

**REVISTA
LATINOAMERICANA
DE PSICOPATOLOGIA
FUNDAMENTAL**

LONDYNHEIM

Revista Latinoamericana de
Psicopatologia Fundamental
ISSN: 1415-4714
secretaria.auppf@gmail.com
Associação Universitária de Pesquisa em
Psicopatologia Fundamental
Brasil

Birman, Joel

A voz de Deus e as mãos de Bispo. Arte e loucura na escrita pictórica de Arthur Bispo do
Rosário

Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. 20, núm. 4, diciembre,
2017, pp. 786-805

Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233054365012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A voz de Deus e as mãos de Bispo.*¹ Arte e loucura na escrita pictórica de Arthur Bispo do Rosário

The voice of God and the hands of Bispo.
Art and madness in Arthur Bispo do
Rosário's pictorial writing

786

Joel Birman*²

A intenção deste ensaio é a de problematizar o percurso existencial, social, psiquiátrico e artístico do artista-louco Arthur Bispo do Rosário, numa perspectiva de interpretação que conjuga ao mesmo tempo o discurso teórico da psicanálise (Freud e Lacan), o discurso da arqueologia da filosofia de Foucault, e a leitura do conceito de procedimento para a escrita da psicose realizada pelo discurso filosófico de Deleuze. Desta maneira, a condição de precariedade social (desolação) e de vulnerabilidade psíquica (desamparo) de Bispo são destacados para enfatizar a construção das práticas técnicas que realizou na construção do seu percurso pictórico, e que serviu de modelo de composição para a produção artística brasileira contemporânea oriunda da periferia das grandes cidades brasileiras.

Palavras-chave: Desrazão, delírio, discurso, Arthur Bispo do Rosário

*¹ Este texto foi escrito a partir das notas que me orientaram na conferência pronunciada no Colóquio “Faire Oeuvre... ou pire”, organizado pela Université Paris Diderot, 2 e 3 de outubro 2015, em Paris.

*² Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Rio de Janeiro, RJ, Br)

Imperativo do sagrado

O título que foi escolhido para este ensaio não é em absoluto uma ironia, como pode parecer inicialmente para os leitores, pois retoma literalmente uma formulação eloquente enunciada por Arthur Bispo do Rosário, sobre a condição de possibilidade para a construção específica de sua obra pictórica. Com efeito, ao ser aplaudido de maneira significativa pelo público, numa grande exposição de seus trabalhos, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em janeiro de 1993, Bispo reagiu a isso de maneira significativa e enunciou então essa frase lapidar, para definir assim a responsabilidade parcial que tinha na construção das obras exibidas, já que no fundamental essa era a realização efetiva de Deus. Portanto, se era como um simples artesão que Bispo executava com paciência, com as suas mãos, a composição de suas obras, quem, no entanto, o comandava de maneira imperativa nessa realização, era a figura de Deus e era esse, afinal das contas, o seu verdadeiro criador.

Organizada num museu brasileiro de alto coturno, com a curadoria do crítico de arte Frederico de Moraes — descobridor secundário de sua obra, depois de uma indicação do fotógrafo Hugo Denizart que o descobriu efetivamente, no hospital psiquiátrico da rede pública denominado Colônia Juliano Moreira, localizado em Jacarepaguá, na periferia do Rio de Janeiro, além de ordenador e divulgador incansável da obra daquele, em níveis nacional e internacional (Moraes, 2013) — a exposição em questão foi objeto de uma crítica na revista *Veja*, que ressaltou então a presença e a alusão marcantes da figura do Cristo nas obras de Arthur Bispo do Rosário, além de destacar ainda a originalidade do trabalho pictórico desse de maneira vigorosa.

Contudo, é preciso evocar ainda que Bispo não se deixava empolgar por tal reconhecimento público e midiático do seu trabalho artístico, não exibindo assim qualquer vaidade sobre isso de maneira surpreendente, como já tinha ocorrido em situações anteriores e voltou a acontecer posteriormente, de forma que foi levado a dizer de forma peremptória que tudo o que realizara era a consequência e o desdobramento da voz de Deus, que se impunha sobre si como um imperativo incontornável, de maneira que apenas forjara com as suas limitadas e calejadas mãos humanas o que Deus lhe ordenara de maneira inapelável, como um mandato certamente absoluto, oriundo que era da ordem do sagrado. Enfim, entre a voz divina e as mãos humanas a obra pictórica de Bispo era meticulosamente engendrada e tecida, assumindo assim corpo, forma e cor, mas sem deixar dúvida alguma sobre quem era o comandante e quem era o comandado nesse processo vertiginoso.

Intitulada justamente “Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo”, a exposição em pauta condensava assim na figura de Cristo o que estava fundamentalmente em pauta na obra em questão, a saber, a realização exaustiva e minuciosa do *inventário* do universo a pedido de Deus. Nessa perspectiva, na confecção de seu trabalho pictórico Bispo não apenas nomeava cautelosamente cada uma de suas peças, como também as numerava pacientemente, para empreender de maneira detalhada o inventário que lhe foi encomendado pelo imperativo do sagrado. Enfim, foi pela conjunção íntima e orgânica dos registros do *nome* e do *número* que o universo como um todo pôde ser então inventariado por Bispo de maneira detalhada e eloquente, numa *cartografia* plástica exuberante e de intenso impacto visual, para os que puderam desfrutá-la como espectadores de sua obra.

Assim, pode-se dizer inicialmente que o dito inventário, demandado que foi a Bispo pela figura de Deus, se realizou como um *catálogo* e até mesmo como uma *encyclopédia*, tal como o crítico Frederico de Moraes sugeriu numa aproximação bastante interessante e instigante do trabalho de Bispo com os empreendimentos literários valorados por Borges (idem) para compor efetivamente a sua missão sagrada. O que implica dizer, portanto, que Bispo inscrevia indubitavelmente o seu trabalho de artesão nos registros sagrados da *mística* e da *religião*, e não no campo da arte propriamente dita, delineando dessa maneira o campo e o horizonte semânticos que desejava para a recepção legítima de sua produção pictórica. Contudo, essa interpretação e intenção do artista não foi quase nunca aceita por todos aqueles que admiraram a sua genialidade e a grandeza de sua obra, com raras exceções.

