



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DAVI MOREIRA LOPES**

**GARGANTA GRITA: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E O SILENCIAMENTO  
PRODUZIDO PELOS REGIMES DE AUTORIZAÇÃO DISCURSIVA**

**FORTALEZA**

**2019**

DAVI MOREIRA LOPES

GARGANTA GRITA: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E O SILENCIAMENTO  
PRODUZIDO PELOS REGIMES DE AUTORIZAÇÃO DISCURSIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L851g    Lopes, Davi Moreira.  
    Garganta grita : Arthur Bispo do Rosário e o silenciamento produzido pelos regimes de autorização discursiva / Davi Moreira Lopes. – 2019.  
    91 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.  
    Orientação: Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989. 2. Linguagem corporal. 3. Linguagem corporal na arte. I.  
    Título.

CDD 302.23

---

DAVI MOREIRA LOPES

GARGANTA GRITA: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E O SILENCIAMENTO  
PRODUZIDO PELOS REGIMES DE AUTORIZAÇÃO DISCURSIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Henrique Codato  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Guilherme Marcondes dos Santos  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ao Bispo.

## AGRADECIMENTOS

Durante os vinte e sete meses de duração desta pesquisa, não foram poucas as vezes em que pensei em desistir. Até agora, ainda não sei se prossegui por teimosia ou perseverança. Talvez um pouco das duas. O que há de certo é que só chego ao fim desta trajetória graças ao apoio daquelas e daqueles que amo. Por isso, mais do que agradecê-los, o justo seria dividir com cada uma e cada um os louros desta conquista. Se me permitido fosse, incluiria os nomes de todas e todos no campo da ficha catalográfica destinado à autoria desta dissertação. Por mais que, em determinados momentos, a escrita exigira de mim algum isolamento, eu nunca estive, de fato, sozinho. Por esse motivo, além de expressar minha gratidão, o que a mim caberia dizer neste momento é: nós conseguimos! Dito isso, estou pronto para dar início aos agradecimentos.

Ao incompreensível, aos mistérios que nossa razão não governa. A eles, devo mais do que costumeiramente admito. Por isso, os ponho no topo da lista.

Aos meus pais, Carmen e Valdir, pelo amor sem limites. E por acreditarem em mim nos momentos em que eu mesmo não conseguia fazê-lo. Aos 14 anos, deixei a casa onde morava com eles no sertão do Ceará para estudar na capital. Filho de uma professora e de um vendedor de peças de carro, não fora sem esforços que eles custearam – e ainda custeiam – minha educação. No entanto, para além do investimento financeiro, o grande preço a se pagar era outro: a distância. Quando a saudade apertava nas primeiras noites na nova cidade, era neles que eu encontrava coragem para continuar. Dezesesseis anos depois da mudança, eles ainda reclamam se eu não ligo diariamente para pedir a benção.

À minha irmã e meu irmão, Dávila e Levi, pela generosidade. Crescer na companhia deles me ensinou a dividir o último bombom em três pedaços, a sortear o nome do cachorro por falta de consenso, a vibrar por conquistas que não são minhas.

À minha orientadora, Gabriela, pelos ensinamentos. Entrei pela primeira vez em sua sala de aula em 2015. A disciplina era semiótica. Foi lá que comecei meus estudos sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário que me trouxeram até aqui. Com Gabriela aprendi – e continuo a aprender – que pesquisar podia ser apaixonante.

À equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e aos artistas integrantes do Atelier Gaia, pelas valiosas contribuições para este estudo. Sem Patrícia, Clóvis, Arlindo, Diana, Elihas, João, Ana, Cecília, Raquel, Ricardo, Josi, Margarete, Isabelle e Cláudia esta pesquisa não existiria.

A minhas tias Helena, Ângela e Iracema, e a minhas primas Myrla, Nyrla, Larissa e Fabíola. Enquanto os outros meninos da família preferiam ficar entre os tios conversando sobre futebol, era do lado delas que eu me sentia mais à vontade. Anos mais tarde, ainda é do lado delas que eu acho abrigo nas reuniões de família.

Ao meu melhor amigo, Jorge, pela lealdade. A ele confio segredos que julguei nunca ser capaz de partilhar com outra pessoa. Não há cerimônias entre nós. Sem ele a vida seria muito mais chata e entediante.

Às amigas do mestrado, Marília e Taís, pelo companheirismo. Ao lado delas, me sinto parte de um exército, de um pelotão em formação. Viver essa trajetória na companhia de duas mulheres que muito admiro me deu forças para continuar.

Às minhas queridas amigas e aos meus queridos amigos, Isadora, Temístocles, Dante, Emanuel, Rodrigo, Douglas, Renan, Rafa, John, Iago, Átila, JP, Karol, Marcelo, Val, pela compreensão compreenderem que minhas ausências tinham um propósito. Logo não haverá mais desculpas para recusar os convites de ir à praia ou almoçar.

A Capes, pelo apoio financeiro durante quinze dos vinte e sete meses que me dediquei a este estudo. Em tempos marcados por cortes gigantescos nas verbas destinadas ao fomento de pesquisas, ter sido bolsista é motivo para ser profundamente grato.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM – UFC) e a todos que o fazem, por darem asilo um trabalho de pesquisa mais marcado por dúvidas do que por certezas.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer a Bette, a gata que mora comigo. Os carinhos delas também me trouxeram até aqui.

“Você enxerga a cor da minha aura?”

Arthur Bispo do Rosário



## RESUMO

Como elaborar um pensamento sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário sem reforçar o regime que inferioriza seu saber diante dos modelos tradicionais de produção de conhecimento? Essa é a pergunta que move este estudo. Nele, o tema da retirada dos loucos do convívio social (FOUCAULT, 1978; 1984; 1997) e a sua associação com o projeto eugênico no Brasil (SCHWARCZ, 1993; MACIEL, 1999) são abordados com a intenção de apresentar o contexto histórico em que se deu a internação de Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, manicômio carioca. Na época, a insanidade parecia ser um mal que assolava prioritariamente mulheres e homens negros, nordestinos e pobres. O hospício seria um campo de concentração disfarçado (ARBEX, 2013). Nesse ambiente, Bispo criou a maior parte de suas peças. Elas atenderiam a uma missão sagrada. A despeito do caráter divino que Arthur Bispo do Rosário atribuía a sua coleção, uma legitimação de seus objetos como arte tem início na década de 1980 (CORPAS, 2016). Vários são os agentes envolvidos no processo que reclama para a esfera artística as criações de pacientes psiquiátricos (ZOLBERG, 2015). Atenta ao fato de que outros discursos – médico, curatorial, acadêmico – têm, por anos, se sobreposto à voz de Bispo do Rosário, esta investigação buscou alternativas às práticas de pesquisa que têm se mostrado engajadas com a perpetuação do excludente esquema de autorização discursiva. Nesse sentido, reuniu-se propostas teóricas que prezam por um retorno do corpo à seara dos saberes (GROSZ, 2000; BORGES, 2009; ROLNIK, 2011). Somadas a elas, um repertório epistemológico menos comprometido com os modelos que autorizam a fala de um grupo enquanto silenciam a de outro (FANON, 1968; KILOMBA, 2010; MATTIUZZI, 2016; MOMBAÇA, 2016; RIBEIRO, 2017) é costurado.

**Palavras-chave:** Arthur Bispo do Rosário. Corpo. Silenciamento.

## ABSTRACT

How to elaborate a thought about the work of Arthur Bispo do Rosário without strengthening the regime that inferiorizes his knowledge before the traditional models of knowledge production? That is the question that moves this study. In it, the theme of the withdrawal of the insane from social life (FOUCAULT, 1978, 1984, 1997) and its association with the eugenic project in Brazil (SCHWARCZ, 1993; MACIEL, 1999) are approached with the intention of presenting the historical context in which Bispo was hospitalized at Colônia Juliano Moreira, a asylum in Rio de Janeiro. At that time, insanity seemed to be an evil that primarily afflicted black and northeastern women and men. The hospice would be a disguised concentration camp (ARBEX, 2013). In this environment, Bispo created most of his pieces. They would attend a sacred mission. In spite of the divine character that Arthur Bispo do Rosário attributed to his collection, a legitimation of his objects as art began in the 1980s (CORPAS, 2016). Several are the agents involved in the process that claims to the artistic sphere the creations of psychiatric patients (ZOLBERG, 2015). Aware that other discourses - medical, curatorial, and academic - have for years overlapped the voice of Bispo do Rosário, this research sought alternatives to thoses research practices that have been engaged in the perpetuation of the exclusive discursive authorization scheme. In this sense, theoretical proposals have been proposed which value a return of the body to the knowledge industry (GROSZ, 2000; BORGES, 2009; ROLNIK, 2011). Added to them, an epistemological repertoire less committed to the models that authorize the speech of one group while silencing the one of another (FANON, 1968; KILOMBA, 2010; MATTIUZZI, 2016; MOMBAÇA, 2016; RIBEIRO, 2017) is presented.

**Keywords:** Arthur Bispo do Rosário. Body. Silencing.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Estandarte <i>Eu preciso destas palavras escrita</i> .....	19
Figura 2	– Sete anjos .....	22
Figura 3	– A legião de querubins .....	26
Figura 4	– Engenho Nossa Senhora dos Remédios .....	29
Figura 5	– Ficha médica de Arthur Bispo do Rosário .....	33
Figura 6	– Dormitório e refeitório da Colônia Juliano Moreira em 1980 .....	36
Figura 7	– Dormitório e refeitório da Colônia Juliano Moreira em 1980 .....	36
Figura 8	– Arthur Bispo do Rosário em sua primeira aparição na tevê .....	37
Figura 9	– Arthur Bispo do Rosário em sua primeira aparição na tevê .....	37
Figura 10	– Núcleo Ulisses Viana em 2018 .....	39
Figura 11	– Bispo em uma das solitárias onde mantinha suas peças .....	40
Figura 12	– Ala de solitárias do pavilhão 10 .....	43
Figura 13	– Bispo a empunhar um de seus estandartes .....	45
Figura 14	– Exemplar das vitrines montadas por Bispo do Rosário .....	51
Figura 15	– Exemplares de ORFAs .....	53
Figura 16	– Exemplares de ORFAs .....	53
Figura 17	– Manto da apresentação em procissão pelas vizinhanças da Colônia .....	55
Figura 18	– O corpo bordado .....	67
Figura 19	– A escrava Anastácia .....	72
Figura 20	– Musa Michelle Mattiuzzi em <i>Merci beaucoup, blanco!</i> .....	76
Figura 21	– Parede descamada do pavilhão 10 .....	80

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>PRIMEIRA PARTE .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>O Bispo .....</b>	<b>20</b>
<b>2.2</b>	<b>A Colônia .....</b>	<b>27</b>
<b>3</b>	<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>39</b>
<b>3.1</b>	<b>O ladrão .....</b>	<b>41</b>
<b>3.2</b>	<b>O artista .....</b>	<b>45</b>
<b>3.3</b>	<b>A missão .....</b>	<b>50</b>
<b>4</b>	<b>TERCEIRA PARTE .....</b>	<b>57</b>
<b>4.1</b>	<b>O método .....</b>	<b>57</b>
<b>4.2</b>	<b>O corpo.....</b>	<b>61</b>
<b>4.3</b>	<b>O grito .....</b>	<b>70</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>80</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
	<b>ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO ESTANDARTE <i>EU PRECISO</i></b>	
	<b><i>DESTAS PALAVRAS ESCRITA</i> .....</b>	<b>87</b>
	<b>ANEXO B – MANTO DA APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>90</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*, uma das mais de oitocentas peças criadas por Arthur Bispo do Rosário (1909/1911-1989), começa com um adeus. Permitam-me explicar melhor. A saudação é a palavra escolhida por Bispo para dar início a longa lista de vocábulos bordada no lábaro<sup>1</sup>. Versão encurtada de frases como “encomendo-te a Deus”, “entrego-te a Deus”, a expressão é, antes de tudo, uma bênção. Ela precede jornadas. É princípio tanto quanto fim. Alfa e ômega. Ao abençoar quem parte e confortar quem fica, a despedida ata o fim de um fio ao começo de outro. Ex-marinheiro, Bispo do Rosário entendia de partidas. E de chegadas. E do que havia de comum entre ambas.

Inspirado em Bispo, iniciarei estas páginas com a história de um adeus. Entre março e abril de 2018, fui um dos integrantes do programa de residência do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac). Durante vinte e um dias, dormi nas dependências do edifício-sede da antiga Colônia Juliano Moreira, manicômio carioca onde o artista sergipano vivera por quase cinquenta anos. Agora museu, o complexo abriga, além de espaços de exposição e conservação do acervo rosariano, o Atelier Gaia, um estúdio onde outros artistas que, como Bispo, foram pacientes da instituição trabalham.

No decorrer de minha estadia, pude me aproximar de alguns dos integrantes do atelier. Patrícia, Arlindo e Clóvis foram os três com quem mais tive contato. Mais velhos, os dois primeiros foram contemporâneos de Arthur Bispo do Rosário. No entanto, é sobre Clóvis que quero contar. Dos três, ele era o mais reservado. Não se distraía do seu ofício para dar atenção aos visitantes que, volta e meia, chegavam ao estúdio interessados nas produções dele ou dos companheiros com quem ele divide o espaço.

Nas minhas idas ao Gaia, enquanto observava Clovis trabalhar a massa que ele usava em suas esculturas, tentei puxar conversa. O máximo que conseguia eram respostas curtas ou gestos discretos. Elihas, assistente da museologia, me informou que minhas tentativas eram inúteis. Ensimesmado, Clóvis não era de falar muito. Bispo, assim como o jovem escultor, não oferecia sua cordialidade a todos. Se ainda estivesse entre nós, o artista sergipano também poderia se recusar a falar comigo. Ambos teriam suas razões para não se interessar pelas perguntas de um “estrangeiro” impertinente. Aos acostumados – como eu – a proferir livremente suas questões, Clovis e Bispo fariam uma exigência: era preciso aprender a calar.

---

<sup>1</sup> A transcrição completa do estandarte é apresentada no anexo A. O documento faz parte da ficha catalográfica da obra do artista e fora fornecido pelo setor de pesquisa do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Passei a observar Clóvis trabalhar sem interrompê-lo com minhas indagações. Calado, eu não correria o risco de induzi-lo a dizer o que eu queria escutar. Em silêncio, percebi que ele não precisava de minhas interrogações para ajudá-lo a contar qualquer que fosse a história que seu recolhimento protegia. Suas mãos já davam conta da tarefa. E elas são muito mais talentosas no torneio da massa amorfa do que eu jamais serei com o manejo das palavras. Mas essa não fora a única lição que aprendi com Clóvis.

