meu povo vai ser a vida. A vida para todos os tempos de glória. Mais nada”²¹. Porque isso tudo, em suas palavras, fora inventado no mundo: a “psiquiatria não sei de quê”, a tristeza e a miséria, a doença e o hospital, sem isso, não vai mais ter decepção de classe.

Não são todos que percebem a *Missão*, apenas quem pertence a Bispo é capaz, apenas aqueles que enxergam sua aura, porque os que não podem ver a luz brilhosa em torno dele não *reconhecem* a sua santidade. Então, não são capazes de enxergar a *Missão*. Como está escrito, as *miniaturas* são registros da “passagem das coisas pela terra”, um inventário de tudo e de todos que a Bispo do Rosário sucumbiram, *reconhecendo-o* na imagem do Criador, só estes ele deve *representar*, o resto cairá em abismo na hora do juízo final, do tremor de terras:

Minha *apresentação* ao mundo. Eu devo estar pronto daqui uns seis ou cinco meses (...) com ação, resplendor, dos pés à cabeça, a fim de me *apresentar* ao mundo. Dentro dessa *representação* aqui (...) Não tem a *representação*? Vou me *apresentar* corporalmente. Minha ação é esse brilho que eu botei (...) [essas *miniaturas*] é material existente na *Terra dos Homens* (...) são trabalhos que existem...²²

A *voz* ordena o que deve ser *representado*, todo o material na *Terra dos Homens*, trabalhos que existem e Bispo do Rosário apenas obedece, lê os jornais todos os dias, e sabe das coisas:

WEINER JUNIOR: Você pegou essa faixa Miss Afeganistão, pegou do jornal?

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Idem.

BISPO: Pego todo dia, todo dia eu compro jornal. Eu vejo a ação dos países, caixa d’água, províncias, estados. Eu logo separo em papéis e depois eu faço as faixas com os dizeres e escrevo depois os dizeres.

WEINER JUNIOR: e o Afeganistão, você sabe de alguma coisa que está acontecendo por lá?

BISPO: Ah, sei porque eu leio jornal todo dia. A Rússia invadiu as fronteiras desses países. Todos os países lamentou a questão da Rússia e eu também sinto da mesma forma²³.

Porque esse é o dever de Jesus Cristo, corporificado em Bispo do Rosário, mas isto é só para aqueles que vêem sua santidade:

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

BISPO: Não vou me *transformar* não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto, mas isto é pra quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé.²⁴

E, com isso, *representou*: Jesus Crucificado, os países, a política, chapéu, chinelo, nomes de pessoas, as pessoas, barco, navio, o Filho do Homem Mestre, o jornal, bolas de vidro, bolsa pintada de verniz preto, balão de papel fino, a guerra, muro, garrafas, paralelepípedo, colheres, desenhos geométricos, a miss e seu bastão. Tudo feito em *miniaturas*, a *representação* corporificada do que deveria ser julgado na hora do Juízo Final, em uma delas Bispo do Rosário escreveu:

UMA OBRA TÃO IMPORTANTE QUE LEVOU 1986 ANOS PARA SER ESCRITA, DOCUMENTADA E FOTOGRAFADA POR HOMENS QUE DEDICAM SUAS VIDAS À PESQUISA E AO ESTUDO DA PASSAGEM DO FILHO DE MARIA SANTÍSSIMA NA TERRA. E REALIZADA POR ARTISTAS QUE DERAM TODO O SEU TALENTO PARA QUE ELA SE TORNASSE A MAIS RICA E BELA MENSAGEM SOBRE O REI DOS REIS. A MAIOR OBRA SOBRE A HISTORIA DE JESUS, CONTADA EM FASCÍCULOS RICAMENTE ILUSTRADOS QUE SERÃO ENCADERNADOS EM CAPAS GRAVADAS EM OURO, FORMANDO VOLUMES QUE VÃO ENRIQUECER AINDA MAIS A SUA BIBLIOTECA. UM LEGADO DE FÉ, BELEZA E CULTURA QUE VOCÊ E SUA FAMÍLIA NÃO PODEM DEIXAR DE TER A PALAVRA DOS CIENTISTAS.

PESQUISADORES, CONSULTORES, ESPECIALISTAS, CATEDRÁTICOS, AS MAIORES AUTORIDADES NESSE ASSUNTO, REALIZARAM ESTA OBRA INÉDITA E INIMITÁVEL. E UM DOCUMENTO QUE TESTEMUNHA A PASSAGEM DO JESUS PELA TERRA DE UMA FORMA

²³ Ver WEINER JUNIOR, 1980.

²⁴ Ver DENIZART, 1982.

DEFINITIVA (...) ENFIM, UMA OBRA QUE É DIGNA DE SE CHAMAR JESUS...²⁵

E assim ele termina: “Jesus na arte, onde a vida é agoni”. A *representação* como deve ser feita pelo escolhido, conforme lhe é ordenado: a partir do que já existe na *Terra dos Homens*, a construção da maior obra sobre a história de Jesus. E para compor esta obra, são tantos nomes e objetos que não há como reproduzi-los aqui – muitos aglomerados em ordem alfabética, outros relacionados à profissão, alguns chamados de Filho do Homem Mestre, outros numerados, datados ou descritos, conforme a voz ordenava que fosse feito:

MATOU MULHER A TIROS - EM DUQUE
DE CAXIAS – RUA - 14 – 21 - NAVILL OPERARIA
ELANGELA MARIA DA CRUZA – 28 - ANOS
ELE PAULO MARCOLINO- JORNAL DIA
24-7-1979²⁶

ou

JADIR SANCHES –
ATENDENTE NUCLO ULISSE
FOI MEU ENFERMEIRO NOS CURATIVOS QUE FAZIA
NA
MÃO ESQUERDA – DE UM
CABRUCO QUE TIVE – NO
DIA 20 DE AGOSTO 1980²⁷

E por ai vai, todos *representados* por Bispo do Rosário na “glória divina”. E em sua obra há registros de tudo, como cadeiras em *miniaturas*, palanques e sapatos organizados ou garrafas com papéis picados em espécies de estantes ou vitrines. Há também roda-gigante, cavalo, mesa de tênis e tabuleiro identificado pelo numero de quadros brancos e azuis; equipamentos para fazer ginástica com cordas e sacos de bater; há quatro bandeiras: uma verde, com a inscrição TRÂNSITO, outra quadriculada em branco e azul, uma vermelha, dizendo: MARGUES DOS SANTOS – MECANICO – NOITE, e a última, branca, com o escrito: 1975/ PAZ É O FILHO/ JESUS EU ESTOU NUCLO ULISSE – VIANA/ 1964²⁸.

E há muito mais, tudo feito para ficar no “inventário das coisas existentes na Terra”, *representações* para a hora do Juízo Final:

²⁵ Ver figura I

²⁶ Ver figura II

²⁷ Ver figura III

²⁸ Ver figura IV

CIMENTO
ARREA
PEDRAS
AGUA

CIMENTO
BARROS
SABRE
AGUA

Conforme Bispo do Rosário descreve, o louco, segundo a reza do clero, é um homem que, vivo, é guiado por um espírito morto, mortos imortais. Mas, não ele que é o próprio Jesus, guiado por Jesus Filho, *reconhecido* e acompanhado pelos doentes bons espiritualmente. Os outros doentes, os que são maus, são guiados pelas trevas do espírito deles, porque quando não é bom “é porque já procedeu da ação dele”:

BISPO: Quando eu cheguei lá do Engenho de Dentro, na Praia Vermelha, os doentes que eram bons espiritualmente me acompanharam. E eu disse: ‘Por que é que vocês me acompanham?’ ‘Porque o senhor é Jesus, é Jesus.’ ‘Mas por que, vocês escutam a voz?’ ‘Escuto a voz dizendo que o senhor é Jesus.’ Então é o bastante.

DENIZART: Então qual é o morto que lhe guia?

BISPO: O morto? Eu escuto Jesus Filho, e pra mim é o bastante.

DENIZART: Jesus Cristo é o morto que lhe guia?

BISPO: Não Jesus Filho é o pai que me guia. Pra quem enxerga.²⁹

Aqueles que “enxergam seguem sua santidade”, então para ele é o bastante. Bispo do Rosário desde criança, na idade de seis anos, começou a ser guiado e já sabia que ia sofrer, porque a *voz* dizia que ia sofrer e sua mãe, Maria Santíssima, também ouvia e seu pai protetor, São José, também sabia. Os três sabiam que Bispo do Rosário tinha na terra uma *Missão* especial e que deveria segui-la sem pestanejar, pois a *voz* que ordena é severa e não o deixa questionar. E Bispo não fala nada, apenas executa, pois sabe que do contrário, caso desobedecer, cai no chão, é suspenso, fica descontrolado e torto: “e faz de bola, bola, bola...” é por isso que ficava preso, para proceder na sua ação, *representar* o mundo em *miniaturas*. A luz que o guia também é a luz que o alimenta. Seu estômago é vazio, pois, conforme ele conta, é preciso deixar de ter alimentação completa para a luz vir com força e fê toda sobre ele. Esta é a “ação brilhosa” que Bispo do Rosário já teve “umas duas ou três vezes”, ficando coberto, “um metro e meio, de ouro, prata e brilhante”. Mas, para ele, ainda é preciso mais.

Para aqueles que enxergam, é possível identificar todas as coisas que existem no mundo em suas *representações*, porque a *voz* ordenou e Bispo do Rosário produziu à

²⁹ Ver DENIZART, 1982.

espera do momento de *apresentá-las*. Mas, para aqueles que não são de Bispo do Rosário, a *voz* manda ir embora porque eles não enxergam: olham e não dão importância, não têm prazer de estar com ele e temem à *voz*. Do contrário, a *voz* diz “é Jesus” e o homem aproxima-se porque Bispo do Rosário já o conhece, mas só os que são dele. E há muito trabalho a fazer, por isso Bispo do Rosário pouco dorme; a *voz* não deixa e o interroga: “você já fez isso, já fez aquilo? Amanhã quero que você faça isso e aquilo”³⁰. É um escravo sem noção, fazendo o que lhe obrigam e ele afirma que se pudesse não faria nada disso, pois não há glória em seu trabalho: é um escravo, não há honra porque Bispo do Rosário é obrigado. As recordações que deixa nem mesmo são para ele, mas para os que o conhecem e Bispo do Rosário possui gente boa lá fora, que se interessa por ele: “tá mais do que visto”. Tudo isso aguardando o momento final, em que os anjos o levarão, com resplendor, para ser *reconhecido e glorificado*:

O fim é que na minha *transformação* quando for permitido, assim, a minha subida, eu venho os mesmos sete anjos com poderes e glória eu tenho pronto já... eu vou fazer ainda que não tá... eu tinha pronto mas depois... uma amarração para o braço (...) e com os pés vem os anjos e me levam em cima em certa altura eles ‘vai arrasar o mundo em fogo’. As nuvens dos santos e dos anjos, das quatro partes do mundo, as nuvens se transformará em fogo na floresta, no mar e terra (...) Eu não tenho noção de nada. Eu não tenho...tudo é de acordo com o que ele manda que eu faça (...) e eu sou obrigado a fazer. Obrigado porque eu sou escravo. Quando eu me tranquei para fazer isso, sem sair, eu sei que eu era mesmo escravo de acordo com a pessoa que me conhecia. Nada mais.³¹

³⁰ Idem.

³¹ Ver GABEIRA, 1985.

Figura I – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 113)

Figura IV – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 105)

Regras descritivas e suas variações

De que forma poderíamos discorrer sobre a loucura em seu limite discursivo? Ou melhor, seria possível tratar os discursos que a loucura produz sem que as barreiras de nossa sociedade falem mais alto? Tratar a loucura e seus discursos como sinônimos de potência depende, certamente, da escala que se escolha como seu limite – o alcance da própria linguagem, de sua verdade. Não há que se surpreender se o delírio for o reino do louco e suas formas constituírem uma existência que ultrapasse o nosso discurso: nem arte, nem sintoma ou doença; mas, a produção de uma outra linguagem. Decerto não é mais possível discorrer sobre a loucura de Bispo do Rosário em seus próprios termos, o que nos resta é uma espécie de experimentação deste discurso. Foi isso que busquei fazer na narrativa sobre a *Missão*: tratá-la como um sistema produtivo de uma linguagem nova, percorrendo-a ao máximo, sem pretender grandes teorias ou leituras interpretativas, tentando chegar bem próximo ao que essa experiência nos conta.

Se as obras de Bispo do Rosário causam, ainda hoje, muitas controvérsias, como certeza comum não a chamam mais de loucura, mas de obras de arte – poderíamos mesmo dizer que isso é um dado consumado entre seus biógrafos e adoradores. Não que desconsiderem a loucura de Bispo do Rosário, mas suas obras apresentariam características que iriam além disso. Tratar suas obras como arte, em especial com os diálogos que elas criam com os moldes contemporâneos de arte, parece garantir um espaço mais razoável para aquilo que a psiquiatria julga como insanidade. Assim, as obras são retiradas de suas características doentes, mas o louco é deixado em sua biografia louca: o discurso de Bispo do Rosário, em si, se torna um amontoado de falas sem sentido; mas suas obras, pela capacidade de diálogo, podem figurar no meio artístico.

Mas Bispo do Rosário, sem isso – o contato com a psiquiatria e com a arte –, não existiria em nossa sociedade. Como qualquer “personagem infame”, ele só existe em contato com o poder, como escreve Michel Foucault ([1977], 2006c: 207), sem que esse feixe de luz venha iluminá-las, arrancando-as “da noite” em que teriam podido permanecer inexistentes (“e talvez sempre devido”), “sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto” (idem). Por certo esse contato instantâneo e iluminador já não nos permite recuperar essa voz por ela

própria, mas é possível, ainda, pensá-la em sua relação com esse poder que, se por um momento a cala, pune e isola, por outro, também a faz existir. E que fique claro, não falo apenas do poder psiquiátrico que incide sobre Bispo do Rosário, mas também o poder da crítica de arte, dos documentários e dos relatos biográficos que lhe garantem um território mais humanizado e lhe dão uma visibilidade artística. O que sobra desta relação, partindo do pressuposto de que Bispo do Rosário possui algo a dizer sobre a tarefa que lhe foi ordenada, é o que entendi ser interessante narrar, tendo como única pretensão escapar das malhas interpretativas dos símbolos que se impregnam na *Missão*. Aqui, não interessa questionar o valor artístico das obras, não me coloco no ofício de crítico de arte. Portanto, se a *Missão* corresponde ou não às tais expectativas, isso não me cabe definir. Minha proposta foi apenas percorrer o discurso missionário a que Bispo do Rosário se encarrega de maneira bem simples, sem contrapor uma grande teoria às obras ou ao discurso. Por fim, pensar a loucura em sua forma mais positiva, o que já é, em si, pura produção; e deixar por um momento a arte ou a doença mental em outro plano e, claro, da mesma forma abandonar as leituras interpretativas e resignificantes e a busca por um passado biográfico que ilumine o sentido das obras³².

Para que isso tivesse a pretensão de funcionar, foi preciso colocar algumas regras descritivas:

(1) A verdade da loucura não está nos arquivos, mas na transgressão de seu discurso; ou seja, o que os documentos contam sobre a vida de Bispo do Rosário não deve ser contraposto ao seu discurso missionário. Para que fique claro, por transgressão entendo o limite em que a loucura está localizada, sendo o avesso de nossa da norma, a diferença localizada exatamente no limite de nossa consciência, de nossa lei e de nossa linguagem. Ao escaparmos desses limites, no intuito de fazer a transgressão romper as barreiras que a cerca, deixamos a loucura mais acessível à nossa linguagem e cabível em um mundo ético. Mas, não é isso que busco. Quero com a noção de transgressão tratar de um mundo que não é nem a norma e nem o real, mas aquilo que se localiza exatamente no limite:

³² Tenho em mente que isso não passa de mais um exercício descritivo, uma escolha metodológica que não se pretende nem melhor e nem mais verdadeiras do que as outras narrativas sobre Bispo do Rosário e sua *Missão*.

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser rígido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de pura memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2006c:32).

A loucura de Bispo do Rosário, localizada nesse tênue limite, não nos é mais possível em toda a sua multiplicidade. Afinal, a invenção da consciência produziu um discurso sobre tudo aquilo que está do outro lado da norma, que só é acessível no nível da própria consciência. Mas, experimentar a *Missão* enquanto um exercício imaginativo me parece permitir a produção de uma outra linguagem que não está presa nos nossos signos – o que deixa apenas transparecer a negatividade da loucura. Na transgressão “nada é negativo”, não há um mundo ético, um mundo temido por Deus ou um mundo dialético (o sim e o não, a razão e a desrazão):

A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos; não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão (idem: 33).

(2) A loucura não deve ser humanizada, pois com isso, encobre-se o que há de mais produtivo nela em interpretações racionalistas. Desta forma, não pretendo “dar voz” a um louco no intuito de fazer justiça à sua clausura, mas na intenção de fazer transbordar um discurso criativo, produtivo, que propõe novas possibilidades e um outro universo: nem simbólico, nem imaginário, mas, uma nova estrutura;

(3) o louco não se separa de sua produção, porque sua obra também é louca. Não é possível desintegrar Bispo do Rosário de sua obra, considerando um como doente mental e a outra como arte. Afinal, as qualidades do sujeito são também propriedades de sua produção: ambos formam um único acontecimento;

(4) A inteligibilidade da loucura não deve chegar à razão, a loucura é a própria transgressão da razão. É preferível, portanto, que se faça uma descrição no lugar de uma

análise. E, antes de tudo, pensar a *Missão* como uma exterioridade; ou seja, fugir do discurso reflexivo que a conduz à consciência ou à interioridade, àquilo que a direciona ao mundo vivido ou ao mundo das imagens e significações preestabelecidas e codificadas. Em outros termos:

Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade; a reflexão tende, irreversivelmente, a reconciliá-la com a consciência e desenvolvê-la em uma descrição do vivido em que o ‘exterior’ seria esboçado como experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer, da presença indelével do outro. O vocabulário da ficção é ainda mais perigoso: na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, ele arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade (FOUCAULT, 2006d: 224)

Ficar com uma linguagem que busque – ao invés da passividade, do vazio e da lacuna – apenas produção: tomando a *Missão* não como um distúrbio da cabeça de Bispo do Rosário, que pode ser decifrado por meio de seus símbolos (como uma metáfora ou reserva de sentido), mas como uma força exterior, que pode ser descrita a partir de sua produtividade³³. Assim, estabelecer uma relação de sentido com o discurso de Bispo do Rosário, mesmo porque o inverso já foi feito, quando lhe foi atribuído o sentido (simbólico) das relações que constituem a *Missão*.

Digo isso, pois há uma série de leituras³⁴ sobre a *Missão* de Bispo do Rosário, o que garante inúmeros rendimentos a ela, contudo, alguns pontos me parecem convergir para um mesmo entendimento. Ou seja, se as ferramentas utilizadas são de diversas

³³ A partir dos ensinamentos de Freud, as produções do inconsciente passam a ser lidas a partir de uma espécie de “procedimento de redução” por uma “associação livre no nível das representações de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Ou seja, as palavras ou as expressões feitas por um louco tornam-se sempre uma “representação de sentido”, mas nunca a própria produção de sentido – como se o inconsciente operasse em um nível de abstração sempre referente às simbologias do mundo vivido, em retorno à unidade e à identidade perdida pelo sujeito louco. No contrário, imagino pensar o inconsciente e suas expressões “como uma usina e não como um teatro (questão de produção, e não de representação)” (idem).

³⁴ Trato de quatro, em específico, por atentarem, especialmente, sobre aspectos biográficos; ou seja, não são nem psiquiatras, nem artistas ou críticos, mas leitores e pesquisadores de Bispo do Rosário que, assim como eu, narram sua história e também relatam de divergentes formas sua *Missão*: HIDALGO “Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto” (1996), ANTHONIO E SILVA “Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura” (2003), BURROWES (1999) e DANTAS “Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio” (2009). De maneira alguma, pretendo colocar minha verdade sobre estas leituras, o que faço é apenas uma nova experimentação, que se arrisca a tornar-se tão bem ou mal sucedida quanto as outras.

ordens, há algo de invariável nestas leituras. Separo aqui essa invariância em outros quatro pontos, que se correlacionam aos itens já descritos acima:

O primeiro deles seria a busca por uma biografia que reporte à loucura a partir de documentos e de rastros deixados em arquivos. Ou seja, a tentativa de compreender quem foi esse sujeito, de obras tão raras à arte, e o que o teria levado à condição louca. O que se encontra nesta trajetória não é muito animador: uma série de dados esparsos, de histórias soltas, de datas e nomes contraditórios. O que dificulta ainda mais as análises são os fatos contados por Bispo do Rosário, que não condizem com os dados fornecidos pelos documentos e registros de sua vida. Ou seja, há duas histórias diferentes que, de certa forma, são colocadas em disputa, em oposição, a todo o momento. Contudo, é de se observar que há na tentativa de unir as narrativas contadas por Bispo do Rosário e os discursos formados a partir dos arquivos um aglomerado de idéias que constituem-se sob o intuito de dar um sentido à sua loucura mais próximo à nossa linguagem, menos hermética e mais factível com a nossa razão. Em outras palavras, a *Missão* é sempre lida como delírio interno da mente de um esquizofrênico; e os dados de arquivo contam o que Bispo não seria capaz de esclarecer, considerando a incapacidade imposta pela doença de desassociar os fatos verídicos e as fantasias de sua mente. Do ponto de vista teórico, poderíamos dizer que estas leituras optam por uma análise dos signos empregados em tal mente fantástica, como algo capaz de superar lacunas biográficas e que justifique seu estado de insanidade. Mas, também, como uma contrapartida para a potencialidade criativa: como poderia um louco produzir obras de arte tão interessantes? Seu passado, a biografia escondida nos arquivos em conjunto com a teatralização de sua mente justifica e tranquiliza esta questão.

O segundo ponto a ser observado vai diretamente ao encontro disto e disserta sobre o processo que chamarei aqui de humanização da loucura. Ora, após anos de clausura e de exclusão da doença mental, é possível afirmar que hoje ela possui um lugar na nossa sociedade. Isto não quer dizer que ela deixou de ser silenciada, mas que passou a ser lida por olhos mais humanizantes, ou sobre a noção de que na loucura há algo de dócil e belo que pode ser harmonioso a partir da simbologia ou releitura que se empregue. Está no valor destes discursos e representações a chave para compreender o lugar da loucura nos dias de hoje, que não se desponta como produção de sentido, mas como pura representação de sentido. Se, por um lado, estes signos são constituídos pela

mente doentia (internamente nela) eles podem ser ressignificados, apaziguados, melhorados, humanizados e tornados obras de arte. Assim, ao produto extraído da loucura – os discursos, as obras, as palavras... – é dada uma formalização simbólica, uma repetição no mundo das artes ou da literatura: retorna-se à razão, garantindo um “lugar” apropriado para a loucura. Como se o louco fosse uma criança que exige zelo e cautela nos cuidados para não feri-la; e como se a doença – que se manifesta enquanto um estado anterior do desenvolvimento afetivo, traumático, como bem ensina a psicanálise – fosse tão cheia de imaginação e significados quanto é a infância ou a mitologia, prontas a serem desvendadas como representações de um mundo hermético.

Isto, decerto, só é possível se a obra for dissociada da loucura, o terceiro ponto. Conforme inaugura a psicanálise, além da loucura ser uma “reserva de sentido” (FOUCAULT [1964], 2006a), que carrega um amontoado de idéias confusas, ela precisa ser distanciada da obra de arte. E o louco, certamente, deve ser mantido em clausura. Pois, então, temos três demandas: o louco, a loucura e a obra. O primeiro convém à obra quando a esta se faz necessária uma releitura biográfica do sujeito a fim de criar uma compreensão mais razoável e mais próxima ao mundo vivido. Por outro lado, seu discurso, seu próprio universo criativo, ou seja, sua loucura é mantida em seu devido lugar: na análise psicanalítica ou na clausura psiquiátrica. A loucura e o louco por seu aspecto hermético, apenas são correlatos à obra para, caso interessante for, servir no deciframento simbólico do seu mundo desarrazoado. Assim, compilam-se as palavras, mas o louco que é sujo, impuro e desviante deve estar segregado, para efeito de salubridade social e sua loucura só interessa se reinventada, ressignificada e redescoberta. O sujeito louco não interessa à sociedade, mas seu “universo” amorfo torna-se possível se reinventado a partir de um conjunto de estratégias de releituras: “a inclusão repentina, irruptiva, em nossa linguagem, da fala dos excluídos” (idem: 211)³⁵

O quarto ponto diz respeito à capacidade de tornar as obras loucas inteligíveis por meio de técnicas da razão e da linguagem. Assim, não há produtividade na loucura, mas representação – formas constitutivas de nossa sociedade que encontram a partir de um sentido apropriado um meio de conservar a fala da loucura: aquilo que parece estranho, intranquilo, passa pela purificação da linguagem e se torna socialmente

³⁵ Este ponto será o tema central do Capítulo II desta dissertação. Por ora, basta compreender que o sujeito é separado de sua obra, para que esta se torne possível em nossa sociedade.

inteligível (idem). Torna-se, portanto, necessário incluir as palavras e as obras dos loucos em nossa razão, sem isso elas são sinônimas de doença e devem ficar segregadas junto ao sujeito criador. Há vários esforços imaginativos de traduzir em palavras exatas o lado extremo em que se localiza a loucura, tais são os recursos metafóricos: uma relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o que fantasiemos a partir da razão. Assim, a loucura (transgressiva) se torna uma atitude distante e nos resta apenas a doença (psiquiátrica) ou, quando interessante, a reinvenção dos seus signos, partindo de nossa compreensão, idealizada na noção de que há na loucura algo de inteligível sob a luz da nossa razão. Como já disse, é na literatura ou nas artes que esta inteligibilidade se efetiva, porque apenas nestes campos é permitida uma reinvenção ou apropriação das formas constitutivas da loucura.

As palavras de Bispo do Rosário, sua *Missão*, foram tomadas por este processo de expurgação, que consiste em extrair tudo aquilo que é produtivo, passando a operar por uma teia de sentidos, mais ou menos precisos. Com isso se questionou a veracidade de uma série de acontecimentos da biografia narrada por ele a partir da autenticidade dos documentos. Tudo se passa como se fosse necessário filtrar suas palavras para fazer algum sentido. Conforme ele conta:

Quando eu era da Marinha, eu era pugilista, levei muita pancada. Hoje eu me sinto. Resolvi cair fora porque os oficiais não gostavam de marinheiro no jornal. Me prenderam quando eu tinha lutas marcadas com empresário. Aí eu caí fora (Bispo do Rosário apud HIDALGO, 1996:79)

Conforme contam seus biógrafos:

Mas não encontramos, nos documentos da Marinha, elementos que possam esclarecer sobre o futuro comportamento de Bispo – seu discurso delirante e sua produção artística –, o estudo do arquétipo do aventureiro e o da simbologia que a água representa na imaginação da matéria, embora não ofereçam uma explicação científica para os fatos que se sucederam em sua vida, trazem à tona elementos que contribuem para o entendimento da construção de sua mitopoética (DANTAS, 2009: 23)

A mitopoética sobre a qual a autora se debruça diz respeito ao caráter que as obras de Bispo do Rosário encenam de “imaginação transcendental”, ou seja, trata-se de construir a partir de “fragmentos de acontecimentos, testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade”; como uma *bricolage*, que é a maneira de atuar da

mitopoética. Desta forma, segundo a autora, pretende-se recriar um mundo nem real e nem fantástico, mas uma narrativa que surge dos resíduos míticos que compõem a obra de Bispo do Rosário na busca de um sentido que não existe no mundo racional sua explicação³⁶. O fato é que se a mitopoética não se pretende enquanto uma reverberação do real, também não condiz com a transgressão da loucura, pois busca sempre um evento documentado ou uma expressão simbólica para dar conta daquilo que é desviante em relação à nossa razão ou linguagem. É desta mesma forma que a todo o momento seus discursos são contrapostos ao que dizem os documentos, muitas vezes encontrando em sua imaginação fantástica a resposta para tais controvérsias. Se Bispo do Rosário narra sua própria história dizendo que era filho de Deus, adotado pela Virgem Maria e aparecido no mundo em seus braços; então, ele “recusa” falar de seu passado, já que existem registros (mesmo contraditórios) de batismo, nome de pai e de mãe e documentos que contam sua passagem pela Marinha. Contudo, considerando que é necessário criar uma mitopoética em torno do personagem Bispo do Rosário, é dada a ele uma imaginação fantástica, simbólica e mais precisa³⁷:

...essas lacunas e imprecisões sobre a data de seu nascimento e sobre a sua filiação – elementos importantes na construção daquilo que nossa sociedade chama de identidade – permitem compreender a resposta de Bispo aos que lhe perguntavam sobre sua origem. Ela parece delirante à primeira vista, pois, na verdade, é a forma que ele encontrou para responder à questão com base nos pressupostos da nossa sociedade. Sua origem seria então divina (DANTAS, 2009:18)

Retorna-se à razão dando ao louco uma pressuposição objetiva em seu pensamento: a descrição para sua origem torna-se uma resposta à nossa sociedade que não possui dados suficientes para descrevê-la. Desta forma, é possível encontrar algo que condiz com a razão em seu delírio. Os fatos parecem ir ao encontro daquilo que estou chamando de humanização da loucura: os delírios e desvios foram tão energeticamente controlados e contidos pela psiquiatria moderna que temos agora o dever de enxergar neles um bocado de razão ou, por que não, qualquer coisa de belo e aceitável, de mítico ou poético. Bispo do Rosário, portanto, não seria de fato filho de

³⁶ Ver DANTAS (2009: 20. nota3)

³⁷ Em outras palavras, mas no mesmo caminho, Luciana Hidalgo (1996: 33) conta que “Arthur Bispo do Rosário costumava evitar o passado sergipano. Filho de Japaratuba, uma pequena cidade a cinquenta e quatro quilômetros da capital de Aracaju, ele se recusava a falar da família, das raízes, das influências culturais. Quando lhe perguntavam sobre sua origem, saía sem deixar pistas: - Um dia eu simplesmente apareci”.

Deus (ninguém poderia ser), mas se utiliza desta forma “mítica” para narrar algo que desconheceria, e que nossa sociedade desconheceria: sua verdadeira origem³⁸. É arriscado aceitar o delírio quando se trata de um artista como Bispo do Rosário, é necessário criar em sua própria narrativa um retorno à razão para que suas obras façam sentido. Isto vai direto à questão de que falava há pouco, de que o sujeito é separado de sua obra deixando o primeiro aos cuidados da psiquiatria e o segundo aos entendimentos da arte. Quando se fala em Bispo do Rosário, reinventa-se sua biografia, pois a que ele conta é imprópria à sua capacidade artística. E quando se fala na *Missão* é algo poético, imaginário, mas nunca real. Separam o sujeito e a obra por meio de uma trajetória fantástica, uma mitopoética, algo que dê conta deste delírio tão desviante que encaminha suas obras ao sinônimo da doença mental. Enfim, separa-se o louco de sua obra por meio da “reinvenção” de sua biografia: ela não é mais transgressiva, mas racional e, por ora, fantástica ou poética (o que não deixa de operar pela razão).

As biografias trabalham na tentativa de inserir suas obras em uma explicação simbólica ou representativa e, sempre, incorporando as análises artísticas contemporâneas. Desta forma, seu delírio se torna “poética” (DANTAS, 2009) e sua obra missionária ganha espaço nos salões de arte:

Poética do delírio porque o que a move é a paixão humana por excelência, desmesurada, delirante; porque o artista oferece a si mesmo o espetáculo-simulacro de uma realização, a obra, que, embora pressuponha o advento do seu autor, este não é o seu criador, mas o seu criado. Poética do delírio porque implica uma experiência limite que não é sintoma nem sublimação, mas excesso de alguma coisa que excede para afirmar a vida; porque é experiência paradoxal, de afirmação da vida através da sua negação. Não é a sua condição de louco que o fez artista, mas sim a sua capacidade de transfigurar o terrível em aparência, através de uma complexa elaboração simbólica (idem: 86)

Por que essa recusa da loucura? Por que encerrar essa linguagem transgressiva e encontrar nela uma linguagem simbólica? Há um recuo claro da loucura, que é material subsidiário da psiquiatria, que é impuro e indigno. Se Bispo do Rosário é louco, não pode ser artista; se é artista, então, há algo de externo à sua loucura (“uma complexa

³⁸ Há poucos documentos sobre a vida de Bispo do Rosário: um registro de batismo – não foi encontrado certidão de nascimento – alguns arquivos da Marinha e relatos de antigos patrões. Por essa escassez de dados, me parece haver a necessidade de reinventar sua história a partir da leitura dos documentos existentes e pela reinterpretação de suas falas, que se não preenchem tais lacunas, ao menos criam um universo poético.

elaboração simbólica”) que lhe dá o status de artista. Uma oposição que é feita entre: loucura (símbolo) que é deslocada da realidade e precisa ser reinventada; e documentos (matéria) que fazem parte do mundo real e, portanto, são palpáveis e aceitos. O que me parece ser muito mais duas biografias que partem de dois mundos diferentes, ou seja, não se trata de um mundo sob duas óticas (a do sujeito louco e a do sujeito arquivo), mas de dois mundos incompatíveis e produtivos. Afinal, ambos nos dão sujeitos díspares: um a quem podemos conhecer, pois está escrito na história da nossa sociedade, dos nossos arquivos e documentos; e outro com o qual só tomamos contato quando reinventado, a partir do emprego de símbolos em sua linguagem transgressiva, pois que seu discurso localiza-se na exterioridade, na borda da razão.