Além disso, nessa leitura inicial é preciso sublinhar ainda que o minucioso inventário cartográfico empreendido por Bispo evoca o trabalho científico dos naturalistas do século XVIII, que com o discurso da história natural procuraram realizar o recenseamento exaustivo das plantas e dos animais existentes na Terra, constituindo assim os discursos teóricos da *Botânica* e o da *Zoologia* como formações discursivas, tal como essas foram devidamente pesquisadas e interpretadas por Foucault (1966) em *As palavras e as coisas*. Contudo, se os naturalistas de outrora eram decididamente norteados no seu recenseamento pela *episteme da ordem e da representação*, na *Idade Clássica* (ibidem) o inventário empreendido por Bispo, em contrapartida, era orientado pelas linhas de forças de outra modalidade lógica de *procedimento*, como nos disse Deleuze (1970) para enunciar as regras estilísticas que norteavam a construção da escrita de Wolfson (1970), em *O esquizo e as línguas*, para se referir especificamente à escrita da psicose.

Como já disse acima, a obra de Bispo foi descoberta pelo fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, literalmente por acaso, pois estava na ocasião realizando um filme sobre a Colônia Juliano Moreira para mostrar as condições terríveis de assistência aos doentes mentais no Brasil, nos quais esses ficavam literalmente abandonados em condições sub-humanas, quando se deparou de maneira inesperada e assombrada com a riqueza da produção pictórica de Bispo, jogada e perdida no meio daquele cenário completamente abandonado e desolador. Tratava-se efetivamente de um verdadeiro oásis no meio do areal infinito do deserto, onde se podia beber água fresca e se proteger provisoriamente do sol escaldante e abrasador, naquele cemitério de mortos-vivos, como dizia Lima Barreto sobre o Hospital Nacional de Alienados, onde ficara internado no Rio de Janeiro no início do século XX.

Foi quando Denizart incitou Frederico de Moraes a conhecer a dita obra surpreendente e resolveu então realizar um documentário sobre Bispo e a sua obra, baseado em entrevistas com este. Seu filme foi intitulado *Prisioneiro da passagem*, numa alusão à famosa passagem de Foucault em *História da loucura na Idade Clássica*, pela qual se colocou em pauta o processo do Grande Internamento ocorrido no século XVII e a constituição histórica da oposição entre os registros da razão e da desrazão, que silenciou na tradição do Ocidente a experiência da loucura, após a liberdade de movimento de que os loucos ainda desfrutavam no tempo histórico do Renascimento (Foucault, 1972).

Pode-se afirmar, sem pestanejar em nenhum momento, que Bispo resistiu ativamente aos processos brutais de psiquiatrização de sua existência

pela confecção de sua obra pictórica, ao se apropriar vigorosamente de uma parcela do espaço asilar para transformá-lo no que pode ser denominado de um ateliê de arte. Não obstante a violência dos procedimentos asilares realizados sobre ele, Bispo não apenas foi um sobrevivente, como também tentou dar a volta por cima de maneira nobre, pois forjou uma obra pictórica de grande envergadura.

Assim, para recapitular sumariamente a sua história psiquiátrica, é preciso evocar que quando foi internado pela primeira vez, em 1938, no Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, Bispo foi preso pela polícia por dizer na rua, de maneira desordenada e estridente, que era Jesus Cristo. Foi então diagnosticado como portador de esquizofrenia paranoide, apresentando um delírio sistemático de grandeza com características francamente mística e religiosa. Desde então se manteve internado de forma quase permanente, com apenas alguns poucos intervalos em que esteve em liberdade, principalmente por fugas que realizava. Porém, sempre se internava novamente sem oferecer resistência e mesmo por sua espontânea vontade, frequentando assim os três maiores hospitais psiquiátricos da rede pública do Rio de Janeiro em tempos diferentes, quais sejam, o Hospital Nacional de Alienados, o Hospital Psiquiátrico Pedro II e a Colônia Juliano Moreira.

No entanto, é preciso dizer ainda que nos anos finais de sua vida Bispo não era mais submetido a qualquer tratamento psiquiátrico específico, não obstante se manter sempre internado na Colônia Juliano Moreira, que era um hospital psiquiátrico reservado para pacientes crônicos e com grande precariedade social. Esses pacientes tinham perdido as relações com suas famílias e não tinham mais qualquer laço social, de forma que a Colônia Juliano Moreira se delineava como um depósito de loucos desafortunados e abandonados definitivamente pelo destino.

Boxeador na sua juventude, evidenciando assim ser portador de uma grande força física, Bispo ajudava inicialmente muito aos guardas e enfermeiros, como xerife que era de seu pavilhão, na contenção de pacientes agressivos, o que não lhe impedi, em contrapartida, de ser também colocado eventualmente no quarto-forte do asilo, quando agia de forma agressiva. Com efeito, foi numa dessas ocasiões que estendeu deliberadamente a sua estada no quarto-forte por sete anos, pois foi nesse momento que recebera o imperativo da voz de Deus para realizar o inventário do universo. Ocupou posteriormente, enfim, mais algumas celas por conta própria, onde construiu e ampliou o seu ateliê de trabalho.

Loucura ou arte?

A obra de Arthur Bispo do Rosário teve um reconhecimento artístico bastante tardio, ocorrida quase no final de sua vida, graças ao trabalho incansável de organização e curadoria realizada pelo crítico de arte Frederico de Moraes (2013), como já disse acima. Este empreendeu a primeira exposição das obras de bispo na Escola Artística do Parque Laje, no Rio de Janeiro, em outubro de 1989. Tinha então como título sugestivo “Registros de minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário”, de forma que remetia decididamente às dimensões mística e religiosa de seu percurso pictórico, e alude, ainda que de maneira tímida e indireta, ao conceito de inventário.