O dia era 10 de abril de 2018. O encerramento de minha residência coincidira com uma viagem. Membros do atelier acompanhados de familiares e de uma equipe do museu iriam a São Paulo para a abertura da exposição *Lugares do delírio*. Além de obras de Arthur Bispo do Rosário, a mostra contava com trabalhos de Aidir, Arlindo, Alex, Clóvis, Gilmar, Leonardo, Luiz Carlos, Patrícia, Pedro, Swaizer e Victor, integrantes do Gaia. Fui convidado para ir junto, os seguiria até a capital paulista e de lá retornaria a Fortaleza.

Deixamos o Rio era pouco mais de nove horas da manhã do dia 10. No ônibus, Luizinho puxava um samba quando Patrícia veio sentar-se ao meu lado e me ofereceu chocolate. Mas eu não poderia contar a ninguém. Não havia o suficiente para dividir com os outros. Umas três fileiras a nossa frente estava Clóvis. A poltrona do seu lado permanecia vazia, e assim ficaria durante toda a viagem. Pela janela, os mares de morros do sudeste pareciam solicitar a atenção do escultor.

Chegamos em São Paulo por volta das quatro da tarde e, às oito da noite, já estávamos no Sesc Pompeia para a abertura. O grupo tinha se dispersado para ver os trabalhos expostos. De longe, vi Clóvis sozinho como de costume. Resolvi me aproximar. Perguntei se ele tinha gostado de ver suas obras ali. Ele respondeu curto e sem muita empolgação que já estava acostumado. Claro que estava. Sorri amarelo como quem se desculpa por ter feito uma pergunta idiota. Clóvis retribuiu com um sorriso sem exageros, mas que fora suficiente para que me sentisse menos inconveniente. Aquela seria nossa última conversa.

No dia seguinte, visitaríamos alguns museus antes que a comitiva do mBrac retornasse ao Rio. O primeiro não ficava muito longe do albergue onde estávamos hospedados. Uma caminhada de quinze minutos e chegaríamos ao Museu de Arte de São Paulo. Passamos a manhã a ver clássicos da pintura pendurados nos totens de vidro desenhados por Lina Bo Bardi, arquiteta que projetara tanto aquele edifício quanto o da noite anterior. Meio dia, partimos em direção à Pinacoteca onde encontraríamos Ricardo Rezende, curador do museu do Bispo, para almoçar. Resolvemos ir de metrô. O trecho era simples, sem muitas baldeações.

Ao descermos na estação da Luz, a ausência de Clóvis foi notada. Era certo que

tinha embarcado conosco. Talvez tenha ficado no vagão. Ou se perdido de nós na plataforma lotada. Dividimo-nos em grupos menores e partimos à sua procura. Ana, estudante de psicologia que também era residente do museu carioca, me acompanhou nas buscas pelos arredores da estação. Fomos em cada um dos acessos. Em alguns deles, mais de uma vez. A equipe de vigilância metroviária foi avisada. Os funcionários recorreram ao sistema de monitoramento para ver se Clóvis não aparecia em algumas das câmeras. Enquanto isso, Ana e eu perguntávamos aos passantes se não teriam visto alguém com a descrição do escultor.

Já passava das duas da tarde quando nos reunimos com os outros na Pinacoteca. Nada de Clóvis. Nenhum sinal de seu paradeiro. A guarda municipal foi acionada. Eles ficaram com uma foto de nosso amigo desaparecido e com o contato de Raquel Fernandes, diretora do mBrac. Não havia mais nada que pudéssemos fazer. O grupo, muito aflito, tinha de voltar para o albergue. Um ônibus chegaria às quatro para pegá-los e levá-los de volta ao Rio de Janeiro. Eu ficaria em São Paulo por mais uns dias. A pressa não permitiu abraços demorados. Com tristeza, me despedi de todos ali mesmo no parque da Luz. Sozinho, reparei pela primeira vez nas esculturas que se espalhavam entre as dracenas do jardim. Pensei no escultor que me ensinara a calar. Escurecia e eu temia pela noite de Clóvis.

O sol já havia se posto quando retornei ao quarto onde estava hospedado. Deitado em minha cama, tentava lembrar da última vez que vira Clóvis. Como poderia ter evitado que nos perdêssemos dele? Como eu – que me pegava a observá-lo mesmo quando não parecia haver motivo para fazê-lo – consegui perder de vista aquele que me ensinara tão preciosa lição? Desconfiava que o remorso me manteria acordado a madrugada inteira. Engano meu. O cansaço pesava sobre os olhos. Adormeci.

Acordei na manhã seguinte com uma mensagem de Ana. Ela contava que Clóvis tinha acabado de chegar ao atelier para trabalhar. Como era possível? Ele tinha chegado ao Rio ainda no dia anterior. Antes de todos. Ana me disse que, quando percebera que não nos encontraria, Clóvis foi à rodoviária e comprou uma passagem para a capital carioca. Enquanto dávamos voltas pela praça da Luz, ele provavelmente já estava a caminho de casa. Aliviado, agradei a Ana pelas informações e pedi para que mandasse lembranças minhas ao nosso amigo.

Por um instante, me envergonhei por ter duvidado da capacidade de Clóvis. A resolução de seu suposto desaparecimento fez com que eu me perguntasse até quando ainda menosprezaria sua inteligência, até quando meu paternalismo arrazoado me faria vê-lo como dependente, como menos capaz. Prometi me dedicar para não cometer o mesmo erro na pesquisa que conduzia sobre Arthur Bispo do Rosário. Exhaustivamente evitar que o

pensamento aqui proposto reforçasse a lógica que desdenha dos saberes de Bispo e de Clóvis: essa é a principal prerrogativa deste estudo.

O recorte da pesquisa também segue essa diretriz. Após uma revisão de literatura, constatei que não são raras as investigações que se dedicam ao conjunto integral da obra rosariana. São exemplos dessa tendência as pesquisas de Jorge Anthonio e Silva (2003), Maria Esther Maciel (2008) e Marta Dantas (2009). De fato, o projeto de Arthur Bispo do Rosário pode ser entendido como um todo composto por uma infinidade de partes. Contudo, parece ser arriscado tentar dar conta das mais de 800 peças produzidas por Bispo. As particularidades de cada uma delas merecem exames pormenorizados, mais demorados, que permitam elaborações menos generalizantes.

Se Deus está nos detalhes, como diria a sabedoria popular, é preciso não perder de vista as minúcias que caracterizam a produção de Arthur Bispo do Rosário. A escolha por se debruçar sobre apenas uma<sup>2</sup> das peças da numerosa coleção rosariana – o estandarte *Eu preciso destas palavras escrita* – é uma decisão que busca a grandiosidade nas miudezas. Entretanto, é preciso que seja dito, essa abordagem não é inaugurada pelo trabalho que apresento nestas páginas. Estudos como os de Rejane Santos (2011) e Solange de Oliveira (2012) já propõem direção parecida. Enquanto a segunda pesquisadora se dedica especificamente aos uniformes bordados por Bispo, a primeira se interessa pela mesma obra que disparou o conjunto de textos que agora apresento.

*Garganta grita* é composto por três partes. Apesar de cada uma delas atender a um propósito específico, uma pergunta de partida em comum norteia as considerações apresentadas ao longo de todas: Como elaborar um pensamento sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário sem reforçar o regime que inferioriza seu saber diante dos modelos tradicionais de produção de conhecimento? Confesso que, de início, esta questão me parecera uma preocupação preliminar. Resultaria, no máximo, em um prólogo no qual uma série de recomendações necessárias para conduzir uma pesquisa sobre Bispo do Rosário de forma mais justa fosse reunida. Cumprida essa etapa, eu poderia partir para a pesquisa propriamente dita.

Outro equívoco meu. Com o tempo, essa demanda passara a me solicitar mais e mais leituras. Depois do que aprendi com Clóvis durante meus dias no mBrac, não pude evitar a sensação de que não estava pronto para estudar Bispo e sua obra. Nos meses que se seguiram a minha residência no museu, não foram poucas as vezes que me senti despreparado

---

<sup>2</sup> Outros objetos da coleção de Bispo do Rosário, como algumas ORFAS, vitrines e o manto da apresentação, são mencionados no decorrer desta investigação. No entanto, aos textos e desenhos bordados no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita* dedico maior atenção.



para a tarefa e pensei em abandoná-la. A dúvida era recorrente: como falar sobre uma dor que eu jamais sentira, sobre uma forma de ver o mundo que nunca conhecera? Era preciso me cercar de um repertório contextual e teórico que assegurasse uma perspectiva mais cuidadosa, mais digna da obra rosariana. Foi então que compreendi que aquela que parecia ser uma demanda prévia era, de fato, a pergunta que movia a investigação que agora apresento.

A primeira parte deste estudo tem vocação contextual. Em *O Bispo*, me concentro sobre a versão que o ex-marinheiro dava ao episódio que culminou com sua internação. A noite do dia 22 de dezembro de 1938 é contada pelo bordado que o artista deixara no estandarte a que dedico este estudo. Nele, Arthur Bispo do Rosário proclama sua santidade. Era um enviado dos céus. Entretanto, sua anunciação fora entendida como manifestação de sua alegada esquizofrenia paranoide. Na sequência, em *A Colônia*, a fundação da instalação manicomial onde Bispo fora mantido por cinquenta anos e sua associação com o projeto eugenista que carcomia a medicina brasileira na primeira metade do século XX é tratada. O genocídio disfarçado pela fachada do hospício põe em dúvida a legitimidade dos diagnósticos que eram distribuídos majoritariamente a mulheres negras e homens negros, nordestinos e pobres.

A segunda parte é dedicada a aspectos mais gerais da obra de Bispo do Rosário. Em *O ladrão*, apresento o relato de outra experiência vivida durante minha estadia no mBrac. Refiro-me a oportunidade de ver Arlindo, um dos artistas integrantes do Atelier Gaia, apresentar *Bispo*, performance em que ele dá corpo àquele que fora seu companheiro de cárcere na Colônia. Em *O artista*, o tema é a legitimação das criações do ex-marinheiro como arte. Nessa seção, discuto como a produção de pacientes psiquiátricos tem sido organizada em torno de categorias específicas como a *art brut*, a *outsider art* e a arte virgem. Limitações desse modelo de categorização – que difere as criações de artistas não institucionalizados da produção oriunda das celas e das enfermarias – são debatidas. Em *A missão*, investigo como o entendimento que Arthur Bispo do Rosário fazia de sua obra – um acervo sacralizado das coisas mundanas – difere da maneira como ela tem sido tratada pelo sistema das artes. Enquanto o primeiro parecia determinado em protegê-la, ao segundo interessava mais divulgá-la.

Por fim, na terceira parte, me debruço sobre textos e desenhos bordados no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita* para, a partir deles, pensar algumas questões que alinhavam juntas violências epistemológicas e físicas. Em *O método*, argumento sobre a necessidade de abandonar práticas acadêmicas que têm se mostrado engajadas com a perpetuação da desigualdade de direitos. É preciso desobedecer ao esquema de erudição

canônica para garantir que a voz de Bispo não continue a ser sobreposta pelos discursos médico, curatorial ou acadêmico. Em *O corpo*, o saber da corporeidade e seu retorno à seara de produção de conhecimento são defendidos como alternativas aos modelos tradicionais de fazer ciência. Nesse sentido, alinhavo textos de teóricas feministas que repensam o binômio mente/corpo. A última seção dessa parte da pesquisa é chamada de *O grito*. Nela, o silenciamento que tem sido imposto – desde os primeiros momentos da colonização – a Bispo e seus ancestrais por meio de um regime que desautoriza seus discursos é abordado.

## 2 PRIMEIRA PARTE

O tecido é velho e puído. Resistentes, os fios que lhe formam a trama parecem permanecer juntos por mera convenção. Ou mesmo por admirável teimosia. Na sua forma atual, pendurado à vara de madeira que lhe serve de suporte, o antigo lençol apresenta, além do bordado azul, manchas amareladas deixadas pelo tempo e pelo uso. Em certas regiões, a linha desbotou completamente. Não há mais diferença entre seu tom e o da superfície têxtil sobre a qual repousam seus pontos. A leitura é difícil. Exige proximidade. Desbotadas, as palavras exibem, antes de tudo, um relevo. Nesse estado, os caracteres fiados assumem nova feição. O texto é uma textura.

Figura 1 – Estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*. Madeira, tecido, metal, linha e plástico. s/ data. 120 x 189 cm.



Fonte: RÓSARIO, Arthur Bispo do (Sem data).

O lençol, antes de ter acolhido os bordados de Arthur Bispo do Rosário e se transformado no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita* (figura 1), cobriu um dos leitos da Colônia Juliano Moreira, instalação manicomial carioca onde Bispo fora interno. Fundada em 1924 na então área rural de Jacarepaguá, a Colônia era parte de um projeto psiquiátrico que encorajava o isolamento dos doentes mentais em regiões afastadas dos centros urbanos.

Muitos métodos elaboraram os homens ditos são para lidar com os ditos loucos. Reclusão, todavia, é uma medida recorrente. Não raramente, uma vida encarcerada era a

sentença perpétua dada aos chamados de insanos. Fosse a cela o porão de um navio condenado a jamais atracar; o calabouço da igreja que prometia exorcizar o atormentado de seu delírio diabólico; ou uma solitária onde o banheiro era um buraco no chão e a única entrada de luz, uma tímida janela a emoldurar, por entre suas grades, um céu listrado.

Aprisionar a loucura é um projeto antigo. O tema da retirada dos loucos do convívio social é investigado por Michel Foucault em sua *História da Loucura na Idade Clássica*. Para o filósofo francês, o leprosário medieval fora a herança maldita deixada aqueles que teriam perdido a razão. A lógica da exclusão, que prosperara durante as grandes epidemias, passaria, então, a concentrar suas ações em torno de um novo alvo. Dessa vez, a loucura tomava o lugar da peste enquanto enfermidade a ser expurgada. Diante do que se entendia como uma nova encarnação do mal, as práticas de exclusão se renovariam. Foucault escreve:

Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado.

[...]

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. (FOUCAULT, 1978, p. 9-10)

O reino dos céus seria o prêmio para os alienados que pagassem, em terra, o alto preço do confinamento. Pelo menos, era essa a promessa que lhe faziam seus carcereiros. As medidas de reclusão não passariam de encantamentos purificadores para as almas atormentadas, eles diziam. A loucura era vista como uma doença da alma. Por séculos, coube à Igreja o cuidado dos doentes mentais. Ela julgava os delírios e separava os santos dos loucos, como o joio do trigo. Aqueles que se declarassem enviados do Altíssimo, mensageiros da palavra divina, deveriam prestar contas de seu acesso a Deus sem a mediação do clero. Joana D'Arc queimou na fogueira pelo mesmo motivo que Bispo do Rosário fora prisioneiro por cinquenta anos: escutar anjos.