Adentrando diretamente nas análises feitas sobre suas obras, há vários recursos para dar conta dos signos empregados. Leituras de sua infância “sem rastros” (ANTHONIO E SILVA, 2003) na autonomia dos signos dão conta, muitas vezes, de explicar desde o material utilizado por Bispo do Rosário para confeccionar sua *Missão* até o sentido dessas obras. Assim, saber que Japarutuba, em Sergipe – a cidade natal de Bispo do Rosário – possui a mítica de uma origem fenícia ou descobrir qual o significado das palavras “Arthur”, “Bispo” e “Rosário” serve de “exercício imaginativo para ocupar lacunas biográficas” (idem: 19). Lacunas estas que parecem ser tão necessárias e tão caras para compreender as formas e os conteúdos das obras de arte produzidas por Bispo do Rosário: “Sabe-se que possuía habilidades manuais e que desde a juventude arquitetava objetos e propunha alterações físicas nos lugares em que habitava, o que resultava em melhoria para a vida no entorno...” (idem: 57). O fato é que, segundo se descreve, Bispo do Rosário tinha todas as qualidades de um artista, mas “ele não tinha consciência” (idem), por isso nunca se considerou como tal e nunca deixou que suas obras missionárias entrassem para os mercados de arte - contam que chegaram mesmo a propor uma exposição individual à Bispo do Rosário: “Mas ele recusara terminantemente, dizendo que aquilo não tinha nada a ver com arte, que eram registros que ele fazia” (BURROWES, 1999: 71). Ter a racionalidade nobre dos artistas, de fato, Bispo do Rosário nunca teve. Mas, a ele é cobrada uma inteligibilidade de sua própria produção que, se não é racional, deve-se à “pulsão interior” (idem) ou à “uma vontade incansável de existir” (idem: 16), algo que defina para além de sua própria loucura os motivos da criação.

A preocupação que parece rondar estes autores é a capacidade perceptiva de Bispo do Rosário em relação às suas próprias obras. Se sua esquizofrenia paranóide é atestada, então haveria nele alguma compreensão intrínseca das propriedades artísticas. Se, decerto, a aptidão artística é uma característica comprovada aos que sofrem de distúrbios mentais, em Bispo do Rosário ela se acentuaria pela linguagem diferenciada que suas obras compõem. Haveria nelas qualidades distintas em relação às obras de outros esquizofrênicos, o que lhes valeriam maiores explicações: sua trajetória, os símbolos empregados nela e o passado biográfico. Mesmo quando se fala na *Missão* a que se prestavam suas obras, a leitura feita requer um cuidado específico e é, a todo momento, vinculada à essa biografia:

Filho de Deus, adotado pela Virgem Maria e escoltado por seres angelicais, Arthur Bispo do Rosário, tinha raiz fincada na terra de Japaratuba, no interior de Sergipe, e carregaria a cultura local, incubada, pela estrada de desvios. Os signos desse passado trancado a sete chaves não ficariam de fora na *reconstrução* do novo mundo (...) O universo construído com as próprias mãos ganharia ares de autobiografia. Os delírios diagnosticados pela psiquiatria ao longo do tempo esbarrariam em ícones religiosos. Fé e devoção. Um fervor que a população de Japaratuba conhece de longa data (HIDALGO, 1996: 35-36).

Desta forma, a devoção que Bispo do Rosário tinha por sua *Missão* nascia de uma infância marcada pela religiosidade de sua cidade natal, mesmo que ele “recusasse” esse passado, seu “inconsciente” (idem) ainda resguardava tais signos. A cidade de Japaratuba se torna uma resposta à religiosidade da *Missão* de Bispo do Rosário e, por que não, à sua loucura. Tudo se passa como se tivesse ficado em seu inconsciente um resquício ameno dos símbolos e da história da cidade e, pela falta de lembranças exatas, estes signos teriam se tornado (“inconscientemente”) o motor da criação:

Paralela à fantasia, Japaratuba aparecia embutida na vida e obra de Bispo ao longo das décadas. Um sinal de nascença difícil de ser extirpado pelos atritos da idade madura. A infância e a adolescência, que o inconsciente de Bispo documentaria (idem: 34).

Uma das obras mais famosas de Bispo do Rosário é o conhecido *Manto da Apresentação*³⁹, obra custosa de compreensão e que, segundo contam, muito se assemelha aos estandartes utilizados nas procissões, quadrilhas e desfiles de Japaratuba.

³⁹ Ver figuras V e VI

Havendo um elo entre tal obra e a infância de Bispo do Rosário ou não, o fato é que essa obra gerou inúmeras leituras e buscas por significados: “(...) o arabesco da loucura, o elemento aglutinador de toda a expressão e sentido da obra, com referências evidentes da vida do artista” (ANTHONIO E SILVA, 2003: 87). Esta obra traduziria o universo mítico e religioso em que Bispo do Rosário estivera imerso desde sua infância, o sentido “extra-asilar” (idem) de sua vida. Em outras palavras, o Manto permitiria a Bispo do Rosário a “incorporação mágica de todos os elementos nele bordados”, como uma extensão simbólica de seu corpo (DANTAS, 2009:192)⁴⁰ – que por conta de seu poder de inventividade é considerado obra de arte (idem: 207). Ou seja, com isso é possível formular a idéia de que a vida de Bispo do Rosário tenha sido transformada em arte a partir da construção de objetos mágicos e lúdicos, como o Manto. Encontra-se aí a explicação para a produção de uma obra rara. Afinal, como ela poderia ter sido produzida por um recluso manicomial? Os bordados que estampam o Manto simbolizariam a raiz cultural de resíduos barrocos de nossa sociedade: “uma arte de primado visual fundamentada no excesso, no êxtase e nas permanentes contradições (o bem e o mal, a opulência e a carência) e que é, ao mesmo tempo, festiva e trágica” (idem: 209). Explicação social, cultural, racional, nunca transgressiva, porque a loucura é, como já disse, impura e objeto psiquiátrico de enclausuramento: separa-se, na reinvenção biográfica e na simbolização da loucura, o sujeito de sua obra, Bispo do Rosário de sua *Missão*. A loucura, em seu sentido extremo, deixa de existir; torna-se pura lacuna a ser preenchida por explicações ulteriores. O sujeito louco deve permanecer em sua clausura interna, sua loucura suja; e sua obra pode figurar nos salões de arte, já que há no passado do indivíduo vestígios que o reincorporam na vida social. Nestes termos, há duas biografias (e também duas obras) a serem pensadas: a biografia contada por Bispo do Rosário, sua *Missão na Terra dos Homens* e a biografia arquivada, seus registros de nascimento, de trabalho, de alianças familiares que dão uma compreensão razoável às obras produzidas. Ao que parece, nos termos empregados por esta bibliografia que estou revendo, não haveria biografia sem representação simbólica, considerando que os dados fornecidos pelos arquivos são falhos e a história narrada por Bispo do Rosário é mítica, no sentido de que ela é pura falta ou lacuna de sentido.

⁴⁰ Dantas, ao comparar o Manto e outras vestimentas feitas por Bispo do Rosário aos parangolés de Hélio Oiticica chega a chamá-lo de “estilista apocalíptico”, a teatralização de seu drama pessoal. Nas palavras de Oiticica, a ““(corpo)ração” do corpo na obra e da obra no corpo” (apud DANTAS, 2009: 192)

Uma outra questão que me aparece como um dado comum entre os autores é que, independente da descrição que se escolha, as obras são sempre denominadas de “arte”: “Os signos da arte agem sobre todos os outros signos, rasgando-os” (BURROWES, 1999:46). E mais, os rastros de trajetória aparecem como armadilhas em que se prendem tais explicações artísticas:

Bispo nasceu camponês, foi marinheiro e foi artesão, três ‘tipos arcaicos’ que Benjamin aponta como precursores da atividade narrativa. O viajante é aquele que traz histórias do longe geográfico. O camponês, as que brotam de uma separação no tempo, histórias da tradição. As histórias de Bispo trazem a marca de um afastamento mais radical, também no tempo, também no espaço, mas sobretudo uma distância intensiva no modo de viver os mundos que o atravessam. A narração se apresenta claramente nos estandartes bordados e está presente sob outras formas no conjunto da obra. Pois há experiências que só as mãos apreendem; uma lembrança que se imprime na carne. Talvez por isso a força fundamental que assume o gesto na sustentação do fluxo do universo de Arthur Bispo do Rosário: é um mundo bordado, construído, feito com as próprias mãos – o artista pouco falava de seu trabalho. Essa configuração singular cria um sistema de signos único, de uma só vez comunicação e experiência de vida (comunicação de experiência de vida: o que funda a comunidade) (idem: 26-27).

Não questiono a potencialidade artística das obras, apenas estou verificando que elas substituem o discurso missionário de Bispo do Rosário. Ou melhor, a *Missão*, tal como proposta nos termos em que Bispo do Rosário descreve e produz, é sempre sinônimo de doença, puro sintoma. Mesmo quando se busca explicações contextualizantes – como a biografia do doente ou o processo histórico psiquiátrico nos anos de internação – para sustentar lacunas e criar uma vida para um sujeito até então inexistente, a *Missão* é, em si, um problema (confusão ou alucinação) interno à mente de esquizofrênico ou tornada outra coisa, como uma “máquina semiótica-Bispo” (idem: 46), tão cheia de significados quanto de metáforas.

Figura V e VI – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 290, 292).

A lamúria do profeta: “um escravo da voz que lhe guia”

Os diálogos com Bispo do Rosário encontrados nos documentários são difíceis, os interlocutores buscam encontrar algo de inteligível nas falas, um sentido racional, mas Bispo do Rosário não cede, segue o que a voz lhe diz e não se deixa levar. Ao contrário do que dizem, não me parece que Bispo do Rosário respondeu às questões “como bem entendeu” (HIDALGO, 1996:136), mas como a voz ordenou; é um escravo, também não sai pela “tangente” (idem), mas é objetivo, pois sabia bem o seu dever na terra. Jesus, corporificado em Bispo do Rosário, sabe de seu dever na Terra. No final de um dos documentários, uma senhora e sua filha entram no espaço onde Bispo do Rosário produzia suas *miniaturas* e ele é tão seguro quanto objetivo em suas respostas, não profere longos discursos e não se deixa levar pela bajulação da senhora, que vê naquelas obras uma “coisa fabulosa”:

BISPO: Isso é material que eu pego da terra, que eu *represento*.
MULHER: ...É, ele é muito inteligente, um trabalho desse é coisa que nem uma pessoa normal é capaz de fazer. A pessoa normal não faz isso, não. Coisa fabulosa (...) É tudo da mente dele, né? Coisa fantástica. O mais interessante é que ele não vende pra ninguém.
BISPO: Não é pra vender.
MULHER: É pra recordação dele.
BISPO: É recordação pra mim não, é recordação pras pessoas...
MULHER: Pras pessoas chegarem e verem que ele é capaz de fazer, viu?
BISPO: Não, pras pessoas que me conhecem.
MULHER: É, isso não é qualquer pessoas que tem capacidade. Isso é uma glória pro senhor, né?
BISPO: Não, não é glória, não. Eu faço isso obrigado. Senão não fazia nada disso.
MULHER: O senhor tem honra em fazer tudo isso?
BISPO: Não, sou obrigado.
(...)
MULHER: O senhor recebe ordem para fazer?
BISPO: É, se eu pudesse, não fazia nada disso.
MULHER: As ordens que o senhor recebe devem ser do além, né?
BISPO: Não sei, agora eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer...⁴¹

Cinco perguntas, cinco respostas negativas: as obras não são feitas para vender, não são recordações, não são para as pessoas verem sua capacidade, não é glória, não é honra. Mais duas perguntas, uma afirmativa e outra incerta: sim, recebe ordens para fazer e não sabe de onde elas vêm. Recebe ordens e é obrigado pela voz que o guia; e a

⁴¹ Ver DENIZART (1982). A transcrição do diálogo entre Bispo do Rosário e Hugo Denizart pode ser obtida em HIDALGO (1996: 135-143).

voz é tão viva e presente que o “além” não parece defini-la. Se há nele o poder de julgar os vivos e os mortos, de *reconstruir* com as próprias mãos o universo em *miniaturas*, ele também é a todo o momento julgado, *reconstruído* – não uma *reconstrução* em símbolos, mas um fazer de novo, o refazer de outro mundo, a *transformação* em Jesus Cristo. O trabalho que cansa Bispo do Rosário, que o faz resmungar e não ter honra – esta “obra fabulosa que nem pessoa normal faz” – une todo o universo em um único projeto que o levará à *transformação*, mas ele precisa de muito trabalho e obediência, do contrário ele é pego pela *voz* e não sobra nada. Porque a obra não é de Bispo do Rosário, mas da *voz* que o guia.

A *Missão* não é uma leitura do mundo, mas o próprio mundo redefinido: psiquiatria redefinida, arte redefinida, nomes e homens, lugares, tudo redefinido, *reconstruído* – não há um universo segundo Arthur Bispo do Rosário, mas um universo outro, intransponível àqueles que não enxergam sua *Missão*. Assim, obedientemente, tudo é carregado para dentro da *Missão* (tudo o que deve ser carregado), o próprio Hospital Psiquiátrico é o lugar escolhido para Bispo do Rosário trabalhar, porque ele fora *reconhecido* pelos frades e psiquiatras em sua “casa forte”, de onde só deveria sair com a *reconstrução* concluída. Mas, em contato com os arquivos a história é outra:

Foram removidas para o Hospital Pedro II, todas por apresentarem sintomas visíveis de alienação mental, as seguintes pessoas: uma senhora de identidade ignorada, que estava a cometer desatinos em via pública, cor parda (guia número 12); Arthur Bispo, brasileiro, preto, solteiro, 36 anos, removido da Av. Rio Branco, 183, 8º andar, sala 808 (guia 13 e atestado firmado pelo Dr. David Madeira); e Euclides Felipe, brasileiro, preto, interdito, residente à Rua Itália, 118, Cavalcanti, com guia número 14 – esta remoção foi solicitada pelo ofício número 1449 do testamenteiro e tutor judicial⁴².

Ou então:

O patrão embarcou nos designios delirantes de Bispo e deu mais asas à imaginação. Primeiro (...) inventou uma história romanceada, sobrecarregada de detalhes mirabolantes e muito suspense, em que Bispo aparecia como personagem de suma importância. Conquistado pelo afago no ego, ele se deixou navegar nas águas da mais pura ficção e, de bom grado, se convenceu a sair do escritório, de volta para o manicômio (...) contou [o patrão] com a ajuda de um policial e de alguns amigos médicos para enriquecer a encenação e levá-lo para o

⁴² Ocorrência feita por um policial, sob o título “Remoção de dementes”, em 1948, uma das reinternações de Bispo do Rosário.

hospício, com direito a cortejo de carros no caminho (HIDALGO, 1996: 59)⁴³.

Depende da escala que se escolha: “remoção de dementes” ou “imaginação”, “romance” e “encenação”. No primeiro caso, a descrição de uma atitude policialesca dos anos de 1940; no segundo é como se dissessem “Bispo do Rosário você não foi *reconhecido*, você foi ludibriado”, uma descrição que em lugar de ver a *Missão* em sua multiplicidade, vê apenas encenação. Em ambos uma redução da *Missão* a delírio. Mas, ainda podemos pensar em um terceiro caso, que parte do discurso de Bispo do Rosário e que tem neste evento o *reconhecimento* de sua divindade. Estaria exatamente aí a diferença da “*representação*” a partir do que ele nos conta e a “*representação*” nos termos simbólicos que nos contam seus biógrafos. A importância de *reconstruir* o mundo em *miniaturas* não é algo metafórico ou constituído de signos, mas uma *representação* que parece operar por contiguidade⁴⁴, ou seja, uma relação da parte com o todo: metonímia, ao invés de metáfora. A essência do nome *representado* em uma obra, de uma data ou de um objeto qualquer levaria ao Juízo Final a pessoa ou a coisa *representada*. É por estes meios que vejo operar a *Missão* de Bispo do Rosário: criando elos concretos entre o sujeito e a sua *representação*, que não é simbólica ou imaginária, mas concebida no momento exato em que uma miniatura é feita. Uma relação de contiguidade que se dá apenas sobre aqueles que, segundo Bispo do Rosário, enxergam nele uma santidade, pois do contrário não há saída possível: a *representação* não funciona, não opera:

BISPO: Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem enxerga, porque o sujeito quando não é meu, ele vem aí, olha assim e vai embora (...) Agora o meu, quando ele vem, tem prazer de estar comigo.

DENIZART: Ele vai embora porque tem medo?

BISPO: Vai. Se ele escutar a voz, a voz manda que ele vá embora, não quer negócio comigo, né? Agora, se ele é meu, a voz diz: é Jesus, o homem, se aproxima. Eu também mostro o

⁴³ Hidalgo (1996: 59) reconta uma “mágica passagem na vida de Bispo do Rosário”, retirada da folha número 375 do livro 12.206 da Polícia Civil do Rio de Janeiro, quando Bispo do Rosário teria sido reinternado a pedido de seu patrão. Trata-se da mesma ocorrência de “Remoção de dementes” descrita acima, mas contada pelo patrão de Bispo do Rosário, que teria organizado uma espécie de procissão até o Hospital Psiquiátrico, a fim de tornar a reinternação menos dolorida.

⁴⁴ Este termo é utilizado por Marcel Mauss (2003[1904]), para pensar a magia que teria como finalidade produzir efeitos e em uma de suas formas mais costumeiras veria a parte valendo pelo todo, ou seja: “(...) os dentes, a saliva, o suor, as unhas, os cabelos representam integralmente a pessoa” (p.100). O caso aqui não é bem de chamar Bispo do Rosário de “mágico”, nos termos em que nos coloca Mauss, mas identificar que em seu trabalho de *representar* o mundo em *miniaturas* ele trabalharia sobre o mesmo efeito.

fichário dele que eu tenho porque antes eu conheci ele aqui dentro já.

Esta fusão entre o real e a imagem *representada* não se dá apenas para as pessoas, para suas almas a serem julgadas, mas para as coisas (objetos quaisquer), como se tudo tivesse de ser purificado para o momento em que não houver mais abismos e nem tristeza. Como Bispo do Rosário descreve, para a hora em que apenas ele será o governante, restando apenas o bem. A miniatura, assim, tem o poder de purificar aquilo que por ela é *representado* numa relação de contágio: a mão do salvador, como num ritual, colocada sobre a *representação* prepara, dignifica, o sujeito *representado* para o que está por vir, a hora do Juízo Final.

Sua *reconstrução*, vista por estes termos, deixa de ser uma interioridade ou uma representação cognitiva – ou seja, a reinvenção por símbolos daquilo que só é possível apreender a partir do conhecimento do mundo vivido, como uma ilustração ou encenação daquilo que transcende ao conhecimento prático – para ser uma *representação* que opera nos termos do contágio e produz um efeito real sobre o sujeito ou o objeto *representado*. Uma *reconstrução* da literalidade do mundo, que está muito mais para uma forma política do que cognitiva, porque ele foi “o” escolhido pelo *Todo Poderoso* para *representar* os homens na Terra – no sentido de ter o direito de falar em nome deles (dos homens e das coisas) e de conduzi-los ao Juízo Final. Assim, sua *representação* não é feita de símbolos, mas de contágio: uma extensão ontológica, a duplicação do real. Enquanto todos dizem “é a representação do mundo em símbolos”, Bispo do Rosário diz “Não, é a *reconstrução* (ou *representação*) do mundo em *miniaturas*”. Sua obra surge do lamento, como um profeta. Enquanto todos esperam a glória, o prazer, a virtude de ser o escolhido, ele se queixa e, se faz o que lhe é ordenado, é por não ter saída: “Se eu pudesse não faria nada disso”. Como na descrição de Gilles Deleuze (1988-1989) sobre o profeta:

O profeta é aquele que se lamenta e diz: “Mas por que fui escolhido por Deus? O que eu fiz para ser escolhido por Deus?” Neste sentido, ele é o contrário do padre. Ele se queixa do que acontece com ele. O que significa: “É grande demais para mim”. Eis o que é a queixa: “O que está acontecendo comigo é grande demais para mim”. Aceitando, pois, o lamento, o que nem sempre se vê, pois não é só “Ai, ai, que dor!”, mas também pode ser. Aquele que se queixa nem sempre sabe o que está querendo dizer (...) Não tem nada a ver com tristeza, é a reivindicação (...) Existe uma adoração na queixa, é como uma oração (...) Por que isso, por que aquilo... O lamento

é sublime!(...) São os excluídos sociais que estão em situação de lamento. Mas não é pela dor, é uma espécie de canto e é por isso que é uma fonte poética (...). A queixa é a mesma coisa: “não tenha pena de mim, disso cuido eu”. Mas ao cuidar disso, a queixa se transforma. E voltamos à questão de algo ser grande demais para mim. A queixa é isto. Eu bem que gostaria de todas as manhãs sentir que o que vivo é grande demais para mim porque seria a alegria em seu estado mais puro. Mas deve-se ter a prudência de não exibi-la, pois há quem não goste de ver pessoas alegres. Deve-se escondê-la em um tipo de lamento. Mas este lamento não é só a alegria, também é uma inquietude louca. Efetuar uma potência, sim, mas a que preço? Será que posso morrer? Assim que se efetua uma potência, coisas simples como um pintor que aborda uma cor, surge esse temor (...). Alguma coisa pode se perder, é grande demais. Aí está o lamento: é grande demais para mim. Na felicidade ou na desgraça... Em geral, na desgraça. Mas isso é detalhe.

Bispo do Rosário lamenta, como faz o profeta, carregado de cansaço, na figura de um escravo ele suspira “Não sei de quem recebo as ordens, sou obrigado a fazer... se pudesse não fazia nada disso”. Bispo do Rosário é o profeta, o canal da manifestação divina, por isso, ele nega a glória, o prazer e a virtude de ser o escolhido, porque está em sua lamúria a potência de se fazer sublime. O descanso só virá após toda a obra acabada, toda *reconstrução*, enquanto isto ele se queixa:

É sentado no trono, tudo azul, diz só: Jesus Filho, tem que executar no seu canto, aí embaixo, faça isso e isso. Eu nem falo nada, tenho que executar isso tudo (...) Se eu desobedecer, me pega, me enrola lá em cima, em sonho assim, eu caio no chão, ele me suspende, eu fico descontrolado, eu vou ficando torto, qualquer coisa me pega em sonho e faz de bola, bola, bola⁴⁵

Mas, seu lamento é sinônimo de potência, é o que lhe faz ter força para seguir na “*reconstrução* da passagem das coisas pela terra”, não é tristeza simplesmente, é vitalidade. Não é um simples “ai, como é duro esse trabalho”, mas um “ai, porque a mim cabe esse dever tão grande”. A lamúria é o cântico de seu o poder supremo. E, assim, cada miniatura é feita pacientemente, em contágio com o mundo, conforme deve ser feito.

Um universo de símbolos?

As leituras feitas sobre a *Missão* de Bispo do Rosário, de maneira geral, me parecem levar sempre a um procedimento de redução, ou seja, a uma constante

⁴⁵ Ver DENIZART, 1982.

recolocação de sua potência criativa em um universo de símbolos, prontos e bem acabados⁴⁶. Uma unidade capaz de dar conta da multiplicidade que é seu lamento, a sua potência. Qual seria, então, a unidade ou identidade em que Bispo do Rosário estaria aprisionado em representar? Em que recordação do passado teria estagnado seu inconsciente? Nas lacunas e imprecisões de seu nascimento e filiação? Bispo não teria a lembrança exata de sua infância e por isso reinventaria uma origem divina? Ora, não é mais preciso ser um psicanalista para sair em busca da unidade perdida, haveria em nós (em todos nós) um “subjativismo estruturante” (DUARTE, 2005: 477-478), ou seja, a codificação do mundo através da figura do ego ou, ainda, a sensibilização dos sujeitos para as coisas interiores e universais, aquilo que possibilitaria uma explicação mais sensível e menos metafísica:

Uma linha de interpretação prestigiosa tendeu a considerar esses desenvolvimentos não como propriamente antipsicológicos, mas como pós-psicológicos no sentido de continuarem pressupondo, subjacente, a visão de mundo psicológica (cf. Russo, 2001). Poder-se-ia considerar como características dessa continuidade a preeminência de um subjativismo estruturante (sistemas de interpretação do mundo centrados em ego), a crença na existência de uma interioridade, a representação de uma dinâmica agonística dessa interioridade, o reconhecimento de uma dimensão obscura a esclarecer em seu âmago, a suposição de que esse âmago esteja relacionado com a experiência pessoal dos primeiros anos de vida (e eventualmente da vida intra-uterina), a disposição pragmática de dispor concomitantemente de diversos sistemas de interpretação e terapêutica (sem pressupor uma “conversão” religiosa exclusivista, por exemplo) e sobretudo o privilégio de uma salvação intramundana (*cura*, *conscientização*, *insight*, *equilíbrio interior* etc.) (DUARTE & CARVALHO, 2005: 477-478).

Se, como se diz “Bispo não tem consciência do que faz”, que espécie de consciência é essa que exige da esquizofrenia uma organização mimética, uma quase reprodução maquinal ou mesmo uma imitação das nossas formas? Se o que se pretende é encontrar o sentido de sua produção em um inconsciente que da mesma forma é pura repetição, veremos surgir sempre as mesmas respostas: uma religião engessada por delírios de perseguição, uma arte que necessita ser explicada pelo passado e vestígios do sujeito, uma vida emudecida em signos e ressignificações. A psicanálise, encadeada em

⁴⁶ Como bem salientei no início deste capítulo, o que propus fazer não é um inquérito ou uma acusação das leituras existentes sobre Bispo do Rosário e sua *Missão*, mas uma tentativa de extrair algo diferente desta existência. Um exercício de buscar meios para descrever o discurso e a obra de Bispo do Rosário que ultrapassasse a redução da identidade do sujeito como único meio de compreendê-lo.

vários outros saberes, engessa essa leitura dos significados parentais intrínsecos à existência, e isto não se dá porque Bispo do Rosário é diagnosticado esquizofrênico, mas porque assim lhe é dada a redenção de um passado – exigência mínima para a essência de qualquer subjetividade: “a psicanálise reordena um emaranhado de impulsos dispersos, procura enrolá-lo em torno do seu carretel. Ou, modificando a metáfora, ela fornece o fio que conduz a pessoa fora do labirinto do seu inconsciente” (FREUD, 2004 [1926]: 18). E mais, o passado de um sujeito marcado por uma infância de complexos que são, conforme profere a psicanálise freudiana, a fonte de nossas forças – aquilo que nos faz criar e que divide nossa personalidade, a desintegração do ego, “que resulta da tentativa do homem de adaptar-se a padrões de civilização demasiado elevados para o seu mecanismo intelectual e psíquico” (idem). Ou, ainda, segundo já foi descrito acima, Bispo do Rosário reinventava sua biografia para se permitir um lugar em nossa sociedade, mas por falta de respostas ele lhe concedia o direito à uma “origem divina” (DANTAS, 2009: 18).

Por outro caminho, o que busquei mostrar é que a multidão é a organização esquizofrênica, do inconsciente esquizofrênico, sujeitos de orelhas e olhos agudos, postos a ouvir e a ver sempre a multiplicidade, enquanto exigimos deles ver o singular, o uno⁴⁷. Seria esta biografia (“a geração”) recontada tantas vezes que definiria Bispo do Rosário – a busca por signos em um passado, em sua infância, o nome verdadeiro de seus pais, a tradição dos bordados e procissões? Não poderíamos ter a *Missão*, em seu próprio regime esquizofrênico, como a substancialização de sua biografia em suas obras? Não seriam estes os únicos “registros” de sua “passagem pela Terra”, mas, também da “passagem das coisas pela Terra”? A biografia pode ser outra, se começarmos a narrá-la no dia 22 de Dezembro de 1938, quando “um dia simplesmente apareci”. Não vejo o que possa ser revelado por detrás desta fala – na profundidade de suas palavras não me parece haver metáforas e nem signos – ela, por si só, já é muitas e está na superfície, é o que está dito: esta é a biografia substancializada em suas obras, é o que temos, são os únicos rastros de sua trajetória.

⁴⁷ Ver DELEUZE, 1995.

Capítulo II – Do inconsciente à arte: a contribuição dos alienados

“- O Snr. é doente? Vai ficar internado?

- Não, Respondi.

- Me desculpe; aqui não se distingue
o louco do homem são. E, entre os médicos,
há mais loucos de que entre os loucos”

(Motta Filho em diálogo com um paciente no Juquery)

Michel Foucault (2006a), em um texto posterior à História da Loucura (1997), abre uma questão que, segundo ele, contradiz sua própria tese sobre a era clássica, se bem que não se trata de uma contradição, mas de uma insurreição posterior ao grande problema do asilamento da doença mental. Ao ganhar um crivo médico que cerceava a loucura na doença mental (e a resumia nisto) os insensatos, os imbecis e os dementes foram silenciados; e sua linguagem foi esvaziada de seu caráter produtivo e transgressivo. A linguagem do doente mental tornou-se um amontoado “desarrazoado”, cheia de interditos, condenada ao confinamento em prol de uma defesa social que a transformava em um perigo iminente. O sujeito louco e doente, mas também seu discurso, estava fadado a uma “ausência da obra” que o definia.

No entanto, em pleno século XX, um fenômeno inusitado ocorre, “ao entrar em um outro domínio da linguagem excluída, a loucura desenlaça seu parentesco, antigo ou recente segundo a escala que se escolha, com a doença mental” (FOUCAULT, 2006a:219). De modo que o sentido atribuído à loucura pertence ao solo do nosso modo de ser e não mais de uma transgressão e nem ausência de sentido: “ (...) às neuroses, às formas constitutivas e não aos desvios de nossa sociedade” (idem:210). O fato é que com Freud e a psicanálise, o par neurose-histeria ganha um espaço privilegiado na ordem do Homem, uma *reserva de sentido*, ao nível do inconsciente, que espreita a todos nós e permite nosso deciframento mais íntimo. Eis que o louco é o meio do

caminho para decifrar a verdade do Homem, inclusive de sua Obra. Loucura e doença mental entram em um novo processo de problematização, ainda cheia de interditos, mas sobre uma outra forma: uma disjunção completa entre os sujeitos doentes e seus discursos. Por que, então, fazer circular a obra e não os sujeitos? Chegamos ao problema deste capítulo, a partir da pista de Michel Foucault: por que, mesmo após cinquenta anos de internação como doente mental, como esquizofrênico-paranóide, as obras de Bispo do Rosário passam a circular de modo potente, numa linguagem em que nos reconhecemos, como legítima obra de arte contemporânea?

Se hoje conhecemos Arthur Bispo do Rosário pelo diálogo que sua obra traz com as criações artísticas mais atuais e, como não poderia deixar de ser, pela sua história dentro de um hospital psiquiátrico, eu diria que, sobretudo, Bispo do Rosário é conhecido pelo encontro entre arte e loucura. Não foi possível, ainda, desvincular a capacidade artística de um alienado de sua história: o louco, durante todo o século XX, foi constituído por sua biografia doente, sua mente hermética “que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda” (idem: 216). Suas obras eram o reflexo desse processo interior e uma maneira de caracterizar ou diagnosticar a mente louca, um misto entre obra de arte e material de diagnóstico. Hoje, no entanto, as obras de Bispo do Rosário tornaram-se o mote de uma nova produção do debate sobre arte e loucura - um outro modo de conceber as obras dos esquizofrênicos - que busca eclipsar sua trajetória doente por meio da própria obra de arte. Neste sentido, a qualidade da obra de arte não estaria em quem a produz, mas em si mesma, em sua plasticidade e conceituação. Um debate que se encontra no decorrer do século XX e que é tão atual que se torna impossível avaliar seus resultados, algo ainda por vir, não me cabe prever. Resta uma pergunta: teriam as obras de Bispo do Rosário ultrapassado este limite da doença mental, ou os limites da nossa sociedade, e conseguido retomar as vestes da transgressão? O caráter desarticulador que suas obras causam no dispositivo arte/loucura remete sempre a um passado recente, considerando que não há disjunção sem transformação e não há transformação sem um discurso a combater, uma disputa em torno do saber sobre as expressões dos alienados.