Essa mesma exposição foi apresentada em diferentes museus importantes do Brasil, em 1990, com o mesmo título, quais sejam: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), Museu de Arte de Belo Horizonte e o Centro de Criatividade de Curitiba.

Em 1991 a obra do Bispo se inscreveu na cena internacional, numa exposição em Estocolmo (Suécia), no mês de abril. Participou assim numa exposição coletiva de artistas brasileiros, intitulada “Viva Brasil Viva”, no Museu LilJevachs Konsthall. Logo em seguida, no mesmo ano e ainda em Estocolmo, teve o privilégio de ter uma exposição individual de suas obras, no Museu Kul Uphuset.

Em maio de 1993, uma grande exposição de seus trabalhos foi realizada no Teatro Nacional de Brasília. Ainda nesse ano a exposição intitulada “Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo” foi organizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo então considerada a mais importante exibição da totalidade de seus trabalhos artísticos.

Em 1995, a obra de Bispo teve uma posição internacional de destaque na 46^a Bienal de Veneza, assim como em 2012, na 30^a Bienal de São Paulo.

Portanto, sua obra pictórica teve certamente não apenas pleno reconhecimento artístico, como também foi relativamente consagrada pela crítica de arte e por parcela dos artistas plásticos brasileiros, apesar de tardiamente, de maneira inesperada e até mesmo paradoxal.

Desde então, a obra pictórica do Bispo continuou a ser exibida em diversas exposições realizadas no Brasil. Além disso, um Museu em sua homenagem foi construído na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde suas obras foram reunidas de forma permanente no espaço institucional que foi a marca crucial de sua existência e de seu percurso como artista plástico.

Não obstante o reconhecimento eloquente, nos âmbitos brasileiro e internacional, a obra de Bispo enquanto tal foi colocada efetivamente em questão por diferentes críticos brasileiros de arte. Dentre estes devem ser evocados os artigos publicados em jornais por Ferreira Gullar (2011), Luiz Camillo Osório (1999), Wilson Coutinho e Vera Chaves Barcelos (Morais, 2013). Na leitura desses críticos, com efeito, Bispo não era um artista propriamente dito, seja porque não tinha a intenção deliberada de produzir obras de arte quando construía suas peças, seja porque não inscrevia criticamente o seu trabalho pictórico no registro da história da arte. De diferentes maneiras e de forma sumária, portanto, tais críticos destacaram a inscrição efetiva das obras de Bispo na economia imaginária da loucura, de maneira a contrapor ostensivamente os registros da loucura e da arte, como duas economias simbólicas que seriam não apenas diferentes, mas também radicalmente opostas, sem que pudesse existir entre essas quaisquer bordas de intercessão, de tangência e até mesmo de mediação possíveis.

Retomaram assim esses críticos de arte um antigo debate estético que já ocorreria outrora no Brasil, nos anos 1940, quando Nise da Silveira começou a expor os trabalhos artísticos de seus pacientes psicóticos internados, que foram forjados nos ateliês de pintura por ela organizados como Terapia Ocupacional, com finalidades eminentemente terapêuticas, desde os anos 1940, no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro, no subúrbio do Rio de Janeiro.

Essas exposições provocaram então um debate acalorado entre os críticos de arte Campofiorito e Mário Pedrosa, no qual o primeiro afirmava que se tratava de produções expressivas das psicoses desses pacientes, enquanto Mário Pedrosa reconhecia a existência efetiva de produção artística, não obstante esses artistas serem francamente psicóticos.

Vale dizer, para Mário Pedrosa existia arte além da psicose nessas produções pictóricas e a existência dessa não invalidava em absoluto a existência daquela, como afirmou posteriormente Frederico de Morais sobre a obra de Bispo. No que tange a argumentação teórica de Pedrosa, o discurso psicanalítico e a existência da dimensão do inconsciente no psiquismo eram cruciais no reconhecimento estético dessas produções dos artistas-loucos reunidos por Nise da Silveira. Enfim, os críticos contemporâneos da obra de Bispo retomavam, de alguma maneira, a argumentação de Campofiorito contra Mário Pedrosa, para questionarem e silenciarem assim a dimensão supostamente artística presente na obra de Bispo e destacaram somente a sua dimensão eminentemente psicótica.

Não obstante as objeções discutíveis de tais críticos de arte, vários artistas brasileiros importantes reconhecerem que foram influenciados por Bispo, tais como Leonilson, Rosana Palazyan e Jorge Fonseca (Morais, 2013). Além disso, diversos artistas brasileiros de destaque reconheceram o talento artístico de Bispo e lhe prestaram a devida homenagem como artista, dentre os quais Marcos Coelho Benjamin, Carlos Bracher, José Alberto Nemer, Edith Derdik, Vera Chaves Barcelos, Rubens Gerchman, Carmela Grasi, Victor Arruda e Nuno Ramos (Morais, 2013).

No entanto, uma questão de fundo permanece como constante no imaginário artístico brasileiro, no que concerne à produção pictórica de Bispo e de outros artistas-loucos. Trata-se efetivamente de arte, ou de algo a ser devidamente inscrito no registro da produção delirante de Arthur Bispo do Rosário e de tais artistas? Ou, então, a dita produção pictórica deve ser considerada apenas no âmbito estritamente terapêutico, como algo a ser experimentado e que poderia até ser efetivamente eficaz para os pacientes na reestruturação de seus processos psicóticos?

No que tange a isso, é preciso dizer ainda que o trabalho crucial de Nise da Silveira, que promovera a construção do Museu do Inconsciente (Silveira, 1985) com a reunião das obras dos artistas-loucos produzidas no ateliê de Terapia Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II, impedia a comercialização de tais obras, pois eram produções oriundas de um trabalho terapêutico e deviam ficar restritas a esse âmbito privado, por razões de ordem ética. Poderiam se inscrever efetivamente no campo do Museu do Inconsciente para serem exibidas e pesquisadas, como foram, aliás, mas não deveriam ser objetos para circular livremente no mercado da arte e se transformar em objetos para a compra e venda como as demais obras de arte produzidas por artistas profissionais.