## 2.1 O bispo

O fogo da inquisição não chegara a queimar a carne de Arthur Bispo do Rosário. Eram outros os tempos. Em vez da sentença do tribunal inquisidor, um diagnóstico clínico

determinaria seu destino. Contudo, mesmo séculos depois da Contrarreforma, aos homens da igreja Bispo reservaria papel decisivo em sua passagem pela terra. Eles foram os primeiros a receber a mensagem do novo Cristo e, assim como anteriormente fizera Pedro, eles o negaram.

Autoproclamado Jesus, Bispo conta de sua anunciação no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*. No antigo lençol, sob o título de “COMO EU/ VIM TERRA/ TAMBARDILHO”, ele bordou sua chegada:

22 DEZEMBRO/ 1938- MEIA NOITE/ ACOMPANHADO/ POR 7 ANJOS/ EM  
 NUVES/ ESPECIAS FORMA/ ESTEIRA MIM/ DEIXARAM NA/ CASA NOS  
 FUNDO/ MURRADO/ RUA SÃO CLEMEN/ TE 301-BOTAFOG/ ENTRE AS  
 RUAS/ DAS PALMEIRAS/ E MATRIZ/ EU COM LANÇA/ NAS MÃO NESTA/  
 NUVES ESPIRITO/ MALISIMO NÃO/ PENETRARA/ AS 11 HORAS ANTES/  
 DE IR AO CENTRO/ DA CIDADE NA RUA/ PRIMEIRO DE MAR/ ÇO-PRAÇA-  
 15/ EU FIZ ORAÇÃO/ DO CLEDO NO/ CORREDOR PERTO/ DA PORTA VEIO/  
 MIM-HUMBERTO/ MAGALHAES LEO/ NI-ADVOGADO/ MESTRE PARA/  
 ONDE EU IA PERG/ UNTOU EU VOU/ MIM APRESENT/ AR-NA IGLEJA/ DA  
 CANDELARIA/ ESTA FOI MINHA/ RESPOSTA-EU/ ABRIR APORTA/ LADO  
 LESTE UM/ JARDIM FLORES/ VARAS CORES AO/ 7-METROS DE/ FRENTE  
 UM/ PORTÃO DE-2/ METROS DE ALT/ URA DE FERRO/ LADO ESQUERDA/  
 COM SEUS GRADEA/ DO TODAS DE PON/ TA LANÇA UM/ METRO E  
 VINTE/ ALTURA-10-ESPA/ ÇOS-UMA POLEGADA

Acompanhado por seus sete anjos – para essa palavra, em vez do convencional azul, uma linha vermelha fora reservada (Figura 2) – Bispo do Rosário peregrinou por dois dias por entre as ruas do Rio de Janeiro. Na véspera do natal de 1938, ele se apresentou aos homens da sua igreja. Era preciso lhes contar de sua chegada. Só eles poderiam reconhecer seu messias. Sobre o episódio, momento escolhido pela jornalista carioca para iniciar seu *Arthur Bispo do Rosário: O senhor do labirinto*, Luciana Hidalgo escreve que Bispo

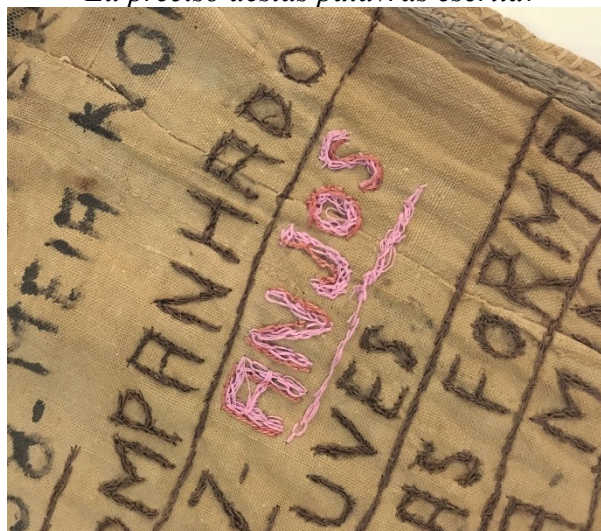
Vagou por dois dias, arrastando-se numa via-crúcis ecoada por ordens inauditas. Com as costas riscadas por uma cruz luminosa, andou ao som de segredos celestiais soprados ao ouvido. O ponto final desse calvário místico foi o Mosteiro de São Bento, onde ele enfim chegou, para se apresentar. Como se o esperassem, entrou na capela e anunciou: era o juiz dos vivos e mortos, o Cristo. (HIDALGO, 1996, p. 6)

Um cristo negro, neto de escravizados, Bispo era da segunda geração que nascia após 1888. Ainda há divergências sobre a data de seu nascimento. Alguns documentos apontam para o dia 14 de maio 1909 enquanto outros trazem 16 de março de 1911<sup>3</sup>. Quando perguntado sobre seu passado, ele respondia: “um dia eu simplesmente apareci” (HIDALGO,

<sup>3</sup> As incongruências sobre as datas de nascimento são apresentadas tanto por Hidalgo (1996, p. 11) quanto por Silva (2003, p. 15). Contudo, em visita feita em 2015 à cidade natal de Bispo, curadores do mBrac encontram a certidão de nascimento do bordador em um dos livros da igreja de Nossa Senhora da Saúde. No documento, a data de batismo era a de 1909.

1996, p. 4). Arthur Bispo do Rosário não parecia muito interessado em contar a história de sua infância em Japaratuba, pequena cidade sergipana onde nascera; ou de sua juventude na marinha, sua época de grumete e boxeador. Tampouco dos anos que foi lavador de bondes na então capital da república.

Figura 2 – Sete anjos. Detalhe do estandarte  
*Eu preciso destas palavras escrita.*



Fonte: Autor.

Com agulha e linha, Bispo do Rosário escreveu e bordou uma outra história: seu evangelho. Era criador e criatura de sua própria mitologia. Era o Cristo. Estava dito. Os frades do mosteiro, ao receberem o anúncio do retorno do cordeiro, reagiram de forma diferente de seus colegas medievais. Não se caçava mais falsos profetas como antigamente. O jovem, que não passava de seus trinta anos, com o traje desgastado pelas noites ao relento, não convenceu os representantes de sua igreja. Não haveria lugar para um Jesus negro em seus altares.

Estava nítido o que se tratava. O rapaz parecia apresentar sintomas do que só poderia ser um delírio de grandeza. Achava que era o segundo da Trindade. Só podia ser louco – concluiriam os homens de Deus. Entretanto, não foram aos médicos que os padres recorreram. No Rio de Janeiro da década de 30, a loucura não estava longe de ser caso de polícia. Bispo deixou o mosteiro em uma viatura que só pararia no hospício da Praia Vermelha.

Arthur Bispo do Rosário não fora o único paciente a chegar ao Hospital Nacional dos Alienados acompanhado por uma escolta policial. Pelo contrário, parecia ser por meio dessa via que muitas das internações se efetivavam. Um relato de outro interno do famoso manicômio indica direção parecida. Em *Diário do Hospício*, Lima Barreto (1881-1922) conta sobre sua passagem pelos pavilhões do hospital. Na página do dia 4 de janeiro de 1920,

Barreto escreve que chegara ao manicômio no dia 25 do mês anterior. Assim como ocorreria com Bispo anos depois, também era Natal quando o escritor carioca fora detido.

Além da data, ambos fizeram parte do numeroso grupo de pessoas que deram entrada no manicômio graças à intervenção policial. Em seu diário, o escritor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* revela: “Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia em minha vida” (BARRETO, 1993, p. 23). Não passara despercebido ao autor de *Clara dos Anjos* o regime disciplinar do qual o policiamento era componente integrante. O relato de Barreto parece dialogar com Foucault e o panóptico. Ou, ainda, com o conceito de sociedade disciplinar desenvolvido pelo filósofo francês em *Vigiar e Punir*. Nesse livro, Michel Foucault argumenta que a disciplina seria composta de duas integrantes,

Num extremo, a disciplina - bloco, a instituição fechada, estabelecida à margem, e toda voltada para funções negativas: fazer parar o mal, romper as comunicações, suspender o tempo. No outro extremo, com o panoptismo, temos a disciplina - mecanismos: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coersões subtis para uma sociedade que está por vir. O movimento que vai de um projecto ao outro, de um esquema da disciplina de excepção ao de uma vigilância generalizada, repousa sobre uma transformações histórica: a extensão progressiva dos dispositivos de disciplina ao longo dos séculos XVII e XVIII, sua multiplicação através de todo o corpo social, a formação do que se poderia chamar grosso modo a sociedade disciplinar. (FOUCAULT, 1997, p. 173)

Talvez fosse a esse estado de vigilância generalizada e à extensão de seus dispositivos de disciplina que Lima Barreto direcionava sua crítica. Em *A loucura e a urgência da escrita* (2008), Luciana Hidalgo dedica-se às anotações mantidas pelo romancista durante seu tempo no manicômio. A jornalista escreve que “o escritor era o ponto de interseção dos clichês do hospício: pobre, mulato, bêbado” (HIDALGO, 2008, p. 228). Mas as adversidades não intimidaram Barreto. Hidalgo entende os relatos escritos por ele como uma *literatura de urgência*, uma prática “capaz de ir além das técnicas de controle corporal no hospital psiquiátrico” (ibidem, p. 229). Quando escrevia, Barreto invertia os papéis. Deixava de se sujeitar às análises e aos diagnósticos e expunha sua própria versão dos fatos.

O tom do diário oscila entre o jornalístico e o confessional. De descrições pormenorizadas dos pavilhões e seus internos a ensaios críticos sobre a loucura e sua institucionalização, a escrita de Barreto denuncia o modelo psiquiátrico da época ao descrever de forma cuidadosa as violências de que eram vítimas os alienados. No entanto, talvez, além da função denunciatória, o ato de escrever operasse enquanto uma espécie de tratamento alternativo, uma ajuda na dura tarefa de enfrentar a rotina em um manicômio.

Tal hipótese é levantada por Hidalgo. Na construção de seus argumentos, ela se aproxima de um outro conceito foucaultiano: o cuidado de si<sup>4</sup>. Sobre essa formulação, Luciana Hidalgo escreve que “A ética desse cuidado consistia em objetivos definidos: retirar-se, viver consigo mesmo, bastar-se, fruir consigo” (ibidem, p. 229). É bem verdade, entretanto, que no caso de Lima Barreto – e no de Bispo do Rosário – a reclusão não fora uma opção pessoal, mas uma determinação externa. Diferente dos gregos sobre os quais escreveu Foucault em sua busca pelas raízes desse conjunto de práticas, para o carioca e o sergipano, a retirada do convívio social fora menos uma escolha e mais uma imposição<sup>5</sup>.

Como se os delírios já não fossem um fardo pesado o suficiente, ambos tiveram de inaugurar suas próprias formas de lidar com todas as hostilidades do ambiente asilar. E nessa tarefa, os artifícios ofertados pela medicina psiquiátrica da época pareciam estar longe de serem eficientes. Era preciso inventar outros. Fundar cuidados particulares. É com esse cenário ao fundo que Hidalgo propõe entender a escrita de Lima Barreto como um recurso terapêutico. A jornalista ressalta a existência de uma certa ambiguidade em torno de sua proposta: o diário pode ser pensado como decorrência da internação e “dialeticamente como antídoto à instituição” (ibidem, p. 230).

A obra de Bispo do Rosário parece permitir consideração semelhante. São mais de 800 peças produzidas durante as cinco décadas de internação. Contemporâneo de Nise da Silveira<sup>6</sup> e a seu método que enxergava na arte uma possibilidade terapêutica, Bispo fora visionário ao perceber que haveria alternativas à química. Na linha e na agulha teria encontrado recurso mais eficiente do que nos fármacos que tentavam lhe administrar. Sua recorrente recusa aos remédios é contada por sua biógrafa (HIDALGO, 1996, p. 43). Sua autonomia diante das prescrições era garantida porque Bispo auxiliava em certas tarefas do manicômio. A ele cabia distribuir as doses de medicação entre seus colegas pacientes, por exemplo. Arthur Bispo do Rosário era encorajado por empregados do manicômio a usar de

---

<sup>4</sup> O conceito é apresentado por Michel Foucault durante curso ministrado no *Collège de France* e posteriormente editado no livro *A Hermenêutica do Sujeito* (2006).

<sup>5</sup> Cabe informar que Arthur Bispo do Rosário voltou voluntariamente a Colônia Juliano Moreira após fugir da instituição em 23 de março 1954 (CORPAS, 2016, p. 187). Em *Uma biografia ainda em curso* (2016), Flavia Corpas apresenta uma linha do tempo onde resume, por ano, acontecimentos que marcaram a vida do ex-marineiro. Ela indica que, entre 1954 e 1963, após sua fuga do manicômio, Bispo voltou a trabalhar para a família Leone. Durante esse período, Bispo ainda reservava tempo para se dedicar às suas criações. Ainda é Corpas que menciona que, na ocasião de seu retorno definitivo à Colônia em 8 de fevereiro de 1964, “foi preciso fretar um caminhão para levar para o hospital os objetos produzidos por Bispo” (ibidem, p. 188).

<sup>6</sup> Psiquiatra alagoana pioneira na luta antimanicomial e responsável pela introdução de terapias que envolviam atividades artísticas no tratamento dos pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, hospital onde trabalhou nos anos 1940. Sobre um possível encontro entre Bispo do Rosário e Nise da Silveira, Flavia Corpas informa que “Apesar das passagens de Bispo do Rosário pelo Centro Psiquiátrico Nacional, entre os anos de 1944 e 1948, não há registros de que ele tenha frequentado a Seção de Terapêutica Ocupacional criada por Nise da Silveira em 1946, nem de que tenha tido qualquer contato com a psiquiatra” (CORPAS, 2016, p. 186).



sua força de ex-pugilista contra os que resistissem aos remédios, apesar de também estar entre aqueles que preferiam lidar com seus delírios do que com os efeitos colaterais dos neurolépticos da época.