É exatamente este discurso constituído historicamente em suas vicissitudes e suas controvérsias que pretendo abarcar neste capítulo. Claro, a intenção é seguir alguns

caminhos que não abrangem toda a história da relação entre arte e loucura, mas alguns discursos, alguns embates e dilemas que tentarei descrever como se fossem “efeitos de verdade”. Discursos estes que mais tarde incidem diretamente sobre Bispo do Rosário e sua produção contemporânea de arte. Em outras palavras, se a primeira vista parece evidente que o reconhecimento artístico das obras de Bispo do Rosário se deu pelo encontro entre arte e loucura, o interessante é perguntarmos “como isto se torna evidente” retirando certos enunciados de sua forma consumada e seguindo os indícios de sua construção. Neste sentido, é preciso acompanhar as linhas dos discursos que se deseja combater ao se afirmar que “Bispo do Rosário é um artista contemporâneo”, enfim, como essa realidade se tornou possível. Esta sentença só se torna visível se voltarmos a um momento anterior a ela, quando muitas verdades já estavam em disputa, em plena controvérsia. É neste sentido que este capítulo tem por objeto descrever alguns acontecimentos que criam a possibilidade de problematizar a arte dos insanos, focando nos modos como isto ocorre e como constituem um dispositivo arte/ loucura.

A manifestação artística nos alienados

Em 2007, a *Revista Bien'Art* produziu uma matéria sobre as mudanças realizadas pela nova direção do Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea considerando, como uma das principais realizações, o fechamento das oficinas de terapêutica ocupacional e a abertura da Escola Livre de Artes Visuais – que teria como função principal ser um “catalizador da criação artística, sendo um espaço não-terapêutico e não-psicologizado”⁴⁸. Em seguida, é mencionado o trabalho no Hospital do Juquery em São Paulo, nos anos de 1920, como inspiração para o modelo adotado. Acima deste comentário há também uma breve descrição dos ateliês instalados no Hospital Nacional dos Alienados pela década de 1940, no Rio de Janeiro, sob o argumento de que não é possível contar a história do Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea sem falar nesses dois casos fundamentais⁴⁹. O fato é que o Hospital

⁴⁸ Flávia Corpas, coordenadora da Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea. (BIEN'ART, 2007: 13)

⁴⁹ Respectivamente, a matéria fala sobre os estudos realizados desde os anos de 1920 no Juquery, que a partir de 1955 passa a ser a Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery. O médico psiquiatra, Osório César é o maior expoente neste trabalho, tendo sido homenageado, nos dias de hoje, com um museu no mesmo hospital. A segunda referência trata do ateliê de terapêutica ocupacional promovido pela doutora

Nacional dos Alienados está para a terapêutica ocupacional assim como Hospital do Juquery está para a Escola Livre de Artes Visuais. A escolha é clara.

Se retomarmos alguns anos e analisarmos mais de perto os procedimentos e pesquisas realizados por estes hospitais e, sobretudo, os enunciados que perpassam suas práticas – ou seja, seus interesses específicos na expressão artística dos alienados e os exercícios empreendidos - torna-se possível “desobviar” essa escolha por meio das controvérsias que a constituíram. A questão aqui é menos narrar os problemas internos aos modelos, suas disputas por legitimação, mas acompanhar algumas maneiras de se pensar a arte dos insanos e os caminhos que isto produz, reverberando na forma como as obras de Bispo do Rosário são entendidas. O que devo deixar claro é que meu problema não está nos museus enquanto instituições, mas nos modos de produção que seus discursos projetam sobre a verdade da loucura e de sua criação artística. Partindo, portanto, destes “modelos” discursivos, a idéia é seguir os caminhos que levam ao encontro de Arthur Bispo do Rosário e à ruptura que suas obras engendram.

As formulações discursivas atuais tendem a carregar a expressão artística dos alienados para fora de sua biografia louca, ou psicologizada. Isto se dá sempre em comparação aos trabalhos realizados por um grupo que se formou em torno das descobertas psicanalíticas. Um grupo não só de médicos, mas também de artistas que se interessavam pelas produções da loucura como uma forma de retorno a si (o enigma da mente humana) e à sua própria produção (o enigma da criação). Desta forma, é possível dizer não só que Bispo do Rosário se torna conhecido pelo encontro entre arte e loucura, mas por uma maneira específica de conceber esta relação, que é propiciada no debate entre artistas modernos e psicanalistas.

O interesse por uma linguagem própria da doença mental no Brasil é bem datado, poderíamos dizer, sem correr muitos riscos, que ele só se manifesta a partir da leitura de alguns médicos psiquiatras dos textos de Freud. A psicanálise abre, por assim dizer, uma fenda para se pensar um método comparativo entre a mente dos homens mais primitivos e a dos homens modernos, no qual o louco ou, neste caso, o doente mental apareceria como um instrumento importante, considerando que seu pensamento estaria

Nise da Silveira no Hospital Nacional dos Alienados, na década de 1940, que mais tarde, nos anos de 1950, também viria a ser o Museu de Imagens do Inconsciente.

localizado numa profundidade permanente do inconsciente. Ou seja, o doente mental alojaria uma “reserva de sentido” (FOUCAULT, 2006a:216), na qual por sentido entende-se a linguagem sobrepujada (que é abafada ou domada), e por reserva, o espaço onde este sentido estaria retido e suspenso ao mesmo tempo. Contudo, com a psiquiatria ainda firmemente aliada à ciência higiênica e biológica, as expressões dos alienados, em muitas análises, previam a falta de capacidade produtiva ou falta de “razão”. “Manifestação Artística nos Alienados” (MOURA, 1923), é conhecida como a primeira tese sobre o assunto produzida no Brasil⁵⁰, tendo por interesse investigar a partir da nosologia psiquiátrica uma série de casos que atestam o caráter de “desrazão” das expressões dos alienados, o que segundo a tese seria o elemento de interesse aos “normais”. Em outras palavras, as características que denotariam falta de racionalidade em tais produções deveriam ser intensificadas pela validade que tinham para a compreensão da racionalidade. A tese tem como uma de suas principais referências a teoria da degeneração de Cesare Lombroso e se mostra como a evidencição de um discurso que se estendia entre psiquiatras e alienistas sociais. E mais, a pesquisa demonstra como a psicanálise tornava-se um instrumento útil na incorporação de elementos que guiariam o diagnóstico médico. Os desenhos, os sonhos, a confissão oral

⁵⁰ Trata-se da tese de Silvío Moura que, incentivado pelos interesses do também médico psiquiatra Ulysses Pernambucano sobre a arte dos alienados, defende sua tese na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. É notável a importância do movimento higienista no pensamento de ambos. Ulysses Pernambucano teria sido um dos grandes incentivadores do movimento em Pernambuco, sendo conhecido por seus trabalhos com educação profilática nas escolas e em abrigo para menores. Nos anos de 1930, colabora na criação da Liga de Higiene Mental de Pernambuco inspirada, porém independente, da Liga Brasileira de Higiene Mental, criada no Rio de Janeiro nos anos de 1920. Outro dado interessante é a utilização da nosologia kraepeliniana da doença mental para a compreensão da arte dos alienados. Segundo esta maneira de conceber a alienação, os fatores degenerativos estavam pautados pela causalidade biológica e, para tanto, era necessário desenvolver uma abordagem que separasse aspectos clínicos e criasse agrupamentos, de modo que uma determinada causalidade comum pudesse ser assumida e se tornasse acessível para a manipulação. Para tratar e estudar estas doenças, portanto, era necessário criar uma classificação destes organismos, o que levou Kraepelin a criar uma nosologia própria às doenças mentais, de modo análogo à classificação feita por Louis Pasteur e Robert Koch a respeito da microbiologia. Diretor da clínica de *Heidelberg* entre os anos de 1890 e 1903, Kraepelin observou que “a doença mental pode liberar poderes que de outra forma estão contritos por todas as espécies de inibição” (apud MELLO, 2000); como forma de analisar e catalogar tais observações, Kraepelin reuniu expressões plásticas dos pacientes, incluindo desenhos, pinturas e bordados. Foi com base nesta catalogação que Kraepelin cunhou o termo “demência precoce” – mais tarde, chamada de “esquizofrenia” – que seria, exatamente, uma doença degenerativa, a deterioração mental do indivíduo (ver MACGREGOR, 1989). Conforme atenta MacGregor (idem: 189), em seu estudo sobre a arte dos insanos, Kraepelin, ao mencionar os desenhos dos alienados em seus aspectos de distúrbio psicopatológicos, na formulação de uma nosologia específica, legitimizou o interesse psiquiátrico pelas expressões plásticas desenvolvidas nos hospitais para alienados.

dos desejos censurados apresentavam novos elementos para determinar as características que faziam daquele sujeito um improdutivo, um degenerado⁵¹.

Seguindo outro caminho, mas não muito distante, as expressões dos alienados aparecem nas entrelinhas da ciência médica psiquiátrica em sua vertente clínico-jurídica, ainda no início do século XX, como um modo de diagnosticar a mente doentia a partir da expressão que ela produzia no papel. Desta forma, o indivíduo julgado por ato criminal ou por demência – neste momento, quase sinônimos; afinal, a loucura passa a ser, em seu limite extremo, sempre um crime – era tomado por uma série de exames que exigia o acompanhamento de um profissional da psiquiatria que, muitas vezes, guiava-se pelo desenho ou expressão gráfica como fonte segura para proferir o laudo. Aqui, ainda, a linguagem da loucura não diz nada além de seu próprio diagnóstico: a comprovação da incapacidade no indivíduo acometido pela doença mental de transmitir concretamente seus desejos. Nestes termos é que o então diretor do Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro, Heitor Carrilho, ao trabalhar em um laudo criminológico⁵² disserta que:

A fantástica imaginação do nosso examinado se manifesta também nos seus desenhos. Sabe-se a importância que possuem os desenhos, tal como os sonhos, na apreciação de possíveis conflitos psicológicos dos seus autores, por isso que, como pretendem os psicanalistas, esses documentos podem refletir e mesmo representar reminiscências de traumas afectivos e sexuais vividos na infância. Assim, pensa-se que eles constituem um caminho para a sondagem do inconsciente e valem por uma exteriorização curiosa de idéias recalcadas e relegadas para as profundezas do inconsciente, responsáveis, não raro, pelas manifestações psico-neuroticas, senão também pelo desregramento dos instintos (CARRILHO, 1929:137-138).

⁵¹ Em 1926 Arthur Ramos defende a tese de doutoramento “Primitivo e Loucura”, constituindo uma relação entre o delírio paranóico e os primitivos, concluindo que em todo homem adormece o selvagem, à espera de se manifestar de maneira bárbara e anti-social. A tese de Arthur Ramos recebeu uma série de comentários elogiosos nos jornais da época, dentre os quais se destacam os de Juliano Moreira, Henrique Roxo, Miguel Couto, L. Lévi-Bruhl e Sigmund Freud: “Estimado senhor colega. Eu acho seus resultados, que agora tomo conhecimento por seus relatórios, muito interessantes e estou de acordo com as expectativas em que até aqui seus trabalhos psicanalíticos se baseiam. Atenciosamente, Do seu... Freud” (in Algumas opiniões sobre “Primitivo e Loucura”, do autor, s/d).

⁵² O laudo narra o julgamento de Febrônio Índio do Brasil que, em 1927, fora acusado de matar por estrangulamento um jovem no matagal da Ilha do Ribeiro. O fato é que seu advogado de defesa, em uma prática comum e difundida na época, afirmou que Febrônio, tendo ou não cometido tais atos, era “positivamente um louco”, exigindo medidas especiais para seu cliente: “Se a sociedade julga-o perigoso, que se o interne num manicômio, numa penitenciária *nunca*” e, ainda, exclama “justiça!” (apud FRY, 1985: 118). O atestado de loucura e, portanto, de sua irresponsabilidade por tais atos foi pedido a Heitor Carrilho – o então diretor do Manicômio Judiciário. Dentre as análises, fazia parte do laudo médico desenhos e anotações feitas pelo criminoso degenerado.

É um fato consumado (“sabe-se”) a importância dos desenhos para a caracterização do tipo mental do indivíduo, considerando que eles expressam os conflitos individuais que levam à perturbação mental. Nota-se que possuem a mesma solidez que os sonhos: ambos fornecem uma auto-imagem da psique doente, aquilo que não é dito, que está “recalcado” e pode ser exteriorizado, se não pela via oral, pela imagem impressa em papel. O laudo narra, ainda, que após a recusa de manifestar suas perturbações, o inculpatado cede, mas apresenta desenhos ilógicos e de tão herméticos, impenetráveis: um padre e um menino nu, dragões munidos de tentáculos e espadas...⁵³ Referências que demonstram a necessidade de fugir ou libertar-se das extravagâncias mentais, configurando sempre em uma imaginação fantástica e difícil de ser penetrada. A psicanálise, nestes casos, ajudaria a desvendar o que estaria por detrás de tais expressões delirantes, numa análise muito similar a do sonho, onde da mesma maneira se instalariam as formas inconscientes.

Tomando o índice da Revista Memórias do Hospital de Juquery (1925, 1926-1927), onde se encontram as primeiras publicações paulistas⁵⁴ sobre a arte dos alienados, nota-se que em meio a uma série de estudos bio-patológicos – sobre “cysticercose cerebral”, “vitiligo”, “syphilis”, “paraplegia”... – as “doenças do espírito” começam a ganhar espaço junto à medicina psiquiátrica. O fato é que se passa a dar uma atenção especial às potências criativas das expressões dos alienados, considerando que elas mantinham resguardadas resquícios da “infância da humanidade” ou, como queiram, manifestações psíquicas comuns a todos os homens: “Que é um meio elementar e synthetico de representação, peculiar á creança e ao homem primitivo” (CÉSAR & MARCONDES, 1926-1927: 165). Neste sentido, o estudo das representações oníricas que os desenhos e esculturas dos doentes mentais apresentavam teria, acima de tudo, um intuito que ia além dos Hospitais Psiquiátricos: a compreensão de toda e qualquer mente humana. É clara a tentativa de inserção dos métodos freudianos de análise para o estudo “das condições profundas da psychologia individual” (idem:161), em especial nos casos de representações oníricas, muito comum

⁵³ Ver figura VII (desenho do dragão que Febrônio Índio do Brasil via em seus sonhos e que serviu de base para os laudos de sua condenação).

⁵⁴No ano de 1925, Osório César inicia-se como psiquiatra no Hospital do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo. Neste mesmo ano publica “A arte primitiva nos alienados” na Revista Memórias do Hospital de Juquery. E, em seguida publica, em parceria com o também médico psiquiatra, Durval Marcondes “Sobre dois casos de estereotypia graphica com symbolismo sexual” (1926-1927).

nos pacientes com transtornos mentais. A questão aqui não era averiguar a veracidade da psicanálise, mas apresentar casos que pudessem ir ao encontro das teorias propostas por Freud: “A nossa afirmação de que a *stereotypia graphica* de nossos doentes é da mesma natureza *psychologica* que os sonhos do conteúdo sexual de Freud parece à primeira vista absurda para áquelles que não conhecem a doutrina do mestre de Vienna....” (idem). É provável que a escusa feita respeitasse o fato de que a psicanálise era nova por aqui e que muitos, ainda, não a compreendiam ou não a aceitavam.

Já em “A expressão artística nos alienados. Contribuição para o estudo dos *symbolos na arte*”⁵⁵, da autoria de Osório César, diretor do Hospital do Juquery, publicado em 1929, o título parece intrigante: a expressão artística é nos alienados, mas a contribuição é para os estudos em arte. Apesar de ter como fonte as pesquisas já realizadas sobre a relação entre arte e alienação e, sobretudo, os estudos do inconsciente, o autor via naquelas “expressões artísticas” características que se familiarizavam às expressões vanguardistas⁵⁶. O alienado aparece como um sujeito que, em muitas ocasiões, apresenta um raciocínio lógico, com linguagem correta e imaginação, por vezes, “exuberante”: “O alienado é simplesmente isso: um doente cujas perturbações do espírito são um obstáculo, transitório ou permanente, à sua adaptação à sociedade na qual ele deve viver” (Voivenel apud CÉSAR, 1929: 1). Um ano antes da publicação deste livro, o então Asilo de Alienados do Juquery tem seu nome modificado para Hospital e Colônias de Juquery. O que pode parecer como uma mera mudança de nomenclatura, quando olhada nos termos da produção da loucura, torna-se uma verdadeira mudança de funcionamento. Como forma de “retornar a realidade”, as “colônias” previam um tratamento rígido, baseado numa “ilusão de liberdade”, fundamentado no trabalho e numa rotina rigorosa que levaria o alienado a impressão de uma vida sã⁵⁷:

⁵⁵ Livro de Osório César publicado pelas Officinas Graphicas do Hospital de Juquery, em agosto de 1929.

⁵⁶ Osório César também se enveredou pela crítica de arte e escreveu regularmente, entre os anos de 1930 e 1960, para diversos jornais, dentre os quais *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Diário da Noite*, *Estado de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha de São Paulo*, *A Gazeta* e *Jornal de São Paulo*, colocando nos círculos artísticos novos artistas e grupos, tais como o Santa Helena, o Bernadelli e o Guanabara. Com isso, é reconhecido não apenas como um psiquiatra influente, mas também como um crítico de arte atuante (ver FERRAZ, 1998).

⁵⁷ No Rio de Janeiro dos anos de 1920, foram inauguradas várias colônias, destinadas a extrair a superlotação do Hospital Nacional dos Alienados e a propagar um tratamento firmado no trabalho: Colônia São Bento (1890), Colônia Conde de Mesquita (1890), Colônia Agrícola de Jacarepaguá (1924), Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro (1911). Se a doença degenerativa causava a perda da

O insano que trabalha e vê o resultado de seu suor, sente-se mais digno; sai da condição ínfima de criatura inútil e eleva-se a seus próprios olhos; adapta-se a um *modus vivendi* que lhe suaviza grandemente a desgraça. A consciência do próprio valor pessoal revive o individuo, que, de outro modo, seria uma carga pesada e inútil para a parte sã da sociedade (...) A ocupação ao ar livre, que lhes concede a aparência de liberdade e em muitos casos não só aparência, mas ampla liberdade, diminui-lhes extraordinariamente a angustia, a ansiedade, o mal estar que os atormenta na prisão sem trabalho. (Franco da Rocha apud CESAR, 1929:2)

Após atestada categoricamente a aplicação da ergoterapia⁵⁸ nos hospitais, como uma mostra da capacidade do alienado para o trabalho, verifica-se que, da mesma forma, o doente mental é produtivo para a expressão artística:

O insano também não é um ser desafeiçoado e sem iniciativa pelas cousas de arte. Do mesmo modo que no individuo normal, a imagem, o pensamento formado no cérebro do alienado, crea, em determinados casos, uma attitude estética bem curiosa (CESAR, 1929:3)

Se tanto no homem normal quanto no homem acometido pela insanidade as imagens estéticas são constituídas de uma mesma maneira, o autor encontra aí a necessidade de regressar à história das artes, para delimitar o que há de “comum” nestas diversas formas, dos homens primitivos aos homens de vanguarda. Contudo, cabe, segundo o autor, algumas ressalvas:

“A esthetica futurista apresenta vários pontos de contacto com a dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte; longe disso. Achemol-a até muito interessante assim como a esthetica dos alienados. Ambas são manifestações de arte e por isto são sentidas por temperamentos diversos e reproduzidas com sinceridade” (Cesar, 1925, p. 117).

racionalidade e da moralidade, uma forma de fazer o alienado resgatar uma vida próxima à dos homens sãos era empregando-os em uma rotina metódica, uma pedagogia normalizadora: horários fixos e bem definidos, trabalho moderado e divertimentos regulares. Desta maneira, o paciente estaria alocado numa situação de ordem que acomodaria sua existência, o que poderia se não curá-lo, ao menos, levá-lo a uma “ilusão” de realidade. A condição asilar do sujeito doente torna-se imprescindível para a implementação de uma ordem social, como bem descreve Venâncio & Delgado, (1989): “ (...) as Colônias deveriam ser mais que um sítio distante do caos urbano, pois aspiravam uma comunidade-continente: acolhedora, modelares e especializadas, em razão do engenho da ciência e da arte da paciência”. Constituinte-se na idéia de “máxima liberdade”, garantiam o contato dos doentes com pessoas sadias, os enfermeiros – aqueles que conheciam a técnica da condução - como uma inserção do doente em uma “vida social mínima”, além de separar os capazes de viverem dentro das normas, daqueles que necessitam “viver na ilusão” (Venâncio & Carvalhal, 2005).

⁵⁸ A ergoterapia consiste em fazer os enfermos e incapazes executarem um trabalho apropriado às suas capacidades funcionais amortecidas, garantindo uma reeducação ou equilíbrio psicológico (ver MIELNIK, 1987).

O autor é cuidadoso ao falar da arte de “hoje” – que não deve ser confundida com pura alienação – mas afirma que esta contém, sim, traços equivalentes aos presentes nas expressões artísticas dos alienados.

As pesquisas sobre a expressão dos doentes mentais pareciam ter um método comum, que considerava a estética relacional, comparativa, entre a arte dos asilados e a arte dos primitivos⁵⁹. A primeira delas teria sido o estudo de Cesare Lombroso, que reuniu a produção artística de pacientes com expressões iniciadas após a “moléstia”: “Considerou, genialmente, as obras artísticas desses alienados como uma espécie de atavismo da infância da humanidade” (CESAR, 1929:5). Lombroso identificava nas produções dos doentes mentais formas similares as dos primitivos, como se a doença deixasse o indivíduo em um estágio atrasado da evolução humana. Num mesmo caminho, esta tese pode ser verificada no fato de que nem todos os alienados produziam formas harmoniosas, muitas eram apenas motivos grosseiros, falhos, incoerentes e com feitiços primitivistas (idem). As produções nos alienados foram descritas, comparadas e classificadas seguindo quatro grupos, em concordância a uma “cronologia evolutiva das artes”: a arte dos primitivos; a arte primitiva; a arte clássica e, a arte de vanguarda⁶⁰. Em cada um desses grupos há exemplos ilustrativos. Os primeiros são caracterizados por desenhos pré-históricos de caráter rudimentar e simbólico, como nos desenhos de crianças de 4 a 9 anos, idiotas, imbecis e selvagens. Seria, em síntese, o retorno ao estado pueril da humanidade. Entre as crianças anormais, que demonstram as formas mais primitivas de expressão, os desenhos teriam um significado particular para a interpretação das psicoses de fundo sexual⁶¹. A segunda é muito familiar à arte dos índios de Marajó, às japonesas do século XII, à arte gótica e a do negro centro-

⁵⁹ Osório César (1929) menciona vários trabalhos sobre a arte dos alienados, dos quais destaca: Simon (1876); Lombroso (1889); Morselli (1894); Julio Dantas (1900); Rogues de Fursac (1905); Hans Prinzhorn (1919; 1926); e, Vinchon (1925).

⁶⁰ Na conclusão do livro, Osório César explica a separação entre “arte do primitivo” e “arte primitiva”: “No homem primitivo, Ella [a arte] é representada por desenhos toscos, incompletos e caricaturas de animais selvagens. Não há decorações de motivos vegetaes. No sentido clássico de arte, essa manifestação pictural do primitivo não é bem arte. Ella é antes uma pré-arte. A arte primitiva é uma manifestação esthetica emocional, grosseira deformada e estylizada com motivos animaes e vegetaes” (p.160).

⁶¹ Ver figuras VIII (representação de “arte do primitivo”, feita por um paciente de 14 anos com psychose epleptica do Juquery) e IX (representação de “arte do primitivo com attitude sexual”, feita por um demente precoce paranóide, paciente do Juquery).

africano⁶². Estas são pura subjetividade ou um realismo subjetivado, não há abstração no pensamento ou nas formas desenhadas, que podem ser alinhadas às expressões produzidas pelos doentes paranóides – que não são capazes de criar conceitos em suas produções, apenas o que seria uma representação rudimentar e grotesca do real⁶³. No terceiro grupo estão os alienados que produzem “arte normal, bem equilibrada” (idem: 24-25) e, portanto, uma arte que pode ser identificada com a acadêmica ou realista, muito semelhante à arte greco-romana. Por estas características, este seria o grupo de menor interesse à pesquisa, considerando o estágio de equilíbrio em que se encontra⁶⁴. No último grupo estão os “maneirismos estereotipados” (idem: 27), no qual se verifica o uso extremado de conceitos; ou seja, aqui é possível identificar abstração (no sentido de idéias) nas formas criativas que, por muitas vezes, por conta do exagerado simbolismo, chegam a ser indecifráveis. Estas são muito próximas à arte “atual” ou de vanguarda. Os emblemas usados por estes doentes são assimiláveis à simbologia empregada por Freud na interpretação dos sonhos⁶⁵.

Esta linha histórica propõe um cruzamento de alguns estágios evolutivos que vai da arte do primitivo à arte de vanguarda, das crianças à vida adulta, dos casos mais profundos de demência aos alienados mais lúcidos. Confere, com isso, uma organização que atesta similitudes nestas oposições binárias; ou seja, em toda evolução (na arte, na doença ou no desenvolvimento do homem) há uma progressão que leva a uma maior racionalidade. Apesar de haver, contudo, uma evolução do irracional ao racional, existem regiões cerebrais no homem (em todos os homens modernos) que se assemelham às fases primitivas das espécies. A fase moderna da arte é um atestado desta herança primitiva:

Arte de hoje tem suas raízes extensamente ligadas na do primitivo. Cada dia ella vae caminhando para essas representações primitivas, que são symbolólicas, constituídas por linhas curvas, quebradas e symetricas, produzindo uma attitude mental materializada em forma grosseira, deformação da natureza, justamente como a arte do primitivo, que traduz sentimento e uma expressão da vida mais consoladora e humana (idem: 15)

⁶² Osório César conta com a colaboração do acervo de pesquisas arqueológicas do Museu Nacional para o uso de imagens nas comparações feitas entre a produção dos alienados e dos povos primitivos.

⁶³ Ver figura X (representação de arte primitiva, feitas por paciente do Juquery).

⁶⁴ Ver figura XI (representação de arte clássica ou acadêmica, feita por paciente do Juquery).

⁶⁵ Ver figura XII (representação de “arte expressionista”, estilo vanguardista, feita por um demente precoce paranóide, paciente do Juquery).

O método empregado por Freud na leitura do sonho como meio de entrar no que está resguardado pelo inconsciente é factível na comparação da simbologia empregada pela arte de vanguarda e por alguns doentes mentais – o fato é que por meio do inconsciente é possível acessar uma via universal de expressão. Em outras palavras, a forma mais primitiva de criação artística e sua forma mais racionalizada possuem um elemento comum, que só pode ser acessado por meio do estudo do inconsciente; há na produção de símbolos características universais que se constituem na mente dos doentes e dos vanguardistas. A manifestação artística para além de servir como estudo dos símbolos nos alienados, promove uma ilusão de produção; ou melhor, objetiva mais rapidamente a realidade material, o que de outra forma levaria um tempo. É uma maneira de fazer emergir o que está escondido por detrás do puro inconsciente, considerando que no homem racional e moderno as imagens universais sobem à superfície de forma latente e se manifestam como obras de arte, enquanto nos primitivos e nos doentes mentais elas são permanentes e se manifestam como sintomas de uma expressão inconsciente. A evolução do indivíduo, como a evolução das espécies, é representada na estética como recordações deformadas do passado. Dessa maneira, a produção das crianças se parece com a dos primitivos, a do homem adulto com o progresso e a do velho com a decadência (idem: 44):

As recordações infantis do homem não têm às vezes outra origem. Em lugar de se reproduzir a partir do momento em que ficam impressas, como acontece com as recordações conscientes da idade adulta, são evocadas ao cabo de muito tempo, quando a infância já passou, e aparecem então deformadas, falseadas e postas ao serviço de tendências ulteriores, de maneira que não resultam estritamente diferenciáveis das phantasias (Freud apud CÉSAR, 1929:47)

O tratamento firmado na leitura das imagens produzidas por doentes mentais previa a recuperação, mesmo que parcial, do indivíduo para a sociedade; durante os anos de 1920 e 1930, muitas das práticas empregadas como métodos de tratamento alocavam-se nas terapias morais: o trabalho, a expressão pela arte, os jogos e os divertimentos. Tais métodos passam a ser vinculados com as teorias analíticas, constituindo um duplo sentido para os tratamentos terapêuticos. Ou seja, além de recolocar o indivíduo doente em um “mundo de realidade ilusória”, sua produção era, também, um rico material de análise para a compreensão das mentes doentes e, mais do que isso, levava o analista a uma compreensão mais ampla, a qual poderia trazer à

superfície imagens interditas da mente humana. De um lado, um tratamento para os indivíduos que viviam asilados e que necessitavam de um mundo ilusório para serem agregados ao corpo social; de outro, o resultado concreto desta terapêutica (ou seja, as expressões colocadas no papel) que propiciavam um rico material para compreender as características universais (inatas ou puras) do espírito humano.

A Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery – que efetivamente só recebe este nome em 1956 – tem como uma de suas bases conceituais a noção de “educação pela arte”⁶⁶ que parte da idéia de que a expressão artística é fundamental para o desenvolvimento humano. Estaria nela o ato de liberdade das energias contidas em todos os homens, que afluiria em um processo de harmonização, reeducação e reconstrução do próprio indivíduo que se expressa artisticamente. A educação através da arte nos hospitais psiquiátricos levaria a uma reinserção, ou uma *reconstrução*, das bases físicas e mentais do indivíduo doente, conciliando-o com as estruturas sociais. Sobretudo, deveria concentrar-se na liberdade máxima de criação, ou seja, no mínimo possível de interferência do analista ou educador para, assim, permitir a relação entre o doente e seu mundo interno, o que confluiria em formas mais puras e espontâneas de arte.

⁶⁶ Refiro-me à noção de “educação pela arte” do teórico da arte Herbert Read, que surge nos anos de 1940 e muito influencia o pensamento de Osório César.

Figura VII - ÍNDIO DO BRASIL, Febrônio. *Sem título.* (Fonte: *Archivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo*. volume I, anno I, fascículo 1º, [1922] 1924: 16).

Fig. 14. J. 14 annos. Analphabeto. Psychose epileptica. Desenho espontaneo. Forma primitiva de representação humana. (Coll. do auctor).

Fig. 15. V. 14 annos. Analphabeto. Psychose epileptica. Desenho espontaneo. Forma mais aperfeiçoada de representação humana. (Coll. do auctor).

Figura VIII – Autores desconhecidos, *sem título*. Representação de arte dos primitivos (Fonte: CESAR, 1929: VIII).

Figs. 33, 34. Desenhos espontaneos feitos por um demente precoce paranoide do Hospital de Juquery. Em cima, animaes em attitude sexual. Em baixo, um braço de mulher com mãos e dedos bem desenhados e um animal, especie de dragão, pizando numa serpente. Estylo archaico. Arte primitiva. (Da coll. do auctor).

Figura IX – Autor desconhecido, *sem titulo*. Representação de arte do primitivo com atitude sexual (Fonte: CESAR, 1929: XXIII).

Figs. 37, 38. Esculturas em barro de um doente do Hospital de Juquery. Trabalho espontaneo. Estylo archaico. Arte primitiva.

Figura X - Autor desconhecido, *sem título*. Representação de arte primitiva (Fonte: CESAR, 1929: XXV).

Fig. 40. Busto em barro e cimento. Trabalho de um doente do Hospital de Juquery. Tamanho original cinco vezes maior. Estilo classico. Arte academica. (Da colleção do Hospital de Juquery).

Figura XI - Autor desconhecido, *sem título* Representação de arte clássica ou acadêmica (Fonte: CESAR, 1929: XXVII).

Fig. 50. Escultura em barro, expressionista, de um demente precoce paranoide. Tamanho original um terço maior. Estilo archaico. Arte primitiva. (Da coll. do Hospital de Juquery).

Figura XII - Autor desconhecido, *sem título*. Representação de arte de vanguarda (Fonte: CESAR, 1929: XXXIV).