De qualquer maneira, Nise da Silveira oferecia os meios materiais e o espaço social concreto, além dos laços afetivos para que seus pacientes fizessem o trabalho de pintura com certo conforto. Supunha que da mesma forma como a arte foi uma prática crucial na construção do espírito humano, numa perspectiva histórica e genealógica, a arte seria também, em contrapartida, um instrumento fundamental para a restauração do psiquismo atingido de maneira brutal pela psicose. O seu projeto era então especificamente terapêutico, não obstante ter construído uma grande coleção de arte com a produção dos seus pacientes psicóticos, de valor cultural e artístico inestimáveis, reconhecida que foi com todos os méritos em escala internacional.

Contudo, a questão que se impunha e ainda se impõe, no imaginário dos críticos de arte no Brasil e da comunidade artística, de maneira inapelável, é a seguinte: tal coleção de arte forjada por artistas-loucos seriam realizadas apenas por psicóticos que aprenderam de maneira técnica a dominar devidamente os instrumentos pictóricos? Ou, então, seriam esses efetivamente artistas de corpo inteiro que realizariam obras de arte, não obstante serem certamente psicóticos?

É preciso enunciar ainda que a produção pictórica de Bispo não se realizou no espaço restrito e confortável das práticas de Terapia Ocupacional, nem na Colônia Juliano Moreira, tampouco no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Em relação a isso é preciso evocar que quando Bispo do Rosário foi internado nesse hospital, aliás por pouco tempo, ele não frequentou os ateliês de pintura de Nise da Silveira que já existiam nessa época, de forma que a sua obra pictórica se fez somente no espaço social e existencial da máxima *precariedade*, na Colônia Juliano Moreira. É preciso reconhecer devidamente que foi a partir da posição existencial de máxima *vulnerabilidade e desamparo*, enfim, que a obra de Bispo foi efetivamente delineada e forjada.

794

Precariedade e vulnerabilidade

Nascido em Japaratuba, cidade do interior de Sergipe, Bispo deve ter sido abandonado pelos pais, tendo sido adotado e alfabetizado por fazendeiros de cacau no norte do Sergipe, na fronteira com o estado da Bahia (Morais, 2013). Marinheiro e boxeador no início de sua vida adulta, Bispo veio para o Rio de Janeiro. Trabalhou posteriormente em uma companhia de bondes e numa clínica pediátrica, além de fazer pequenos serviços domésticos num importante escritório de advocacia e na casa do patrão. Foi quando começou a produzir objetos artesanais, pois vivia como agregado na casa do patrão (Morais, 2013). Contudo, trocava os trabalhos domésticos que fazia por casa e comida, pois ganhar dinheiro era para ele algo inaceitável e até mesmo indigno, já que seria algo impuro. Vivia, portanto, de maneira precária e já era visto como um homem bastante estranho na casa onde habitava, principalmente quando passava horas falando sozinho, de maneira bizarra, nos seus afazeres artesanais, instalado que era pelo patrão de maneira adequada num quarto separado no quintal da casa.

Não obstante tudo isso ainda não era considerado psiquiátrica e socialmente psicótico. No entanto, a psicose foi desencadeada ostensivamente

apenas num segundo tempo, quando foi atropelado por um bonde, que lhe retirou decisivamente de seu eixo vital e de seu fio-de-prumo. Logo em seguida, depois desse momento crucial, passou a acreditar que era efetivamente Jesus Cristo, o que lhe marcou para sempre de maneira indelével, evidenciando assim de maneira trágica as fendas de sua vulnerabilidade psíquica e existencial.

A produção pictórica de Bispo se fez então pela conjunção estreita que se estabeleceu entre a precariedade social e a vulnerabilidade psíquica, que apenas se revelou de maneira plena e eloquente no cenário institucional da Colônia Juliano Moreira, onde ficou internado por mais tempo e realizou durante décadas a produção substantiva de seu trabalho pictórico, sem que exista qualquer dúvida sobre isso.

Foi nessa condição social de precariedade máxima que Bispo foi colocado no quarto-forte do asilo, em decorrência de suas sistemáticas condutas rebeldes e agressivas. Porém, decidiu permanecer deliberadamente nesse quarto-forte como um refúgio, como um exilado voluntário que era do espaço asilar, de maneira completamente inesperada, durante sete anos. Transformou o quarto-forte no seu ateliê de trabalho, anexando então outros espaços adjacentes quando a sua produção pictórica se incrementou quantitativamente. Foi então empilhando, de maneira aparentemente desordenada e até mesmo caótica, essa produção nesse espaço físico agora bastante ampliado. Contudo, a marca da precariedade não apenas se evidenciava de forma eloquente, como também parecia galvanizar a produção pictórica de Bispo de maneira ao mesmo tempo surpreendente e até mesmo paradoxal.

Assim, foi nesse cenário macabro e de solidão absolutamente radical que Bispo transformou a sua experiência existencial limite em fonte efetiva de criação. Foi a partir desse vazio existencial infinito e do abismo psíquico do seu desamparo que ele confeccionou objetos plásticos de enorme apelo visual, construídos pelas dobras de suas tripas e pelas bordas entreabertas de seu desespero.

Nesse contexto, passou a se desfazer inicialmente de suas roupas de internado, reduzindo o tecido delas às suas linhas básicas que lhe eram constitutivas, com o qual começou a confeccionar meticulosamente os seus painéis e estandartes. Com efeito, Bispo se despia da parca roupa que lhe cobria o corpo magro e frágil, para construir os objetos que lhe eram demandados pela voz imperativa do sagrado. Vale dizer, Bispo condensava na sua frágil condição corporal de precariedade máxima a figura de Cristo, que abrira mão definitivamente dos bens terrenos e materiais do mundo impuro, para assim

poder servir aos apelos de Deus para a salvação dos homens e das mulheres pecadoras.