Em um dos exames recuperados por sua biógrafa, Bispo ou – como lhe alcunharam – o xerife é descrito por um dos psiquiatras da Colônia como um “doente difícil de lidar, devido à paranoia extrema” (ibidem, p.43). Em outro prontuário de anos mais tarde, no entanto, a descrição é diferente:

Doente parcialmente orientado em todas as esferas. Apesar de poder nos ajudar muito em serviços internos e supervisionar doentes, ajudar na administração etc., este doente está apenas em contato muito superficial com a realidade. Ele tem diversos delírios místicos e de grandeza, se crê um enviado de Deus e pessoa “muito especial”. Perguntou se eu conseguia ver através dele, as suas especialidades. Se crê “o médico dos médicos” etc. Ele se nega a responder perguntas, baseado em seus privilégios especiais. As perguntas que ele responde são com respostas delirantes, tangenciais, circunstanciais e irrelevantes. Diz que trabalha quando tem vontade. Por outro lado, ele é capaz de chefiar a equipe de trabalhadores e sente o problema pungente da falta de cigarros para recompensar os seus ajudantes. (HIDALGO, 1996, p. 42)

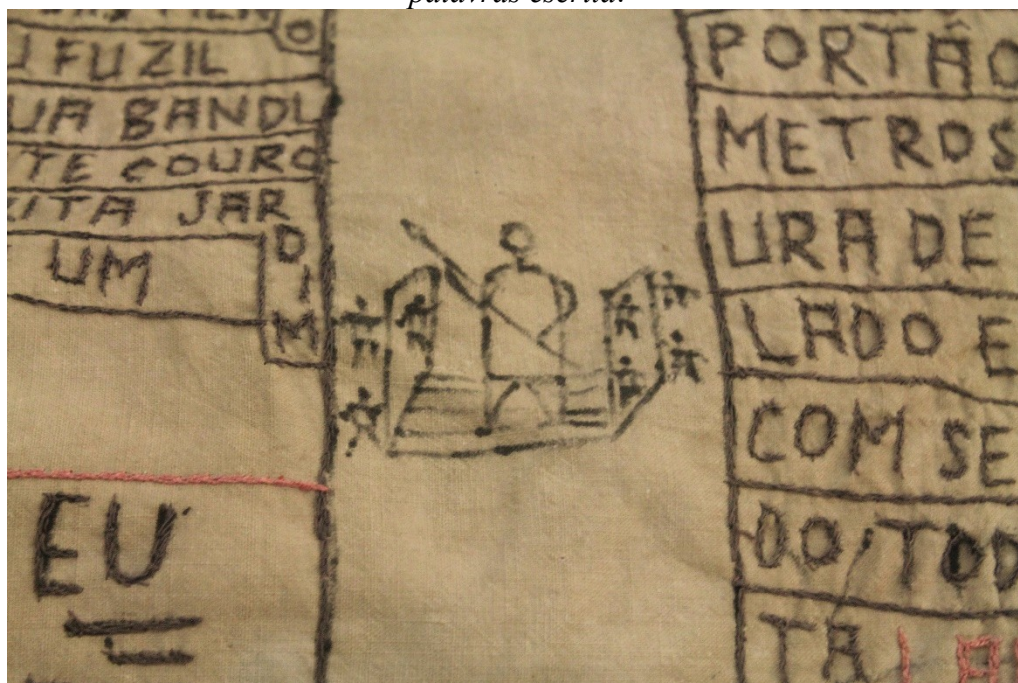
O médico dos médicos inventava a própria medicina. No lugar da química e do choque, a agulha e a linha. Em vez de um diagnóstico médico, um título sagrado. Enquanto os medicamentos buscavam silenciar as vozes de seus anjos, Bispo do Rosário tecia suas estratégias para não deixar de escutá-las. Não tomar os remédios era apenas uma delas. No deserto, o outro Cristo jejuara por quarenta dias e quarenta noites (LUCAS 4,1-13). Na Colônia, o novo enviado também se recusava a comer. Quando perguntado sobre o motivo do jejum, ele respondia: “Quero secar para virar santo” (HIDALGO, 1996, p. 22). Para produzir sua obra, Arthur Bispo do Rosário se submetia a um rígido regime. Ao pressentir que uma das crises mais graves se aproximava, pedia aos enfermeiros que lhe trancassem na cela com o cadeado por fora. “Bispo permanecia ali por vezes durante meses. Recusava refeições, passava fome. Funcionários mais próximos levavam fruta, único objeto de consumo. Ele atravessava até uma semana à base de água com açúcar” (ibidem, p. 20).

Fosse a recusa à comida um modo de alcançar o estado de consciência alterada necessário para compreender o sussurro angelical, ou fosse ela uma precaução para evitar que os remédios pudessem ser ingeridos se misturados às refeições, em ambos os casos o que chama a atenção é a obstinação com que Bispo buscava ouvir seus anjos. Os guardiões do novo messias e de sua missão na terra sempre recebiam dele reverente menção. O ex-marinheiro dizia repetidas vezes que eram eles que o orientavam. Ele atendia as demandas, pois, caso contrário, acreditava que uma grande penalidade lhe seria cobrada: um castigo

angélico. “A obra de Bispo brotava do sacerdócio, do sacrifício. Ele obedecia a vozes severas” (ibidem, p. 21).

Os sete seres de luz aparecem duas vezes no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*. Primeiro, em forma de palavra bordada em linha vermelha (Figura 2). Um contraste em meio a textura formada pelos caracteres azuis. Depois, em um desenho pequeno, sem muitos detalhes, que quase passa despercebido entre as duas colunas do texto em que o herdeiro dos céus conta sua chegada ao reino dos homens (Figura 3). Diferente da escritura-bordado, o tímido desenho permaneceu à caneta. Não lhe fora concedida a benção do fio. Apesar de esquemática, é possível distinguir nela uma figura central com lança na mão ladeada por sete companheiros de tamanho menor. Três à esquerda e quatro à direita, a legião de querubins carrega o plano sobre o qual se mantem de pé aquele que segura um venábulo.

Figura 3 – A legião de querubins. Detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*.



Fonte: Autor.

Em seu relato da noite do dia 22 de dezembro de 1938, escrito e bordado por Bispo do Rosário no mesmo estandarte, um fragmento do texto parece versar sobre o desenho: ACOMPANHADO/ POR 7 ANJOS/ EM NUVES/ ESPECIAS FORMA/ ESTEIRA (...) EU COM LANÇA/ NAS MÃO NESTA/ NUVES ESPIRITO/ MALISIMO NÃO/ PENETRARA/. Com texto e imagem, o sergipano compõe seu relato mágico. Ele inventa palavras e inaugura gramáticas. Verbo delirante a mergulhar e saltar por entre a superfície fiada. Sua linha desenha e escreve como se tramasse sua própria hierarquia entre o dizível, o

visível e o inisível.

Trama essa que parece prender em uma cama de gato quem ouse lhe desatar os nós. Sem fio de Ariadne a indicar a saída do labirinto, a este estudo só resta a perdição. Contudo – talvez até tardiamente – ficara evidente que a intenção que move esta pesquisa não é responder uma pergunta. É propor uma questão. Se bem-sucedido for, este trabalho não desvendará nenhum enigma. Os mistérios que a fé de Arthur Bispo do Rosário urdiu interessam como estão. Enredados em sua indecifrável mitopoética.

Nessa errática trajetória, é preciso agora seguir os passos de Bispo e sua legião de anjos até o mais sombrio dos vales da *via crucis* rosariana: a Colônia Juliano Moreira. É na clausura – ou apesar dela – que a obra do messias sergipano se multiplica. A prometida proteção angelical, entretanto, dirão os mais céticos, não livrou o novo redentor das nefastas práticas psiquiátricas da época. Sem seus anjos, entretanto, poderão contra-argumentar os mais devotos, talvez fosse ainda mais difícil resistir durante tantas décadas a um ambiente tão hostil como o da instalação psiquiátrica.

## 2.2 A Colônia

Na sequência de abertura do documentário *O prisioneiro da passagem* (1982), filme do jornalista e fotógrafo Hugo Denizart, cenas do cotidiano dos internos da Colônia são apresentadas. Pela manhã, enquanto um café fumegante é servido aos pacientes em recipientes de comida enlatada que agora eram canecas improvisadas, as camas molhadas são carregadas por funcionários até uma área descoberta. Cheiro de café misturado ao de urina secando ao sol: parecia ser esse o perfume da alvorada no interior do manicômio.

Em artigo dedicado às configurações da assistência psiquiátrica no Brasil da primeira metade do século XX, Ana Teresa Venancio observa que o modelo institucional das colônias fora amplamente utilizado tanto internacionalmente quanto em território brasileiro. Estigmatizados, os doentes eram privados do convívio social e levados para regiões isoladas e distantes dos centros urbanos sob a justificativa de estancar a propagação de certa doença. Isolar os pacientes mentais tinha, porém, outro objetivo. Venancio esclarece que

No caso da doença mental a proposta de isolamento dos pacientes – em colônias, mas também em hospícios e asilos – fundava-se em outra premissa: a ideia cunhada pelo alienismo e seu ‘tratamento moral’ de que o próprio isolamento era medida terapêutica, já que tinha o intuito de prevenir o contato do doente com os excessos da vida urbana, com os ‘males da civilização’, que eram considerados uma das principais causas das perturbações mentais. (VENANCIO, 2011, p. 36).

De inspiração francesa, o projeto alienista no Brasil tem início ainda no século XIX. Em dezembro 1852, é inaugurado o Hospício Dom Pedro II na capital da corte. Localizado próximo a baía de Botafogo, a instalação que, inicialmente contava com 140 leitos, teve sua capacidade ampliada para 300 ao fim das obras em 1854. Em *Aos loucos, o hospício* (2018), Rodrigo de Oliveira Andrade conta que a fama do “palácio dos loucos” – como, à época, fora apelidado o manicômio – espalhou-se pelo país. Pacientes das mais diversas regiões eram enviados ao Rio de Janeiro para receber tratamento no manicômio do imperador. A demanda por vagas crescia rápido. Como escreve Andrade, “A situação alcançou o ápice em 1862. Em carta enviada ao provedor do hospício, o médico Manoel José Barbosa se queixava que o estabelecimento já abrigava 400 pacientes e as remessas de alienados eram abusivas” (ANDRADE, 2018, p. 91).

Com intuito de solucionar o problema, a instalação passa a ser administrada pelo governo federal em 1890, quando muda de nome e passa a se chamar Hospital Nacional dos Alienados. Em 1903, o equipamento passa a ser dirigido pelo médico baiano Juliano Moreira (1873-1933), um dos principais nomes da psiquiatria brasileira do início do século XX. Apesar das ampliações que o Hospital Nacional passara durante sua direção, Moreira temia que a demanda por leitos ainda necessitasse de ações de maior porte.

Em artigo de sua autoria publicado nos *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciências Afins* (1905) – periódico que ajudara a fundar e que fora pioneiro no país – o médico baiano defende mudanças na prática psiquiátrica nacional. Uma das propostas considerava relocar os espaços dedicados ao cuidado dos alienados. Apoiado nas experiências francesas e belgas, Juliano Moreira argumentava que as colônias agrícolas, grandes áreas rurais onde pacientes pudessem se engajar em tarefas como o cultivo de hortas e o cuidado de animais, “são um excelente meio de assistência a insanos” (MOREIRA apud VENANCIO, 2011, p. 39).

O engenho Nossa Senhora dos Remédios (Figura 4) – também conhecido como Engenho Novo – estendia-se por 150 alqueires de terra em Jacarepaguá, bairro da zona oeste da então capital federal. Com matas, vargens, rios, além de represa, aqueduto e outras benfeitorias, a propriedade parecia uma opção adequada à implantação de uma colônia aos novos moldes europeus. Em 1912, o terreno é declarado de utilidade pública e desapropriado. A região conhecida como sertão carioca<sup>7</sup> acolheria o grande projeto alienista de Moreira. Doze anos mais tarde, era inaugurada lá a Colônia de Psicopatas-Homens de Jacarepaguá.

---

<sup>7</sup> O termo é usado tanto por Fernandes (2016) quanto por Corpas (2016) para se referir a região da zona oeste do município do Rio de Janeiro onde a Colônia Juliano Moreira fora instalada.

Os baixos recursos destinados à reforma comprometeram a instauração das recomendações do psiquiatra baiano. Equipamentos usados foram transferidos às pressas das antigas colônias da Ilha do Governador. De acordo com Ana Teresa Venancio (2011, p. 41), “o referido material fora então instalado nas edificações da antiga fazenda do Engenho Novo, sem que tivessem sido realizadas as obras complementares indispensáveis ao desenvolvimento de uma colônia agropecuária”. As limitações orçamentárias que enfrentara desde sua fundação, entretanto, não impediram o crescimento vertiginoso do número de pacientes enviados a Jacarepaguá.

Figura 4 – Engenho Nossa Senhora dos Remédios na década de 1930.



Fonte: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (2016)

Após a morte do médico em 1935, a instituição tem o nome trocado para Colônia Juliano Moreira e passa a receber tanto pacientes homens quanto mulheres. Seu idealizador não chegou a ver as proporções que sua criação tomaria. Internos chegavam às centenas. Em texto presente no catálogo da exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira* (2016), a psiquiatra e diretora do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Raquel Fernandes conta que, por mais que as intenções de Juliano Moreira fossem humanizar o tratamento por meio de atividades ligadas ao ambiente agrícola,

esses ideais não se sustentaram e, rapidamente, a Colônia passa a receber quantidades cada vez maiores de internos. De colônia agrícola torna-se um hospital-colônia, seguindo o modelo institucional que foi implantado na década de 40 que, na prática, a transformou em um depósito fim de linha pra conter loucos e desajustados que não se adaptavam as normas de convívio social. Chegou a receber mais de cinco mil pacientes, no auge de sua ocupação, uma verdadeira cidade hospitalar. (FERNANDES, 2016, p. 24)

O período acerca do qual escreve Fernandes – os anos 1940 – é marcado, internacionalmente, pela disseminação do discurso eugenista. Nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, cresceria no seio europeu um verme que lhe comeria a carne. A ideia de que um controle sobre o que eram chamadas *anomalias* seria imprescindível à perpetuação da espécie se difundiu. A proposta, tão antiga quanto os espartanos, é resgata por um cientista inglês, Francis Galton, ainda no século XIX. Porém, são nos governos fascistas da primeira metade do século XX na Alemanha e na Itália que a eugenia encontraria seus maiores apoiadores.

Filiados ao Partido Nacional Socialista Alemão, médicos eugenistas forneceram os argumentos científicos que legitimaram a perseguição a determinados grupos sociais durante o governo de Adolf Hitler. Entre os perseguidos estavam os doentes mentais. No documentário *Arquitetura da destruição* (1989), o diretor sueco Peter Cohen reuniu trechos de vídeos usados pela propaganda nazista. Em uma das passagens, pacientes psiquiátricos são apresentados como ameaça à saúde do corpo do povo alemão e os manicômios, como luxuosas propriedades campestres onde os internos viviam vidas confortáveis e cheias de regalias.