O retorno à pureza: encontros entre psicanálise e arte moderna no Brasil

Se os estudos psicanalíticos adentraram os hospitais psiquiátricos e certas teorias da arte foram agregadas às análises, como conteúdo comparativo, o contrário também ocorreu: muitos artistas e teóricos da arte encontraram na psicanálise e nos hospitais psiquiátricos uma fonte de inspiração e, principalmente, de explicação para o processo criativo⁶⁷. É inútil definir por quais vias a psicanálise chega ao Brasil, o fato é que havia nos artistas modernistas do início do século um interesse peculiar nesta nova ciência do inconsciente: parecia estar na profundidade do pensamento, ou da alma, a possibilidade de uma criação inovadora e, em sua ciência, a psicanálise, a interpretação necessária para tais inovações⁶⁸. São famosas as menções a Freud em vários textos literários durante a ascensão do modernismo brasileiro nas artes. Um dos pontos-chaves era a investigação do primitivismo como detentor dos desejos e dos sentidos aguçados, no qual era visível uma sexualidade acentuada e sem interditos. Neste aspecto, vê-se que os modernistas se debruçam neste achado como modo de compreender sua própria história (ou sua infância), assim como da sociedade em que viviam. Os valores renegados, ou até mesmo desconhecidos há pouco, eram agora experimentados a partir dos apontamentos sobre o inconsciente na garantia de que, com isso, haveria uma maior apreensão da subjetividade. Desta forma, temas como primitivismo, sexualidade e infância começam a ser não só experimentados nos meios artísticos como também investigados. Como chegaria o homem moderno a um conhecimento interior de si se não fosse por via de seus instintos arraigados e reprimidos? A singularidade do homem brasileiro, desgarrado (mas, não totalmente) de suas heranças européias, passa a ser o objeto do discurso modernista e, para que isso se concretizasse, eram necessárias muitas investidas nas características psíquicas deste “homem brasileiro”. Para além desta função mais identitária que a psicanálise vem desempenhar no modernismo, o que interessa de fato, aqui, são as investidas do modernismo nas feições artísticas dos doentes mentais. Um ponto significativo deste encontro se dá no Mês das Crianças e dos

⁶⁷ Alguns artistas se interessaram a tal ponto pela potencialidade da arte dos insanos que passaram a frequentar os ateliês do Hospital de Juquery, outros são mesmo convidados para assessorar o trabalho como monitores, como é o caso de Maria Leontina, Clélia Rocha Da Silva e Moacyr Rocha.

⁶⁸ Sobre o modernismo brasileiro há inúmeros trabalhos que se direcionam ao pensamento social e político como explicação direta ao movimento. Aqui, nos interessa apenas os diálogos travados com a psicanálise, sua importância e seus rendimentos nos discursos artísticos. Para tanto, tomo apenas alguns casos que limitam esta relação em suas produções discursivas, deixando o amplo contexto social de lado.

Loucos⁶⁹, em 1933, no Clube dos Artistas Modernos⁷⁰. Provinha de um mesmo movimento o interesse dos estudiosos da arte e da loucura: restaurar a importância da compreensão dos estilos mais primitivos de expressão para se chegar aos modos mais complexos da existência artística. Os psiquiatras, a fim de revelar a diferença entre o normal e o patológico; e os artistas, buscando um modelo de produção aquém do academicismo e das formas convencionais. Isto é visível nas várias conferências ministradas no evento, como também nas exposições que reuniam obras de “alienados” e artistas, onde há uma retrospectiva histórica da psiquiatria pensando na colaboração da arte no entendimento dos casos manicomiais. Se “a arte equivale à emoção” (PACHECO E SILVA, 1936:128), qual seria o modo mais primitivo de exteriorizar este sentimento? A complexidade da vida moderna teria se desviado do estado mais simplório de produção que é a emotividade e, para retornar a ela, fazia-se necessário buscar no indivíduo ingênuo a forma do sentimento. Para o artista “Sua arte é um instrumento destinado a estudar, a despertar reflexos condicionados” (idem: 130. Sendo assim, o estudo da criança e do louco, em seus estágios primitivos, retomam a emoção arcaica, onde o sentimento mantinha uma relação de anterioridade à razão:

A mesma razão que leva o psicólogo a estudar as funções psíquicas nos doentes mentais, onde elas se encontram exageradas, obriga o artista a procurar estudar nos insanos a expressão dos sentimentos. Esse método poderia ser chamado de artístico-experimental. Conhecedor das idéias predominantes de um doente, o artista que lhe retratasse a fisionomia poderia assinalar os principais traços, estabelecendo paralelos entre o psiquismo e a exteriorização das idéias através da mímica facial e das atitudes (idem: 132).

O alienista “cultor das artes e senhor das mímicas faciais” (idem:133), teria vantagens sobre casos de pacientes que não possuísem vocabulário ou escrita para exteriorizar sua deficiência e, assim, concluir um diagnóstico mais preciso. A arte seria, para o psiquiatra, um instrumento de exame e compreensão da doença; e, para o artista,

⁶⁹ O Mês das Crianças e dos Loucos foi uma organização feita por Osório César e o artista plástico Flávio de Carvalho, que por essa época já visitava regularmente o ateliê de artes plásticas do Juquery e colecionava obras de pacientes e de crianças de abrigos para menores, as quais utilizava para exames próprios e, em muito, lhes inspirava em suas próprias criações.

⁷⁰ Conforme explica Flávio de Carvalho (1939): “(...) em 24 de novembro de 1932, com o intuito de preencher uma necessidade e por motivos de conveniências, fundamos o Clube dos Artistas Modernos, primeiro andar desse prédio, com as seguintes finalidades: reunião, modelo coletivo, assinatura de revistas sobre arte, manutenção de um bar, conferências, exposições, formação de uma biblioteca sobre arte e defesa dos interesses da classe”.

a expressão do louco seria um instrumento de captura do sentimento e da emoção⁷¹. Os discursos direcionavam-se para leituras psicanalíticas das obras de arte, do louco ou do artista, com intuito, quase que único, de perpassar questões latentes da vida psicopatológica a fim de obter sua influência sobre a mentalidade dos homens, ou em outras palavras: “O conceito unitário que esses estudos permitiram formar do conjunto psíquico dos indivíduos normais e dos psicopatas estabeleceu os principais caracteres comuns às manifestações estéticas e psicopatológicas” (MARCONDES, 1933:176). Dois fatores pareciam marcar as falas dos palestrantes, o primeiro, a descoberta do instinto criador, os “impulsos instintivos rejeitados pelas instâncias superiores do psiquismo” (idem), que levavam a uma satisfação por via da arte para os artistas e, por via dos sintomas no caso dos enfermos. O segundo fator é o subjetivismo: a satisfação é renunciada, por ambos, no mundo exterior; a diferença está no fato de que no artista ela é racionalizada e no alienado ela é apenas instinto. O fenômeno do inconsciente surge na fala destes médicos como aquilo que parecia solucionar o enigma da criação artística e das expressões psicopatológicas. Em ambas há memórias do passado e, portanto, caracterizações primitivistas: “Aquilo que hoje se mostra ligado por uma relação simbólica, achava-se unido, em épocas primitivas, por uma identidade de conceito e de expressão verbal” (Freud apud MARCONDES, 1933:177).

Ainda, havia um interesse específico na leitura, sob um mesmo prisma, da evolução da história da arte e da produção dos alienados: “Do simbolismo gótico e catedralesco, passou às novas manifestações objetivas do Belo, criando por fim as tendências vanguardistas curiosas pela sua estrutura artística e cuja interpretação comporta a aplicação integral da doutrina de Freud”⁷². Considerando que em tal doutrina todo e qualquer homem possui temperamentos “esquizofrênicos”, ganha-se a base constitutiva para uma comparação entre arte de vanguarda (dos normais) e arte primitiva (dos loucos). Ou seja, os artistas não são loucos, mas possuem temperamentos esquizofrênicos – assim como todo e qualquer homem são – com capacidade de libertá-

⁷¹ Sobre isto, um dos palestrantes lembra Paul Bourget, artista que por seu conhecimento nas ciências médicas recebeu o título de “médico honorário”: “A psiquiatria é uma ciência, mas que confina, a ponto mesmo de invadi-la constantemente, com a literatura da observação. Tal drama de Shakespeare, da comédia de Molière, tal romance de Balzac oferecem verdadeiros quadros clínicos, aos quais só falta o rótulo para poderem figurar nas psiquiatrias. Oteló é o delírio do ciúme; Hamleto encerra a idéia obsidente da dúvida; o rei Lear, a demência senil delirante; o Doente Imaginário é uma vítima das idéias hipocondríacas nosofóbicas; em Úrsula Mironet teréis o delírio onírico sistematizado” (Bourget apud PACHECO E SILVA: 1936: 133)

⁷² Osório César em artigo para o Jornal do Estado de 31 de agosto de 1933.

los por meio da arte, assim como os alienados: “É o que se dá com a arte futurista. Ella é positivamente uma arte eschizophrenica. Os artistas não são alienados, mas não deixam, contudo, de possuir temperamentos eschizophrenicos.” (CÉSAR, 1929 :74). Estas não são conclusões tão inovadoras; na verdade, os estudiosos brasileiros mostravam-se aquiescidos com os ensinamentos sobre as qualidades análogas entre as artes dos loucos e dos homens são⁷³ e pareciam concordar que:

Pessoas não treinadas [na arte] com doenças mentais, principalmente esquizofrênicos, muitas vezes compõem quadros que possuem muitas das qualidades da arte séria e nos seus detalhes muitas vezes mostram semelhanças surpreendentes com os desenhos de crianças e dos primitivos, assim como daqueles que são de diversos períodos culturais. Devemos, entretanto, evitar a falácia de concluir, com base em semelhanças superficiais, que haja uma equivalência psíquica (com a arte de nosso tempo) (Prinzhorn [1922], 1995: 40)⁷⁴.

A verdade do alienado estaria correlacionada à produção instintiva que é parte de suas necessidades. Com isso, conclui-se que entre todas as formas expressivas existe uma possibilidade de afinidade estética, a alteridade está na (não) “equivalência psíquica”⁷⁵:

Enquanto a moléstia é uma criação inútil do ponto de vista social, o artista faz de sua obra uma fonte de prazer para os demais. Traduzindo os mesmos anseios inconscientes dos outros indivíduos e representando-os de forma a dissimular sua origem suspeita, ela proporciona um consolo para as privações alheias e goza da simpatia geral da humanidade (MARCONDES, 1933: 176).

O artista modernista tinha um dever para com a inteligência social e sua produção deveria encaminhar o homem para o futuro; já, o louco era irresponsável por si e pela sociedade. Para tanto, sua obra possuía apenas um valor “estético” (no sentido

⁷³ Em especial, com o livro de Hans Prinzhorn ([1922] 1995).

⁷⁴ Segundo Luis Carlos Mello (2000), Prinzhorn vê na expressão dos alienados uma pulsão criadora, instintiva, que “sobrevive a desintegração da personalidade” (:35). Contudo, esta pulsão é comum a todos os homens e por isso, em suas análises, focaliza a atenção nas características formais da obra: “Nossos pacientes acham-se em contato, de maneira totalmente irracional, com as profundas verdades, e muitas vezes revelam, inconscientemente, visões de transcendência (...). Reencontramos assim, num contexto diferente, a idéia da existência de formas de expressão psíquicas e de objetos de formas correspondentes que em todos os homens, em dadas condições, seriam quase idênticas, mais ou menos como os processos fisiológicos” (Prinzhorn [1922] apud MELLO, 2000: 35).

⁷⁵ No entanto, para Prinzhorn, não era possível um diagnóstico pela expressão artística, considerando que isso desviaria a atenção das qualidades únicas do desenho – já que estão caracterizados, justamente, pela desagregação da personalidade. A coleção de obras do Hospital de Heidelberg foram analisadas por Prinzhorn a partir do entendimento fenomenológico e separava as abordagens estéticas e psiquiátricas. Ver MACGREGOR (1989).

de belo ou harmonioso), sem função dentro do círculo intelectual e artístico – a equivalência psíquica não está, portanto, na estética da obra, mas em seu valor artístico ou social.

A diferenciação entre capacidade de produção com valor artístico e capacidade de produção com valor “estético” parece clara nestes autores – a primeira é aquela que emana da racionalidade e, com isso, consegue correlacionar em sua obra características formais inovadoras e funcionalidade social; a segunda é a capacidade universal existente em todo homem, que cria formas, muitas vezes belas e interessantes, mas que por sua irracionalidade não se constitui no quadro de alcances intelectuais⁷⁶. O mundo fantástico em que vive o esquizofrênico ou o demente possui a mesma origem da simbologia empregada pelos artistas, que conseguem mergulhar com facilidade no pensamento e no sonho, criando imagens oníricas e irreais. A diferença está no fato de que o artista não se deixa dominar por este mundo aparte e exterior do mundo real e o alienado não é capaz de fazer distinção entre essas duas existências: “não há mais alternativa” (Marcondes apud CESAR, 1929: 65). A questão que parece ficar clara é que a obra produzida pelo alienado poderia, sim, figurar como “arte” mas, o louco por sua incapacidade intelectual, não poderia figurar como “artista”.

Não foram apenas os médicos que se manifestaram no Mês das Crianças e dos Loucos. Artistas fizeram várias menções ao evento nos jornais da época, atestando a importância de se estudar as obras produzidas pelas mentalidades primitivas. Acontece que, para os artistas modernos, este valor estava no fato de que se poderia aprender com elas aquilo que havia ficado esquecido pela racionalidade acadêmica: “[as obras dos loucos e das crianças] contêm uma inventividade, que na maioria dos casos um grande artista não pode imitar porque o grande artista já está embrutecido pela pedagogia da Civilização”⁷⁷. E, ainda, quem sabe poderiam os artistas modernos sair dos padrões convencionais da arte – que tanto suas críticas perseguiam – para adentrar num mundo eclipsado pelos “normais”: a profundidade inconsciente demonstrada de forma explícita na loucura, na criança e no primitivo:

⁷⁶ Muitas vezes verifica-se a noção de “arte” para designar as obras dos alienados. Osório César, seguindo o pensamento de P. Voivenel, chega até mesmo a sugerir que “ao lado do salão dos independentes, o salão de asilados não faria a má figura que pensam” (1929:40). Mas, ainda assim, para ele o asilado não dispunha de capacidade racional para figurar-se no meio intelectual; suas obras eram, sobretudo, material de diagnóstico mas, também, um belo material que poderia ser apreciado como obra de arte.

⁷⁷ Flavio de Carvalho, em artigo para o Correio da Manhã, de 7 de setembro de 1933.

[...] ha uma arte interessantíssima, curiosíssima, uma arte capaz de produzir profundas impressões a quem a admire, uma arte desvairada, mas por isso mesmo atraente, uma arte que nos prega surpresas a cada momento. Essa arte os senhores a desconhecem por completo. É a arte dos loucos. É preciso que os senhores travem relações com ella, quando mais não seja para perder a convicção errada de que a loucura é uma grande noite sem estrellas. Venham vêr quanta belleza se desprende das mãos dos pensionistas dos juquerys e se espalha sobre o papel branco. Venham abandonar essa presumpção inabalavel de homens normaes e procurem convencer-se de que a normalidade commum – porque a absoluta não existe – é o que se chama, em bom latim, de “áurea mediocritas”... (CARVALHO, 1933b:16).

Sair do medíocre, mas, claro, como homens de arte, pela via da racionalidade. O inconsciente tornava-se para o modernismo um instrumento eficaz de retorno ao “eu”, separando o indivíduo daquilo que podia aliená-lo. Sobretudo, decifrar o “eu” por técnicas emanadas da razão; se o inconsciente apresentava-se permanente apenas nos primitivos, agora se fazia admissível no estudo dos homens modernos. Ou nos termos correntes na época, tornava-se possível “regressar à infância da humanidade”. As pesquisas promovidas pela psicanálise, neste sentido, permitiam por via da racionalidade acessar o inconsciente – espreitar aquilo que é sombrio à razão, mas que a faz funcionar⁷⁸. A relação entre psiquiatria e arte no Mês das Crianças e dos Loucos não demonstrava nenhum empenho específico em relação à qualidade artística ou inovadora nas obras dos alienados. O que havia, como já demonstrei, eram apenas características estéticas que interessavam para a compreensão do elo que envolvia os modernos e os arcaicos. Neste caso, um exemplo de universalidade no pensamento ou uma maneira de adentrar nas entranhas do espírito humano – ou pela proposta de extrair o alienado de sua clausura ou como forma de ir contra aos panoramas clássicos da arte. A divulgação do evento é enfática ao mostrar a importância de tais correlações – seja entre artista e psicanalista, seja em relação às obras dos “pensionistas dos juquerys” e dos artistas modernos – e, sobretudo, fazia-se questão de conclamar aos homens de arte, os

⁷⁸ A escrita automática, método muito empregado pelos surrealistas, previa o distanciamento da consciência do autor no intuito de fazer emergir formas subsumidas no interior da mente. Para isso, aquele que escreve deve estar alheio a tudo o que lhe prende à consciência e deixar que, livremente, sua mão escreva o que surge à mente, como num sonho; ver MACGREGOR (1989). O movimento surrealista muito se interessava pelas fontes inconscientes de produção artística como método de criação mais subjetivista e menos realista do que a arte de seu tempo. Conforme Els Lagrou (2008) foi por via da apropriação da obra do “outro” – não como um “modelo”, mas como forma de liberar o sujeito da realidade estrita – que Breton e Giacometti mergulharam em uma produção única, sob inspiração do primitivismo, mas criada a partir de processos internos da mente: “(...) o inesperado pode destravar o inconsciente, liberando a criatividade artística de obstruções provindas de ‘escrúpulos emocionais’” (idem: 226).

intelectuais, uma atenção especial àquelas obras. Ou seja, aos artistas, pedia-se que aproveitassem a expressão estética dos loucos para produzir uma expressão artística que estivesse além da “normalidade commum”.

O primitivo, o louco e a criança – pelo seu estado permanentemente inconsciente – trariam um retorno à pureza; o estudo de suas criações expressivas possibilitaria ao artista, para além da desrazão, atingir uma arte externa à consciência e aos domínios da maquinização, do “fetiche” dos homens. Por que, então, não dar lugar à expressão produzida na loucura? Afinal, não está no louco uma atitude pura de criação? O inconsciente apresenta-se aos olhos dos artistas modernos como uma forma coerente de acesso ao primitivo, o que se torna interessante dentro da perspectiva de retorno às formas mais simples para compreensão de “nós”. Em outras palavras, havia nestes artistas, críticos e médicos uma espécie de análise comparativa entre “nós” e “eles” em busca de semelhanças que levariam à compreensão de uma arte universal. É, enfim, possível mesmo dizer que a expectativa de artistas e psiquiatras não estava no louco, mas em sua produção. Faz-se, portanto, a loucura (em seu sentido produtivo) falar, mas o louco, ainda, não é ouvido: uma disjunção entre os indivíduos loucos e seus discursos, entre sujeito e obra. O louco, ou melhor, o doente mental, não goza da liberdade de colocar em jogo suas palavras, mas suas palavras são lidas, catalogadas e classificadas, dentro de um jogo maior, que corresponde ao entendimento e, por que não, ao aperfeiçoamento da mente humana.

Imagens do inconsciente e criadores virgens: mais encontros

No Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II⁷⁹, na década de 1940, um outro movimento se estende relacionando psicanálise com a expressão dos doentes mentais. Outro enunciado constituído por um método muito similar ao empregado no Hospital do Juquery: leituras psicanalíticas das expressões livres dos pacientes, que desembocam em modelos comparativos com as características primitivistas ou arcaicas. Talvez, este seja mesmo o pilar da experimentação psicanalítica em torno das obras dos doentes mentais. Contudo, algo de singular ocorre no interesse desta experimentação. Em princípio é criado um ateliê de terapêutica ocupacional e, posteriormente, o Museu de Imagens do

⁷⁹ Antigo Hospital Nacional dos Alienados, hoje chamado de Instituto Municipal Nise da Silveira.

Inconsciente⁸⁰. A proposta do ateliê previa critérios incisivos de tratamento. Em primeiro lugar, não se tratava de “ocupar” os pacientes com “cópias de estampas vulgares”, a fim de cercear a criação espontânea; em segundo, não previa ser uma extensão da psicoterapia analítica “no qual as pinturas seriam utilizadas como ponto de partida para associações verbais, aceito o critério de que as imagens constituem, segundo Freud, meio muito imperfeito para as representações tornarem-se conscientes” (SILVEIRA, 1992). Ou seja, não se tratava nem de distrair nem de conectar as imagens produzidas às recordações orais. As pinturas, para o ateliê, possuíam um valor próprio, que se estendia em duas finalidades: pesquisas científicas do mundo interno do esquizofrênico e o tratamento da esquizofrenia:

Atribuímos grande importância à imagem em si mesma. Se o indivíduo que está mergulhado no caos de sua mente dissociada consegue dar forma às emoções, representar em imagens as experiências internas que o transtornam, se objetiva a perturbadora visão que tem agora do mundo, está desde logo despotencializando essas vivências, pelo menos em parte, de suas fortes cargas energéticas, e tentando reorganizar sua psique dissociada (SILVEIRA, 1992).

Desta forma, as imagens produzidas eram um rico material expressivo sobre o qual foi proposto analisar a partir da linguagem junguiana, da simbologia arcaica universal – para tanto, foram retomados estudos em arqueologia, mitologia, história da arte e religião, a fim de criar um paralelo com os símbolos pintados pelos pacientes do ateliê. A partir da “repetição de motivos e a existência de uma continuidade” seria possível encontrar um significado para as imagens embaralhadas do inconsciente. É neste sentido que os trabalhos produzidos no ateliê eram catalogados por autor, o que possibilitava ver uma continuidade evolutiva na mente deste indivíduo e, portanto, no tratamento. Uma das figuras-chaves encontradas de forma permanente em diversos trabalhos eram as “mandalas”⁸¹, que eram lidas como a “mobilização das forças instintivas de defesa que tem a função de se oporem a dissociação da psique”. Em outras palavras, as mandalas – imagens circulares ou próximas do círculo – representavam a

⁸⁰ Em suma, refiro-me ao trabalho desenvolvido pela doutora Nise da Silveira e pelo artista plástico Almir Mavignier, que passam a trabalhar na seção de terapêutica ocupacional, espaço até então sem muita visibilidade: “Os serventes limpavam, arrumavam. Talvez houvesse um capataz qualquer que tomava conta. Eu disse: ‘quero ir para lá. Mas vou fazer outra coisa’” (Nise apud GULLAR, 1996).

⁸¹ Algumas dessas mandalas foram encaminhadas à Jung, que argumenta: “(...) elas apresentam em primeiro plano, características habituais da pintura esquizofrênica, mas noutros planos a harmonia de formas e de cores que não é habitual na pintura dos esquizofrênicos...” (Jung [1957] apud SILVEIRA 1980). Ver figura XIII (representação de uma mandala feita por paciente do ateliê do Hospital Nacional dos Alienados).

totalidade psíquica, um símbolo de unidade e ordenação muito similar ao que se encontrava em religiões orientais, utilizadas para meditação ou figuração de uma divindade (idem); e teriam o caráter de “auto-cura” ao compensarem a grande desordem interna (HIRZMAN, 1986c⁸²).

Sob a proposta de “fazer algo novo” neste espaço singularizado, reformula-se até mesmo a compreensão da doença mental sob um arcabouço filosófico em que a esquizofrenia passa a ser compreendida como “inumeráveis estados do ser”⁸³, considerando que todos os seres humanos possuem estados embaralhados e que a esquizofrenia seria uma manifestação continua desta condição. Sobre isto, considerava-se que a psiquiatria descritiva não possuía condições necessárias para decifrar a “dramaticidade das estranhas vivências do esquizofrênico”⁸⁴, já que se resumia a fazer enumerações dos sintomas dos pacientes, como se fossem fenômenos catalogáveis. Partia-se da crítica da psiquiatria descritiva – aquela que mencionamos há pouco, que se empenhava em criar uma nosologia própria à doença mental⁸⁵ – e também dos modelos convencionalmente chamados de terapêutica ocupacional, que em suma previam um tratamento guiado pela normatização e moralização dos corpos.

O principal método de tratamento (...) é a terapêutica ocupacional, mas terapêutica ocupacional num largo sentido, não os mesmos procedimentos praticados correntemente sob essa denominação (...) a primeira preocupação foi de natureza teórica, isto é, a busca de fundamentação teórica científica onde firmar a estrutura do trabalho que estava sendo iniciado. (SILVEIRA [s/d], 1996b:79).

Os “procedimentos sob essa denominação” são justamente aqueles que previam uma “ilusão de liberdade” e que colocavam os pacientes em uma situação a fim de remontar a vida fora do hospital. O tratamento pela expressão artística, neste sentido – considerando que em todo homem existe “vários estados do ser” e que estes estados se

⁸² O cineasta Leon Hirzman produziu uma trilogia documental, intitulada *Imagens do Inconsciente* (1986a, b, c), sobre três dos freqüentadores do ateliê do Centro Nacional Psiquiátrico. Ferreira Gullar e Vanda Lacerda narram a produção de Adelina Gomes (“No reino das mães”), Carlos Pertuis (“A barca do sol”) e Fernando Diniz (“Em busca do espaço cotidiano”) a partir de textos criados por Nise da Silveira.

⁸³ A inspiração surge do pensamento de Antonin Artaud, em que: “(...) o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos” (SILVEIRA, [1987], 1996a).

⁸⁴ Sobre isso, ver o catálogo da exposição *Os inumeráveis Estados do Ser* (1987). Jung já havia se colocado em postura crítica similar ao dizer que não interessava a catalogação dos sintomas e diagnósticos, mas a compreensão “do que se passa no espírito do doente mental”.

⁸⁵ Ver nota 50 deste capítulo.

manifestavam, todos ao mesmo tempo no doente, causando-lhe uma escravidão⁸⁶ – poderia, junto com a análise dos significados das formas, decifrar estes estados desagregados por processos contínuos. A expressão livre através do desenho, pintura e modelagem aparecia como um meio “individualizado de expressão”, que consentia um acesso do analista àquele mundo tão hermético, interno ao esquizofrênico. Em outras palavras: “captavam imagens da situação psíquica” (SILVEIRA, 1980: 13). Se o esquizofrênico é aquele que tem dentro de si um universo fechado, cheio de imagens desorganizadas, a representação produzida no ateliê lhe dá um retorno ao mundo externo, que não é “ilusório”, mas real. A terapêutica era, nesta perspectiva, mais um tratamento do que um diagnóstico e, acima de tudo, era o que possibilitava a cura ou o regresso ao concreto, o não-hermético.

É interessante notar que o estágio de tratamento do paciente era visível em suas criações: quanto mais remetiam ao mundo exterior, mais eram encontrados traços com o mundo concreto. Ou seja, na repetição da prática terapêutica através das expressões artísticas, estas tendiam a caminhar para uma forma mais figurativa, fazendo com que os estados diversos se aplanassem ou se nivelassem à vida real. Esta tese só se torna clara no conjunto de obras de cada paciente; portanto, as obras não poderiam ser vendidas ou doadas, deveriam formar um acervo individual que acompanhasse a evolução de cada paciente⁸⁷. Quanto mais figurativo, mais externo ou menos hermético, um estado que “ao menos por momentos” manifestava-se distante do “mundo onírico” e das “emoções da infância”: um passo para o retorno ao real (SILVEIRA, 1980). Não havia, portanto, uma comparação com produções externas – por exemplo, entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados – a evolução se dava no conjunto de obras de cada paciente, indo do mais hermético ao mais concreto. A análise dos símbolos nas produções dos alienados mostravam que a abstração no desenho (tais como as formas

⁸⁶ Outra influência foi Spinoza, de quem é retirada uma definição complementar de loucura: “a loucura é a pior forma de escravidão humana” (SILVEIRA, [1987] 1996a).

⁸⁷ Esta tese pode ser exemplificada em uma “pequena anedota” sobre a exposição realizada em 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Neste evento, Cicillio Matarazzo haveria se encantado com uma paisagem de um paciente, querendo comprá-la do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, ao qual fez inúmeras ofertas. Acontece que, a obra significava um marco nas produções do paciente, sendo sua primeira representação da realidade externa. O Museu não poderia perder uma obra tão custosa, já que apresentava um dos níveis mais supremos do estado do paciente, sua primeira manifestação de “auto-cura”. Ver figura XIV, XV, XVI (representam a evolução da pintura mais abstrata para a mais figurativa, ou a evolução do hermetismo para o real, feitas por um mesmo paciente do Hospital Nacional dos Alienados, após visitas frequentes ao ateliê).

geométricas) não era o esfriamento da afetividade ou um desligamento com o mundo concreto, mas um recuo amedrontado em relação a esta realidade, pois é desta forma que se processa o mundo interno, vendo-se enevoadado em perigosos conflitos. O geometrismo ou o abstracionismo seria um procedimento de defesa para tudo aquilo que oscila e provoca angústia⁸⁸, uma maneira de “apaziguar tumultos emocionais e buscar refúgios” (HIRZMAN, 1986b). A abstração da forma, nos desenhos dos pacientes, representa na linguagem psicanalítica junguiana um estado esquizofrênico da mente, a representação do mundo no indivíduo doente que não consegue remeter-se à exterioridade. O pensamento e a linguagem dissociam-se, quando em contato imediato com o “arquétipo da divindade” – o passado inconsciente – isto pode ser perigoso ao *ego* na medida em que o afasta da terra pragmática dos homens (idem). A realidade externa e a pintura de tendência naturalista ou figurativista, quando surgem nas pinturas, é acionada da mesma maneira instintiva; são muitas vezes uma mescla de sonho e realidade⁸⁹.

Haveria uma correlação indistinta entre a mente dos loucos e a dos artistas, considerando que entre eles estaria apenas uma “questão de grau, de permanência ou transitoriedade” (SILVEIRA [1949], 1996c: 93) e já que ambos se evadem para reinos imaginários: o louco aí se perde e o artista retorna pelo prazer de apresentar seu mundo velado. Este é, certamente, um enunciado que já perpassava as teorias que envolviam o Hospital do Juquery, onde se considerava artista, aquele que possuía o domínio da técnica e da razão para o retorno do mundo ilusório e louco aquele que agia, sempre, por vias instintivas e, portanto, não conhecia o caminho de volta para a realidade. O artista ainda estaria preso à realidade ou em uma “exigente necessidade de comunicação” (idem), que é consumada pela produção em arte, ou como sugere Freud ([1911] 1969: 28):

Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que

⁸⁸ Ver figura XVII (representação de arte abstrata, feita por paciente do ateliê do Hospital Nacional dos Alienados).

⁸⁹ Ver figuras XVIII, XIX (representação de obras com tendências naturalistas e figurativistas, respectivamente, feitas por pacientes do Hospital Nacional dos Alienados.)

são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade (...) Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação que ele com a renúncia exigida pela realidade, e porque essa insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, é em si uma parte da realidade

Enquanto no louco a fantasia torna-se mais viva e mais poderosa do que as coisas objetivas, ocorrendo um distanciamento ou uma perturbação com o meio social: uma recorrência permanente ao passado e à evolução da humanidade, sem um regresso ao mundo concreto⁹⁰.

O ateliê de terapêutica ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional envolveu uma complexa relação entre artistas e pesquisas científicas. Neste espaço voltado para o desenvolvimento terapêutico e analítico das expressões dos esquizofrênicos, um corpo de artistas se volta para as potencialidades estéticas das obras⁹¹. Se os artistas da chamada “primeira fase modernista” se interessam pelas práticas empregadas nos Hospitais Psiquiátricos, na tentativa de desenhar o que seria uma autêntica arte brasileira, que buscava na nascente psicanálise um elo entre a mente dos homens modernos e dos primitivos, aqui são os artistas que inauguram o movimento concretista carioca que se debruçam nas expressões dos doentes mentais. É possível afirmar que o enunciado deste interesse mantém-se naquilo em que a obra do doente mental teria de “mais puro” ou mais “virginal”. Com a psicanálise já firmada nos discursos sobre arte e loucura, estes artistas buscavam diferenciar-se a todo custo da arte acadêmica, principalmente de suas características naturalistas e figurativistas que ainda dominavam os salões – mas, também, dos moldes modernistas da primeira leva, que neste momento já se assegurava na intelectualidade acadêmica. Em ambos os momentos, o regresso ao “puro” para encontrar um meio possível de diferenciar-se, de criar algo novo ou

⁹⁰ A Doutora Nise da Silveira chega, até mesmo, a referir-se à psicopatologia genética como explicação para tal ocorrência: “Este fato curioso explica-se quando nos colocamos no ponto de vista da psicopatologia genética, admitindo ocorrerem nas psicoses processos regressivos que reconduzem o indivíduo a fases anteriores do seu próprio desenvolvimento ou mesmo da evolução da humanidade” (SILVEIRA, [1949] 1996c: 95).