Além disso, ainda nos rastros decisivos dessa precariedade social máxima, Bispo confeccionava os seus objetos pictóricos a partir de tudo o que encontrava à mão no hospital psiquiátrico e que, rigorosamente falando, não interessava a mais ninguém, pois não passavam de restos de coisas que outrora tiveram certamente alguma utilidade. Com efeito, a matéria-prima de seus objetos pictóricos era o que encontrava literalmente como lixo, isto é, Bispo transformava decididamente o que era entulho na matéria-prima da obra de arte: tênis velhos, caixas quebradas, guimbas de cigarro, canecos velhos, talheres já inutilizáveis para comer, roupas velhas etc.

Portanto, pode-se afirmar de maneira indubitável que era literalmente no lixo que Bispo encontrava a matéria-prima para a produção de sua arte. Transformava assim, além disso, o que tinha originalmente uma função social útil numa outra modalidade de objeto, de forma a lhe designar outra funcionalidade, de cunho agora místico e religioso. Enfim, era a reconstrução sagrada do mundo o que lhe norteava, marcado que estaria o mundo terreno pela impureza e pelo pecado, que era então reconfigurado de forma decisiva, pelo imperativo sagrado que Bispo recebera da voz de Deus, que orientava os seus gestos de artesão e que guiava decisivamente as suas mãos com seus dedos prodigiosos.

Pode-se dizer ainda que o mundo a ser inventariado e reconstruído por Bispo foi devidamente purificado e meticulosamente decantado pelas águas purificadoras, num mundo pós-diluviano. Portanto, se os entulhos e restos recuperados por Bispo, que serviam como matéria-prima para as suas criações, seriam marcados originalmente pelas impurezas, essas deveriam ser esvaziadas de suas marcas pecaminosas ao serem catalogados e inscritas numa outra lógica norteada doravante pelo ideário da salvação. Daí porque os objetos perdiam efetivamente a sua funcionalidade social originária, atribuídos que foram por novas designações e outras funções, que transformavam radicalmente as suas naturezas primeiras, que teriam conspurcado a criação originária feita por Deus. Seria orientado por esse propósito da ordem do sagrado que Bispo construiu a lógica outra de seu procedimento, para evocar novamente o conceito proposto por Deleuze para pensar o construtivismo presente na produção da psicose de Wolfson.

É preciso evocar ainda, em íntima relação com a sua identificação com a figura de Cristo e com as práticas religiosas tradicionais do Cristianismo, como Bispo era um homem de moral excessivamente austera, que marcou

decididamente o seu percurso existencial desde que passou a ser reconhecido como um homem estranho. Assim, em relação a isso é preciso evocar que Bispo brigou com uma enfermeira da clínica pediátrica em que trabalhava em Botafogo, quando descobriu que ela mantinha relações sexuais com um namorado, sem ser ainda casada.

Além disso, no único relato que conhecemos de uma paixão amorosa de Bispo, ele se apaixonou perdidamente em decorrência da transferência por uma estagiária de psicologia que lhe acompanhava terapeuticamente na Colônia Juliano Moreira, imaginando ter com ela uma relação amorosa marcada pela pureza e forjada pela narrativa platônica entre Romeu e Julieta, construindo um leito nupcial para consagrar seus laços amorosos, conforme o relato realizado por Luciana Hidalgo (2012) no livro intitulado *Artur Bispo do Rosário: na sombra do labirinto*.

No entanto, não se pode deixar de aproximar a forma de trabalho artístico realizada por Bispo, a partir dos restos e do lixo como matéria-prima para as suas criações, daquela que é realizada até hoje pelos artistas da periferia das grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais os restos e entulhos de destruição das metrópoles são reaproveitados na confecção de objetos artísticos. Por isso mesmo, pode-se afirmar que existe uma identificação profunda do imaginário social dessas populações, além das demais identificações presentes no imaginário social brasileiro no que se refere a outros segmentos sociais, com a estética delineada por Bispo com o seu trabalho artístico. Enfim, pode-se enunciar que a obra pictórica realizada por Bispo é paradigmática daquela que é forjada nas regiões periféricas das grandes cidades brasileiras, onde as populações precárias transformam efetivamente, de forma paradoxal, todas as modalidades de restos em arte e fonte pujante de vida.

Além disso, é preciso sublinhar ainda que uma parcela da elite artística e intelectual brasileira reconhece na produção artística de Bispo algo que é espanhosamente similar e análogo ao trabalho empreendido por Marcel Duchamp com os *ready made* (Morais, 2013), pelos quais com a genialidade de Duchamp os objetos eram esvaziados e destituídos de suas funcionalidades social e pragmática, inscritos que eram em novos contextos semânticos, que lhe designariam então outras funções, que seriam assim de ordem estritamente estética.

Com efeito, não é surpreendente que Bispo tenha feito a sua “Roda da fortuna” que é uma peça artesanal similar à famosa “Roda de bicicleta”, forjada que foi esta em 1913, por Duchamp (Morais, 2013). No que tange a Bispo, no entanto, diferentemente de Duchamp, os objetos destituídos de suas

funcionalidades social e pragmática foram reconfigurados e inscritos num outro contexto e numa outra ordem semântica, regulada que essas são por imperativos místico e religioso. Enfim, tudo isso é certamente espantoso, pois Bispo desconhecia inteiramente a história da arte e nunca tinha ouvido falar da obra magistral de Marcel Duchamp, nem tampouco visto qualquer uma de suas obras, tendo em comum com este apenas a paixão pelo jogo de xadrez!

Assim é possível enunciar, com Deleuze e Guattari (1980), em *Mille Plateaux*, que Bispo *desterritorializa* os objetos nas suas funções sociais e utilitárias, num primeiro tempo, para *reterritorializá-los*, num segundo tempo, numa outra lógica, regulada que seria essa pelos imperativos místicos e religiosos.