Ainda sobre os doentes mentais, outra campanha resgatada por Cohen afirma que o dinheiro que o governo destinava ao tratamento desse grupo era um gasto desnecessário, uma vez que tais pessoas não teriam o que partido de Hitler considerava uma função social. Médicos nazistas chamaram equivocadamente de eutanásia a prática de assassinar os que viviam com a loucura ou com outras deficiências. Em prol de uma promessa de fortalecimento e de embelezamento do povo alemão, milhares foram mortos.

No filme de Cohen, esses dois termos – força e beleza – são descritos como peças centrais do fascismo alemão. A biologização do discurso de extermínio equiparava os assassinatos a um processo de seleção natural. “Na natureza, tudo que não é adequado perece”, proclama o narrador de uma das propagandas que o documentarista sueco recupera. Só os fortes e belos poderiam garantir uma descendência igualmente dotada, defendia a medicina nazista.

A eugenia também ampararia ações de censura no campo das experimentações estéticas. O documentário conta de duas exposições organizadas pelo governo de Hitler. Uma voltada ao que seu partido chamaria de “arte sadia” e a outra, intitulada “arte degenerada”. Enquanto a primeira agrupava trabalhos alinhados aos temas e às proporções da Antiguidade clássica; a segunda apresentava críticas à arte moderna. A produção das chamadas vanguardas

da primeira metade do século XX era considerada impura e menor. E foi combatida com o mesmo argumento médico que legitimava a perseguição aos ditos inadequados.

Uma das cenas do documentário mostra detalhes de um dos salões dessa exibição. Fotos de pessoas que viviam com as mais diversas complicações oriundas de malformações congênitas foram pareadas a obras de pintores modernistas. A organização da mostra propunha haver semelhança entre as imagens, como se ambas fossem sintoma de uma mesma doença. A arte ariana, aquela produzida nos domínios dos ditos belos e fortes, precisava estar afinada com os propósitos do Nacional Socialismo. Desvios às diretrizes estéticas deviam ser eliminados da mesma maneira que os corpos dissidentes. Fosse na seara das representações pictóricas, fosse em nível médico, as ações fascistas eram amparadas por uma certa cientificidade. Talvez seja essa a principal contribuição do filme de Cohen: investigar como a propaganda nazista fez uso da articulação entre política, medicina e arte para sancionar suas ações.

Nas primeiras décadas do século XX, a eugenia já tinha correligionários no Brasil. De acordo com o levantamento feito por Lília Schwarcz em seu *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*, o termo “eugenia” tem sua primeira aparição na academia brasileira em 1914 (SCHWARCZ, 1993, p.171). O trabalho inaugural foi a tese de Alexandre Tepedino, defendida na Faculdade do Rio de Janeiro. Nos anos 20, a teoria ganha força no território nacional. Em 1929, o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia tinha entre seus participantes o presidente da Academia Nacional de Medicina, Miguel Couto (1865-1934). No evento, Couto argumentava que “a mistura racial levaria à degeneração nacional” (ibidem, p. 173).

A antropóloga Maria Eunice Maciel examina os textos e argumentos de um dos principais propagandistas e articuladores dos ideais eugênicos no Brasil: Renato Kehl (1889 – 1974). Médico fundador da Sociedade Eugênica de São Paulo, Kehl tem longa lista de publicações sobre o tema<sup>8</sup>. Em seu estudo, a professora apresenta as medidas propostas pelo médico para garantir o que ele chamava de “melhoria racial”. Algumas delas previam “Segregação dos deficientes; esterilização dos anormais e criminosos; testes mentais das crianças entre 8 e 14 anos” (KEHL apud MACIEL, 1999, p. 130). Em uma edição de 1921 do periódico *Brazil Medico*, uma das principais publicações do ramo, Kehl escreve que

Si fosse possível dar um balanço entre a nossa população, entre os que produzem,

---

<sup>8</sup> Dentre as obras escritas por Renato Kehl estão: *Eugenia* (1914), *Darwinismo social e eugenia* (1918), *Povo são e povo doente* (1920), *A esterilização dos grandes degenerados e criminosos* (1926) e *Lições de eugenia* (1929).

que impulsionam a grande roda do progresso de um lado e do bem estar e de outro lado os parasitas, os indigentes, criminosos e doentes que nada fazem, que estão nas prisões, nos hospitais e nos asylos; os mendigos que perambulam pelas ruas ... os amoraes, os loucos; a prole de gente inútil que vive do jogo, do vicio, da libertinagem, da trapaça ... A porcentagem desses últimos é verdadeiramente apavorante ... Os médicos e eugenistas convencidos desta triste realidade procuram a solução para esse problema e de como evitar esse processo de degeneração ... é preciso evitar a proliferação desses doentes, incapazes e loucos ... Após a guerra às epidemias as reformas medico-sociais e eugenicas entram em efervescência ... Com esses exemplos chego a seguinte conclusão eugenica: a esterilização fará desaparecer os elementos cacoplotos da especie humana, ou melhor a sua proporção será reduzida, mas não se garante a perfeição, só conseguida com um processo eugenico. (KEHL apud SCHWARCZ, 1993, p.172)<sup>9</sup>

A atuação médica, como parece evidenciar o trecho, teria autoridade para propor resoluções para problemas da esfera político-econômica. Schwarcz acredita que esse caráter autoritário e intervencionista é herdeiro do modelo científico da virada do século. A ditadura sanitária – denominação popular dada ao período em que plenos poderes possibilitaram que Oswaldo Cruz (1872-1917) conduzisse, em 1904, uma campanha de vacinação compulsória<sup>10</sup> na capital da república – parecia não ter sido de todo superada. Para a antropóloga paulista, “pensar a sociedade como se pensava o indivíduo, fazer dela um grande hospital será ainda, nos anos 30, grande fonte de inspiração” (ibidem, p. 173).

Considerar que a internação de Arthur Bispo do Rosário se deu nesse período e em uma das cidades onde a esfera médica e as forças policiais pareciam já atuar juntas há algumas décadas nos sugere que, talvez, não tenha sido a loucura a única responsável por sua internação. Como mostra sua ficha (Figura 5), Bispo dá entrada na Colônia Juliano Moreira em 6 de janeiro de 1939. Nela é possível ler claramente: a cor é preta; a classe, indigente e o diagnóstico, esquizofrenia paranoide. Parece-nos ingênuo ignorar, contudo, a influência que as informações desses dois primeiros campos tenham tido sobre o terceiro.

Não quero com isso sugerir que o projeto alienista das colônias estivesse, desde sua concepção, comprometido com os ideais eugênicos. Entretanto, é contundente que algumas dessas instalações tenham servido como verdadeiros campos de concentração. Em *Holocausto brasileiro: Vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil* (2013), a

<sup>9</sup> A grafia das palavras foi mantida como no original.

<sup>10</sup> A reação popular à campanha de Cruz ficou conhecida como Revolta da Vacina. O motim tomou ruas do Rio de Janeiro e sofreu forte repressão policial. Não se pouparam recursos para solapar a insurreição. Até mesmo Forças Armadas trabalharam na desarticulação das barricadas espalhadas pela cidade. No bairro da Saúde, como conta o historiador mineiro José Murilo de Carvalho em seu livro *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi* (2005), as manifestações foram contidas com a ajuda do Sétimo Batalhão de Infantaria e do couraçado Deodoro. O líder dos rebeldes na região, o estivador e capoeirista Horácio José da Silva, conhecido como Prata Preta, foi detido a muito custo. Apesar de resistir a prisão o quanto pode, as algemas, velhas conhecidas de seus ancestrais, agrilhoaram os punhos do capoeirista. Na delegacia, as correntes foram trocadas por uma camisa de força (CARVALHO, 2005, p. 110-111). Assim como ocorreria a Lima Barreto e Bispo do Rosário, à polícia coube parte do diagnóstico de Prata Preta. Mais um indício que reforça a suspeita de que algemas e camisas de força trabalhavam juntas na capital federal das primeiras décadas do século XX.



jornalista mineira Daniela Arbex investiga os crimes que ocorreram em uma das propriedades rurais inicialmente pensadas para acolher doentes mentais.

Figura 5 – Ficha médica de Arthur Bispo do Rosário.

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)  
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Service)  
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

**NOME** ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO  
(Name)

**Idade** 27 anos (27 years)  
(Age)

**Côr.** preta (black)  
(Color)

**Classe** indigente (indigent)  
(Class)

**Entrada** 6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)  
(Date of entry)

**Matricula** 01662  
(Registry No.)

**Diagnóstico** esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)  
(Diagnosis)

**Saída**  
(Release)

**Falecimento** 5 de julho de 1989 (5 July 1989)  
(Date of death)

Fonte: BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Serviço Nacional de Doenças Mentais. Colônia Juliano Moreira (1989).

O hospital colônia da cidade de Barbacena, interior de Minas Gerais, inaugurado com 200 leitos, iniciava os anos 1930 com mais de cinco mil internos. Diariamente, desembarcavam na estação ferroviária do município grupos de pessoas vindas das mais diversas partes. No trem de doido<sup>11</sup>, os vagões superlotados prenunciavam o que estaria por vir: uma vida cheia de privações e abusos. A grande maioria dos recém-chegados não tinha um diagnóstico clínico que exigisse internação. Eram outros os motivos que os levavam aos pavilhões do hospício considerado o maior do país. Sobre essas motivações, Arbex escreve que

<sup>11</sup> Assim passara a ser chamada a locomotiva que fazia o transporte até a Colônia de Barbacena e que inspirara a canção homônima de Milton Nascimento e Lô Borges. “Noite azul, céu e chão. A praça. Minha casa. Os ratos mortos”. Os compositores mineiros parecem cantar aos tantos que, sem casa, a perambular, eram levados para o fim da linha férrea. O trem aparece também nas *Primeiras Estórias* ([1962] 2008), do igualmente mineiro Guimarães Rosa. O conto *Sorôco, sua mãe, sua filha* inicia assim: “Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m” (ROSA, 2008, p. 38).

Desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos. Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (ARBEX, 2013, p. 21)

Não era só a clausura que os aguardavam no fim da linha. Fome e sede eram companheiros constantes. Quando não havia mais leitos, colchões feitos de capim separavam os internos do chão frio. As noites eram geladas na serra da Mantiqueira. Pela manhã, se contavam os sobreviventes enquanto os cadáveres eram carregados até o pátio onde uma tina contendo ácido lhes consumiria a carne. Os ossos eram comercializados. O uso do eletrochoque parecia ter abandonado sua alegada função terapêutica e assumido sua vocação como instrumento de tortura. “Em alguns dias, os eletrochoques eram tantos e tão fortes, que a sobrecarga derrubava a rede do município. Nos períodos de maior lotação, dezesseis pessoas morriam a cada dia” (ibidem, p. 13).

“Barbacena também era bem ali, em Jacarepaguá”, sugere Flavia Corpas (2016, p. 180) ao apontar similaridades entre o hospital mineiro e a Colônia Juliano Moreira. Em *Uma biografia ainda em curso* (2016), texto dedicado à história de vida de Arthur Bispo do Rosário, Corpas, assim como fizera Daniela Arbex em sua investigação sobre o hospício de Barbacena, compara o manicômio carioca onde Bispo fora interno com os campos de concentração nazistas. Sobre a semelhança, ela escreve que a Colônia “baseava seu modelo de tratamento no trabalho, frequentemente não remunerado, dos internos. *Praxix omnia vincit* (o trabalho tudo vence) podemos ler ainda hoje na entrada da instituição. Em Auschwitz, a máxima era consonante: *Arbeit macht frei* (o trabalho liberta)” (ibidem, p. 179). É Corpas (2016) ainda quem ressalta os efeitos nefastos que a ditadura militar no Brasil produziu no campo da saúde mental. Durante o período, a Colônia Juliano Moreira sofreu cortes de verbas que levaram as condições de vida de seus internos e funcionários a níveis alarmantes.

A situação de abandono em que se encontrava a Colônia só viria a ser denunciada na década de 1980. O início da reabertura política no país apresentou a conjuntura necessária para que a luta antimanicomial se fortalecesse. Nesse período, após a ostensiva repressão do regime militar nos anos 1960 e 1970, Flavia Corpas conta que “diferentes movimentos sociais passam a se manifestar, dentre eles o movimento pela Reforma Psiquiátrica Brasileira, que

denuncia, no âmbito de suas várias ações, o estado de imensa precariedade em que se encontrava a assistência psiquiátrica no Brasil” (CORPAS, 2016, p. 189).

Na esteira dessas ações denunciatórias, a matéria sobre a Colônia Juliano Moreira realizada pela equipe do jornalista Samuel Wainer Filho para o programa Fantástico da TV Globo merece menção. A reportagem foi ao ar em um domingo do ano de 1980. Logo no começo, o narrador alerta a audiência para o forte conteúdo das imagens. A edição mostraria o resultado de uma visita de cinco dias à “cidade dos rejeitados em Jacarepaguá”, termo usado pelo apresentador para se referir à Colônia Juliano Moreira. A conquista jornalística era histórica. Há mais de 10 anos a Colônia não abria seus portões para a imprensa, diz o repórter.

No vídeo, tomadas aéreas mostram a extensão territorial do manicômio. Mais de 7.350.000 m<sup>2</sup>, segundo os dados apresentados pelo programa de tevê. Na área que correspondia ao tamanho do bairro de Copacabana, viviam cerca de 3.007 internos sob as mais terríveis condições, informa o repórter. Em seguida, um corte leva a câmera para dentro de um dos pavilhões. O interior pouco iluminado dificulta as filmagens. A baixa visibilidade não impede, entretanto, que cenas de um dormitório e de um refeitório revelem a escassez de recursos enfrentada pelo hospital psiquiátrico (Figura 6 e 7). Diante das lentes da equipe de jornalistas, as expressões dos pacientes variam entre o espanto e a total indiferença. Em determinado momento, o cinegrafista entra em uma das celas coletivas onde a falta de leitos obriga os cativos a dividir camas. Ou mesmo a dormir no chão. “Bolo” era o nome dado à ala sem mobília onde dezenas de homens se aninhavam sobre o cimento frio para passar a noite, avisa a voz do narrador.

Outra denúncia feita pela matéria de Wainer Filho diz respeito a defasagem no número de cuidadores da Colônia Juliano Moreria. A equipe de profissionais de saúde do complexo manicomial seria alarmantemente menor que o recomendado para tratar do numeroso grupo de pessoas lá internadas. Apenas vinte médicos se dividem entre os superlotados pavilhões do hospital, anuncia em tom indignado aquele que narra a reportagem. O *voiceover* declara ainda que, desde 1969, nenhuma outra contratação teria sido efetivada para auxiliar o sobrecarregado quadro de recursos humanos da instituição.