⁹¹ Vários críticos e artistas participaram ou visitaram o ateliê do Centro Psiquiátrico Nacional, dentre eles: Almir Mavignier – que lá trabalhou entre os anos de 1946 e 1951 –, Ferreira Gullar, Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Mario Pedrosa, Francisco Brennand... (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1980). O movimento concretista que girava em torno da figura de Mario Pedrosa e de sua pesquisa sobre a Percepção da Forma ([1949] 1996) volta-se para o Hospital Psiquiátrico na tentativa de compreender até que ponto um homem sem contato com os ensinamentos das escolas de belas artes, ou mesmo, com os processos técnicos de criação poderia criar formas estéticas de profundidade e interesse artístico. E mais, como estas formas poderiam servir de base para uma criação despojada e inovadora, diferente do que se produzia convencionalmente neste período.

inusitado, o fato é que nos dois casos a obra dos alienados sugeria um retorno às práticas mais elementares de produção artística, que deveriam servir de inspiração para os movimentos insurgentes nas artes:

O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios. Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta pela psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. (...) As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que a psiquiatria tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, constituindo em si verdadeiras obras de arte (PEDROSA, [1947] 1996⁹²)

Sustenta-se a disputa pelo saber sobre o que pode ou não ser considerado obra de arte e ainda mantém-se o questionamento sobre o caráter racional ou irracional das produções dos doentes mentais: seriam elas equivalentes à arte dos homens modernos, considerando o estado de debilidade mental de seus produtores e o isolamento que os separava da atividade artística? As experiências feitas nestes ateliês demonstram que as preocupações ainda rondavam o entendimento da mente humana e o modo indigente e isolado como viviam tais doentes corroborava para a demonstração de quão possível era produzir arte aquém do entendimento artístico. A criação espontânea para se chegar à livre expressão do inconsciente – que, ao cabo de repetições contínuas poderia levar a um “desembaralhamento da mente”, segundo as técnicas psico-analíticas – eram de interesse artístico por evitar o contato do doente com “o mundo das artes” e, com isso, garantir uma produção espontânea, não acadêmica⁹³. Há sem dúvida um interesse de duas vias nesta técnica que, para os psicanalistas, servia às pesquisas científicas e, porque não, ao tratamento da loucura; e, para os artistas, tornava-se uma experiência de cunho inovador, onde a arte era factível sem contato com as técnicas e demandas artísticas. Poderia mesmo dizer que o isolamento terapêutico também se prestava ao serviço dos interessados em arte.

⁹² Mario Pedrosa em artigo para o Correio da Manhã, de 7 de fevereiro de 1947, a respeito da exposição que apresentava uma mostra de 245 pinturas de internos do Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro (ver SILVEIRA, 1980).

⁹³ Evitava-se o contato dos doentes mentais com livros e revistas sobre arte e buscava-se o mínimo de intervenção possível.

Certamente, pensar na possibilidade de produção artística, a que nem a arte e nem a racionalidade alcançavam, exigia todo um aparato teórico e conceitual por parte dos críticos e artistas. E, ainda, nem a todos convencia. Após a primeira exposição de obras de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947, no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, inicia-se um extenso debate entre críticos de arte que, se intensifica após a segunda exposição, *9 Artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo⁹⁴. Ainda havia aqueles que consideravam a arte um ofício da inteligência, de valor e responsabilidade social, apesar de muitos artistas estarem sendo levados por certas “obsessões (...) para quem a arte é um simples pesquisar de originalidade e um pretexto para escândalos sociais”⁹⁵. Isto não bastava para a relevância produtiva de arte, que deveria, antes de tudo, garantir comunicação e mensagem social provindos de um esforço intelectual. Sendo, enfim, criações dos doentes mentais, não poderiam contribuir para com a intelectualidade do país. O cerne de toda esta confusão poderia ser facilmente localizado no nascimento da psicanálise e em seu fundador:

Freud arrastou o artista para um terreno de exageros, perturbando-lhes inteiramente. [...] Enquanto as teorias de Freud não forem racionalmente organizadas e limpas de impurezas e exageros, enquanto não lhes aparar o sadismo científico do autor, terão influência maléfica sobre quantos estão sempre a cata de justificativas para suas tristes fraquezas. [...] Os artistas são ainda as maiores vítimas dessa perigosa especulação científica⁹⁶

Enquanto os artistas “vítimas” desta “falsa” ciência se debruçavam nas expressões dos doentes mentais, para alguns críticos elas eram apenas materiais de análise e diagnóstico psiquiátrico. Outros, como Sérgio Milliet, consideravam os elementos “anestéticos” ou sociológicos, históricos e psicológicos de uma obra de arte em contraposição aos elementos estéticos, mostrando que nem todos os alienados produziam obras de arte com valor artístico, muitos apresentavam apenas expressividades sensíveis em suas produções⁹⁷. De todo modo, o que estava em jogo era

⁹⁴ A discussão foi efervescida pelos críticos de arte Mario Pedrosa, que se mostrava a favor das exposições e Quirino Campofiorito, que via nelas um mero trabalho terapêutico, sem valor artístico, considerando que o artista era um homem dotado de talento e razão. Sobre o debate entre Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito ver MELLO (2000), LIMA (2009) e FERRAZ (1998).

⁹⁵ Quirino Campofiorito, no artigo “9 artistas” para O Jornal, de 29 de novembro de 1949.

⁹⁶ Quirino Campofiorito em “9 artistas”, artigo publicado em O Jornal de 29 de novembro de 1949.

⁹⁷ Sérgio Milliet em “Arte e loucura”, artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 15 de outubro de 1949.

pensar o quão as produções dos alienados poderiam ou não figurar no mundo das artes e, neste limite estreito entre os normais e os anormais, que era a produção artística, algo parecia se tornar um enunciado comum: o louco não era um indivíduo capaz de discorrer artisticamente, mas suas obras poderiam, sim, ter uma estética formidável. Em outras palavras, suas produções poderiam ser utensílios de educação social, de pesquisa científica, de tratamento terapêutico ou de sensibilidade artística, mas o louco não teria razão para tornar-se um homem de arte:

Nossa opinião é a de que são medíocres demonstrações artísticas e trazem a fraqueza de obras casuais, improvisações inconscientes, deficientes todas dessas condições de inteligência e razão que devem marcar a criação artística. [...] De excepcional aí só existe o resultado obtido com o tratamento terapêutico⁹⁸.

Mesmo os críticos que investiam nas potencialidades estéticas dos doentes mentais eram cautelosos ao falar dos trabalhos produzidos nos ateliês de terapêutica ocupacional; era necessário separar o que fazia parte da psiquiatria e o que fazia parte da arte:

Não se trata de “exposição de malucos”; a finalidade de uma cientista de sensibilidade e do valor moral e profissional de Nise da Silveira não é de fazer exibição de extravagâncias de “doidos” e “malucos”, nem de exaltar o valor artístico dessas obras (embora muitas delas tenham de fato um autêntico interesse artístico); mas de educar também o público, de levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram “asilados” existem também como nós⁹⁹.

Em suma, o louco fazia parte da psiquiatria, mas, sua produção poderia – caso interessante fosse – fazer parte da arte. Quem teria o potencial da arte? Esta era a pergunta feita no debate entre os críticos, enquanto de um lado, uma corrente se levantava em defesa de certos valores: “O artista deve ser um profissional digno, orgulhoso, convicto de seu *métier*”¹⁰⁰; de outro, colocava-se em jogo estes valores: “Nosso colega (...) vem representando essa corrente hostil, feita de preconceitos caducos quanto aos privilégios da nobre corporação dos artistas profissionais, tidos

⁹⁸ Quirino Campofiorito em “A arte dos esquizofrênicos”, publicado em O Jornal, em 22 de dezembro de 1949.

⁹⁹ Mario Pedrosa, em “Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico”, artigo publicado no jornal Correio da Manhã, em 7 de fevereiro de 1947.

¹⁰⁰ Quirino Campofiorito, no artigo “Arte e Ciência”, publicado em O Jornal, Rio de Janeiro, de 11 de dezembro de 1949.

como ‘normais’”¹⁰¹. E mesmo a relação estreita entre cientistas e artistas deveria passar por um processo de purificação: “Um cientista que não tivesse amigos artistas poderia dizer muita coisa útil para os jovens que ainda andam as voltas com a ‘ingenuidade’ de Klee e Kandinski”¹⁰².

De todo modo, sendo favoráveis ou não à participação das expressões dos alienados nos meios artísticos, o fato é que, para muitos artistas e críticos, suas obras representavam um quadro fundamental para o entendimento das origens psíquicas do fazer artístico, fato propriamente correlacionado com o nascimento das ciências do inconsciente. Ainda assim, não se achava apropriado confundir a arte moderna com as criações “primitivas”; havia certamente uma “poética” de cunho universal que, descoberta pela psicanálise, enchia os olhos dos modernistas – que pela ascensão de uma racionalidade mecânica havia perdido seus “restos residuais de intelectualismo abstrato” (PEDROSA [1947], 1996). Este debate relembra que em meio século de inovações psicanalíticas, ainda havia uma má aceitação dos artistas que se apoderavam de tais técnicas, tal como no início do século XX quando tais descobertas foram “recebidas com uma hostilidade feroz, com motejos e gargalhadas, desprezo e ódio” e mais, foram identificados aos “selvagens, aos criminosos, aos loucos, ou apontados simplesmente como mistificadores” (idem:44)¹⁰³.

¹⁰¹ Mario Pedrosa no artigo “Os artistas do Engenho de Dentro”, publicado no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 1949.

¹⁰² Quirino Campofiorito no artigo “Esquizofrenia e arte”, publicado em O Jornal, Rio de Janeiro, de 14 de dezembro de 1949. É certo que Klee e Kandinski com suas coleções de desenhos infantis se voltaram para estudos sobre a alteridade primitiva para desenvolver suas produções em arte, como uma forma capaz de distanciar-se da arte acadêmica de tradição mimética. O livro de Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, publicado em 1922, muito influenciou os artistas do período, em especial os do *Der Blaue Reiter* (“O Cavaleiro Azul”), que viam uma oportunidade de produção a partir do inconsciente e, sobretudo, um novo futuro para a arte moderna: “Estes são inícios primitivos na arte, como aqueles que geralmente se encontram em coleções etnográficas ou em casa nos aposentos dos pequenos. Não dê risada, leitor! As crianças também detêm habilidades artísticas e há sabedoria nisso! O quanto mais vulneráveis são, mais instrutivos serão os exemplos que nos fornecem; e elas devem ser preservadas livres de corrupção desde tenra idade. Fenômenos paralelos são fornecidos pelos trabalhos dos doentes mentais; nem o comportamento infantilizado nem a loucura são vistos aqui como palavras ofensivas, como geralmente os são. Tudo pode ser considerado com muita seriedade, mais seriamente do que em todas as galerias públicas quando se trata de reformar a arte de hoje” (KLEE [1912] apud MACGREGOR, 1989, p. 231).

¹⁰³ Este último adjetivo, “mistificadores”, certamente relembra o fato ocorrido a respeito da exposição de Anita Malfatti, em 1917, quando Monteiro Lobato se refere àquelas esquisitas formas – sob a “sugestão estrábica de escolas rebeldes” – como retratos da paranóia dos manicômios, “surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”: “Embora se dêem como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranóia e a mistificação. De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornem

Considerando, ainda, que há um aspecto universal em toda produção artística, a arte não seria nada mais, do ponto de vista emotivo, do que a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós; ou seja, a arte seria um elemento essencial à vida, uma “necessidade vital”, aquilo que empresta formas simbólicas aos sentimentos e imagens ao eu profundo (idem: 54) e que se manifesta da mesma forma em todos os indivíduos com ou sem técnicas artísticas. Está na vontade de dominar ou organizar as emoções humanas, de “chegar à harmonia dos complexos de subconsciente” (idem: 52), o fundamento criativo dos artistas modernos, que não se encerraria em meras estereotípias. Dois elementos diferenciariam, em suma, os homens de arte e os primitivos; ou o que “falta” a uns e que “sobra” a outros seria, em primeiro, a capacidade disciplinar da força criativa. Este argumento vai ao encontro de uma tese já apresentada aqui: o artista é aquele que consegue disciplinar a latência do inconsciente em prol da criatividade, enquanto o louco é, permanentemente, levado por ela:

... Esse bule em cima de uma coluna é um fato muito surrealista. Um fato que ninguém pintou, (...) um bule em cima de uma coluna que é uma coisa ilógica. Depois, esses elementos, essas flores fabulosas (...). Isso foi pintado numa profundidade, tem contato com o que chamamos de Inconsciente Coletivo. Paul Klee tentou chegar nesta profundidade, mas ele tinha a passagem de volta. Paul Klee comprava a ida, mas comprava a volta. O Emydgio só comprou a passagem de ida e ficou...¹⁰⁴

E em segundo, havendo nos “inocentes” um bloqueio à determinadas expressões artísticas que exigiriam maior capacidade intelectual, tais como a obra literária e a música, restaria às artes visuais o poder de exteriorizar o inconsciente, pois lidam com a

as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura”. O texto foi publicado, originalmente, no jornal Estado de São Paulo, em dezembro de 1917, sob o título “A propósito da Exposição de Anita Malfatti” e republicada em “Idéias de Jeca Tatu” ([1919] 1946).

¹⁰⁴ Almir Mavignier (1989), ao comparar uma obra de Emydgio de Barros, interno do Centro Psiquiátrico Nacional e as obras de Paul Klee. Esta questão acerca da permanência do louco em um estado irreal, ilógico ou onírico é tratada por vários autores, como venho tentando mostrar. Mario Pedrosa vai ao encontro deste discurso e chega a afirmar que: “O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos – matéria bruta emotiva da criação formal – é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana (...), impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas, subordinando tudo à ordem cósmica final necessária à criação. Mesmo nos mais artistas, no sentido técnico, dessas personalidades oras expostas diante de nós, nota-se a ausência dessa resistência formal, alma da composição; é ela, entretanto, o que mais diferencia o desenho ou a pintura de uma personalidade psicopática ou de uma criança dos de uma artista ainda consciente. Em todos eles predomina o aspecto da confiança subjetiva, a explosão do eu afetado, ou o espanto cósmico da criança diante do espetáculo eternamente novo do universo ([1947], 1996:50).

matéria sensível e inerente à natureza (o barro, a pedra, a madeira...) e com formas inerentes ao espaços (a bi e tridimensionalidade):

Na obra literária o processo de criação é talvez mais racional porque não prescinde, exige mesmo, até certo ponto, a contribuição de conceitos intelectuais (...). Para esse [os mais retardados mentalmente] e para as crianças, para os inocentes de toda ordem, as formas de arte que pedem menor esforço intelectual ou consciente são mais acessíveis. A própria música não é tanto, apesar do elemento rítmico que é instinto, pois a criança não é muito sensível à melodia e à harmonia. Estas, com efeito, demandam um poder de continuidade e ordenação que escapa aos seres de controle da consciência mais indeciso (PEDROSA [1947], 1996:54-55).

Como já foi possível demonstrar, há um enunciado comum dentre inúmeros debates, que visualiza uma capacidade estética nos alienados e parte da inserção psicanalítica nos meios psiquiátricos para demonstrar um elo comum entre a expressão alienada e os movimentos modernistas. Se, por um lado, a psicanálise aparece como um deslumbramento para tais pesquisas (diagnósticas ou estéticas), o fato é que ela começa a se tornar um problema para algumas concepções artísticas. Procura-se, então, separar o que é parte da loucura e o que é parte da arte: a psicanálise e seus métodos terapêuticos muito colaboram com o tratamento da loucura, mas nada dizem sobre as qualidades formais da obra de arte.

Como um caso específico, mas que muito diz sobre esta questão, é válido contornar o pensamento do crítico de arte Mario Pedrosa. Em seus estudos, as imagens primitivas possuem um caráter estruturante de todo objeto estético; desta forma, as análises artísticas deveriam voltar-se para as qualidades intrínsecas e não para sua funcionalidade ou seu caráter subjetivo, mas para aquilo que dá à obra uma existência própria¹⁰⁵. A percepção primeira é, em si, artística – fonte da organização estética; sendo

¹⁰⁵ A partir da teoria da Gestalt – que muito influenciou o movimento concretista, não só no Brasil, como também na Alemanha com Max Bill – Pedrosa ([1949], 1996:108) buscou nas teorias da psicologia o próprio discurso para a teoria da arte a fim de criar uma teoria que equivalesse a uma “ciência da arte”. Os sistemas da percepção possibilitariam compreender a apreensão do objeto pela visão, ou seja, todo o objeto (artístico ou não) seria captado, em primeiro lugar, por uma experiência imediata, a “percepção sincrética global” (idem). Esta impressão primeira – objeto protagonista da *Gestalt* – surge das leis da estrutura, as quais são anteriores a qualquer conhecimento que possamos ter. A percepção estética não teria outra explicação; em grande parte é regida por leis de organização, que aparecem de forma desinteressada. São elas: a distância, a semelhança, o equilíbrio e a simetria. Conforme Pedrosa descreve em sua tese: “É, pois, um sistema que tem sua lei própria, sua dinâmica interior. Desse fato se conclui que a percepção não nasce de um caos ao qual impõe ordem, graças ao auxílio de experiências anteriores. Ela não é resultante, pois, da atividade intelectual. Por isso mesmo foi comparada a leis da física” (idem: 147). Tais “leis das organizações” correspondem a uma série de elementos que se formam naturalmente

que, a obra de arte pronta teria o sentido de dar, conscientemente, à razão, uma estrutura “idealmente” perfeita (PEDROSA [1949], 1996: 148-149). Há, com isso, um distanciamento da teoria psicanalítica proposta por Freud sobre o fenômeno artístico – faltava a esta compreender o caráter inerente da obra, ficando apenas com suas funções exógenas¹⁰⁶:

Quando os psicanalistas, nas pegadas do mestre, afirmam, por exemplo, ser a inspiração poética ou artística manifestações dos desejos recalcados, e que esta participa do mesmo processo causador dos sintomas neuróticos, sonhos, alucinações e fenômenos semelhantes, independente do valor ou desvalor científico de tais teorias, nada, absolutamente nada se disse quanto ao valor plástico da obra analisada, quanto à ordem e qualidades artísticas da mesma. Só com aquelas afirmativas não se distinguiu, não se isolou, não se definiu a mesma obra ou objeto como arte, e muito menos se explicou a sua razão de ser, ou se indicou a natureza ou a fonte das emoções que desperta sobre os que a contemplam (PEDROSA [1951], 1996: 182).

Não só a isto deve-se a crítica à psicanálise. Ocorre que era necessário separar os problemas psíquicos individuais e as qualidades formais intrínsecas de uma obra de arte,

na percepção, sendo que a forma como são concebidas na consciência se dá posteriormente. A arte é a fonte de restauração dos valores da percepção, por muitas vezes esquecidos racionalmente. O artista – ao menos aquele que não se perdeu em “preocupações analíticas” – se deixa seduzir pelo aspecto sensível dos objetos e traduz para a tela formas desinteressadas, que remetem a um estado de pureza dos sentidos. Apesar de admitir a “reprodução de uma percepção”, ou seja, a experiência vivida, as formas transpostas à tela não são a representação destas experiências ou da memória, mas “estruturas primitivas”: “a função organizadora da memória intervém quando se trata de experiência antiga e bem organizada atuando sobre outra atual, menos bem organizada” (idem:136). Contudo, como escreve Mario Pedrosa, a memória não explica a existência dos objetos, apenas agrega qualidades, revivendo a experiência passada naquilo que tem de comum com o atual. As noções básicas de figura e fundo são aqui revertidas à uma teoria geral; em outras palavras, o que possibilita que o contorno, o relevo e a nitidez de uma forma sobreposta a um fundo qualquer seja visível aos olhos é a percepção e suas leis estruturais; ainda que, pela memória, também seja possível acessar tal forma, ela não equivale às propriedades intrínsecas do objeto sensível: “A influência da memória não prevalece contra essas propriedades intrínsecas; não é ela que organiza o objeto em todo separado” (idem:137). Em 1949, Mario Pedrosa apresentou para o concurso da cátedra de História da Arte e Estética, da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, tese sobre a *Gestalt*, intitulada “Arte, Forma e Personalidade”. O texto foi republicado na coletânea de textos organizados por Otilia Arantes, “Forma e Percepção Estética” (1996: 105- 177).

¹⁰⁶ Apesar de compreender a psicanálise e formular uma teoria da arte em torno desta (mesmo que seja para distanciar-se), no texto de 1951, “Forma e Personalidade”, Mario Pedrosa separa o trabalho da psicanálise e da crítica de arte na leitura das obras dos alienados e primitivos: “... só podemos, entretanto, abordar com segurança o problema despojando-nos, de um lado, dos preconceitos correntes contra os doentes mentais ou psicóticos, e de outro superando em nós essa macaqueação dos verdadeiros especialistas, isto é, a preocupação (também muito em moda) com a influência psíquica e os complexos (os amadores da psicanálise constituem hoje verdadeira praga social) que acabam negando as puras relações formais. É preciso pois um verdadeiro processo preliminar de depuração dos simbolismos e dos elementos oníricos exclusivos.” (PEDROSA [1951], 1996:198).

ou seja, qualificar o que é de interesse, exclusivamente clínico (os “símbolos”) e o que é de valor artístico (os “autênticos impulsos estéticos”):

Do lado da psicanálise, repetidas têm sido as tentativas de recorrer às obras em imagens dos analisados como auxiliar da análise, quer dizer, de procurar nelas a interpretação simbólica. Tornou-se mesmo um pouco moda levar os pacientes a resolver seus conflitos simbolicamente por meio das imagens, independentemente de verificar se essas já têm ou não relação com formas (...) Somos de opinião que dificilmente se pode abordar o problema da forma dessa maneira e sentimo-nos obrigados a acentuar, mediante, a algumas observações fundamentais, o que separa a maneira de ver puramente de conteúdo, analítica e interpretativa de símbolos. As imagens, objetos formados pela mão do homem, pairam numa esfera de valores própria que só pode ser apreendida de modo direto e subjetivamente e, em verdade, naquela atitude única, diferente de todos os demais comportamentos psíquicos, que se chama a estética. Tudo se reduz, a saber, se essa atitude estética, inteiramente livre de qualquer finalidade se justifica (...). Em plena consciência de estarmos aqui contrariando uma corrente característica de nossa época, à qual cada um de nós é obrigado a pagar tributos, pomos ênfase nos componentes supra-individuais da Forma, e a esse ponto de vista subordinamos todos os outros (Prinzhorn [1922] apud PEDROSA, 1996 [1951]:182-183)¹⁰⁷.

Defende-se a qualidade existente em toda produção estética do alienado ou do gênio artista, mas coloca-se a psicanálise em um plano puramente clínico, separando-a da compreensão das qualidades internas à obra; ou seja, a psicanálise não define a estrutura formal da obra de arte, apenas lhe confere símbolos. As obras dos neuróticos, alienados ou mesmo das crianças – considerando que, da mesma forma como no sujeito normal e culto, o “mundo representativo se limita ao mundo interior” (PEDROSA, 1996 [1951]: 184) – ajudam à teoria da arte, se sistematizadas. Este “mundo perceptivo da criança e do selvagem se acha mais determinado pelo sentimento (é um mundo fenomênico ou expressivo) que o mundo técnico, frio, neutro, dos adultos civilizados” (idem: 190) e, por isso, as pinturas dos primitivos ou selvagens interessam no sentido em que estão além de uma visão puramente funcional do objeto. São eles sujeitos

¹⁰⁷ Há de se notar que Hans Prinzhorn já era uma autor de interesse tanto de Osório César, quanto de Nise da Silveira e, certamente, compartilhada por vários outros autores no Brasil. Mario Pedrosa retira de Prinzhorn, o argumento que vai diretamente ao encontro de sua tese: a de que era necessário separar o interesse da psicanálise – as imagens enquanto símbolos dos problemas psíquicos individuais – o interesse das qualidades intrínsecas à obras, assunto de artistas e críticos. Pedrosa dá continuidade ao texto, separando o sonho da “essência das faculdades estéticas”, pois este não participaria como componente intrínseco da obra de arte – fazendo uma oposição clara ao argumento que vinha sendo sustentado sobre a relação direta entre a expressão dos primitivos e os sonhos.

“tomados pela visão” (e não pela conceituação teórica), artistas não derrotados pela racionalidade técnica.

O valor da obra do alienado estaria no fato de ser a visão cristalina da emoção; enquanto os adultos normais precisam passar por determinados experimentos para chegarem à emoção, os primitivos (alienados, crianças, selvagens...) acessam-na por impulso, naturalmente. Não há, portanto, que se espantar com o caráter estético e belo das obras dos alienados dos ateliês de terapêutica ocupacional; são estes indivíduos dotados de talento plástico, ou “criadores virgens (...) que não conseguem contemplar o mundo sem estremecer, comovidos”. A obra de arte do alienado, por fim, teria o mesmo valor estético que a obra de um homem culto das artes, o que os separa seria um valoramento diferenciado em cada caso: há sempre que se buscar o “simbolismo” psíquico por detrás das obras de um alienado, esquecendo dos caracteres formais; como, também, há sempre que se questionar o caráter conceitual incidente na obra de um grande artista. Em ambos os casos o problema está dado: perde-se o caráter de produção “virgem” ou “pura” por uma explicação, sempre, exterior. Aquilo que possuísse a atitude virginal, já que não estava condicionado às normas academicistas, “mescladas de preocupações analíticas” poderia, de forma mais contundente, manifestar as formas globais, ou ainda, de maneira mais instintiva – independente do estado psicológico do sujeito.

A questão aqui não é mais firmar crítica sobre a obra do alienado, se ela tem ou não validade artística, isto já se comprovou: é claro que sim. Mas, questionar se a teoria psicanalítica serve ou não como base para a teoria da arte e em quais pontos estas duas posições convergem em um mesmo entendimento. Ou seja, o fato é que se critica a psicanálise, mas permite a manutenção daquilo que ela sorrateiramente constituiu: a expressão artística na (obra) dos alienados¹⁰⁸. Conclui-se daí que a extrema diferença entre a produção vanguardista moderna e a alienada estaria no fato de que uma não escaparia, nunca, de ser uma “representação”¹⁰⁹. Ou seja, o cubismo picassiano, ao se

¹⁰⁸ Se para Osório César e também para Nise da Silveira, a obra dos alienados era qualificada como reflexo do sujeito que a produzia e ia da psique mais embaralhada (abstrata) para a mais racional (figurativa); para Mario Pedrosa a obra com qualidade artística é reflexo das leis da percepção, independente dos estágios evolutivos do ser. Ou seja, louco, primitivo, selvagem, criança ou homem culto, todos são artistas em potencial, porém nem todos são dotados de talento.

¹⁰⁹ Ou seja, nos primitivos a deformação é o próprio fato e nos modernos, ela é a instrumentalização do fato. Mario Pedrosa utiliza-se do pensamento de Lévi-Strauss para tal conclusão: “a observação

encantar com as máscaras africanas, jamais poderia alcançá-la em sua essência real, mas apenas recriá-la em um protótipo ideal, um modelo categorizado. A arte moderna seria sempre a projeção de um ideal naturalista ou primitivista, uma engenhosa criação do objeto vivido pelos primitivos - que, aqui, não aparece como uma falta, mas como o objeto que surge da natureza, da necessidade vital. Neste sentido, a arte dos primitivos perde o caráter negativo (de desrazão), para entrar numa potência atuante e positiva¹¹⁰.

straussiana nos permite um momento de reflexão para marcar a diferença e, simultaneamente, a analogia do espírito da arte dessas culturas primitivas com o da arte que veio se caracterizando em nosso século como “arte moderna”. Apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade. A arte picassiana é apenas uma deformação da representação da realidade. A diferença é fundamental...” (PEDROSA [1968], 1996: 97).

¹¹⁰Sob a ressalva de ser uma “arte de representação”, o modernismo é elogiado de maneira visivelmente irônica por Pedrosa, considerando seu importante papel em resguardar a vitalidade da arte primitiva: “A arte dessas culturas não é uma arte da contemplação, mas ativa, participante, coletiva, e não substitui nada em nenhuma de suas manifestações. Não é representação de uma imagem, mesmo da realidade, porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade (...) Tal função é, hoje, talvez o elemento que mais fascina a sensibilidade dos meios artísticos contemporâneos...” ([1968], 1996: 97).

Figura XIII - PERTUIS, Carlos. *O Planetário de Deus*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980: 165).

Figura XIV - EMYDGIO DE BARROS, *Carnaval*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980: 65).

Figura XV - EMYDGIO DE BARROS, *Sem título*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980: 71).

Figura XVI - EMYDGIO DE BARROS, *Sem título*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980:79)

Figura XVII PERTUIS, Carlos. *Sem título*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980:163).

Figura XVIII - EMYDGIO DE BARROS. *Universal*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980: 63).

Figura XIX - PERTUIS, Carlos. *Sem título*. (Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 1980: 165).

Se todos possuímos um pensamento selvagem...

Uma nova possibilidade se abre não só para a ciência, mas também para a arte: se, antes, o homem primitivo, o louco ou a criança eram incapazes de produção de qualquer tipo, a noção de profundidade no pensamento e no espírito garante a estes uma capacidade intelectual inerente. Com este advento, a neurose deixa de ser um caso aparte, distinção revelada em alguns sujeitos, para se tornar parte constitutiva de todo o indivíduo, uma manifestação que pode ser verificada empiricamente no nível do inconsciente. Se todos somos neuróticos e todos possuímos um pensamento selvagem – todo e qualquer pensamento – a produção artística torna-se também uma potencialidade de todo indivíduo. Ser artista não é mais a qualidade ontológica de alguns, mas um estado que pode ou não ser manifestado.

A expressão artística dos alienados caminha gradativamente do interesse psiquiátrico para o interesse psicanalítico, dos problemas do corpo para os problemas da mente; um único enunciado que pode ser compreendido como uma “psicologização” do diagnóstico de doente mental¹¹¹. Em outras palavras, se num momento os desenhos dos alienados eram sinônimos de desrazão e, portanto, eram aliados às características raciais, físicas e psíquicas do paciente, mais adiante, eles entram em uma esfera de “perturbação do espírito” ou “diversos estados do ser”. Além de se manifestarem nos desenhos, estas características múltiplas do ser podiam também ser aplanadas neles a partir de uma repetição contínua dos motivos. Este entendimento – que podemos resumir entre tratamento terapêutico e pesquisas científicas – parece causar uma supervalorização das características dos desenhos dos alienados; ou seja, a loucura passa, nestes termos, a ser entendida a partir do que os símbolos retratam. Ora, tais símbolos, lidos sob o prisma da psicanálise, retratam os desejos recalçados, as perturbações individuais, ou como foi pensado em um certo momento, a “escravidão humana”. Estes desenhos não podiam ser compreendidos de outra forma – como transgressão ou desvio – apenas como símbolos que manifestam uma condição de escravidão.

Porém, considerando que a loucura não pode falar senão sobre aquilo que a escraviza, sua estética é agradável aos olhos dos movimentos artísticos e torna-se

¹¹¹ Sobre isso ver DUARTE (2002).

imprescindível arregimentar conceitos que dêem conta de canalizar as obras dos alienados e primitivos e, mais, garantir um espaço a eles nos salões de arte. Desta forma, parece possível colocar lado a lado a obra dos alienados e do homem racional, desde que se qualifique a obra dos primeiros. É neste sentido que uma série de termos é formulada para dar conta destas expressões. Em comum, estas noções previam captar aquilo que havia de mais “virginal”, “puro” ou “bruto” nas produções herméticas dos loucos e primitivos que, quando bem observadas, levariam o homem de racionalidade à uma sensibilização maior de sua própria produção e, por que não, à uma estética mais universal. Com isso, consegue-se uma dupla visada: garantir um espaço permanente para a estética dos homens alienados e primitivos, colocando-a em um patamar artístico; e manter tais produções separadas das produções racionais. Em suma, a obra dos alienados é arte, mas uma arte específica criada por indivíduos puros e ingênuos – muitos ainda resguardados em um estágio infantil de evolução e que, portanto, não devem permear os meios artísticos. Reconhecemo-nos nas obras dos doentes mentais, mas nunca nos sujeitos que a produzem; sentimo-nos capazes de classificar tais obras e colocá-las nos salões, mas os sujeitos devem manter-se isolados e sua loucura diagnosticada e enclausurada. Circulam as obras, mas não a loucura e não o louco.

Capítulo III – Um artista performático: indícios de arte contemporânea

*Porque um homem com a intenção de organizar o mundo,
também desorganiza o que se entende por arte?
(Paulo Herkenhoff)*

O Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea

Se criação instintiva mais valor estético é igual à arte pura, bruta ou virgem, temos então, a síntese de uma equação que se estabeleceu entre os meios de produção da arte e os meios de produção da loucura. É fato que durante muito tempo esta equação foi colocada à prova por alguns críticos de arte que rejeitavam as formas mais primitivas de expressão e mesmo por alguns psiquiatras que não poderiam concebê-las como obras de arte. Contudo, tendo a afirmar que ela se tornou um enunciado, uma verdade sorrateira, que constituiu as bases do entendimento sobre a relação entre arte e loucura. Parece-me, assim, impossível pensar nesta relação sem as proposições colocadas pela psicanálise e, também, improvável concebê-la sem a associação direta ao primitivismo, àquilo que é dotado de características universais e inconscientes. Sim, hoje é facilmente aceita a idéia de que os loucos produzem como quaisquer outros indivíduos obras de arte, mas com isso ficam algumas questões: se somos todos dotados de elementos universais de expressão, por que haveria uma qualidade específica a determinadas obras de arte? Qualidades estas que nos levariam a ter obras mais puras, ou de caráter mais virginal do que outras, que seriam em tese mais racionais e técnicas. Com isso deixamos os loucos em um lugar diferenciado – um estágio infantil de evolução – o qual ninguém dotado de capacidade racional poderia atingir. Afinal, muitos artistas tentaram isolar-se, buscando a produção automática e inconsciente, mas não passaram da representação do que seria o instinto; ou ainda, da criação de novas técnicas de produção. Em suma, alojamos os loucos numa aura bela de produção - pois foge da racionalidade técnica –,

mas também perigosa, pois o inibe de ser um grande artista. O louco é sempre um artista menor.