É possível dizer ainda que esses processos de desterritorialização e de reterritorialização provocaram nos curadores da arte de Bispo e nos que usufruíram de suas obras um efeito de inquietante estranheza, tal como Freud descreveu essa experiência psíquica crucial, fundada no inconsciente, no ensaio intitulado “*Unheimliche*”, de 1919, ao estabelecer as bases teóricas de uma estética psicanalítica (Freud, 1919/1985). Pode-se enunciar, enfim, que as operações de desterritorialização e de reterritorialização, descritas por Deleuze e Guattari, têm sobre os sujeitos que as realizam e sobre quem usufrui de tais produções artísticas um efeito psíquico marcado pela experiência da inquietante estranheza, pela transformação surpreendente do que era até então considerado familiar em algo que seria efetivamente da ordem do não familiar.

É preciso evocar ainda que uma parcela significativa da produção pictórica de Bispo remete a objetos e a cenas corriqueiras em festas populares existentes e disseminadas pelo interior do Brasil. É possível entrever, assim, alusões evidentes de Bispo às festas folclóricas e religiosas da cidade onde cresceu e viveu até a mocidade, onde imperava certamente o espírito e as práticas do misticismo em larga escala, como marca eloquente do catolicismo popular que evidenciavam tais manifestações festivas.

Assim, através de suas alegorias e cenas religiosas, Bispo procurava empreender a reconstrução mágica do mundo, pela evocação dos tempos míticos iniciais da infância em Japaratuba, antes do desaparecimento definitivo deste paraíso perdido, pelos pecados da violência e do erotismo que realizou posteriormente como boxeador e marinheiro, nos seus percursos erráticos pelas grandes cidades. Seria então esse espaço mágico do mundo que Bispo procurava empreender ativamente a recriação plástica para responder à voz de Deus, após tê-lo profanado de maneira pecaminosa pelas orgias da existência mundana? Enfim, de qualquer maneira a alusão à referência da

figura bíblica do Dilúvio pode ser novamente evocada aqui de forma decisiva, na epopeia plástica de reconstrução mágica do mundo das origens, após as experiências de profanações mundanas reguladas pelo pecado, empreendida por Bispo nos seus percursos pelas grandes cidades.

É possível aproximar ainda outra parcela da prática técnica da produção pictórica de Bispo ao trabalho do *bricoleur*, como dizia Levi-Strauss (1968) a propósito de certas práticas sociais realizadas pelos indígenas, no seu trabalho antropológico de campo como americanista e que foi publicado na obra intitulada *O pensamento selvagem*. Com efeito, a sutileza e a delicadeza no manuseio dos objetos e dos materiais empreendidas por Bispo, revelam habilidades que o homem moderno perdeu e que evocam as práticas de manipulação dos objetos realizadas pelas sociedades primeiras.

De qualquer maneira, tais práticas remetem sempre, no trabalho de Bispo, aos processos cruciais de desterritorialização e de reterritorialização, que promovem sempre efeitos decisivos de estranha familiaridade, com a finalidade de reconstrução da pureza e simplicidade do mundo das origens, mas que este definitivamente se perdeu.

Pode-se entrever ainda com certa facilidade, aliás, que Bispo era sempre norteado pelo imperativo decisivo de *purificação* de si e do mundo, pela mediação da experiência do *sacrifício* que se impunha na realização de sua obra, ao trabalhar nas bordas do grau zero da precariedade social e da vulnerabilidade psíquica. Seria por esse viés, portanto, que a identificação psíquica com a figura mística do Cristo foi construída nos seus menores detalhes, pois da mesma forma como este se sacrificou para salvar o mundo de seus pecados e faltas, Bispo pretendia realizar com a sua arte o mesmo processo de purificação do mundo que foi assim destruído, para oferecê-lo então a Deus, como uma obra à altura da sua criação primeira. Daí, enfim, a proposição gigantesca de empreender o inventário meticuloso do mundo.

De qualquer forma, é possível ainda aproximar o trabalho pictórico de Bispo do Rosário das grandes tendências estéticas da arte moderna, no Ocidente. Assim, da mesma forma que o Cubismo se aproximou da arte africana para promover inovações cruciais na arte do Ocidente, pelos efeitos de desterritorialização e de novas reterritorializações que produziu, Bispo se valia também das práticas técnicas do *bricoleur*, presentes nas sociedades primeiras, para produzir efeitos de desterritorialização e de reterritorialização.

Além disso, ao empreender a conjunção e a aproximação entre objetos imprevisíveis e inesperados num outro certo espaço pictórico, Bispo não estaria assim tão distante de certas práticas sustentadas pelo *Surrealismo*.

e pelo *Dadaísmo*, que revolucionaram decisivamente a tradição da arte no Ocidente, pelas desterritorializações e reterritorialização eloquentes que assim empreenderam (Breton, 1965).

De qualquer maneira, o grau zero dessas potencialidades estéticas realizadas por Bispo supõe sempre experiência do sacrifício que está na base de seu percurso como homem e como artista, onde pela precariedade social e pela vulnerabilidade psíquica levada ao limite, a reconstrução do mundo seria então finalmente possível, para honrar misticamente o compromisso com o imperativo da voz de Deus.

Delírio e linguagem

Retomando agora esta leitura numa perspectiva teórica estritamente psicanalítica, pode-se dizer que as produções pictóricas de Bispo tornaram-se possíveis apenas a partir da materialização da metáfora delirante, que foi a condição de possibilidade para a reestruturação psíquica de Bispo como experiência terapêutica, para retomar a formulação rigorosa de Lacan sobre a psicose (Lacan, J., 1955-1956/1981; 1955-1956/1966, p. 531-581).

800

No que tange a isso, é preciso dizer ainda que essa formulação teórica de Lacan é similar à que foi realizada por Freud (1911/1975), na sua leitura de Schreber, na qual sustentava a tese de que o delírio era uma tentativa de cura pela qual o sujeito lançado no abismo trágico de sua existência, promovido pela psicose, procurava pelo delírio empreender a reconstrução ativa do mundo pela interpretação do horror do que lhe acontecera, norteado pela lógica e pela gramática do delírio. Com isso, o sujeito em questão posicionado nessa situação-limite procura dar sentido ao que lhe ocorreu, inventando uma narrativa que possa dar conta do horror e dessa destruição inesperada de sua existência.