Juntos às imagens inéditas do manicômio, a reportagem traz uma entrevista com um ex-funcionário da Colônia Juliano Moreira. Aos jornalistas, o psiquiatra Francisco José Roma relata que, na época que trabalhou no hospital, tanto o eletrochoque quanto os neurolépticos eram utilizados com caráter punitivo e não terapêutico. Na conversa, o médico fala sobre como superdosagens de medicação eram administradas, de forma intencional, para causar efeitos colaterais desagradáveis nos internos. Castigos e correções disciplinares eram

recorrentes, afirma Roma. Durante os anos em foi integrante da junta médica da instituição, o entrevistado diz não se lembrar de um único doente que recebera alta. “Só se sai de lá morto”, finaliza o psiquiatra.

Figuras 6 e 7 – Dormitório e refeitório da Colônia Juliano Moreira em 1980.



Fonte: Frames da reportagem de WAINER FILHO (1980) para o *Fantástico* - Rede Globo.

A ausência de um núcleo de terapia ocupacional na Colônia é outra queixa levantada pela equipe do *Fantástico*. Apesar de não serem mais novidade nos anos 1980 as proposições da psiquiatra Nise da Silveira sobre as benfeitorias de tal prática terapêutica, no hospício localizado em Jacarepaguá elas ainda não teriam chegado. Com exceção do pavilhão agrícola onde pouco mais de cem pacientes se dedicavam ao cultivo da terra e à criação de algumas cabeças de gado, a grande maioria dos internos passavam seus dias a contar as horas. Boa parte dos que não ficavam presos nas celas coletivas e solitárias gastava seu tempo a vagar por entre os pátios do manicômio. Entretanto, em uma das alas da Juliano Moreira reservadas àqueles considerados violentos, havia um homem a inventar sozinho sua rotina de autocuidado.

A equipe de reportagem encontra Bispo do Rosário em uma das solitárias ocupada por ele e sua obra. Imagens de seus trabalhos ganham, pela primeira vez, projeção nacional. Enquanto suas peças são apresentadas no vídeo, o narrador afirma que Bispo produzira todo seu acervo de forma independente. “Ele consegue o fio para o bordado desfiando pano velho” – completa a voz que acompanha a cena em que o ex-marinheiro aparece a bordar uma de suas faixas de misses (Figura 8). Perguntado por Samuel Wainer Filho sobre a situação no Afeganistão (Figura 9), país para o qual prepara a faixa em que trabalha, Arthur Bispo do Rosário aparenta surpreender o repórter ao responder que lera nos jornais a respeito da invasão das tropas russas na nação do Oriente Médio.

Apesar de curta, a primeira aparição de Bispo na tevê chamara a atenção de outros

interessados na obra do profeta bordador. Nos anos que se seguiram, diferentes veículos de comunicação o procuraram. Em 1985, a revista *Istoé* publica a matéria *Quando explode a vida*, com texto de José Castello e fotos de Walter Firmo. No mesmo ano, Fernando Gabeira exhibe na TV Bandeirantes uma de suas vídeo-cartas sobre Arthur Bispo do Rosário em que este aparece em um dos pátios da Colônia trajado com o *manto da apresentação*<sup>12</sup>, uma de suas mais intrincadas criações. Com a crescente divulgação de seus trabalhos na década de 1980, Bispo do Rosário recebeu os primeiros convites para participar de exposições. Recusou a maioria. Não era para o museu que criava suas peças.

Figuras 8 e 9 – Arthur Bispo do Rosário em sua primeira aparição na tevê.



Fonte: Frames da reportagem de WAINER FILHO (1980) para o Fantástico - Rede Globo.

Bispo foi um dos que resistiu aos crimes da eugenia escondidos pela fachada do manicômio. Enfrentou todo tipo de atrocidade a que eram submetidos aqueles e aquelas que, como ele, eram considerados um obstáculo, um desajuste. Quantos foram torturados e mortos nos pavilhões das colônias psiquiátricas brasileiras? Aos 60 mil de Barbacena se juntariam tantos outros que permanecem esquecidos, emudecidos, invisibilizados. É provável que esse número continue desconhecido. Nenhum monumento foi construído em memória das vítimas desse holocausto. Por esse motivo, qualquer aproximação à obra de Arthur Bispo do Rosário que desconsidere o panorama tenebroso que envolveu sua internação correrá o risco de reforçar a versão da história dos torturados que tem sido contada por seus torturadores. Outra trama precisa ser inventada. Uma em que a voz do ex-marinheiro e seus anjos não seja silenciada pela química, pelo eletrochoque ou pela história. E nessa tarefa, as mais de 800 peças que Bispo deixou têm papel primordial. Elas são seu relato: o registro de sua passagem

<sup>12</sup>Imagens tanto da parte externa quanto da parte interna do *manto da apresentação* estão reunidas no anexo B. As fotografias fazem parte da catalogação do acervo rosariano e foram cedidas pelo mBrac.

pela terra<sup>13</sup>.

### **3 SEGUNDA PARTE**

---

<sup>13</sup> *Registros de minha passagem pela Terra* é o nome da primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário. Curada por Frederico Morais, a exibição aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Laje no mesmo ano da morte de Bispo: 1989.



Arthur Bispo do Rosário protegera sua obra com chaves e senhas. Preciosas, as peças estavam sempre sob os cuidados de seu criador. Talvez ainda estejam. Sua missão era por demais grandiosa para que fosse abandonada às mãos dos homens. Mesmo após seu retorno ao reino dos céus na manhã do dia 5 de julho de 1989, me parece que o messias marinho ainda olha por suas relíquias. Gosto do pensar que o profeta bordador teria reservado uma armadilha para os desavisados profanadores de seu tesouro sagrado. Diante deles um labirinto se erigiria. Condenados a vagar eternamente por onde mapas de nada servem, em vez de buscar saídas, seria preciso entender que Bispo é caminho e não ponto de chegada.

Figura 10 – Núcleo Ulisses Viana em 2018.



Fonte: Autor.

Confesso que quando comecei esta investigação, por conveniência ou ingenuidade, não percebi a dimensão de minha intrusão. Ou, pelo menos, não a considerava uma questão da qual deveria me ocupar demoradamente. Só um ano depois de seu início, durante a residência no mBrac, me dei conta do que eu era. Foi Arlindo – ou teria sido *Bispo?* – quem apontara sem rodeios: um ladrão! Mais um dos que tem tentado violar com mãos mundanas o legado sacralizado de Bispo do Rosário.

Artista integrante do Atelier Gaia, Arlindo foi contemporâneo de Bispo. Ambos foram mantidos no Núcleo Ulisses Viana (figura 10). O pavilhão 10, como também era chamado esse anexo da Colônia Juliano Moreira, era reservado para os pacientes considerados violentos. Exclusivo para homens, além das enfermarias coletivas, o prédio possui uma ala com solitárias. Em uma delas, Bispo foi enclausurado por longos períodos. Na clausura, sua

obra se multiplicou. Um antídoto para o veneno do aprisionamento.

O prestígio que conseguiu junto à equipe médica ao longo dos anos permitiu que Bispo usasse outras partes do edifício para guardar seus trabalhos. Sua cela ficara pequena (figura 11). O crescente acervo passou a tomar todos os cubículos de isolamento de sua ala. Hidalgo conta que “Quando o último de seus vizinhos de quarto-forte se foi, liberto dos grilhões do hospício, ele [Bispo] ocupou, uma a uma, todas as outras celas do pavilhão 10. A direção da Colônia consentiu” (HIDALGO, 1996, p. 92).

Figura 11 – Bispo em uma das solitárias onde mantinha suas peças.



Fonte: *O prisioneiro da passagem* (1982).

As chaves desses cômodos, Bispo carregava consigo por onde fosse – o chacoalhar do molho metálico era o anúncio de que o xerife se aproximava. Com cuidado e devoção, ele protegia suas criações. Valiosas, elas não se mostravam a todos. Os curiosos que solicitavam adentrar seu forte, Arthur Bispo do Rosário interpelava com uma pergunta: “Qual a cor da minha aura?” (HIDALGO, 1996, p. 134). Como a esfinge, ele aguardava que decifrassem seu enigma para só então conceder acesso ao seu tesouro. Para responder a charada, era preciso enxergar o invisível, acreditar no improvável. Era preciso ter fé, diriam alguns. Crer que Bispo era quem dizia ser: um enviado do céu. Em *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio* (2009), Marta Dantas escreve sobre a senha exigida por Bispo:

Em seu isolamento, longe dos olhos mundanos, mergulhava nos fragmentos de objetos e de si mesmo, recolhidos, acumulados e guardados numa espécie de caos onde as coordenadas de tempo e espaço não existiam. Nos espaços onde habitou, a



entrada de estranhos era proibida. Penetrá-los só era possível mediante uma senha. Se ela fosse decifrada, ou melhor, se a pessoa reconhecesse seu "dom", magicamente abria-se a porta do seu templo. "Ver" a cor da sua aura era reconhecer a sua singularidade: azul, cor do céu, de onde ordenavam sua missão. (DANTAS, 2009, p.66)

A pesquisa que conduzo se aproxima de um dos estandartes de Arthur Bispo do Rosário sem ter dele recebido consentimento. Enxergar a cor de sua aura é a exigência que eu jamais atenderei. Como poderia? Somente Bispo estaria apto a assegurar que a nuance que vejo corresponde de fato ao tom por ele preferido. Encerrada sua passagem pela terra, não haveria mais entre nós quem pudesse garantir que minha presença seria bem-vinda. Tive de arriscar prosseguir sem sua licença.

O pavilhão 10, local onde as hediondas práticas psiquiátricas da época – espancamento, eletrochoque, lobotomia – achavam abrigo, permanece de pé até hoje. Em uma visita a esse ambiente hostil realizada durante a residência de pesquisa feita no mBrac, o sacrilégio que eu cometia me fora revelado. Devo a Arlindo a descoberta. Ele estava comigo no dia que entrei, sem autorização, em um dos quartos-fortes de Bispo do Rosário. É o relato desse desacato que apresento na próxima seção.

### 3.1 O ladrão

O sol de abril fervia o asfalto do sertão carioca. Era começo de tarde quando partimos em caminhada da sede do museu em direção ao conjunto de celas em que Arthur Bispo do Rosário fora mantido cativo. Não era minha primeira visita ao pavilhão 10. Mas daquela vez seria diferente. Arlindo nos acompanharia. Ele concordou em apresentar *Bispo*, ação performativa em que o artista dar corpo ao messias marinho com quem convivera. A oportunidade era rara. Desenvolvida em 2016 como parte da mostra *Das virgens em cardumes e da cor das auras*<sup>14</sup>, a primeira performance de Arlindo havia sido apresentada apenas uma outra vez. Empolgada, a comitiva que o seguia pelas calçadas quentes do trajeto era formada por Patrícia, artista integrante do Atelier Gaia; Diana, gerente de educação do museu; Elihas, assistente de museologia; Márcio, bailarino que fazia residência para compor um espetáculo de dança sobre Bispo; Ana, estudante de psicologia também residente; e eu. Os passos eram apressados. Talvez o calor. Talvez a ansiedade para ver o bispo de Arlindo.

<sup>14</sup>Com curadoria de Daniela Labra, a exposição tinha por premissa promover um diálogo entre o trabalho de artistas da performance e a obra de Arthur bispo do Rosário. Arlindo – que também tinha suas obras expostas na mostra – demonstrou interesse pela linha de investigação estética que tem no corpo seu aporte. Desse encontro, nascera sua primeira ação performativa.

O caminho não era longo, mas parecia especialmente demorado. Aproveitei para puxar conversa com Arlindo. Velha mania minha. Conhecido por trabalhos em madeira em que a temática policial é recorrente, o artista, assim como Bispo do Rosário, fora uma das vítimas da psiquiatria praticada no Ulisses Viana. Perguntei-lhe se não era doloroso voltar lá. A resposta foi negativa. Tivera sorte, alegou. Muitos não sobreviveram, me disse. Sem desacelerar o passo, ele me contou das pauladas na boca do estômago que recebera certa vez. Lembrou de um colega que morrera por ter sido espancado logo depois do almoço. Falou da injeção de um certo leite gelado que deixava quem a recebesse na cama por semanas. Além da letargia, a lesão que a agulha causava no local da aplicação, normalmente o glúteo, abria uma ferida na região que incapacitava toda a perna. Por isso seu nome: pereba. Arlindo sorria enquanto dos lábios lhe saltavam as sílabas. Pe - re - ba, disse mais uma vez fazendo graça com o apelido que a medicação injetável recebera dos pacientes.

Não consegui disfarçar minha surpresa diante do desembaraço com que ele se referia às crueldades que testemunhou. Arlindo me narrava lembranças que pareciam de uma outra pessoa. Em sua voz, eu não conseguia encontrar pesar ou angústia. Pelo contrário, por vezes, a impressão que tinha era que conversamos sobre coisas corriqueiras. Trivialidades. Ora, era evidente que não se tratava da primeira vez que o artista recontava as violências de seu passado. A quantos já não respondera àquelas empoeiradas perguntas que eu repetia? Como eu poderia esperar que minha falta de originalidade causasse nele alguma comoção? Com sua impassibilidade, era como se Arlindo me dissesse: só os privilegiados podem se dar o luxo de ser frágeis. A ele só restava ser forte. E para isso, inventara suas estratégias. Falava daquela época como se fosse outra vida. Outro Arlindo. Ainda naquela tarde, eu viria seu talento para ser outros, para ser tantos, manifestar-se mais uma vez.

Patrícia nos interrompeu para avisar que nosso destino estava próximo. Ou talvez tenha interferido por não gostar dos assuntos sobre os quais Arlindo e eu conversávamos. Ela tinha razão. Estávamos perto. Reconheci a vizinhança. Cruzávamos um conjunto habitacional, um dos construídos na região para receber famílias removidas de seus lares por causa das obras de infraestrutura dos eventos esportivos que a capital carioca sediara em 2014 e 2016. Dobrada a esquina de um dos blocos, avistamos o portão em que se lia: *somente pessoas autorizadas*.

Elihas abriu o cadeado. O terreno até a entrada do pavilhão não era pavimentado. O mato estava alto. Era preciso estar atento onde pisar. Cobras costumam aparecer – alertou Arlindo. A vegetação crescia sobre o edifício abandonado como quem esconde uma vergonha. O prédio parecia menor comparado à última vez que o vira. Teria encolhido? Não importa.

Mesmo que definhasse até sumir, os crimes cometidos no Núcleo Ulisses Viana não desapareceriam. Quem o vê nesse estado tão deteriorado, pensei, talvez até imagine que as violências cometidas ali ocorreram em um passado distante. Infelizmente, não seria necessário voltar muitas décadas para encontrá-lo em pleno funcionamento.