Por tudo isto, me parece que o universo artístico foi segmentado: de um lado, foram colocadas obras técnicas, racionais e intencionais e que, portanto, em tese dependeriam apenas das suas próprias qualidades formais (intrínsecas) para serem ou não consideradas obras de arte; de outro lado, ficaram as obras inconscientes, irracionais e instintivas e que, portanto, necessitam de uma apreciação avaliativa destinada à compreensão das qualidades internas da mente do sujeito criador. Ou seja, obra e criador possuem um elo de identificação localizado no inconsciente e na universalidade formal da obra. Não interessa, portanto, se as formas produzidas por um paciente psiquiátrico são belas ou não, o importante é colocá-las na escala evolutiva da mente. Antes da grande descoberta dos níveis inconscientes de produção havia apenas “arte” ou “não arte” (obras merecedoras de exposição artística ou não), “artista” ou “não artista”; agora, temos artistas virgens, primitivos, inconscientes, brutos, irracionais... Enfim, para serem consideradas obras de arte, as produções loucas são avaliadas pelas qualidades mentais do sujeito criador. O que parece contradizer a tese de que separa-se sujeito louco e obra de arte vai exatamente ao seu encontro: a psicanálise reduz à luz dos símbolos interpretativos a multiplicidade do inconsciente. Ora, não teria sido esta a crítica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) ao recair sobre o problema edipiano? Ou sobre a causa do retorno ao eu? Tornar familiar o desconhecido dentro de um rol de associações, de conceitos estáticos e domesticados: “Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares, o pai, o pênis, a vagina, a castração...” (idem). É da mesma forma que acontece com as imagens produzidas pelo inconsciente. Elas são recolocadas sob a luz da razão, para tornarem-se acessíveis, viáveis no entendimento artístico. Assim é que a psicanálise preenche o vazio com associações, símbolos e representações universais: as imagens do inconsciente são desunidas da transgressão em que se localiza a loucura e retornam à unidade representativa. E, mais do que isso, recebem um selo, um adjetivo que as identificam como uma arte louca, numa correlação evolutiva com a mente dos primitivos e das crianças.

Em meio a tantas estratégias para localizar o espaço adequado das obras dos insanos nos meios artísticos, Bispo do Rosário surge aos olhos dos críticos como uma

outra potência, diferenciada dos habituais trabalhos produzidos nos ateliês dos hospitais. O que significaria, então, a consolidação da abertura dos museus às artes alienadas ou primitivas passa a ganhar uma nova controvérsia, que poderíamos localizar na primeira exposição individual de Bispo do Rosário, *Registros de Minha Passagem pela Terra*¹¹², o seu início. A princípio, seu curador investe em um discurso cheio de associações artísticas e em nenhum momento caracteriza suas obras como arte “adjetivada”. A única menção feita sobre os trabalhos de pacientes psiquiátricos, no caso os do Engenho de Dentro¹¹³, é no intuito de afastá-lo do modelo que comumente se estabeleceu sobre estes “artistas-loucos”:

Arthur Bispo distingue-se dos artistas do Engenho de Dentro por atuar no campo tridimensional. Ele não produziu imagens desenhadas ou pintadas. E, mesmo tendo esculpido nos primeiros tempos algumas figuras de animais, nunca foi um escultor. O que ele sempre fez foram *Objetos*. E textos. Neste sentido, pode-se dizer que os artistas do Engenho de Dentro estão para o impressionismo, o cubismo e o expressionismo assim como Bispo está para a *pop-art*, o novo realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual. Se os primeiros são modernos, Bispo é pós-moderno. A marca dos artistas do Engenho de Dentro é o bom gosto, o refinamento, o desenho caprichoso, as tonalidades sutis. Ao contrário Bispo é tosco, rude e direto, pois que lida com materiais pobres, os materiais da vida. Neste sentido, ele é verdadeiramente um artista *brut* (ou na tradição brasileira um artista incomum), um *bricoleur*, um fazedor de coisas, autor de *ready-mades*. Vale dizer ele é um demiurgo, alguém capaz de arrancar as coisas de sua banalidade e de sua concretude material para dar-lhe um novo significado. Sua obra transita assim com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, o Dada. (MORAIS, 1989).

Este breve excerto embute todo o debate que se seguirá após esta primeira exposição de Bispo do Rosário como um artista autêntico e capaz de diferenciar-se de outros “artistas-loucos” pela capacidade formal de suas obras. Assim, a nova controvérsia se forma baseada na oposição entre arte moderna e arte pós-moderna¹¹⁴, assim como entre arte adjetivada e a noção de que toda e qualquer produção pode ser

¹¹² A exposição teve a curadoria de Frederico Moraes e foi realizada entre 18 de outubro e 5 de novembro de 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque do Lage, Rio de Janeiro. Ver MORAIS (1989).

¹¹³ Exatamente onde se localiza o Museu de Imagens do Inconsciente e onde se desenvolveu todo o trabalho de Nise da Silveira.

¹¹⁴ Separar arte moderna de pós-moderna não faz parte de meu exercício, estes termos aqui são utilizados muitas vezes de maneira controversa aqui. Algumas vezes, radicalmente opostos; outras, como movimentos contínuos e complementares.

considerada como obra de arte, sem maiores adjetivações¹¹⁵. Há uma certa ironia na utilização do termo *brut* na caracterização de sua obra, afinal este é justamente um dos adjetivos direcionados aos “artistas menores”; mas seu uso aqui refere-se ao fato de Bispo do Rosário ser um “incomum”¹¹⁶, como bem denomina a tradição brasileira. Incomum, pois lida com os materiais banais da vida, como qualquer artista de renome poderia se propor a fazer, o que não teria nada a ver com o fato dele ser interno de um hospital psiquiátrico. Incomum, portanto, por suas obras diferenciarem-se das produções de outros pacientes, por serem “pós-modernas”, e por não serem possíveis em um nicho interpretativo simbólico, por serem difíceis nos entendimentos psicanalíticos.

Bispo do Rosário faz *objetos e textos*: isto estaria para a arte pós-moderna, assim como o desenho bem acabado estaria para a arte moderna. Bispo é pós-moderno, os artistas do Engenho de Dentro são modernos. Com esta afirmação separa-se não só um movimento artístico de outro, ou melhor, não é apenas um rompimento estético, mas é o início da formulação de um novo discurso sobre as obras dos pacientes psiquiátricos. O curador da exposição conta que “havia um objetivo claramente político na organização desta exposição, assim como na apresentação do artista” (BURROWES, 1999:53¹¹⁷), considerando que as obras de Bispo do Rosário não eram reconhecidas como arte e não serviam de suporte às pesquisas científico-psicanalíticas e, por esse motivo, elas corriam o risco de desaparecer no esquecimento e depredação do asilo psiquiátrico. Muitos não viam em suas obras mais do que um “amontoado de utilitários (que encontrariam melhor serventia no uso diário) e lixo” (idem). Mas, as obras de Bispo do Rosário pareciam interessar em múltiplos aspectos: elas eram a comprovação de que todo e qualquer indivíduo, dotado ou não de capacidades racionais, poderia produzir arte, sem

¹¹⁵ Para que fique claro de uma vez por todas, o que venho caracterizando com a alcunha de “adjetivado” é exatamente o processo descrito anteriormente e que culminou em uma produção autenticamente louca ou primitiva: *folk art*, arte bruta, imagens do inconsciente, arte virgem e assim por diante. Melhor dizendo, estes adjetivos dados às obras de determinados sujeitos por conta de suas características psíquicas ou culturais produziram um efeito artisticamente negativo à obra, delineando um território propício onde estas obras poderiam circular.

¹¹⁶ É certo que na exposição Arte Incomum, da Bienal de 1981, sob curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris, a descrição do termo *outsiders* já buscava um distanciamento das artes tribais ou ingênuas, que segundo Musgrave “não evoluem, tendem a ser tranquilos e muitas vezes acomodados no desejo de agradar e serem aceitos” e sobre os *outsiders* afirma “não tem nada a ver com a arte tribal nem necessariamente com os trabalhos de arte terapêutica, realizada em hospitais psiquiátricos” (Ver LEIRNER [1984], 1991: 126-128).

¹¹⁷ Entrevista de Frederico Moraes à Patricia Burrowes (1999).

adjetivos ou relações universalistas e inconscientes, como também, elas se associavam a propostas ainda muito duvidosas no Brasil, as da arte contemporânea. Assim, não há um objetivo político, mas vários. Com Bispo do Rosário haveria a possibilidade de romper com a estética concretista moderna que havia se familiarizado com o ateliê do Engenho de Dentro, nos anos de 1940, e que vinha arregimentando os discursos sobre as produções dos doentes mentais. E, ainda, romper com a barreira entre arte “normal” e arte “menor” ou “adjetivada” que colocava um obstáculo conceitual a determinadas obras de arte, atribuindo à primeira uma forma elitista e conservadora de fruição artística. Pois bem, se como vimos já havia sobre o Museu de Imagens do Inconsciente um debate entre conservadores e modernos¹¹⁸, estes últimos, imbuídos de retirar o estigma elitista das obras de arte, agora tornavam-se eles mesmos alvos de sua própria denúncia. Afinal, não seria elitista designar um ambiente onde as obras dos doentes mentais poderiam circular? Em outras palavras, chamar de “arte” a obra dos artistas sãos e “arte inconsciente” a dos artistas insanos não seria também uma maneira de conservar uma redoma consagrada aos primeiros?

Foi neste intuito de fazer aparecer um diálogo entre arte contemporânea e loucura, mas sobretudo, de distanciar-se da relação entre loucos e obras adjetivadas que, no ano de 2003, o antigo Museu Nise da Silveira, instalado na Colônia Juliano Moreira, passou a chamar-se Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea¹¹⁹. A renomeação do Museu carrega consigo uma série de mudanças estratégicas que comporta em suma o trabalho de “desvincular o caráter artístico da condição psiquiátrica” (Lázaro in BIEN'ART, 2007: 11). As propostas do Museu foram desenhadas em estilo bem vanguardista em um Manifesto não datado e assinado por seu diretor, Ricardo Aquino, onde foram resumidas as premissas básicas, centradas em um museu que tivesse por obrigação ir de encontro ao controle institucional, tanto psiquiátrico quanto museológico. Assim propõe-se que o Museu Bispo do Rosário funcione dentro de um novo modelo que teria como fórmula “museu = lugar praticado+criação+rede” em

¹¹⁸ Basta lembrar o debate entre Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito, levantado no Capítulo II desta dissertação.

¹¹⁹ O Museu da Colônia Juliano Moreira foi criado em 1952 e homenageava Egaz Moniz, criador da lobotomia, em seu nome. Já em 1982, o Museu passou a chamar-se Nise da Silveira, em menção ao trabalho realizado no Museu de Imagens do Inconsciente no Hospital Nacional dos Alienados. Em 2000, o Museu passa a ser dirigido pelo psiquiatra e psicanalista, Ricardo Aquino, que novamente modifica o nome do Museu para Bispo do Rosário. Apenas em 2003, o termo “Arte Contemporânea” é agregado ao nome do museu, justamente no intuito de marcar uma diferença, tanto em relação ao que vinha sendo produzido na arte quanto ao que se conhecia pela arte dos alienados.

oposição ao modelo, chamado no Manifesto de disciplinar, “museu = edifício+coleção+público”¹²⁰. Por *lugar praticado* entende-se o “não-lugar” que, por sua vez, é “o que caracteriza o espaço desterritorializado da sociedade de controle”; por *criação* compreende-se a “criação da vida”, proporcionado pelo ato e não mais pela memória do objeto exposto – a ação de criar é o que deve ser valorizado; enfim, a *rede*: “enquanto modo de funcionamento da sociedade de controle deve ser redirecionada pela ativação dos nós para a função de resistência”¹²¹.

A partir desta fórmula são apresentados contra quem e contra o que o Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea pretende lutar:

(...) - A luta contra os (pré) conceitos do campo da psiquiatria que foram formulados como forma de controle e de redução da produção artística à condição de sintoma de doença mental e para tanto usada como objeto de estudos etnocêntricos e racionalistas. Esses conceitos são: arte psicótica, arte degenerada, arte psicopatológica ou imagem do inconsciente
 (...) - A luta contra as denominações que servem como rótulo para essa produção marcando-a de um caráter de estranheza ao mundo da arte: arte virgem, arte bruta, outsider art e folk art
 (...) - A afirmação do caráter dessa arte enquanto arte, entendendo-a como boa ou má arte, interessante ou não, mas como pertencendo ao universo da arte e como tal entendida e

¹²⁰ O texto refere-se claramente a noções de “sociedade disciplinar” e “sociedade de controle”, baseando-se no pensamento de Michel Foucault.

¹²¹ De certa maneira, isto se deve também ao incessante movimento de luta para as melhorias das condições humanas dos doentes mentais, trabalho iniciado no final dos anos de 1970 com o Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (formado, especialmente por sanitaristas, familiares e profissionais da área da saúde em associações a pessoas com histórico de internação). O movimento previa a melhoria das condições de tratamento do doente mental. A chamada Reforma Psiquiátrica pode ser entendida como um “processo político e social complexo, composto de atores, instituições e forças de diferentes origens, e que incide em territórios diversos, nos governos federal, estadual e municipal, nas universidades, no mercado dos serviços de saúde, nos conselhos profissionais, nas associações de pessoas com transtornos mentais e de seus familiares, nos movimentos sociais, e nos territórios do imaginário social e da opinião pública”. (Ver Brasil. MINISTÉRIO DA SAÚDE. SECRETARIA DE ATENÇÃO À SAÚDE. DAPE. COORDENAÇÃO GERAL DE SAÚDE MENTAL, 2005). Este movimento não se preocupa diretamente com as expressões dos alienados; por outro lado, é fato que a partir dele várias mudanças ocorreram no entendimento da loucura e, claro, de suas expressões. O Dia Nacional da Luta Anti-Manicomial é comemorado em 18 de maio, em lembrança à reportagem feita por Samuel Weiner Junior, no Programa Fantástico da Rede Globo, nesta mesma data no ano de 1980. É justamente nesta reportagem que Bispo do Rosário aparece pela primeira vez na mídia. O diretor do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, o psiquiatra e psicanalista Ricardo Aquino, é um dos propagadores da “humanização” do tratamento dentro da Colônia Juliano Moreira; é neste sentido que o Manifesto busca defender a “livre expressão” do paciente e a reconfiguração do espaço destinado às obras dos alienados. Nas palavras do curador do Museu: “O Manifesto, ele serve mais para dentro da psiquiatria, porque a psiquiatria precisa entender o que o Museu faz (...) O Ricardo Aquino está mais preocupado em fazer essas transformações dentro da psiquiatria. Mesmo pelo histórico dele, por trabalhar dentro da Reforma Psiquiátrica. O que é importantíssimo, porque um museu que fica dentro da área da saúde ele não é nada, a área da cultura tem preconceito...” (entrevista com Wilson Lázaro, 18 de maio de 2010).

integrada em suas particularidades, em cada uma das correntes artísticas reconhecidas.

Em síntese:

O Museu Bispo do Rosário luta contra o controle que a Psiquiatria e o campo da arte procura exercer sobre essa produção negando-lhe o caráter de arte autêntica.

(...) - O Museu Bispo do Rosário luta pela afirmação da diferença, promovendo através da criação artística, a afirmação da singularidade e da cidadania de cada um desses criadores. Circulando pelo espaço liso da sociedade de controle o museu promove através de suas ações o agenciamento de redes de parceiros interessados na promoção da cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental.

Seria interessante questionar onde estaria Arthur Bispo do Rosário e a arte contemporânea nisto tudo, ou melhor, como suas obras colaborariam para tal efeito e em que a arte contemporânea teria a contribuir? Para os idealizadores do museu, Bispo do Rosário teria uma postura contemporânea e desafiadora “... por isso, nosso museu leva o nome dele e é um museu de arte contemporânea” (Lázaro in BIEN’ART, 2007: 12). Esta postura, podemos pensar, seria exatamente a atitude de criar “objetos” e “textos” ao invés de obras pintadas ou formas esculpidas. E mais, objetos estes concebidos com “materiais da vida”. Com isso, Bispo do Rosário não teria feito apenas obras de arte, mas, antes de tudo, teria criado sua própria vida a partir das obras que compôs: uma atitude bem contemporânea. O fato é que o conceito do Museu é formulado a partir do entendimento de que mesmo a loucura é capaz de ter esta “postura contemporânea”, ou melhor, sobre uma premissa política de que todos, loucos ou não, podem criar obras de arte. Assim, define-se o que é o Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea considerando que é “contemporâneo” a atitude de “criar” e não apenas de fazer arte. Almeja-se, assim, de um artista contemporâneo que ele seja capaz de produzir arte com a apropriação de objetos banais, tirando-os de sua “concretude material” (MORAIS, 1989), dando-lhes vida extra cotidiana. Se observarmos de perto as produções de Bispo do Rosário e levarmos às últimas consequências esta conceituação, saímos convencidos de sua capacidade contemporânea de criação. Ora, ao contrário do que se vinha observando nos ateliês de terapêutica ocupacional, Bispo do Rosário não pinta, não esculpe, não desenha. Ele “cria” e é esta atitude que o Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea toma como conceito. Ai estaria a diferença fundamental deste museu e de outros modelos localizados em hospitais psiquiátricos, que se atentariam para uma reprodução quase automática de formas estéticas, capazes ou não de serem consideradas artísticas. A primeira ação tomada, portanto, foi a de

substituir as oficinas de terapêutica ocupacional por uma Escola Livre de Arte Visuais, que teria como proposta fundamental ensinar arte, papel este que, segundo o curador do museu, Wilson Lázaro seria exclusivo de uma escola para artistas: “A terapia precisa ver o comportamento, não ensinar arte”¹²². Em suma, a grande diferença proposta pelo museu é destacar “criadores” e não apenas artistas, pois estes poderiam ser encontrados em todos os lugares, até mesmo nas oficinas de terapêutica ocupacional por dependerem apenas de uma apropriação técnica da arte. Com, isso a escola passa a ter o papel de identificar os pacientes que possuem “potencial como artista” (LÁZARO in BIEN’ART, 2007:14) porque, no conceito do Museu e da escola, os loucos precisam ser avaliados como seres humanos e classificados como artistas ou não, afinal, é desta forma que acontece na vida fora do hospital.

Assim, o Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea passa a investir na idéia de que para ser um artista contemporâneo é necessário “criar” – coisas, textos, objetos – e que estando o Museu em um hospital psiquiátrico, é necessário levar, sim, em conta o fato de os artistas serem doentes mentais, mas sobretudo, avaliá-los como potenciais artistas. Apontando o erro de modelos como do Museu de Imagens do Inconsciente, curadoria e conceito vão se firmando a partir da diferença, em suma, de considerar a produção dos doentes mentais dentro da história da arte e não de conceitos psiquiátricos ou psicanalíticos:

Você não pode pegar um termo, que é um segmento da arte, e falar que é imagens do inconsciente porque isso é um erro. Esse era o nome da coleção particular dela [Nise da Silveira], que ela criou. Porque se você pegar a própria coleção tem coisas fantásticas; você tem artistas que você vê o mesmo movimento neo-concreto e concreto (...) Não pode ilustrar esses artistas como história da psiquiatria (...) pode sim, colocar o trabalho que ela [Nise da Silveira] fazia nas oficinas como história da psiquiatria, não o resultado que foi produzido. (entrevista com Wilson Lázaro, 18 de março de 2010).

O Museu busca afastar-se dos conceitos que adjetivam a arte dos loucos como uma produção singular, sejam termos criados pelo universo psiquiátrico ou artístico. Assim, Imagens do Inconsciente seria apenas uma maneira psiquiátrica de conceber o conjunto de obras produzidas num espaço determinado, mas não atenderia à riqueza formal das obras assim denominadas, que deveriam estar entre artistas impressionistas,

¹²² No dia 18 de março de 2010 realizei uma entrevista com Wilson Lázaro, curador do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, nas instalações do museu.

cubistas, expressionistas, concretos e assim por diante. Em lugar de chamar de *brut*, *folk*, degenerado ou inconsciente, o museu e a escola preferem classificar as obras dos doentes mentais a partir de suas características formais: se elas se assemelham ao movimento neoconcreto, assim devem ser conceituadas; se a produção de Bispo do Rosário dialoga com os *readymades* duchampianos, então, suas obras devem ser levadas ao estatuto direto deste universo artístico.

Se tanto a arte quanto a psicologia adjetivaram as produções dos alienados, como já vimos, havia uma série de objetivos ou intenções nestes procedimentos. A psicologia, posto os estudos do inconsciente, via nestas produções um interessante meio científico de compreender a profundidade do espírito humano e de comprovar a tese de que havia em todo e qualquer homem formas de pensamento e de criação universal. Para a arte, a descoberta deste fundo universal humano inspirava motivos mais sensíveis e intuituais, dada a intenção modernista de afastar-se da pura racionalidade técnica. Em outro sentido, adjetivar tais produções servia como posição estratégica para diferenciar aqueles que não dominavam seus instintos (os loucos, as crianças, os primitivos) daqueles que apenas os utilizavam como forma de alcançar, no momento da criação, as formas universais; mas claro, tendo a certeza de que seria possível retornar à razão. O que o Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea vem reclamar é que a adjetivação feita pela psicologia não deve ser incluída no mundo das artes. Assim, não faz sentido promover uma exposição em um salão de arte que leve o nome “Imagens do Inconsciente”; isto deveria ficar entre as paredes do Hospital Psiquiátrico e ser utilizado como pesquisa científica. Como também para os idealizadores do Museu não faz sentido uma exposição de Arte Bruta, pois este era o nome dado a uma “coleção particular” de Jean Dubuffet e não um conceito artístico:

Hoje, existe uma feira em Nova York de arte bruta, que eu acho completamente equivocado; porque, arte bruta também era o nome de uma coleção particular (...) O próprio Jean Dubuffet, que tem a coleção de arte bruta fazia uma pesquisa: ele, no fundo, fazia a pesquisa para ver como ele faria o trabalho dele e para entender um pouco o seu próprio trabalho... (entrevista com Wilson Lázaro, 18 de março de 2010).

Desta forma, busca-se delinear o espaço da psiquiatria e o espaço da arte no Hospital Psiquiátrico, onde à primeira caberia o tratamento por meios terapêuticos e à segunda o reconhecimento de artistas.

Modernos versus contemporâneos

Em quase todos os textos produzidos sobre a produção de Arthur Bispo do Rosário deparamo-nos com uma comparação direta com as obras do artista francês Marcel Duchamp. Ora, não é preciso ir longe para vermos as aproximações, bastaria pegar a obra “Roda de Bicicleta” (1913) do segundo e a obra que foi nomeada como “Roda da Fortuna”¹²³ (s/d) do primeiro. Contudo, vejo a insistência em tal comparação menos pelas semelhanças formais e mais como uma estratégia discursiva. É bem sabido que o movimento vanguardista europeu muito bebeu dos ensinamentos sobre o inconsciente de maneira racionalista e intencional, assim o Dada¹²⁴ o fez. Aproximar Bispo do Rosário deste movimento tem uma finalidade muito produtiva na formulação desta controvérsia, afinal não teria sido Marcel Duchamp o grande mestre da arte conceitual, dos *readymades* e, por que não, de todo o efeito que viria atingir a arte pós-moderna e na qual as obras de Bispo do Rosário teriam se envolvido? Não é por menos que o texto da exposição *Registros de Minha Passagem Pela Terra* vem lembrar Duchamp: “Começamos por aproximá-lo [Bispo do Rosário] de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje” (MORAIS, 1989). Sim, Bispo do Rosário foi descoberto pelo universo artístico nos anos de 1980, quando as artes cariocas e paulistas buscavam, com sua *Geração de 80*¹²⁵, um *revival* da pintura, da subjetividade e da emoção, buscando superar os pressupostos do conceitualismo e da consciência ética e estética do modernismo. Isto significaria dizer que as obras de Bispo do Rosário estariam ultrapassadas, que elas representariam um momento em que a arte não queria mais estar. Afinal, muito já se havia visto de objetos industrializados colocados nos salões, muitas obras de formas heterogêneas já haviam composto

¹²³ Bispo do Rosário não costumava nomear suas obras, o que ocorreu durante o tombamento das mesmas pelo INEPAC (vide processo E-18/000.874/92 – INEPAC). Ver figuras XX E XXI.

¹²⁴ Duchamp teve uma passagem pelo movimento Dada por volta de 1912 e segundo sua própria avaliação: “Dadá foi muito útil como purgativo” (DUCHAMP, 1975:173). É a partir deste encontro que ele rompe com a prática estética e se declara “artartista”.

¹²⁵ A *Geração de 80* ficou conhecida após a exposição *Como Vai Você Geração 80?* realizada na Escola de Artes Visuais do Parque, Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1984. A exposição contava com um inumerável rol de escolas e movimentos, trazendo a idéia de “anti-revolução” ou “anti-vanguarda” onde tudo cabe, do expressionismo à arte barroca. Em especial, a mostra contava com artistas cariocas da escola do Parque do Lage e paulistas da Faculdade Álvares Penteado, o que culminou numa série de questionamentos sobre a representatividade desta exposição como sendo de uma “geração”. Ligia Canongia, em pesquisa sobre os indícios da arte nos anos 80, conta que “a mostra do Parque do Lage, se configurou como um gigantesco caleidoscópio das práticas emergentes no eixo Rio-São Paulo, confirmou a retomada da pintura no Brasil, com a constatação da vertente neo-expressionista (...), mas também deixou transparecer nitidamente o interesse dos jovens pela *pop*, com preocupações ligadas à urbanidade e aos meios de massa” (2010: 35).

exposições inusitadas. Mas, é dado que Duchamp e seus *ready-mades* não foram superados pela particularidade deste anti-movimento da década de 1980. E talvez nem devesse, dada a vontade de se criar uma “arte híbrida” e capaz de pensar a história da arte livremente. Assim, a *Geração de 1980* ficou historicamente conhecida por retomar a pintura, sobrepondo-se a experiências da arte conceitual e do minimalismo, mas, principalmente por propor um “vale-tudo”:

Se questiona-se hoje toda forma de positivismo em arte, se a arte virou novamente um vale-tudo, então ótimo. Vamos em frente, viajando através da história da arte, dos países, dos estilos, das mitologias individuais, sem qualquer compromisso, sem qualquer preocupação com genealogias, sem praticar o que Bonito Oliva, o teórico da transvanguarda, denomina de “darwinismo linguístico”¹²⁶ (MORAIS, 1983:13)

Nos termos da historiadora e crítica de arte Anne Cauquelin (2005), Marcel Duchamp seria um *embreante*, ou seja, uma figura que revelou indícios, desarmonizando estruturas e anunciando uma nova realidade. Neste sentido, para a autora, Duchamp seria uma espécie de precursor da arte contemporânea, apesar da crônica o situar na arte moderna:

O fenômeno Duchamp tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à medida que passam os anos. De um lado, o número de trabalhos que lhe são dedicados é cada vez mais importante; de outro, ele é a referência, explícita ou não, de numerosos artistas atuais. Por quê? Porque esse artista – que declarava não sê-lo – parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas. E não tanto por causa do conteúdo ‘estético’ de sua obra quanto pela maneira pela qual encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e também a divulgação dele (CAUQUELIN, 2005: 89).

O comportamento de que fala a autora seria justamente o de separar as esferas da estética e da arte, sendo que à primeira designa-se o conteúdo das obras e seu valor e à segunda sendo uma esfera de atividades entre outras, sem que seu valor seja necessariamente precisado (idem: 90). Com isso, Duchamp prevê o fim dos movimentos históricos, das vanguardas, colocando, enfim, o artista em um lugar não romantizado ou

¹²⁶ Segundo Achille Bonito Oliva ([1982], 2010): “A arte da última geração opera no campo da transvanguarda, em que a linguagem é considerada um instrumento de mudança, de passagem de uma trabalho a outro, de um estilo a outro. Se aceitarmos a idéia de que a vanguarda dos últimos vinte ou trinta anos se desenvolveu ao longo das linhas evolucionistas de um darwinismo linguístico, buscando precedentes para sua consumação nas primeiras décadas do século, então precisaremos efetuar a distinção com respeito à transvanguarda, pois ela opera fora desses limites obrigatórios, seguindo uma atitude nômade, capaz de reverter a linguagem do passado”.

substancializado, fechando o ciclo da arte pela “emoção” e criando a possibilidade da arte ser pensada num jogo entre criador e observador (idem)¹²⁷. Bispo do Rosário permaneceria sob olhos interessados dos críticos de arte, sobretudo porque com ele seria possível repensar os paradigmas da luz que se voltava à nebulosidade do inconsciente e ao tradicionalismo do esclarecimento. Aceitar a idéia de uma arte contemporânea (ou pós-moderna¹²⁸) e a capacidade de um louco atuar sobre esta esteira significaria renunciar, de uma vez por todas, ao racionalismo de tradição iluminista ou ao ciclo da modernidade. Assim, não resta dúvida de que a apresentação do artista Bispo do Rosário, na exposição de 1989, é “claramente política”: pois, se ele é um retorno ao Dadá e ao conceitualismo, também é o rompimento total com a luz racionalista do modernismo. Por isso, Bispo do Rosário é um “incomum”, pois lida com os materiais da vida, mas não de maneira inconsciente como esperaria a psicanálise e o modernismo. Não seria exatamente o caso de chamá-lo de um *embreante*, pois sua arte trabalha sob um signo já bem estabilizado na década de 1980; mas certamente os críticos de arte o concebem como a possibilidade de afirmar algo ainda pouco aceito: se agora o ofício da arte não se distingue mais de seu valor estético, então não se faz mais necessário qualificar a arte de um louco com adjetivações. O fato é que a comparação Duchamp e Bispo do Rosário garante a extensão do ofício artístico aos loucos - fato ainda não concebido nos meios modernos. Basta lembrarmos da diferenciação feita entre capacidade de produção com valor artístico e a capacidade de produção com valor estético encontrada em autores da primeira metade do século XX, que buscavam uma

¹²⁷ Marcel Duchamp ao perceber que os artistas se colocavam sempre a disposição de uma excessiva teorização em torno das questões formais das artes plásticas – mantendo sempre uma relação “retiniana” ou “puramente visual” com ela – acaba por questionar tais barreiras e, sobretudo, rompe com elas declarando-se um “antiartista”. Segue a isto uma série de trabalhos inusitados: em 1913 compõe a Roda de Bicicleta, colocando este objeto sobre um banco, e o chama de “*ready-made assistido*”. Esta obra ainda não convence o artista, pois mantinha a intervenção do autor sobre a obra; em 1914 apresenta o Porta-Garrafas, objeto pronto sem nenhuma proposição do artista; logo em seguida, expõe a Pá de Neve, em 1915 e A Fonte, em 1917, caminhando no mesmo sentido de retirar toda e qualquer intervenção estética que o artista costumeiramente traria à obra. Conforme Octavio Paz, a ação crítica de Duchamp é desdobrada em dois momentos: “O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica ao gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é o bom gosto de hoje – mas o que é gosto? O que chamamos belo, formoso, feio, estupendo ou maravilhoso sem que saibamos de ciência certa a sua razão de ser: a fatura, a fabricação, a maneira, o odor – a marca de fábrica” (2007:23-24).