Como se sabe Freud retomou na leitura que empreendeu de Schreber a proposição que havia enunciado anteriormente na sua leitura da “Gradiva”, de Jensen, em 1908, na qual sustentava que nos percursos erráticos de Norbert Hanold, pelas ruínas de Pompeia, o delírio era uma tentativa de cura (Freud, 1949). Vale dizer que o discurso delirante se inscreveria sempre nas bordas significativas do discurso científico da arqueologia, na trama tecida por Hanold nas suas peripécias por Pompeia, norteado que seria pela voz do amor.

No que tange a isso, é preciso evocar ainda Foucault que, em *História da loucura na Idade Clássica*, formulou de maneira eloquente que seria

preciso “fazer justiça a Freud”, pois esse teria compreendido devidamente que o trabalho do delírio se teceria nos registros da *linguagem* e do *discurso* (Foucault, 1972). Essa formulação axial de Foucault teve por base a leitura que Freud realizou especificamente do delírio de Schreber, além da interpretação teórica que aquele forjou das diferentes modalidades do delírio de interpretação recenseados pelo discurso psiquiátrico de então, nos quais os delírios seriam *variações discursivas* que se realizavam sobre o enunciado de base “eu te amo”, pelas mudanças e inflexões empreendidas sobre o *sujeito*, o *verbo* e o *predicado da proposição*. Portanto, seria por esse viés que Freud pôde interpretar as diferentes modalidades de produção delirante recenseadas pela psicopatologia, a partir dessas variações discursivas, que delineariam e dariam um contorno significante para as transformações cruciais ocorridas no sujeito pela experiência da psicose.

No entanto, se é no campo da linguagem e no registro do discurso que a produção delirante se tece de maneira rigorosa, é necessário, e também possível, aproximar a produção delirante e a obra de arte para contestar frontalmente os críticos brasileiros de arte que questionaram vivamente o que existiria de arte na produção de Bispo, na medida em que essa produção seria algo restrito ao campo do delírio e da loucura.

Foucault nos mostrou e demonstrou rigorosamente que a literatura e o campo da arte na modernidade seriam os herdeiros legítimos do campo da *desrazão* forjado na Idade Clássica, de forma que ao deslegitimar ostensivamente o registro da desrazão em nome do registro da *razão* e pela legitimidade outorgada ao *discurso da ciência* desde a Idade Clássica, o Ocidente constituiu as condições concretas de possibilidade para a transformação posterior da experiência da loucura em *doença mental*, na aurora da modernidade, na passagem do século XVIII para o século XIX (Foucault, 1972).

Com efeito, a *tradição crítica* sobre a loucura apagou e suspendeu da experiência da loucura a existência de qualquer *verdade* e silenciou decididamente o *sujeito* dessa experiência, que foi reafirmada, contudo, pela *tradição trágica* sobre a loucura, que reconheceu, em contrapartida, o que existia de verdade e de sujeito na experiência da loucura. Enfim, a literatura e a arte na modernidade seriam as herdeiras dessa tradição trágica, que reconheceu na loucura e na desrazão a presença do sujeito e de algo da ordem da verdade (Foucault, 1972). Enfim, não existiria *ausência da obra* e de sujeito nas experiências da loucura e da desrazão, mas a presença ostensiva e eloquente de sujeito, de verdade e de produção de obra (Foucault, 1972).

Assim, pode-se afirmar que não obstante estar efetivamente inscrito no campo da loucura e ter passado grande parte de sua existência num hospital psiquiátrico, Bispo realizou uma produção artística propriamente dita. Com efeito, ele assim se inscreve no campo da já longa tradição trágica do Ocidente sobre a loucura, como, aliás, outros múltiplos criadores que dela fazem parte, tais como Artaud, Strindberg, Holderlin, Van Gogh, Goya e Nietzsche (Foucault, 1972).

No que concerne a isso, é preciso dizer ainda que ao incluir a produção dos loucos, promovida e organizada por Nise da Silveira no Museu do Inconsciente, na exposição “Brasil quinhentos anos” realizada em 2000 para evocar e ritualizar a Descoberta do Brasil e a constituição da tradição cultural brasileira, a tradição social brasileira reconheceu indiretamente o lugar da loucura na formação da experiência cultural brasileira, ao lado de outros segmentos sociais minoritários de criadores, tais como as produções artísticas da tradição *negra* e da tradição *indígena*. Reconheceu assim, de forma eloquente, não apenas que a loucura evidenciaria a presença de obra, como também de que existiria efetivamente sujeito e verdade na experiência da loucura e no campo mais abrangente da desrazão, pois outrora também as tradições indígena e negra se inscreviam no campo da desrazão, como a dos loucos.

Referências

- Breton, A. (1965). *Manifestes du surrealisme*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (1970). “Schizologie”. Paris: Gallimard. p. 5-23.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*. (vol. II). Paris: Minuit.
- Ferreira Gullar (2011). Arthur Bispo do Rosário: o artista do fio. *Folha de S Paulo*, 14C.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1949). *Délires et rêves dans le Gradive de Jensen*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1975). Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Dementia paranoides) (Les President Schreber). In: *Cinq psychanalyses*. Paris: Seuil. (œuvre originale publiée en 1911).
- Freud, S. (1985). L'inquiétante étrangeté. In: *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard. (œuvre originale publiée en 1919).