A porta do pavilhão estava aberta como se aguardassem a visita. Arlindo entrou primeiro. Precisava de um tempo sozinho para se preparar. Ainda do lado de fora, na sombra de uma acácia, esperávamos o início da performance quando um barulho de crianças brincando me chamou a atenção. No prédio do lado funciona uma creche – me disse Diana. Lembrei de Foucault e do que havia em comum entre a escola e a prisão. Outro som interrompeu o pensamento. De dentro do edifício, veio o chamado de Arlindo. Estava pronto. Podíamos entrar. Patrícia disse que não nos acompanharia. Preferia esperar do lado de fora. Ana disse lhe faria companhia.

Figura 12 – Ala de solitárias do pavilhão 10.



Fonte: Autor.

Fomos recebidos por um forte cheiro de mofo. Por toda parte, água gotejava de rachaduras no foro. No piso, as poças refletiam a luz que entrava pelos cobogós. A umidade subia as paredes manchadas de ocre. Um barulho metálico suspendeu o silêncio no interior do pavilhão. Sutil, mas agudo, o som escapava de uma das alas à direita da entrada. Seguimos o ruído pelo corredor. Sua origem era a antessala para a qual se abrem as solitárias onde Bispo e sua obra foram retidos (figura 12). Mais de perto, conseguimos distinguir o ruído. O som do molho de chaves era o anúncio: Arthur Bispo do Rosário nos receberia. No cômodo, com uma

sacola plástica em uma das mãos e um chaveiro carregado a tilintar na outra, Arlindo parecia não ser mais o mesmo com quem eu conversara minutos antes. A postura era diferente. Curvado, o integrante do Atelier Gaia parecia mais velho do que de fato era. Nos pés, no lugar dos sapatos, um par de sandálias com solado de madeira. As roupas também foram trocadas. Não por acaso, um macacão azul fora o traje escolhido para a performance.

Quando chegamos na sala, o Bispo de Arlindo estava no centro. Com uma das mãos, ele começou a procurar algo no interior da bolsa que carregava. Persistente, vasculhou o saco repetidas vezes. Constatar que não acharia nele o que buscava deixou-lhe visivelmente irritado. Pôs-se a caminhar pelo compartimento. Os passos eram fortes contra o assoalho de concreto. Os olhos variam todo o chão do ambiente. Estava determinado. Não descansaria até encontrar o que havia perdido. Ou, ainda, o que lhe fora roubado.

A essa altura, para não atrapalhar as ações de Arlindo, já havíamos nos distribuído entre as celas adjacentes à câmara onde ele estava. Das soleiras dos cubículos de isolamento, assistíamos calados à cuidadosa inspeção que ele fazia ao redor. Nossa presença parecia até então não ter sido notada. Concentrado em sua busca, o Bispo encarnado naquele que fora seu companheiro de cárcere aparentava ignorar nossa audiência. Foi apenas quando a porta de uma das solitárias bateu com força contra a parede que fomos descobertos.

O estrondo fora seguido por um grito. *Ladrão!* – vociferou ferozmente o Bispo de Arlindo. Com passadas longas, cruzou rápido o cômodo até a fonte do som. Márcio foi o primeiro de nós que ele encontrou. Puxou o bailarino pelo braço e o levou até o interior de uma das celas. Enquanto trancava seu prisioneiro no quarto-forte, a versão que Arlindo construía para o xerife da Colônia da Juliano Moreira repetia: “já disse que não quero vocês aqui”. Em seguida, voltou-se para Diana, Elihas e eu. “Se eu pegar vocês me roubando de novo, vão tomar a injeção, seus ladrãozinhos” – ameaçava o *Bispo* retirando uma seringa e algumas cartelas de comprimidos da sacola plástica.

Prometemos nos retirar naquele instante. Bastava que ele soltasse nosso amigo. “Aqui só entra se eu deixar” – dizia o xerife enquanto buscava uma das chaves do molho. Ainda contrariado, abriu a porta da solitária onde estava Márcio. Todos reunidos, o Bispo de Arlindo escoltou o grupo até a saída chacoalhando o chaveiro no ar e reiterando as ameaças caso ousássemos violar novamente seu território. Quando se certificou que todos haviam saído, o guardião do tesouro rosariano retornou ao interior do pavilhão 10. O eco dos tamancos de madeira contra o piso e o tintilar metálico do chaveiro se distanciaram até desaparecer.

Do lado de fora, buscamos de novo a sombra da acácia sobre a qual Patrícia e Ana

nos esperavam. Márcio chorava e Diana tentava consolá-lo. Alguns minutos depois, Arlindo sai do edifício trajando de novo suas roupas e sapatos. A performance dele deixou a todos visivelmente emocionados. Passamos boa parte do caminho de volta à sede do mBrac em silêncio. O sol ainda estava forte. Exausta demais para se apressar, dessa vez, a comitiva seguia vagarosa por entre as ruas do conjunto habitacional. Aqui e ali, ruídos domésticos vazavam de janelas entreabertas. Em determinado ponto do trajeto, Arlindo se aproximou do bailarino. Ao ver os olhos marejados do residente, o artista contemporâneo de Bispo aconselhou: “Não pode chorar. Tem que ser forte.”

### 3.2 O artista

Naquela tarde, entendi o tipo de violação que meu trabalho de pesquisa fomentava. O traço da personalidade de Bispo que Arlindo reforçou em sua performance não era de todo desconhecido. A dedicação com o ex-marinheiro protegia sua coleção não era nenhuma novidade. Entretanto, vê-la ganhar corpo graças à ação performativa de um dos sobreviventes da Colônia era diferente de ler a seu respeito em uma das biografias do sergipano. Com *Bispo*, ao recriar memórias de como o autoproclamado messias defendia seu tesouro de saqueadores, Arlindo parece ainda denunciar a pilhagem de que obra rosariana continuaria a ser vítima.

Figura 13 – Bispo a empunhar um de seus estandartes.



Fonte: FIRMO, Walter (1985).

Em vida, Bispo do Rosário mostrava-se mais interessado em proteger suas peças do que em exibi-las. E quando resolvia apresentá-las, era no corpo, não raramente, que as

carregava. Seus estandartes alcançavam toda sua potência quando ele os empunhava (figura 13). As fardas da Marinha que bordara a partir de uniformes da Colônia ganhavam ímpeto quando ele as vestia. Longe da presença do autoproclamado messias, apartadas de sua corporeidade, suas criações corriam o risco de serem profanadas. De serem imersas novamente na vida mundana de que ele as retirara. Talvez seja esse um dos motivos de sua resistência aos acenos que o sistema das artes lhe fizera.

Marta Dantas conta que “Expor em galerias, museus, isso nada significava para Bispo, e ele disse não várias vezes àqueles que insistiam em divulgar sua obra” (DANTAS, 2009, p. 35). Mesmo quando finalmente consentiu distanciar-se de algumas de suas criações para que compusessem a mostra *À margem da vida*<sup>15</sup>, não foi sem uma série de recomendações que ele permitiu que elas fossem levadas. Hidalgo (1996) relata que o fotógrafo Hugo Denizart e a artista plástica Maria Amélia Mattei foram os responsáveis por convencer Bispo do Rosário que, inicialmente, declinou do convite. Diante da negativa de Bispo,

À frente da organização da mostra dos pacientes, Maria Amélia insistiu. Quando Bispo cedeu, ele próprio assumiu a curadoria da obra, determinando o que podia sair para o mundo, varar os limites do hospício. Foram-se alguns estandartes e um dos mantos (não o da Apresentação). Ele alegou ter um entendimento com as peças que iam, incapaz do desapego do restante. Maria Amélia concordou em fazer a montagem na véspera, encarregando-se da limpeza em horários predeterminados. Seguiu à risca o ritual solicitado por Bispo. Na despedida, ele passou as últimas coordenadas. Conversou com as peças, uma a uma, pedindo cuidado para não se perderem mundo afora. (HIDALGO, 1996, p. 57)

Convidado para ir ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde a seleção que fizera de suas peças ficara exposta de julho a agosto de 1982, Arthur Bispo do Rosário foi taxativo: “Meus olhos não estão preparados para ver aquilo” (ibidem, p. 57). A legitimação de sua produção enquanto arte não lhe interessava. *Artista* foi uma designação que lhe fora atribuída pelo sistema das artes. A história dessa legitimação tem um episódio marcante: Bispo do Rosário foi escolhido para representar o Brasil na 46ª Bienal de Veneza de 1995.

Em *Outsider art: from the margins to the center?* (2015), a socióloga Vera Zolberg destaca o papel de eventos como a Bienal de Veneza na lógica que consagra artistas e

---

<sup>15</sup> Em 1982, a exposição curada por Frederico de Moraes reuniu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) trabalhos de presidiários, crianças, idosos e pacientes mentais internos dos institutos penais Lemos de Brito e Milton Dias Moreira, da Fundação Nacional para o Bem-Estar do Menor (Funabem), da Casa São Luiz para a Velhice e da Colônia Juliano Moreira. Maria Amélia Mattei auxiliou Moraes a selecionar as obras vindas dos hospitais psiquiátricos. Hidalgo (1996) conta que foram Mattei e o fotógrafo Hugo Denizart que conseguiram convencer Bispo a participar da mostra.

suas criações<sup>16</sup>. Zolberg (2015, p. 502) escreve que “esses eventos se juntaram aos museus de arte mais importantes do mundo fornecendo a ‘moldura’ que legitima obras de arte contemporânea e os artistas responsáveis por fazê-las”. Em sua investigação histórica sobre as origens do sistema de consagração formado, dentre outros, por galerias, museus e feiras de arte renomadas, Zolberg retorna à França de Louis XIV e sua Academia Real de Pintura e Escultura. O autoritarismo despótico do monarca também governaria o que seria ou não elevado à categoria de arte. Era nesse sentido que atuavam as academias reais. “Era o status acadêmico que elevava pintores e escultores da esfera do artesanato manual e do sistema de guildas para as alturas simbólicas habitadas apenas por governantes e intelectuais renomados” (ibidem, p. 503).

O preço a se pagar por esse reconhecimento, entretanto, não era barato. Zolberg (2015) indica que as definições de arte desses estabelecimentos acadêmicos eram exclusivistas e estreitas. Não eram raras as vezes em que os dogmas perpetrados pelas escolas reais eram desafiados por novos estilos desenvolvidos por indivíduos determinados a romper com o que era ensinado nesses espaços. Mas, em vez de *outsiders*, esses criadores eram vistos como vanguardistas. Eles não se localizavam de fato à margem. Muitos deles tinham sido educados nas academias contra as quais, posteriormente, se rebelaram. É apenas mais tarde, e resultante de uma conjuntura específica, que o termo *outsider art* emerge.

Na primeira metade do século XX, a produção de pacientes de instituições psiquiátricas que ofereciam oficinas de desenho começa a chamar a atenção de profissionais da arte, dentre eles, críticos, galeristas e *marchands* (ZOLBERG, 2015). A aproximação dessas duas esferas dá origem a noção de *art of the insane*. Isolados socialmente, acreditava-se que os criadores enquadrados nessa categoria estariam livres dos velhos dogmas envolvidos na produção artística contra os quais as vanguardas modernistas se posicionavam. Marginalizados, esses recém proclamados artistas eram, em sua maioria, autodidatas. Grande parte deles não teria conhecido as salas de aulas e ateliers das renomadas escolas de belas artes americanas ou europeias. Expressavam-se livremente, apesar de estarem encarcerados. Essa dita *liberdade* expressiva atraía colecionadores. Zolberg conta que

In the last quarter of the twentieth century outsider art began to grow in fame – to the monetary and symbolic benefit of their collectors. Many of these works were exhibited in museums, featured in art magazines, and analyzed in books that detailed and assessed their quality, just as though they had been made by conventional artists.

<sup>16</sup> Apesar de não fazer menção a Bispo do Rosário, Vera Zolberg começa o texto em que estuda a construção social do conceito de *outsider art* com o relato de sua visita à Bienal de Veneza de 2013. Nesse ano, as obras de Bispo são recebidas no evento italiano pela segunda vez. Não seria de todo improvável supor que Zolberg e as criações rosarianas tenham se cruzado por lá.

But in contrast to what are classified as professional artists, outsider artists are generally believed to be unaware of their artistry, not promoting their own career, but spontaneously following their creative impulse (Becker, 1982). They became known largely through the discovery and marketing practices of art dealers, gallery owners, art critics, scholars, museums and government agencies (Arderly, 1997). It is their carers, however, who select which of their creations merit public display, and which are merely discarded. (ZOLBERG, 2015, p. 505)

Como aponta a socióloga, é grande o número de agentes envolvidos na construção social do conceito de *outsider art*. É preciso ainda estar atento às transformações que essa noção sofre no momento contemporâneo em que a superioridade estética das ditas belas artes e seus marcos regulatórios que regimentam quem estaria dentro ou fora de seu reino, na margem ou no centro de seu sistema, não tem tanta força quanto no século passado. Nesse sentido, Vera Zolberg propõe:

The existence of outsider art implies an *insider art*, one in which a canon serves as a focus around which artistic products and their makers are to be evaluated. But it is difficult today to identify any single canon that governs art in opposition to non-art. Without an autonomous domain of Fine Art based on a consensus of aesthetic standards and criteria, in a world in which anything can potentially be or become art, it is to be expected that outsider art is no more likely to be excluded than a potentially infinite variety of other genres. This does not imply that artistic recognition no longer exists, but that recognition and legitimation are no longer identifiably situated in a single institution such as an academy. (ibidem, p. 510)

O estudo de Zolberg (2015) sugere a proposição de alguns questionamentos como, por exemplo: A quem, de fato, essa construção conceitual beneficia? Quais efeitos ela teria na vida dos pacientes institucionalizados a quem, muitas vezes, não é dado o direito de escolher ou não a carreira artística? No caso de Arthur Bispo do Rosário, Flavia Corpas (2016, p. 180) sugere que, no resgate da história de legitimação de seus objetos como arte, é preciso “rever também o percurso e os objetivos do próprio museu que abria esta coleção”.

Os objetos rosarianos são descobertos pelo sistema das artes na década de 1980, mais de quarenta anos depois de sua internação. A primeira vez que as peças de Arthur Bispo do Rosário saíram de seu templo-cela foi para fazer parte da mostra *À margem da vida*. Entre julho e agosto de 1982, a exposição com curadoria de Frederico Morais reuniu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) um “conglomerado de obras assinadas por presidiários, menores infratores, idosos e pacientes psiquiátricos” (HIDALGO, 1996, p. 56).