¹²⁸ É sabido que existe uma série de distinções teóricas entre o “pós-moderno” e o “contemporâneo”, mas vejo que neste momento – de apresentação e descoberta de Bispo do Rosário – elas se confundem e corroboram mutuamente na ascensão do artista.

relação na expressão dos alienados e nas artes de vanguarda¹²⁹. Como se o louco, com sua mentalidade primitiva, fosse capaz de produzir imagens harmoniosas e, muitas vezes, esteticamente curiosas, mas nunca uma obra essencialmente artística. Afinal, o louco não detém a técnica e o conhecimento necessário a um verdadeiro artista. Bom, se na arte contemporânea não há mais a necessidade de distinguir a arte da estética, o louco, agora sim, pode ser verdadeiramente um artista. Em um plano mais amplo, esta possibilidade está diretamente associada ao fato de Duchamp ter se declarado um “antiartista” – o que não seria apenas o rompimento de uma estética para o início de outra, o que já era muito comum entre as vanguardas¹³⁰ - tendo deixado o terreno estético propriamente dito (o “feito a mão”) para entrar no terreno dos signos: “expondo objetos ‘prontos’, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de *Fontaine*, ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte” (CAUQUELIN, 2005: 93-94). Certamente, o regime dos *ready-mades* vem associar-se com a noção de que a “idéia” ou a “linguagem” da obra torna-se seu propósito, questionando a distância que separa o domínio puramente estético do domínio utilitário da arte.

Pois bem, o Museu de Imagens do Inconsciente representava ainda a parcela antiquada dos movimentos modernistas de segunda fase carioca, o abstracionismo e o concretismo. Bispo do Rosário é um rompimento do que se esperava de um artista louco. Sob a ótica da crítica de arte, em suas obras não é o inconsciente que opera, mas uma forte organização:

...nada há de arbitrário em sua obra, todas as referências a nomes, datas, locais, ruas, cidades, pesos e medidas são verdadeiras e reais, (...). O que muitas vezes pode parecer delírio ou imprecisões geográficas ou históricas são associações inteligentes ou um livre exercício da criatividade. A referência ao Bairro da Liberdade em São Paulo, na Faixa de Miss Japão, tem um sentido; afinal, trata-se de um ‘enclave

¹²⁹ Esta questão, inclusive, foi anunciada no segundo capítulo desta dissertação ao tratar de autores como Durval Marcondes e Osório César.

¹³⁰ Em outras palavras: “Esta ruptura não é uma oposição, que estaria ligada à sua antítese seguindo uma cadeia causal, mas, sim, um deslocamento de domínio. A arte não é mais para ele [Duchamp] um questão de conteúdo (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. É assim que Marshall McLuhan dirá, cinquenta anos mais tarde: ‘o meio é a mensagem’, apagando a distinção clássica entre mensagem (conteúdo intencional) e canal de transmissão (neutro e objetivo) para estabelecer a unicidade da comunicação através do meio. É o mesmo apagamento feito por Duchamp do conteúdo intencional da obra diante do continente, bastando este último para afirmar que é arte.” (CAUQUELIN, 2005: 92-93).

japonês’ no Brasil... (Morais in MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000:223).

Um louco criando arte conceitual pareceria demais para as mentalidades racionalistas do modernismo, mas em um único golpe, com a exposição de 1989, provava-se que a máxima duchampiana era, de fato, verdadeira: “Qualquer coisa na hora determinada”. Apresentar Bispo do Rosário, logo em sua primeira exposição individual, como um artista contemporâneo seria, portanto, a consolidação de que fazer arte é a “atitude” de “criar” uma relação entre objeto, espaço expositivo e observador. Independente de quem é o artista, independente da obra. Daí a intervenção “política” do curador de *Registros de Minha Passagem pela Terra* sobre as obras de Bispo do Rosário. Distanciando-as do que havia nos ateliês de hospitais psiquiátricos – não que as características de suas obras não colaborassem para isso – mas, de fato, colocando-as ao lado das obras de grandes artistas, produz-se definitivamente o rompimento com este modernismo psicanalítico que seria capaz de ver apenas inconsciente, virgindade, nas obras de um louco:

A obra criada por Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira no meio século em que esteve ali internado é, de forma mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos, essa tentativa de *reconstrução* do universo, e, como tal, é arte autêntica, que comove e pede reflexão (MORAIS, 1989).

Enfim, dada a certeza de que Bispo do Rosário teria com suas obras muito a colaborar ao pensamento artístico contemporâneo, várias exposições se seguiram à primeira. É fato que nem sempre suas obras foram expostas como “arte autêntica”. Em 2000, no *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*, Bispo do Rosário foi exposto junto ao Módulo do Inconsciente. Os textos que o apresentam no catálogo da exposição parecem ir por dois caminhos: um de apresentação do “sujeito louco” e outro do “sujeito artista”. É interessante notar que a *Missão* é lembrada como mote criador: “Ele nunca considerou-se um artista. A viagem estética de Arthur Bispo do Rosário era uma ‘missão’ ditada por seres do além” (Morais in MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000: 206) e, logo em seguida, suas obras são comparadas às *assemblages*, ao já esperado, “verdadeiros *ready-mades* duchampianos” (idem: 223). O curador do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea indigna-se com o fato de Bispo do Rosário ser a “grande vedete” da exposição pois, se anos antes ele havia representado o Brasil como artista contemporâneo na Bienal de Veneza, por que ele haveria de retornar ao módulo

do inconsciente? Em 1995, as obras de Bispo do Rosário participaram da XLVI Bienal de Veneza, uma das mais importantes do mundo. Segundo Lázaro¹³¹, foi a partir desta viagem internacional que Bispo do Rosário despontou como um importante artista contemporâneo e, por isso, não deveria retornar às artes adjetivadas. Este não teria sido o único retorno de suas obras ao signo da loucura; outra exposição, *Inner Worlds Outside*¹³², propõe rever o impacto das obras dos “marginais” em relação aos não “marginais” e suas afinidades, considerando que “*insiders*” e “*outsiders*” são os dois lados de uma mesma tendência, a arte moderna: “Participantes de um discurso comum que une as artes visuais com as ciências sociais, incluindo a antropologia, a sociologia, a psicologia e a psicanálise” (CONRADO DE VILLALONGA; BLAZWICK; JUNCOSA, 2006: 13). O fato é que a exposição remonta a relação entre modernismo e a noção de primitivismo, perpassando pela *brut art* e a arte degenerada, e lá está Bispo do Rosário e seu “mundo fantástico”. Ao ser mencionado, é comparado à artistas como J.B. Murray – artista afro-americano – e Barbara Suckfull – artista cujas obras pertencem a Coleção de Prinzhorn –, por conta de seus escritos que relembram um “abstracionismo formal”: “Surpreendentemente, muitos *outsiders* se esforçam em tornar claro seus significados visuais acrescentando longos títulos explicativos, comentários escritos ou longos textos descritivos” (THOMPSON, 2006: 198). A questão aqui centra-se no elo comum das mentes “*outsiders*”. A eterna busca pelo universal.

Houve sempre esta dupla visada sobre as obras de Bispo do Rosário: a do inconsciente, da arte bruta ou *outsider*, e a da arte contemporânea. Dessa maneira, ele foi apresentado em mostras como autêntico artista contemporâneo – que pouco mencionava sua loucura (ou a mencionava apenas como dado biográfico) – e como um elo de debate com as expressões dos loucos e primitivos. No primeiro caso, vemos exposições realizadas nas instalações do próprio Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea e em parcerias com outros espaços, como o Museu Oscar Niemeyer, na exposição *Museu Bispo do Rosário + 3*. Ou, ainda, na coletiva, *Ordenação e Vertigem*, com curadoria de Jorge Anthonio e Silva e Jane de Almeida, realizada em 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, quando artistas se inspiraram nas obras

¹³¹ Entrevista com Wilson Lázaro, 18 de maio de 2010.

¹³² *Inner Worlds Outside* foi uma mostra, com curadoria de Jon Thompson, realizada em Madrid (27 de janeiro a 2 abril de 2006), Londres (26 de abril a 2 de julho de 2006) e Dublin (25 de julho a 15 de outubro de 2006), com obras de artistas considerados “à margem” da sociedade, também conhecidos como *outsiders*. Ver THOMPSON (2006).

de Bispo do Rosário para suas próprias composições que em sua maioria eram *performances*, instalações e vídeos. Em *Porque Duchamp? Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros*, exposição realizada no Paço das Artes, no Rio de Janeiro, temos a apresentação de vários artistas brasileiros que dialogam em suas obras com as criações de Marcel Duchamp, dentre eles Bispo do Rosário. No ano de 2011, já foi confirmada a presença das obras de Bispo do Rosário na Bienal de Lyon e em mostras na Bélgica e na Espanha, sem contar que em 2012, na 30ª Bienal de São Paulo, ele será um dos homenageados e, conforme enfatiza Wilson Lázaro: a idéia é convertê-lo definitivamente em arte contemporânea.

Decerto, a complexidade do caso não proporcionou uma visão única sobre sua produção e várias interpretações foram surgindo por entre aquele amontoado de obras desarrazoadas. Algumas relações se deram de maneira bem clara: as colagens de objetos mais ou menos similares formam a “estética da acumulação” das *assemblages*¹³³; os mantos e estandartes são próximos a Hélio Oiticica e seus parangolés; algumas vitrines se assemelham a nova escultura de Tony Cragg¹³⁴; os objetos enrolados em fio azul podem ser lidos a partir do *International Klein Blue*, de Yves Klein¹³⁵, e daí por diante. Análises mais pontuais foram surgindo num esforço de sistematização e interpretação das obras, por vezes associadas aos limites da arte conceitual, em que segundo o artista minimalista Sol LeWitt:

A idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamento são feitos

¹³³ Conforme Frederico Moraes (1989): “As *assemblages* reúnem objetos geralmente industrializados, produzidos em série, ligados ao consumo e à sociedade de massa. Em cada painel uma linha de objetos (...). As vezes os objetos diferem, mas as texturas e os materiais se assemelham. Vistas em conjunto essas estas acumulações fazem lembrar um bazar ou uma loja de ferragens. São como mostruários e não por acaso Bispo denominava-as de vitrines”.

¹³⁴ A “nova escultura inglesa” inclui alguns artistas do final da década de 1970 – não considerados, necessariamente, como um movimento – que buscaram um rompimento com a arte minimalista e conceitual a partir da incorporação de elementos narrativos ou da imaginação popular em suas esculturas (mais emoção e menos intelectualismo). Para isso, utilizaram-se de elementos da cultura de massa ou inutilizados pela sociedade de consumo para compor as obras, aproximando-os de movimentos como a transvanguarda e o neo-expressionismo. No campo formalista, tais produções questionavam a dura separação entre escultura e pintura. Conforme Frederico Moraes (1989), Bispo teria até mesmo adiantado tal perspectiva; vemos, com isso, uma aproximação das obras de Bispo do Rosário com as intenções da Geração de 1980.

¹³⁵ Para Paulo Herkenhoff (2007: 153) o azul amplamente utilizado por Bispo do Rosário tem associação direta ao monocronismo de Yves Klein e a seu *International Klein Blue (IKL)*: “Klein considerava que ‘a monocromia é a única maneira psíquica de pintar que permite atingir ao absoluto espiritual’. O artista entrelaçou cor, vida pessoal e metafísica...”

de antemão e a execução é um assunto perfunctório (apud WOOD, 2002: 38).

Nestes termos, temos uma obra que ficou conhecida como Podium, em que Bispo do Rosário alinha três tocos pintados de branco, enumerados e descritos com 1 (po), 2 (di) e 3 (um), muito próximo ao pódio, comumente utilizado para premiar atletas. Vejamos, se o lugar mais alto do pódio é o número 1, pois então, “só pode um” no pódio, ou seja, o vencedor¹³⁶. Ou mesmo, a Caixa de Musica¹³⁷ - uma caixa de madeira com papéis de seda coloridos dentro, que seria uma obra conceitual, pois para se escutar a música é preciso interagir com a obra: “Você toca o papel de seda e sai o som, o barulho que faz o papel é o conceito da obra. Você escuta de uma maneira, eu escuto de outra” (entrevista com Wilson Lázaro, 18 de março de 2010). Outras obras tiveram leituras afinadas às noções da *Pop Art*, como foi o caso das famosas Faixas de Misses¹³⁸ que chegaram a ser associadas às pinturas de Rubem Gerchman e ao seu discurso de melancolia das massas: “As faixas de misses de Bispo do Rosário devem ser, no mínimo, paralelas às pinturas de Gerchman, já que no final dos anos de 60 os concursos entraram em vertiginoso declínio” (HERKENHOFF, 2007:141). Ainda em diálogo com as novas propostas contemporâneas de arte, Bispo do Rosário não pinta (com tinta, tela e pincel) e não desenha (com lápis e papel), ele extrai a pintura e o desenho da superfície e coloca para fora, tirando-a da bidimensionalidade. E isto realmente não parece uma supervalorização de sua produção, há mesmo uma obra em que ele pega uma moldura de quadro e agrega uma série de tecidos coloridos bordados com nome de objetos, como: “Telha para cobrir cabo de alta tensão subterrânea; cexta de pão; palha de aço; limpar ouvidos com cotones; machina de fazer cabelos marca solinger...”¹³⁹.

Somos levados a entender que Bispo do Rosário teria planejado o conceito da obra de arte – do Podium ou da Caixa de Música, se tomarmos de acerto a leitura de Le Witt sobre a arte conceitual, ou mesmo das Faixas de Misses, pela complexidade da questão colocada pela *Pop Art* – mas, como bem sabemos, seus planos eram outros. A

¹³⁶ Esta leitura da obra foi realizada na comunicação oral “Espectros do Outro: a posição de Arthur Bispo do Rosário para além do excêntrico e do exótico” de Jane de Almeida, no I Encontro Imagens em Trânsito: Conexões Ibero-americanas, realizado no Memorial da América Latina em 15 de junho de 2009. Ver Figura XXII.

¹³⁷ Segundo leitura de LÁZARO, 2010. Ver Figura XXIII.

¹³⁸ Ver figura XXIV, XXV.

¹³⁹ A leitura desta obra foi feita por LAZARO, 2010. Ver figura XXVI.

não consciência estética de Bispo do Rosário, neste sentido, é utilizada não mais como a comprovação de um inconsciente universalista, mas como a delimitação de um artista autêntico, que não teria a necessidade de se debater contra escolas e conceitos artísticos para produzir uma legítima arte contemporânea. Tudo depende da escala que se escolha como ponto de partida, tendo em vista, certamente, a finalidade do discurso a que se quer chegar. A própria arte conceitual, se assim quiser, pode colaborar efetivamente para este propósito, considerando que ela seria a mais “pura indagação dos fundamentos do conceito de arte”¹⁴⁰. Em outras palavras, ela não visaria à totalidade racional (nos termos mais psicanalíticos), mas a idéia que tal obra deseja transmitir ao espectador. Assim, se nosso artista estava consciente de sua produção conceitual não é o efeito mais valioso em questão. A finalidade da obra é o que, com a leitura conceitual, interessa e isto já é em si uma indagação aos fundamentos artísticos. Ora, não é preciso retomar Duchamp com sua máxima (“qualquer coisa, na hora determinada”) para compreendermos isto, mesmo porque está claro que as obras de Bispo do Rosário não passavam de esquizofrenia (em seu significado mais literal), até chegar aos olhos dos críticos e aos salões de arte. Trata-se muito mais de uma questão de linguagem do que de estética, e Bispo do Rosário tinha algo a transmitir com sua obra, mesmo que fosse uma *Missão* divina, ela se incorpora e se torna aceita como “idéia” da obra de arte.

¹⁴⁰ É neste caminho que Joseph Kosuth vê a noção de arte conceitual: como a rejeição de toda a arte convencional desde Duchamp; ou a própria distinção entre arte e estética, uma “indagação dos fundamentos do conceito de arte” (ver WOOD, 2002:43). A arte conceitual promove, neste sentido, uma investigação mais sistematizada sobre a própria natureza da obra de arte. Considerando que a partir das inovações dos *ready-mades* tudo pode vir a ser arte, seria necessário, então, explorar possibilidades artísticas a partir da “idéia” ou da “linguagem” da obra, antes mesmo de sua materialidade.

Figura XX – DUCHAMP, Marcel. *Roda de Bicicleta* (Fonte: MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. 1887-1968. A arte como contra- arte. Germany: Benedikt Taschen, 1996)

Figura XXI – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. *Roda da Fortuna* (Fonte: BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 199)

Figura XXII – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. *Podium* (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 235)

Figura XXIII – BISPO DO ROSÁRIO, Bispo. *Caixa de Música* (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 240)

Figura XXIV – BISPO DO ROSÁRIO, Bispo. Miss Rodésia; Miss Inglaterra (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 276)

Figura XV – BISPO DO ROSÁRIO, Bispo. Miss Japão; Miss Brasil (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 279)

Figura XVI – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. *Machina de Fazer Cabelo* –Marca Luige (Fonte: LAZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário* – Século XX. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: capa)

Missão: o conceito da obra

A obra de Bispo do Rosário nos leva a um caminho denso de identificações com a arte contemporânea e isto bastaria para que qualquer indivíduo fosse considerado um artista. Mas, como questiona Lisette Lagnado (1999: 102) no texto sobre Bispo do Rosário para o catálogo da exposição *Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros*: “Como reduzir a distância que separa o momento mais conceitual da história da arte de uma notável expressão delirante?”. Claro, o fato do artista ter sido descoberto em um hospital psiquiátrico, falando em linguagens obscuras e criando, à primeira vista, obras desconexas exigiu um esforço criativo para fazê-lo ser aceito no mercado das artes. E, para isso, a imagem do artista parecia ser fundamental, ou melhor, a criação de um invólucro sobre sua figura fazia-se necessário a fim de justificar os motivos da criação. Afinal, o estigma da loucura nunca deixou de estar ao seu lado. O discurso religioso deixou de ser apenas um dado subscrito na plasticidade da obra e no delírio de sua mente para ser apreendido como a “atitude” do artista; ou melhor, o ato de criar (arte) estaria, sim, comprometido com o religioso¹⁴¹. Para alguns, esta religiosidade era a própria “performance” do artista, a linguagem escolhida, como vemos muito em meio a arte contemporânea. Quando Bispo do Rosário coloca Deus e sua *Missão* na Terra em sua obra temos, portanto, um intuito “performático” por detrás desta atitude. Se sua vida confunde-se com sua obra, segundo os críticos, isto não deve tributo ao fato dele ser louco e (por ser louco) se dizer filho de Deus, mas por esta ser a fôrma de sua criação: de onde ele partia e para onde ele queria chegar. Dito de outra maneira: “A trajetória biográfica do artista não tem nenhuma relevância para a

¹⁴¹ Mas, isto não é tudo, foi necessário investir sobre a imagem do artista - feita não apenas por seus biógrafos, mas também pelos críticos e curadores de arte, no intuito de extrai-lo de uma “biografia louca” e inseri-lo em uma “biografia performática”, ou uma verdadeira “biografia de artista”. Sobre Bispo do Rosário foi criada a imagem de um interno de hospital psiquiátrico que rejeitava tomar remédios, que não usava uniformes e, ainda, era conhecido como “xerife” pelos outros internos. O curador do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, diz até mesmo que ele não pegava materiais usados; em suas obras era tudo novo, e que seria um erro dizer o contrário. Ora, não é o caso de denunciarmos uma fraude ou um discurso que fuja da verdade – deixo isto a seus biógrafos – mas, é fato que se tomarmos a reportagem apresentada no programa Fantástico, em 18 de maio de 1980, veremos que o abandono na Colônia Juliano Moreira (ou do “Depósito de Loucos”) era enorme e que, por isso, tornava-se impossível saber quais pacientes tomavam remédio e quais usavam uniformes. Neste caso, acho que números nos ajudam: segundo a reportagem, existia cerca de 3.007 pacientes para 749 funcionários, sendo que destes apenas 20 eram médicos, contando que os outros 706 trabalhavam na parte administrativa do Hospital. Nas imagens vemos de tudo: pacientes sem comer há dias, trancados nus em quartos sem iluminação, escutamos casos de pacientes que haviam sumido e apareceram mortos pela Colônia. Em meio a isso, Bispo do Rosário aparece trabalhando em sua *Missão*, uniformizado e muito comunicativo. Não são necessárias grandes conclusões. A questão é que para tornar-se artista, Bispo do Rosário precisou passar por uma roupa, uma camuflagem que lhe desse um ar mais sublime.

apreciação ou a valorização de sua obra, a não ser pelo aspecto, óbvio, que nela ele construiu a sua obra” (AQUINO, 2007:45). Por aí vai sendo formulada a relação entre o discurso missionário de Bispo do Rosário e sua criação artística: não é possível evidenciar a estrita união entre sua trajetória e sua obra, pois com isso sua loucura viria à tona como característica principal da criação, mas nada impede de que seu discurso – no caso missionário – seja tornado o próprio conceito de sua obra. Neste caso, a arte seria exatamente uma “missão regeneradora” (MORAIS, 1989) que só se iniciaria quando Bispo do Rosário fosse arrancado da escuridão e encaminhado, pelos sete anjos, a *reconstruir* as coisas do mundo. Ou seja, em 22 de Dezembro de 1938:

... ele evidenciou o único traço autobiográfico para ele relevante: o dia do início do seu processo de criação, ou melhor dizendo, o dia que inaugura o seu devir artista, o seu rompimento com uma trajetória aonde ele já criava, tem-se a certeza, talvez, artesanalmente, e o início de sua entrega ao processo de criação artística, onde ele criava suas obras e criava a si mesmo, agindo sobre o mundo. É o dia de seu nascimento, a sua chegada ao mundo da criação (...) A sua internação é só mais um dado biográfico, por ele nunca valorizado. Acrescentaríamos que o menos relevante para a explicação do impacto que sua obra nos provoca (AQUINO, 2007: 45-47).

Rejeita-se com isso a biografia louca para tomar a biografia performática como mote de criação. Bispo do Rosário não teria *reconstruído* o mundo por ser um esquizofrênico – muito menos por ser um missionário – mas por ter sido tomado por um “devir” artista¹⁴². Em outras palavras, ele teria duas escolhas ao ser surpreendido pela *Missão*: “... a morte ou a arte. Optou por esta última” (MORAIS, 1989). A *Missão* vai se constituindo como o conceito da obra – não estritamente no sentido de uma arte conceitual, apesar de muitas vezes ser lida sob este prima – no intuito de dar uma linguagem ou um fluxo de sentido ao conjunto da obra. É interessante pensar que, neste conjunto discursivo, oblitera-se não somente a trajetória louca, mas a própria *Missão* ou a loucura em sinônimo de transgressão para aludir a uma vida que se depara e pode ser contada pelo desejo do artista. Sua vida e sua obra encontrariam, portanto, entendimento na arte e na criação e não na loucura ou na doença mental (AQUINO, 2007: 49). Para eliminar quaisquer vestígios de um artista adjetivado, ou de um artista entre aspas, foi

¹⁴² Não que se desconsidere o fato de Bispo do Rosário ter o diagnóstico de esquizofrênico paranóide, mas isto não seria relevante – aos olhos da crítica de arte – para compreender o conjunto de sua obra, que carregaria em si elementos mais do que sua trajetória no hospital psiquiátrico e fundamentais para o discurso da arte atual.

necessário investir em seu próprio discurso e torná-lo a linguagem artística. Muitos passaram a rejeitar a biografia do artista como justificativa para sua obra, mas o fato é que a *Missão* de Bispo do Rosário – como a totalidade de sua vida – contribuía, sim, como compreensão de seu universo artístico: uma biografia performática.

Aos olhos da crítica de arte, a *Missão* de Bispo do Rosário impôs uma reorganização ao mundo, que serviu como base para criar o conceito do artista. Vemos em sua obra uma distinção e catalogação das coisas por suas funções, cores ou tamanhos: canecas com canecas, chinelos com chinelos, nomes com nomes e assim por diante; mas isto só teria um significado artístico se fosse construído como tal. No mais, não sairia dos limites da mente de um doente mental. Sobre isso, vemos formar, em termos diversos, um discurso singular: o de que Bispo do Rosário teria como conceito artístico a catalogação ou taxionomia das coisas na Terra. Como queiram, em suas obras haveria princípios criativos, como “ordenar, catalogar, preencher e envolver”¹⁴³; por isso, ele teria disposto os objetos de forma hierárquica, considerando sua natureza (forma e conteúdo), no intuito de, unindo os objetos, constituir novas formas hierarquizadas. Como se, descrevendo o mundo a partir da organização de seus objetos, ele teria conseguido criar um outro mundo, dada a junção de naturezas já pré-existentes. Classificar para criar uma nova existência, registrar sua jornada na *Terra dos Homens* a partir dos materiais existentes. Existe, certamente, uma identificação visual em suas obras que viria de uma idéia de costura e construção do mundo, uma espécie de elo significante de suas obras:

É a consistência conceitual e a forma do projeto que permitem a identificação formal das coisas como feitas por Bispo do Rosário. Pode ser possível ou necessário suprimir sua história – como, por vezes, a de qualquer artista – para que se propicie a emergência cristalina da linguagem visual. Essas também seriam condições muito propícias para o exercício fenomenológico do olhar sobre a arte de Bispo do Rosário (HERKENHOFF, 2007: 139).

Suprimir a trajetória, mas claro, reinventando-a, pois, em nenhum momento o “desejo missionário” é revelado. Mesmo o fato de Bispo do Rosário ter recusado expor

¹⁴³ Jorge Anthonio e Silva (2003) ao formular esta percepção diz que Bispo do Rosário propõe um “princípio exógeno de organização”, a fim de fazer uma ação criadora contemporânea própria. “Afoito a definir-se como artista”, ele teria inventado um modo próprio de conceber (uma *tekné*, como prefere o autor) a construção de seus objetos, feitos pela coordenação de elementos em uma sequência sem nexo, mas que indicaria uma relação de sentido (p. 28-29).

suas obras enquanto vivo, tornou-se um agente modelador do “desejo artista”, uma recusa aos “fantasmas da modernidade” das instituições museológicas, que aniquilam a função simbólica da obra devorando seus objetos¹⁴⁴. O fato é que tudo vai sendo devorado para dentro da arte, da *Missão* como obra até seu discurso como significante. Um ato pelo qual a vontade de envolver a *Missão* em arte determina-se sobre a própria noção do que é arte, o que só se torna possível arregimentando novos conceitos, o poder da arte em qualificar novas possibilidades para si mesma. Se o conceito da obra é a criação, então é preciso teorizar sobre o ato de “criar” para conformar um fundamento à produção do artista. Em uma das exposições realizadas pelo Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea, *Toque*, a produção de Bispo do Rosário é conduzida ao trabalho de uma aranha, pois, como ela, Bispo do Rosário tecia sua própria obra: “... demiurgo aprisionado na repetição que gera a própria obra e banha a sua vida, como ocorre com o artista” (LÁZARO, 2008). O visitante da exposição é conduzido a observar a produção de Bispo do Rosário como o impulso e a necessidade de criação a fim de conceber sua vida como artista. Neste sentido, vida e obra não se desassociam, pelo contrário, formam um único produto, assim como a aranha que ao tecer, estaria condenada a “repetição – vocação e castigo – compromisso que lhe permitiu a vida” (idem). Por aí, o sujeito artista e o conceito da obra vão se fundindo em uma única imagem, agregando valor ao que considera-se inovador na arte nos dias de hoje e, mais, inovador a um artista saído do asilamento do hospital psiquiátrico.

“Eu vim”, este seria o único traço biográfico relevante à sua obra: “... sua insistente certeza existencial” (HERKENHOFF, 2007:145) e ele teria registrado esta existência em suas obras, na taxionomia teria arquivado sua essência, assim como de tudo aquilo que considerava importante. Bispo do Rosário teria criado sua vida juntamente com sua arte, como na obra, chamada de *Eu preciso destas palavras escritas*¹⁴⁵, que aninha sua vida recoberta pelo asilamento e pelo esquecimento: escrever, registrar para existir. Este seria o fluxo significante de sua obra. Nada seria por acaso, as palavras, os objetos, as formas, tudo viria de uma atitude, muitas vezes política, de “representar” seu universo, muito distante até mesmo da “livre associação” surrealista como acionamento do inconsciente” (idem: 149). Pois, Bispo do Rosário

¹⁴⁴ Sobre isso ver HERKENHOFF (2007:143). Para LAGNADO (1999), “Ter-se um fetiche pela cultura depende de uma auto-consciência, enquanto, para Bispo, ‘criação’ era pulsão bruta do Ser”.

¹⁴⁵ Segundo leitura de HERKENHOFF, 2007. Ver figura XXVII.

seria um artista contemporâneo preocupado com o conceito do conjunto de sua produção, muito mais do que com sua estética e, menos ainda, preocupado com os métodos da produção virginal ou inconsciente. Aqui, tudo se passa como se a consciência existencial de Bispo do Rosário estivesse voltada para uma produção artística política e autoconsciente:

No estandarte [Eu Preciso destas Palavras Escritas], a figura masculina retratada tem um nome Cloves. Bispo do Rosário borda uma informação sobre seu ser: *‘no peito traz água e nome’*. Cloves era médico e sua anatomia vernacular tem corpo e alma. Sintomaticamente, Bispo do Rosário faz uma operação política ao tomar a figura de um médico para descrever a estrutura do organismo humano, sua libido, mortalidade e funcionamento do corpo: *‘miolos, garganta grita, membros sexuais/ esperma e coração da pressão/ o sangue nas veias’*. Este estandarte desencarna o corpo através da língua bordada. O texto é anatomia. A garganta *grita*, mas Bispo do Rosário borda. Ele crê na força da escritura (HERKENHOFF, 2007: 145).

De que Bispo do Rosário possuía uma consciência sobre sua produção, isto não há dúvidas – indiferente do que se considere por consciência, é possível enxergá-la de várias maneiras, depende do foco para onde se direciona o olhar. Para Herkenhoff (2007) ela se localiza justamente no “desejo artista” que colide com a busca do não esquecimento asilar. “As *miniaturas* permitem a minha *transformação*”; dito isto, Bispo do Rosário daria uma chave ao entendimento de sua obra, sua *transformação* e existência estariam na produção de sua obra, no caso, artística. A arte seria, exatamente, a ferramenta utilizada por Bispo do Rosário frente ao esquecimento asilar.

O esforço intelectual de entendimento das obras de Bispo do Rosário estaria além de combater os domínios psiquiátricos sobre a criatividade da loucura, seria necessário ver a obra de “dentro de si mesma” (idem), para extrair dela o que há de mais rico: o valor artístico da obra. Afinal, indagar e conceituar suas obras já é por pressuposto uma dúvida sobre sua capacidade enquanto arte. Certamente, não por suas qualidades formais – sobre isto, os críticos de arte já conseguiram demonstrar em associações com outros artistas. Mas, o questionamento sobre a validade de suas obras, talvez, esteja resguardado, ainda, na intencionalidade: por que teria ele criado tais obras? Se seu discurso missionário não colabora com a crítica de arte, isto também é um ponto de vista. Mesmo porque espera-se de uma artista contemporânea muito mais uma atitude do que afinidades estéticas (LAGNADO, 1999:106), como já foi bem

demonstrado aqui. E isto Bispo do Rosário teria feito com precisão, na criação de um “mundo paralelo”, como um verdadeiro artista (MORAIS, 1989).

Criam-se estratégias que fazem Bispo do Rosário existir como um missionário, um artista ou um elemento de discurso político anti-psiquiátrico. Trazendo sua expressão delirante como a própria noção (conceito ou linguagem) da obra de arte, torna-se possível reduzir a distância que a separa da história da arte. E é claro que tudo isto não passa de estratégias para conduzir as obras de um alienado, mas não deixa dúvidas de que são exatamente estas conduções que fazem Bispo do Rosário existir. Pela potencialidade de suas obras, Bispo do Rosário tornou-se um artista respeitadíssimo, mas o assombro da loucura não deixou de acompanhá-lo, onde quer que suas obras sejam apresentadas, ainda é lembrado como um esquizofrênico. Ora, porque, então, após tanto esforço para desvincular suas obras das lembranças psiquiátricas, este estigma da loucura permanece? Por que ainda lembramos de Bispo do Rosário como um artista louco? Estas são questões que, certamente, ainda, estão por vir. Penso que todo o conhecimento artístico que se impôs sobre suas obras não deixou de ser pautado na verdade da loucura. Ou melhor, críticos, artistas e adoradores buscaram, sobretudo, um meio de afastar as obras das características esquizofrênicas, fazendo jus a um conhecimento da loucura: parte-se dela para chegar à arte. Não seria um desejo de ter nas mãos o saber sobre a loucura, o discurso que diz “qualquer um é capaz de criação artística”? O deslocamento do que era feito na década de 1930 – com a classificação evolutiva das expressões dos alienados – para o que vem sendo feito hoje está no fato de, agora, as obras dos doentes terem a possibilidade de fruir ao lado de grandes artistas (loucos ou não). Mas acontece que, sendo imagens do inconsciente ou *ready-made*, o que ainda se questiona é o lugar da loucura em nossa sociedade. O louco mantém-se quieto e sua produção é disputada por atores bem intencionados, que buscam dar um sentido, uma razão, ao amontoado desconexo das obras. A crítica de arte parece, assim, fazer justiça ao isolamento da doença mental, mas ela própria encarcera a loucura (em seu limite discursivo) nas rédeas das teorias artísticas. Saber se é arte ou doença mental não está mais em jogo: a obra é arte, o sujeito é doente mental. Isto está mais do que visto. Qual foi o passo dado, então? Retirar as obras dos alienados de uma conceituação adjetivada para colocá-la diretamente na história da arte não deixa de ser mais um exercício de poder sobre a loucura. Onde está a *Missão*? Vejo, que os discursos

que incidem diretamente sobre Bispo do Rosário e sua produção contemporânea de arte, seguem dois caminhos paralelos e em constante diálogo: por meio da negação, suas obras diferem das concepções modernas, psiquiátricas e psicanalíticas sobre a expressão artística do louco; e por continuidade, é preciso afirmar o papel da loucura no debate artístico. E, onde está o louco? De uma forma ou de outra, o que se faz é ter o poder sobre a loucura, pois até o conhecimento da arte parece estar pautado na verdade da loucura. Quando se questiona a qualidade das obras de Bispo do Rosário, na verdade questiona-se a verdade da loucura, ou “é possível um pensador louco”¹⁴⁶? Que hoje é possível ver uma relação positiva entre arte e loucura, não há que se questionar. Mas os críticos ainda concordam que é necessário dar muitos passos para eliminar as barreiras que ainda restam nesta positividade; e Bispo do Rosário, parece mesmo ser um momento superior nesse processo¹⁴⁷. E esperam por um dia em que se poderá debater Bispo do Rosário, sem alusão à loucura, ou como mero dado biográfico, bem longe de sua arte, ou por que não, como dado complementar a ela. O que faz Bispo do Rosário existir na *Terra dos Homens* é justamente esta controvérsia que se coloca sobre a posição da loucura no mundo “contemporâneo” (ou artístico) e, por isso, teimo em dizer que não é uma briga pela verdade artística, mas pela verdade da loucura, onde e como ela deve ser posicionada.