- Hidalgo, L. (2012). *Artur Bispo do Rosário: na sombra do labirinto*. (2^a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Lacan, J. (1966). D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In: *Écrits* (pp. 531-581). Paris: Seuil. (œuvre originale publiée en 1955-1956).
- Lacan, J. (1981). *Le séminaire. Livre III. Las psychoses*. Paris: Seuil. (œuvre originale publiée en 1955-1956).
- Lévi-Strauss, (1968). *La pensée sauvage*. Paris: Seuil.
- Morais, F. (2013). *Arthur Bispo do Rosário: Arte além da loucura*. Rio de Janeiro, RJ: Nau/Livre Galeria.
- Osório, L. C. (1999). Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar. *O Globo*, Rio de Janeiro.
- Silveira, N. (1985). *O museu do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Wolfson, L. (1970). *Le schizo et les langues ou la phonétique chez le psychotique*. Paris: Gallimard.

Resumos

803

(The voice of God and the hands of Bispo. Art and madness in Arthur Bispo do Rosário's pictorial writing)

This essay discusses the existential, social, psychiatric, social and artistic path of artist-madman Arthur Bispo do Rosário, from an interpretative perspective that combines the theoretical speeches of psychoanalysis (Freud and Lacan), of Foucault's archaeology of philosophy, and interpretation of the concept of procedure for the writing of psychosis carried out by the philosophical speech of Deleuze. In this way, Bispo's social insecurity (desolation) and psychic vulnerability (helplessness) are highlighted to emphasize the establishment of the techniques that he used to create his pictorial path, and which served as a model of composition for contemporary artists in the outskirts of big Brazilian cities.

Key words: Unreason, delirium, speech, Arthur Bispo do Rosário

(La voix de Dieu et les mains de Bispo. Art et folie dans l'écriture picturale d'Arthur Bispo do Rosário)

Cet essai vise à examiner la voie existentielle, psychiatrique, sociale et artistique de l'artiste-fou Arthur Bispo sous une perspective d'interprétation qui réunit le discours théorique de la psychanalyse (Freud et Lacan), le discours de l'archéologie de la philosophie de Foucault et la lecture de la notion de procédure pour l'écriture

de la psychose par le discours philosophique de Deleuze. De cette façon, l'état de l'insécurité sociale (désolation) et de la vulnérabilité psychologique (détresse) de Bispo sont mises en évidence pour mettre l'accent sur la construction des pratiques techniques qui ont eu lieu dans la construction de son parcours pictural et qui servit de modèle de composition pour la production artistique contemporaine de la périphérie des grandes villes brésilienne.

Mots clés: Déraison, délire, discours, Arthur Bispo do Rosário

(La voz de Dios y las manos del Bispo. Arte y locura en la escritura pictórica de Arthur Bispo do Rosário)

La intención de este ensayo es discutir el camino existencial, psiquiátrico, social y artístico del artista, considerado por algunos como loco, Arthur Bispo, en una perspectiva de interpretación que combina, al mismo tiempo, el discurso teórico del psicoanálisis (Freud y Lacan) y el discurso de la arqueología de la filosofía de Foucault, y la lectura del concepto de procedimiento para la escritura de la psicosis realizada por el discurso filosófico de Deleuze. De esta manera, se destacan las condiciones de precariedad social (desolación) y de vulnerabilidad psicológica (desamparo) de Bispo, para enfatizar en la construcción de las prácticas técnicas que llevó a cabo durante la construcción de su camino pictórico, y que sirvió como un modelo de composición para la producción artística contemporánea brasileña originaria de la periferia de las grandes ciudades.

Palabras clave: Sin razón, delirio, discurso, Arthur Bispo do Rosário

(Die Stimme Gottes und Bispos Hände. Kunst und Wahnsinn in der Bilderschrift von Arthur Bispo do Rosário)

Dieser Artikel untersucht den existenziellen, psychiatrischen, sozialen und künstlerischen Weg des Verrückten/Künstlers Arthur Bispo do Rosário aus interpretativer Sicht, basierend auf dem theoretischen Diskurs der Psychoanalyse (Freud und Lacan), den Diskurs der Archäologie von Foucaults Philosophie und die Begriffsinterpretation der Prozedur für das Schreiben von Psychosen von Deleuzes philosophischem Diskurs. Auf diese Weise werden Bispos soziale Prekarität (Verlassenheit) und psychologische Anfälligkeit (Hilflosigkeit) hervorgehoben, um den Aufbau der technischen Praktiken zu betonen, die in der Entwicklung seines bildlichen Werdegangs stattfanden und zum Kompositionsmodell der zeitgenössischen künstlerischen Produktion der Peripherie der großen brasilianischen Städte wurde.

Schlüsselwörter: Unvernunft, Delirium, Diskurs, Arthur Bispo do Rosário

LITERATURA, ARTE, PSICOPATOLOGIA

Citação/Citation: Birman, J. (2017, dezembro). A voz de Deus e as mãos de Bispo. Arte e loucura na escrita pictórica de Arthur Bispo do Rosário. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 20(4), 786-805. <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2017v-20n4p786.12>

Editores do artigo/Editors: Profa. Dra. Ana Maria Rudge e Profa. Dra. Sonia Leite.

Recebido/Received: 18.7.2017 / 7.18.2017 **Aceito/Accepted:** 15.10.2017 / 10.15.2017

Copyright: © 2009 Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental/University Association for Research in Fundamental Psychopathology. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and sources are credited.

Financiamento/Funding: O autor declara não ter sido financiado ou apoiado. The author has no support or funding funded to report.

Conflito de interesses/Conflict of interest: O autor declara que não há conflito de interesses / The author has no conflict of interest to declare.

JOEL BIRMAN

Psicanalista; Membro do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos e do Espace Analytique (Rio de Janeiro, RJ, Br); Professor Titular do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Rio de Janeiro, RJ, Br); Diretor de Estudos em Letras e Ciências Humanas, Universidade Paris VII (Paris, França); Pesquisador associado do Laboratório “Psicanálise e Medicina e Sociedade”; Professor associado da École Doctoralle de Psychanalyse da Université Paris VII. Pesquisador e Consultor Ad-hoc do CNPq (Brasília, DF, Br).

Rua Major Rubens Vaz, 426 casa – Gávea

22470-070 Rio de Janeiro, RJ, Br

joelbirman@uol.com.br

805



This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.