Os discursos atuais sobre a arte corroboram para o entendimento de que não é necessário ter consciência de sua posição artística para ser um artista. Bispo Rosário – como um colecionador de “coisas” e não um artista da tinta e da tela – questiona o estatuto da arte ou mesmo seu “valor”, uma atitude contemporânea: “Bispo goza da condição duchampiana, porque viveu, à grande, sua máquina desejante” (LAGNADO, 1999: 109). Máquina esta que não estaria colocada pelo desejo fetichista de “ser artista” (digo, no mercado das artes), mas pelo “desejo artista”, que já é em si produção de arte pura (em seu sentido mais literal). Está claro e comprovado que Bispo do Rosário é um artista contemporâneo, mas ainda o que se vê formar nos discursos sobre sua *Missão* é uma ação política de ir contra o poder psiquiátrico, retirando sua condição de doente mental da clausura asilar e suas expressões das noções adjetivadas.

¹⁴⁶ Ver HERKENHOFF, 2007: 170 (NOTA 75).

¹⁴⁷ Idem.

Uma quase disjunção entre modernos e contemporâneos parece se formar aqui. Para os primeiros, o fazer artístico centrava-se em uma capacidade universal de todo e qualquer homem; neste caso, o sujeito é quem faz a obra, adjetivada ou não (o que depende mais do mercado da arte do que do próprio sujeito). Para os segundos, o extremo inverso parece operar, ou seja, é necessário um esforço conceitual (no sentido de um fluxo de linguagem) para que a arte venha à tona. Assim, a obra o faz artista, independente de sua vontade. Sobre isso, os críticos de arte contemporânea investem em uma série de ferramentas conceituais para invocar o “desejo artista” em Bispo do Rosário, já que fazer arte, agora, depende apenas das idéias formuladas em torno da obra e não da estética das obras. Em outros termos, se para os modernos todos possuíam a expressão artística como um atributo intrínseco, pois a arte era uma qualidade universal do homem; agora, todos podem vir a ser artistas, dependendo apenas do regime teórico-conceitual criado sobre a obra. Se, para a psiquiatria o primeiro diagnóstico de loucura de Bispo do Rosário é o fato dele não considerar sua *Missão* como loucura, pois a inconsciência dos atos age anteriormente à razão; para a arte contemporânea, podemos parodiar, o primeiro “diagnóstico” de arte em Bispo do Rosário é o fato dele não considerar sua *Missão* como arte, pois a própria recusa já é uma atitude de artista, uma performance contemporânea.

Figura XVII – BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. *Eu preciso destas palavras escritas*. (Fonte: LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007: 111)

Considerações Finais

*Quantos de vocês consideram que o sonho do
demente precoce ou as imagens que o perseguem
são algo mais que uma salada de palavras?*
Antonin Artaud

O interesse desta pesquisa estava centrado, a principio, na potencialidade que as expressões loucas teriam na compreensão da própria loucura; sabendo, desde o início, que com Bispo do Rosário e sua produção havia algo que buscava se diferenciar nesta relação. Minha preocupação estava justamente em compreender como esse processo se dava, ou melhor, quais procedimentos ou técnicas eram utilizados para analisar tais expressões e como elas colaboravam no entendimento e diagnóstico da loucura. Com isso, no desenrolar da controvérsia – que centrava-se em Bispo do Rosário – foram surgindo várias questões que busquei delimitar em três capítulos. A primeira questão era pensar na transgressão da loucura, como uma linguagem produtiva e capaz de desenrolar um outro Bispo do Rosário. Assim, pensar sua *Missão* para além do debate entre arte e loucura (como doença mental), buscando retirar daí um rendimento ainda pouco concebido entre os biógrafos e críticos de arte. Em seguida, busquei enfatizar o modo como a transgressão da loucura é alocada em uma espécie de “reserva de sentido”, que a recoloca no mundo racional por meio de técnicas de leitura e interpretação do inconsciente. É a chegada da psicanálise no Brasil e, claro, do interesse nas imagens expressas pelos pacientes de instituições psiquiátricas que, assim como o sonho – mas, de maneira mais concreta – possibilitava uma leitura intrínseca da mente humana. O fato é que observa-se que as expressões produzidas pelos loucos não eram de interesse exclusivo daqueles que buscavam nelas a catalogação de sintomas, mas de uma série de intelectuais que viam nas imagens virgens produzidas espontaneamente por meio do inconsciente, uma nova proposta também para a arte. Unem-se psiquiatras, psicólogos, artistas e críticos em torno de uma mesma questão: o que há em comum em

toda e qualquer mente humana? Para a área da saúde, a possibilidade de sair dos problemas estritos ao corpo do doente e alcançar os problemas da mente; à arte, a garantia de que a expressão era uma forma mais natural do que técnica, uma “necessidade vital”, como via Mario Pedrosa ([1947] 1996). Por fim, centrei a descrição no modo como a arte contemporânea buscava afastar-se do modelo impresso neste momento de união entre psicanálise e arte moderna. Bispo do Rosário e sua produção tornam-se um elo importante de dissociação e constituição de novas possibilidades, sendo que, em primeiro suas obras não se pareciam em forma e conteúdo com as obras encontradas em hospitais psiquiátricos; e, em segundo, porque elas dialogavam muito com as obras dos artistas que buscavam uma vertente contemporânea de expressão.

O caminho percorrido, assim, buscava chegar nas estratégias utilizadas para operacionalizar as obras de um louco de maneira a retirá-las da associação comum ao inconsciente. O fato é que, ao final, conclui que Bispo do Rosário nunca deixou de ser um louco e que a disputa não se dava em questionar se suas obras eram ou não potencialmente obras de arte, mas em como racionalizá-las ao nível da arte contemporânea. Ora, formalmente não há muito o que se questionar sobre o quanto sua produção dialoga com as propostas conceituais e com a linguagem da arte atual, mas como um louco pode ser inserido no mercado da arte, isto sim, torna-se um grande problema. Mesmo porque comparar a obra dos alienados com as obras modernistas já era algo bem comum; bastaria, então, ampliar os horizontes à arte contemporânea. Mas não foi tão simples assim, pois os críticos de arte contemporânea queriam mesmo era retirar da obra do louco a adjetivação que lhe era dada e que lhe garantia um espaço diferenciado nos salões de arte. De todo modo, as obras de Bispo do Rosário pareciam mesmo não colaborar com as leituras estritamente psicanalíticas, pois infringiam as regras consensuais das operações do inconsciente, que pareciam agir sempre pela abstração, pelas formas primitivistas e pelo desenho plano. Bispo do Rosário não desenha e não pinta, não faz esculturas e nem colagens, ele cria coisas a partir dos objetos já existentes. Uma atitude bem contemporânea, segundo alguns críticos.

Na constituição do meu problema, o espaço destinado à loucura na arte foi sendo estabelecido aos poucos. Inicia-se em um estágio em que o louco é capaz de produzir uma expressão, que é universal e inata a todo e qualquer homem, sendo elas potencialmente artísticas ou não – de qualquer maneira, ser “artista” dependia de

capacidade intelectual para desenvolver um papel social não condizente à loucura. Retomando os procedimentos utilizados para caracterizar a expressão dos alienados no Hospital do Juquery, pelos anos de 1930, vemos que ela se dava por uma classificação diagnóstica ou por sintomas. Os desenhos, rabiscos, pinturas e esculturas eram qualificados dentro de uma linha evolutiva da história da arte, mas o que realmente preponderava era o interesse no diagnóstico. Assim, não interessava quem produziu, mas o que a expressão dizia para a constituição nosológica. Não vemos Osório César mencionar os nomes dos pacientes, assim como as exposições realizadas neste período – como o Mês das Crianças e dos Loucos – também não partiam do sujeito, mas da obra. O que impossibilitava a individualização do sujeito como criador era que qualquer um poderia ter produzido tais formas, que dependia apenas do estágio evolutivo da mente. Com o ateliê de terapêutica ocupacional proposto no Hospital Nacional dos Alienados, a classificação das obras é feita de maneira diferente e considera o quadro evolutivo de cada paciente que possui – até os dias de hoje – uma espécie de fichário contendo desde as primeiras representações de uma mente confusa até as últimas produções, mais externalizadas em um mundo real. A preocupação, em ambos os casos, parece ser a mesma: investigar a evolução da mente a partir das expressões plásticas, que se dava de uma mente mais hermética para um plano mais real e mais organizado. Contudo, o procedimento de análise parte de princípios adversos. Na análise proposta por Osório César, a evolução estava no fato do indivíduo ter mais abstração no pensamento (não nas formas), por isso o último grau de evolução seria a arte de vanguarda – pois nela caberia mesmo expressões primitivistas, mas com forte argumentação, muitas vezes confusas e de difícil compreensão. No entendimento de Nise da Silveira, quanto mais abstrata a forma, mais abstrato o pensamento; quanto mais figurativa a expressão, mais próxima estaria de um retorno à realidade. Por isso, neste último caso, a classificação das obras deve ser feita por paciente, pois a evolução é individual. Mas, o interessante é notar que estes trabalhos paralelos levaram a perspectivas diferentes para a obra dos alienados. Osório César, ao tratar de determinada obra, descreve-a com a idade, o sintoma e, às vezes, com o sexo do paciente (quando interessante para compreender, por exemplo, moléstias com atitude sexual), sem individualizar o sujeito criador ou mesmo a obra¹⁴⁸ - o fato é que indivíduos em estágio mental aproximados produziam obras muito parecidas formalmente. Com a classificação individual proposta por Nise da

¹⁴⁸ Basta retomarmos as imagens reproduzidas no Capítulo II (VIII, IX, X, XI, XII) para tornar isto claro.

Silveira, vemos se formar uma série de nomes que acabaram por ficar muito conhecidos nos meios artísticos, muitas vezes, sendo mencionados por críticos como autênticos artistas – sim, ainda que com adjetivo de virgens, puros ou inconscientes¹⁴⁹. Mas é interessante pensarmos que este posicionamento para além de ser uma pesquisa científica (psicanalítica junguiana, no caso) é, também, uma forma de garantir um espaço mais “humanizado” à loucura. O que se tornou uma maneira de individualizar o sujeito louco a partir de sua produção, efetivando, portanto, a possibilidade da obra dos loucos entrar para as discussões de arte. De toda forma, o interesse centra-se na loucura e não na obra; ou melhor, em como tratá-la para melhor apoderar-se ou administrar seus efeitos na sociedade e mesmo no indivíduo. Um caminho de humanização, como via Nise da Silveira, mas, claro, também de exercício de poder. Afinal, o louco e sua mente transgressiva foram sempre silenciados, sobrando, como já vimos, um amontoado de representações em símbolos mais ou menos precisos – objeto este de interesse artístico também.

O processo de classificação das expressões dos loucos e primitivos começa a variar a partir do que se entende por arte numa concepção “contemporânea”, em que o meio de comunicação (o continente) faz a obra de arte. Independente da capacidade intelectual do sujeito, o importante é que sua produção comunique algo interessante à arte, no exato momento em que é levada ao espaço expositivo. Assim, não importa quem produz a obra, seja louco ou não; o valor artístico de um objeto está na relação entre o espaço expositivo e o espectador. Se o processo psicanalítico considerava *a priori* que o louco era potencialmente produtivo para a arte por produzir a partir do instinto e não da técnica, o passo dado pelos críticos de arte contemporânea parecia ter a intenção de se desviar deste enunciado. Com a tese de que todos são capazes de produzir arte, desde que se tenha algo a expressar através dela, o curador do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, chega a afirmar que nem todo louco desenvolve uma potencia criativa (entrevista com Wilson Lázaro, 18 de março de 2010). Ou seja, nem todo louco é artista, da mesma forma que nem todo ser humano é artista. E

¹⁴⁹ Dentre os mais conhecidos temos Raphael Domingues, Emydgio de Barros, Adelina Gomes, Arthur Amora, Isaac Liberato, Carlos Pertuis e Fernando Diniz. Sobre estes “artistas” internos do Hospital Nacional dos Alienados há vídeos, catálogos e livros que desenvolvem não apenas uma análise formal das obras, como também procedem numa investigação sobre suas biografias. Ver HIRZMAN (1986 a, b e c) FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (1980), MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. IMAGENS DO INCONSCIENTE (2000).

Bispo do Rosário é artista, pois tinha algo a dizer; um conceito que, aos olhos da crítica de arte, fundamentou toda a sua produção. A expressão artística parece deixar, com isso, de ser uma “necessidade vital” ou uma capacidade inerente em todos os indivíduos. Cada vez menos um produto do inconsciente ou do impulso. Individualizam-se as obras como feitas por Bispo do Rosário, pois o conceito é do artista, mas de nada ele valeria se não estivesse em consonância com o meio de transmissão; ou seja, o espaço expositivo, as críticas favoráveis e a própria retificação do “Universo” de Bispo do Rosário em um “Universo” de signos. A estética das obras de Bispo do Rosário para o modernismo não passariam de um estágio primitivista de produção inconsciente – suas obras são desagradáveis aos olhos, nada constituem além de objetos prontos que mais parecem um amontoado de lixo. Mas, aos olhos da arte contemporânea, sua obra possui uma linguagem própria, a estética pouco importa, pois “... reconstruir o mundo em miniaturas” já é, em si, o fazer artístico. Por isso, Bispo do Rosário seria mais um “antiartista”, no termo duchampiano, do que propriamente um artista. Sua obra não se eleva a arte por sua beleza ou singularidade estética, mas pela transmissão de uma idéia que, no caso, seria sua própria *Missão*.

É muito comum vermos associações de Bispo do Rosário com outros artistas que também tiveram diagnósticos psiquiátricos, como Van Gogh e Antonin Artaud, como uma forma de justificar sua potência para a arte. O fato é que, se estes viveram intensamente para produzir arte e sua criatividade foi corrompida pela doença mental – afinal, ambos viveram em uma Europa onde a loucura era sinônima de pura degeneração – decerto suas obras nunca foram adjetivadas como “obras de loucos”, talvez porque existia neles o desejo de produzir arte, a técnica e o conhecimento dos procedimentos e dos movimentos artísticos. Com Bispo do Rosário procede de maneira diferente: sua loucura tornou-se, exatamente, o anseio de criação. E, se suas obras fazem parte de uma *Missão* divina, o conceito artístico ajusta-se a este desejo, mas não deixa de ser obra de arte – mesmo que não haja um desenvolvimento técnico e um conhecimento (ou um interesse) artístico. E isto se dá porque a arte não espera mais do artista a finalidade da produção, basta que esta crie um diálogo com o fazer artístico. A própria atitude de negar a arte leva Bispo do Rosário a uma “atitude contemporânea”, ou seja, a rejeição dos princípios mercadológicos da arte.

Por outro lado, vejo que todo o investimento da arte contemporânea sobre as obras de Bispo do Rosário não deixou de produzir mais um degrau neste quadro que descrevi há pouco. Sua produção, aos olhos dos críticos, nunca deixou de ser um rol de associações simbólicas, sempre em consonância com o (nosso) mundo vivido. Um mundo racional, que impossibilita, da mesma maneira forma que a psicanálise, a loucura (transgressiva) de falar. Pois, se ser louco, no sentido entendido socialmente, é ter a sensibilidade desajustada, ou embaralhada, a arte nada mais faz do que reordenar esta sensibilidade em um universo possível. Cria-se a arte e a imagem de um artista performático. Mais uma forma de humanizar a loucura? Talvez, sim. Mas qual processo de humanização não é, também, uma forma de controle? Uma reprodução contraditória do que há muito tempo já vem sendo feito, com a diferença de que agora a loucura sai dos asilos e chega aos salões de arte, sem ser adjetivada, mas, ainda, ressignificada. Bispo do Rosário só torna-se efetivamente um artista quando sua loucura, sua *Missão*, é travestida no conceito da obra de arte. A estratégia utilizada conforma o que a psiquiatria chamaria de “doença” em conceito; assim, não é necessário técnica ou conhecimento artístico, apenas uma “idéia” anterior à estética da obra. De maneira a se diferenciar das leituras psicanalíticas e, claro, modernistas, os críticos de arte contemporânea procuram delimitar o espaço correto da psicologia e da arte nas leituras das expressões dos loucos. Sendo que, aos primeiros cabe utilizá-las como tratamento e pesquisas científicas e, aos segundos, identificar aquelas obras potencialmente artísticas. Ressignificar, compreender o “universo” de Bispo do Rosário por símbolos e como um conceito artístico, mantém a separação entre sujeito e obra. Enquanto Bispo do Rosário lamenta seu ofício, sua obrigação de reconstruir o mundo em miniaturas, os críticos celebram a descoberta de um novo artista. Como já bem salientei, apenas isso mantém Bispo do Rosário vivo em nossa sociedade, caso contrário, existiria arquivado apenas o registro da passagem de um louco pelo hospício. O contato com o poder, de todo modo, é o que faz Bispo do Rosário existir na *Terra dos Homens*, como louco ou como artista, mas, dificilmente como um enviado de Deus.

Referências Bibliográficas

- AMIN, Raquel Carneiro. *O “Mês das Crianças e dos Loucos”: reconstituição da exposição paulista de 1933*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- ANDRIOLO, A. A. “Psicologia da arte no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos”. In *Psicologia Ciência e Profissão*, 23 (4), p.74-81, 2003.
- _____. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte no século XX*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- ANTHONIO E SILVA, Jorge. *Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: Quaisquer, 2003.
- _____. “A arquitetura do (in) sensato” In ANTHONIO E SILVA, Jorge; ALMEIDA, Jane. *Ordenação e vertigem*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- ANTHONIO E SILVA, Jorge; ALMEIDA, Jane. *Ordenação e vertigem*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- AQUINO, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia”. In LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p.44-101.
- _____. *Manifesto - Museu Bispo do Rosário*, s/d.
- ARANTES, Otília (org). *Política da Artes*. Textos Escolhidos I/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. (org). *Forma e Percepção Estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. (org). *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. (org). *Modernidade Cá e Lá*. Textos Escolhidos IV/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

ARCHIVOS DA SOCIEDADE DE MEDICINA LEGAL E CRIMINOLOGIA DE SÃO PAULO. São Paulo. Volume I, anno I, Fascículo 1º, [1922] 1924.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: FTD, 1994

BASAGLIA, Franco. “As instituições da violência”. In: BASAGLIA, Franco (coord.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BIEN’ART. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e TPT Comunicação e Editora, fevereiro, 2007, p. 10-17.

BONITO OLIVA, Achille. *Transavantgarde International*. Milão: Giancarlo Politi Editore. [1982]. (obs.: a passagem extraída deste livro tem tradução de Ligia Canongia, in CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

BRAGA, Alfredo. *A reinvenção da arte*. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

BRASIL em Veneza: Arthur Bispo do Rosário, Nuno Ramos. Curadoria Nelson Aguilar; texto Lorenzo Mammi; São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.

BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE. SECRETARIA DE ATENÇÃO À SAÚDE. DAPE. COORDENAÇÃO GERAL DE SAÚDE MENTAL. *Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*. Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma de Serviços de Saúde Mental no Brasil: 15 anos depois de Caracas. OPAS. Brasília, novembro de 2005.

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

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CARRILHO, Heitor. “A curiosa mentalidade de um delinquente” (laudo do exame médico-psicológico de Febrônio Indio do Brasil). In ARCHIVO JUDICIARIO, *Jornal do comercio*, maio/junho, 1929.

CARVALHO, Flávio de. “Clube dos Artistas Modernos: um laboratório de experiências para a arte moderna”. Rumo, Rio de Janeiro, p.16, ago., 1933

_____. “A curiosa exposição de trabalhos artísticos de loucos e crianças no Clube dos Artistas Modernos”. Correio de São Paulo, São Paulo, p.6, 7 set. 1933b.

_____. “A única arte que presta é a arte anormal”. Diário de São Paulo, São Paulo, p. 5., 24 set., 1936.

_____. “Recordação do clube dos artistas modernos”. In: RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, 1939. s/n.

_____. “Experiência n.2: uma possível teoria e uma experiência”. Rio de Janeiro: Nau Editora, [1931] 2001.

CARVALHO, Rosa Maria Cristina. *Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri: atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CASTELLO, J. *Arthur Bispo do Rosário: o mordomo do apocalipse*. In: Inventário das sombras. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CESAR, Osório. *A Arte Primitiva nos Alienados: Manifestação Escultórica com Caracter Symbolico Feiticista num Caso de Syndroma Paranóide*. Memórias do Hospital de Juquery, São Paulo, ano 2, nº. 2, pp. 111-125, 1925.

_____. *A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos symbolos na arte*. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juqueri, 1929.

_____. Osório. *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores & Mano, 1934.

_____. Osório. “A inspiração artística entre os normais e os alienados”. Folha da Noite, São Paulo, 25 jan. 1948. In: ZANINI, Walter (curador Geral), *Arte incomum, XVI Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal São Paulo, Catálogo outubro/dezembro, Volume III. São Paulo: Funarte, 1981. p. 44-46.

_____. Osório. “Aspectos da vida social entre os loucos”. Separata da Revista do Arquivo, n. cv, São Paulo, 1946.

CESAR, Osório; MARCONDES, D. “Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual”. In: *Memórias do Hospício de Juquery*, v. III-IV, n. 3-4, 1927. p. 161-165, 1926-1927.

CONRADO DE VILLALONGA, José F.; BLAZWICK, Iwona; JUNCOSA, Enrique. “Inner Worlds Outside: na introduction”. In. THOMPSON, Jon. *Inner Worlds Outside*. Fundacion La Caixa, Madrid; Irish Museum of Modern Art, Dublin; Whitechapel Gallery, London, 2006.

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

- DELEUZE, Gilles. “O que é um dispositivo?” In. *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.
- _____. (depoimento). *Abecedário Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse Paris. Entrevista concedida a: Claire Parnet. Realização: Pierre-André Boutang, 1988-1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Um só ou vários lobos”. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.2. São Paulo: Editora 34, 1995a.
- DELGADO, Pedro G. G. *Reforma Psiquiátrica e Cidadania: o Debate Legislativo*. Saúde em Debate, 1992.
- DUARTE, Luis Fernando Dias; RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana Teresa A. *Psicologização no Brasil: atores e autores*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. “A psicanálise como linguagem social: o caso argentino”. *Mana*, vol.8, n.2, pp. 183-194, 2002. ISSN 0104-9313.
- DUARTE, Luiz F. D.; CARVALHO, Emilio N. de. “Religião e psicanálise no Brasil contemporâneo: novas e velhas Weltanschauungen”. *Rev. Antropologia*, vol.48, n.2., pp. 473-500, 2005. ISSN 0034-7701.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.^a ed. Paris: Flammarion, 1975.
- FERRAZ, Maria Heloísa Toledo 1998 *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Ed, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- _____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.
- _____. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- _____. “Loucura a Ausência da Obra” [1964]. In. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Ditos e Escritos I), 2006a
- _____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Ditos e Escritos I), 2006b.
- _____. “Prefácio à transgressão” [1963]. In *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro (Ditos e Escritos III), 2006c.

- _____. “O pensamento do exterior” [1966]. In *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro (Ditos e Escritos III), 2006d
- _____. “A poeira e a nuvem” [1980]. In *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro (Ditos e Escritos IV), 2006e.
- _____. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro (Ditos e Escritos IV), 2006f.
- _____. “A evolução da noção de ‘indivíduo perigoso’ na psiquiatria legal do século XIX”. In *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, (Ditos e Escritos V), 2006g.
- _____. *Vigiar e Punir*. São Paulo: Editora Vozes, 2007
- FREIRE DA COSTA, Jurandir. *História da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 2007.
- FREUD, Sigmund. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” [1911]. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol.XII*. Rio: Imago, 1969.
- _____. (depoimento). Entrevista com Sigmund Freud: o valor da vida [1926]. In *Revista Margem*, São Paulo, nº 19, p13-21, jun. 2004.
- FRY, Peter. “Direito Positivo versus Direito Clássico: a Psicologização do Crime no Brasil no Pensamento de Heitor Carrilho”. In FIGUEIRA, Sérvulo A. *Cultura da Psicanálise*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. *Museu de imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980. (Col. Museus brasileiros).
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- _____. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. In *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n.8, julho de 2005.
- GILMAN, Sander, L. *Seeing the insane*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GUALTIERI, Regina Cândido Ellero. “A educação do “homem-espécie” – Eugenia e pensamento pedagógico no Brasil das décadas de 1920 a 1940”. In *Cultura Escolar Migrações e Cidadania*. Actas do VII Congresso LUSOBRASILEIRO de História da Educação, Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (Universidade do Porto), 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume-dumara, 1996.

- HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- HERKENHOFF, Paulo. “A vontade de arte e o material existente na terra dos homens”. In LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- JUNG, Carl. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LAGNADO, Lisette. “Arthur Bispo do Rosário e a instituição”. In: *POR que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.
- LAGROU, Els. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”. In Revista Ilha. Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003.
- _____. “A arte do outro no surrealismo e hoje”. In *Horizontes Antropológicos*. vol. 14, no. 29, p. 217-230, 2008.
- LATOUR, Bruno. “Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático)”. *Cadernos de Campo*, 2006, n.14-15, p.339-352.
- _____. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário – Século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LÁZARO, Wilson. *Toque*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, 2008.
- _____. *Sangue Novo*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, 2008b.
- _____. *Beleza*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, 2009.
- _____. (depoimento). Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Stefanie Gil Franco (120 min), 18 mar. 2010.
- LEIRNER, Sheila. “Arte e loucura. Limites do imprevisível” [1984]. In *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1970a.
- LIMA, E. A.L. *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

- LINS, Daniel. *Antonin Artaud – O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição Malfati” [1917]. In *Idéias de Jeca Tatu* [1919]. São Paulo: Brasiliense, 1946.
- LOPES, Fernanda. “A última fronteira”. Revista Bien’Art. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e TPT Comunicação e Editora, fevereiro, 2007, p. 10-17.
- MACHADO, Roberto. *Danação da Norma: Medicina Social e Constituição da Psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MACGREGOR, John M. *The Discovery of the art of the insane*. New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- MARCONDES, Durval. *A psicanálise dos desenhos dos psicopatas*. Revista da Associação Paulista de Medicina. São Paulo, v. 3, n. 4, out. 1933.
- MAUSS, Marcel. “Um esboço de uma teoria geral da magia” [1904]. In. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- MAVIGNIER, Almir. (depoimento). Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente. Entrevista concedida a: Gladys Schincariol; Lula Vanderley et al. (VHS:120min), 1989.
- MELLO, Luis Carlos. “Flores do Abismo”. In MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Imagens do inconsciente. Nelson Aguilar (org). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- MIELNIK, Isaac. *Dicionário de termos psiquiátricos*. São Paulo: Roca, 1987.
- MORAIS, Frederico. *3.4 – Grandes formatos*. Centro Empresarial Rio. Rio de Janeiro, 1983.
- _____. *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque do Lage, 1989.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Imagens do inconsciente. Nelson Aguilar (org). Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- MOURA, Silvio. *Manifestações Artísticas nos Alienados*. Tese apresentada à Fac. de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Off.Graph. do “João Pestana”, 10 nov. 1923.
- PACHECO E SILVA, A. C. “A arte e a psiquiatria através dos tempos”. In *Problemas de Higiene Mental*, São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital de Juqueri, 1936.
- _____. *A higiene mental (conceitos, generalidades, tendências modernas, campos de aplicação)*. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural. Departamento de Cultura e Ação Social. Reitoria da Universidade de São Paulo, 1952.

PASSETTI, Edson. *Nise da Silveira, uma vida como obra de arte*, 2002. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/passetti.pdf>. Acesso em: set. 2009.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mario. “Arte Necessidade Vital” [1947]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” [1949]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Forma e Personalidade” [1951]. In. ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Arte Infantil” [1952]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Crianças e arte moderna” [1957]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Arte e Freud” [1958]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Mestres da arte virgem” [1963]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje” [1968]. In ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966a

_____. *A Opção Imperialista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966b

_____. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” [1975]. In ARANTES, Otília (org.) *Política da Artes*. Textos Escolhidos I/Mario Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. 1a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986a.

- _____. “O bicho da seda na sociedade de consumo” [1967]. In *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986b.
- PORTOCARRERO, Vera. *Arquivos da loucura: Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da psiquiatria*, Rio de Janeiro. Editora Fiocruz, 2003.
- PRINZHORN, Hans. *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration* [1922]. New York: Springer-Verlag, 1995.
- RAMOS, Arthur. *Algumas opiniões sobre ‘Primitivo e Loucura’*, s/d
- REIS, J. R. F.: “De pequenino é que se torce o pepino: a infância nos programas eugênicos da Liga Brasileira de Higiene Mental”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, VII(1): 135-157, mar.-jun. 2000. ISSN: 0104-5970.
- RIBEIRO, Leonidio. “O Caso de Febrônio: algumas considerações sobre o sadismo”. In *Archivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo*. Volume I, anno I, Fascículo 1º, [1922] 1924.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVEIRA, N. “O Museu de Imagens do Inconsciente – histórico”. In FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto nacional de artes plásticas. *Museu de imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980. (Col. Museus brasileiros).
- _____. “Crise e tentativas de mutação na psiquiatria atual”. In: *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. “Os inumeráveis estados do ser” [1987]. In GULLAR, F. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996a.
- _____. “Que é a Casa das Palmeiras” [s/d]. In GULLAR, F. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996b.
- _____. “9 artistas do Engenho de Dentro” [1949]. In GULLAR, F. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996c.
- STEPAN, Nancy. *A Hora da Eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.
- STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da dádiva*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- THOMPSON, Jon. *Inner Worlds Outside*. Fundacion La Caixa, Madrid; Irish Museum of Modern Art, Dublin; Whitechapel Gallery, London, 2006.
- TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

TOLEDO, Maria Conceição Arruda. *Flávio de Carvalho: homenagem ao 10º aniversário de sua morte*. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1983.

VENANCIO, Ana Teresa A.; CARVALHAL, Lázara. “Juliano Moreira: a psiquiatria científica no processo civilizador brasileiro”. In DUARTE, Luis Fernando Dias; RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana Teresa A. *Psicologização no Brasil: atores e autores*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

VENANCIO, Ana Teresa; DELGADO, Pedro G.G. “Morar no asilo: perspectivas de análise da ‘comunidade interna’ da Colônia Juliano Moreira”. *Cadernos do NUPSO*, ano 2, n.3, jan/jun, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. In *MANA*, UFRJ, v.8, n.1, 2002.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

Vídeos

DENIZART, H. Arthur Bispo do Rosário - o prisioneiro da passagem, 1982.

HIRZMAN, L. Imagens do Inconsciente – No reino das mães: Adelina Gomes, 1986a.

_____. Imagens do Inconsciente – A barca do sol: Carlos Pertuis, 1986b.

_____. Imagens do Inconsciente – Em busca do espaço cotidiano: Fernando Diniz, 1986c.

GABEIRA, F. O Bispo, 1985.

ROCHA, H. M. & PRZEWODOWSKI, Ml. O Bispo do Rosário, 1993.

WEINER JUNIOR, Samuel. Colônia Juliano Moreira [reportagem apresentada no Programa Fantástico, Rede Globo], 1980.