A produção estética de pessoas fora dos circuitos oficiais de formação em arte tem sido agrupada em torno de termos específicos. Na França dos anos 1940, Jean Dubuffet chamaria de *art brut* o que, no Brasil da mesma época, Mário Pedrosa preferiria organizar em torno da expressão *arte virgem*. No artigo *Simplicidade e singularidade: arte virgem na concepção de Mário Pedrosa*, Giovana Motta e Martha Dantas escrevem que tanto Dubuffet



quanto Pedrosa “protestaram contra a ideia de uma arte psicopatológica, acreditando que seria um erro concluir que as obras de doentes mentais fossem justificadas por um atributo de ordem patológica, com isso, a barreira entre arte e loucura passou a ser combatida” (MOTTA; DANTAS, 2008, p. 91).

Antes de Nise da Silveira, de Dubuffet e de Pedrosa, a recepção da produção estética oriunda das celas e das enfermarias era menor. Depois deles, a restrição daria lugar a uma espécie de categorização. O modelo curatorial de organizar exposições que apresentassem, especificamente, obras de mulheres e homens institucionalizados persistiu. Sem contato com os movimentos artísticos dos quais eram contemporâneos, artistas como Bispo do Rosário continuariam a ver seus trabalhos organizados em torno de condicionantes como a doença mental, a clausura e a marginalidade. A mostra curada por Morais em 1982, talvez, possa ser um indicativo da longevidade desse modelo.

A exposição *À margem da vida* foi a primeira e última vez que Bispo permitiu que suas peças deixassem as solitárias que ocupavam na Colônia Juliano Moreira. Elas só saíram de lá novamente depois de sua morte. Seu retorno aos céus deu-se em 5 de julho de 1989 (HIDALGO, 1996, p. 89). Um ataque cardíaco, declara seu atestado de óbito. Meses após sua passagem, a primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário – batizada de *Registros de minha passagem pela Terra* – juntou obras do ex marinheiro na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A curadoria era de Frederico Morais. O trabalho de Bispo, de acordo com Morais, se diferenciava da produção dos outros artistas que costumavam dividir com ele as salas reservadas à arte dos loucos. Para o curador,

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, o expressionismo e para a arte abstrata assim como Arthur Bispo está para a pop art, o novo realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual. Se os primeiros são modernos, Bispo é pós-moderno. (MORAIS apud HIDALGO, 1996, p. 57).

A crítica de Morais vê os objetos e textos de Bispo por uma lente outra que não a da diagnóstica. A obra de Arthur Bispo do Rosário é mais do que a materialização de sua esquizofrenia. Em *Arte, loucura, gente*, texto curatorial da exposição *Lugares do delírio*<sup>17</sup>,

<sup>17</sup> Com abertura em 10 de abril de 2018 no Sesc Pompeia em São Paulo, além de Bispo do Rosário, *Lugares do delírio* reúne trabalhos de outros artistas. Alguns deles, como o ex-marinheiro, possuem prontuários em instituições psiquiátricas, enquanto outros, não. A intenção, é possível dizer, era não patologizar as produções. Dividir as obras, como por muito tempo foi feito, nas categorias sanidade e loucura parecia não interessar a curadoria. Ao abrir mão dessa distinção, a exposição reclama aos artistas institucionalizados a mesma relevância

Tania Rivera escreve que a obra de Bispo, “mais que encarnar a ‘loucura’ como doença ou condição, testemunha a vida de um homem pobre e negro e portanto particularmente sujeito às arbitrariedades de um sistema médico excludente e segregador” (RIVERA, 2018, p. 13). Além de projetar a recriação do mundo, os textos e objetos de Arthur Bispo do Rosário, a sua maneira, depõem contra esse sistema opressor de que nos fala Rivera. Acreditar que sua obra é apenas a manifestação de um delírio inocente é submetê-la mais uma vez a uma racionalidade que tem classe, raça e gênero.

### 3.3 A missão

A obra de Bispo do Rosário atendia uma vocação outra do que a de fornecer suprimento para exposições. Uma incumbência divina motivaria seu trabalho. Flavia Corpas escreve que Bispo “não se considerava nem artista, nem louco, embora ele fosse tanto um quanto o outro. Ele acreditava ser Jesus Cristo e ter uma missão na terra” (CORPAS, 2016, p. 176). Durante os trinta minutos do documentário *O prisioneiro da passagem* (1982), em meio a cenas do dia-a-dia na colônia, Bispo do Rosário mostra seu inventário sobre o mundo e comenta sobre o propósito de seus objetos.

A câmera de Hugo Denizart segue o artista por caminhos estreitos que se abrem entre as inúmeras peças que dividem com ele as celas do Núcleo Ulisses Viana. Rodeado por sua obra, vestindo o manto que havia preparado para o dia de seu retorno ao céu, Bispo responde, a seu modo, algumas perguntas do jornalista carioca. Uma das indagações feitas é acerca da missão que Bispo contava ter recebido. Parte dela ele já havia adiantado aos frades do Mosteiro de São Bento – caberia ao novo Cristo julgar os vivos e os mortos<sup>18</sup>. Outra ação sua seria representar o mundo, prepará-lo para o dia do juízo final. Na entrevista, o tema da representação aparece:

HUGO – E como vai ser essa representação?

BISPO – Eu vou estancar e apresentar o resplendor a fim da representação do mundo. E quem deve me apresentar são os interessados aqui da Colônia que, segundo a habitação de Cristo, diz: eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação [sic]diretores. Mais nada. (HIDALGO, 1996, p. 137).

A tarefa de Bispo compreendia transportar para uma esfera divina toda as criações mundanas. Um trabalho localizado na zona de litígio entre o profano e o sagrado. De

---

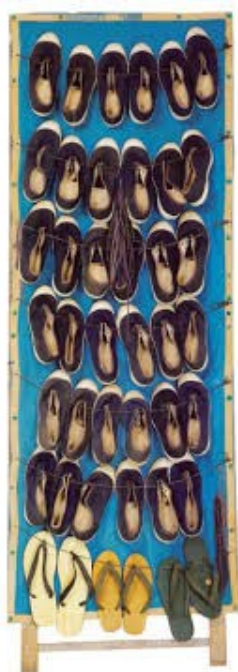
dada aos que compõem o que Rivera chama de “circuito artístico tradicional” (RIVERA, 2018, p. 7).

<sup>18</sup> No avesso do *manto da apresentação*, ele borda os nomes dos eleitos, aqueles que o acompanhariam no dia de sua ascensão aos céus. Imagens da peça são apresentadas no anexo B.

modalidades esportivas a anatomia, de nomes próprios a objetos descartados, tudo teria de ser catalogado na enciclopédia rosariana. Nessa missão, a um certo fio azul era reservada importante atribuição. Lentamente desfiado dos uniformes utilizados pelos internos do hospício, tal material era precioso. O procedimento para sua obtenção era árduo e demorado. Era necessário conseguir o fardamento, desenredar o tecido, libertar o cordão do arranjo têxtil para, somente então, poder com ele desenhar, escrever e envolver as mais variadas coisas do mundo.

Figura 14 – *Congas e Havaianas*. Madeira, plástico, tecido, papel e borracha, s/ data.

180 x 60 x 20 cm.



Fonte: ROSÁRIO, Arthur Bispo do (Sem data)

“Tudo material existente na terra dos homens” (HIDALGO, 1996, p. 139), respondia o artista quando indagado sobre sua escolha por botões, tampinhas, chinelos, chapéus, dentre outros materiais que compunham algumas de suas vitrines<sup>19</sup> (Figura 14). Em *A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário* (2008), Maria Esther Maciel dedica-se a pensar sobre os esforços catalogadores da obra do artista. Nesse contexto, a escritora retorna ao Iluminismo para resgatar as origens do gênero que tinha como meta reunir todo o conhecimento humano. Ela propõe que, longe dos excessivos critérios de objetividade

<sup>19</sup> Decidimos chamar de vitrines o que o circuito das artes talvez prefira agrupar em torno do termo *assemblage*. O que nos motiva a fazer tal escolha é a atenção dada a forma utilizada por Arthur Bispo do Rosário para se referir às peças que eram compostas por objetos corriqueiros descartados. Resgatados pelo artista e agrupados em painéis, os objetos abandonavam sua versão mundana para compor a cosmogonia rosariana. Na entrevista concedida a Hugo Denizart (1982), Bispo se refere a esses painéis como vitrines.

envolvidos na elaboração das enciclopédias desde o século das luzes, o fazer de Bispo funda sua própria lógica taxonômica (MACIEL, 2008, p. 121).

A fundação de tal lógica, propõe Maciel, aproxima o fazer de Artur Bispo do Rosário ao de outros escritores e artistas, como Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Georges Perec, Umberto Eco e Peter Greenaway<sup>20</sup>, cada um deles inventores de uma taxonomia particular. Invenções essas que, argumenta ainda a escritora mineira, atuam enquanto evidências de uma inegável arbitrariedade envolvida na elaboração de sistemas classificatórios tão caros aos parâmetros modernos de cientificidade. Especificamente sobre o artista sergipano, Maciel comenta que

A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosario faz, dessa forma, seus objetos coexistirem em um todo finito e organizado, mas a partir de uma lógica classificatória a que não dispensa o que escapa dos limites da semelhança e da afinidade entre os itens inventariados. O resultado de todo esse processo, que tem como função representar a complexa sintaxe do mundo, acaba por ser – no final das contas – a fragmentação dessa mesma sintaxe, a revelação da vertigem caótica da realidade circundante. (MACIEL, 2008, p. 124)

Enquanto bordava um nome ou desenho, no momento que encasulava um de seus Objetos Recobertos por Fio Azul – os ORFAs (Figuras 15 e 16), como foram batizadas posteriormente pelo curador e crítico de arte Frederico de Moraes – Arthur Bispo do Rosário seguia um conjunto de mandamentos que, por mais distantes que estivessem da lógica estabelecida na terra dos homens, obedecia a fundamentos determinados e não aleatórios. Sobre essa questão, a pesquisadora Solange de Oliveira critica uma proposição de Luciana Hidalgo, biógrafa do artista. Hidalgo parece acreditar que a seleção de materiais feita por Bispo era, em grande parte, credora do acaso. Em *Uniformes e Re-bordados de Bispo do Rosario: Mundo Desconstruído e Ressignificado* (2012), Oliveira contra-argumenta que encará-las como acidentais é “diminuir o caráter divino dessas obras” (OLIVEIRA, 2012, p. 141).

A pesquisadora adverte ainda que dar todo esse mérito às eventualidades pode ser fruto de uma visão que não compreenda plenamente os preceitos seletivos utilizados pelo artista. “Falar em acaso é olhar para o homem, para o artista e para a obra segundo nossa experiência contemporânea, urbana e intelectualizada. Pode, por outro lado, não corresponder à realidade e ao contexto de vida e valores de Bispo”, aponta Oliveira (2012, p. 142). Para ela, o fazer do ex-marinheiro é resultado de um pensamento sofisticado. A escolha dos materiais e

---

<sup>20</sup> Em seu livro *Memória das coisas: Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*, Maria Esther Maciel se debruça de forma mais detalhada sobre as especificidades dos inventários construídos por cada um dos artistas e escritores que avizinha a Bispo.

objetos que compõem a obra do sergipano é coerente com a incumbência divina à qual ele dizia se destinar seu trabalho.

Figura 15 e 16 – *Objetos revestidos por fio azul, ORFAs*. Tecido, linha, plástico, metal, arame, algodão, borracha, madeira, barbante, cobre e couro, s/ data, dimensões variadas.



Fonte: ROSÁRIO, Arthur Bispo do (Sem data).

No clássico *O sagrado e o profano: A essência das religiões* (1982), Mircea Eliade escreve sobre o conceito de hierofania: a manifestação do sagrado. Para ele, tal ato misterioso ocorre quando algo de uma realidade outra, de uma dimensão sagrada, se manifesta em objetos do mundo profano, em coisas corriqueiras. Em suas palavras, “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (ELIADE, 1992, p. 13). O filósofo romeno prossegue com suas considerações sugerindo que “para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmo, em sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (ibidem, p. 13).

Marta Dantas, em seu *Arthur Bispo do Rosario: a poética do delírio* (2009), também recorre a Eliade para propor um pensamento que entende a cela de Bispo como um templo, como um espaço de natureza cosmogônica. Para a pesquisadora, na religião fundada por Bispo, “atravessar a porta que dava acesso ao seu espaço era penetrar no seu templo, nau que o levaria a viagens distantes e o colocaria em contato com seres sagrados que lhe sopravam palavras aos ouvidos, deuses-monstros que habitavam águas profundas” (DANTAS, 2009, p. 70).

Bispo parecia enxergar o sagrado mesmo nas coisas mais simples. Seu projeto recupera a divindade dos dejetos, dos objetos descartados, dos *inutensílios* - para usar um termo próprio da poesia de Manoel de Barros. Como Solange Oliveira defende, Bispo “Devolve esses objetos à sua natureza divina” (OLIVEIRA, 2012, p.125). O trabalho de Arthur Bispo do Rosário parece ser sobre a divindade das coisas. Um resgate hierofânico que concedia a tudo que era mundano sua porção divina.

A poesia de Barros parece compartilhar da atenção dada por Bispo aos descartes,

ao lixo. O poema *O catador*, do livro *Tratado geral das grandezas do infimo*, é um dos elos que aponto. É nele que se encontram os versos “Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser./ Garante a soberania de Ser mais do que Ter.” (BARROS, 2001, p. 53). Em *Matéria da poesia*, há um verso que diz que “As coisas sem importância são bens de poesia”, ou ainda outros que apontam para o fato de que “Tudo aquilo que a nossa/ Civilização rejeita, pisa e mijá em cima/ Serve para poesia” (BARROS, 1974, p.17). Alinhados ao que escreveria Barros, os objetos de Bispo não serviam. Eles haviam abandonado sua função utilitária. Um chinelo, um chapéu ou um botão, ao receberem a benção rosariana, passavam da serventia à santidade. Algumas outras poesias poderiam se juntar a essas duas na tarefa de avizinhar Arthur Bispo do Rosário a Manoel de Barros. Entretanto, seleciono apenas mais uma:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um  
sabiá  
mas não pode medir seus encantos.  
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força  
existem  
nos encantos de um sabiá.  
Quem acumula muita informação perde o condão de  
adivinhar: divinare.  
Os sabiás divinam. (Barros, 2004, p.54).

Assim como os sábias – arriscaria dizer – Bispo divina. Apesar de poderem classificar e nomear seus órgãos, é possível que os cientistas tampouco possam medir plenamente os encantos da obra do artista sergipano. Já fora dito, como aponta Maria Esther Maciel, que o ex-marinheiro funda seus próprios princípios de ordenação do mundo. Para a escritora mineira, o enciclopedismo de Bispo do Rosario “apresenta-se enquanto uma *artificialia*, um microcosmo de artefatos, de objetos fabricados, que funcionam como registros do que há de mais concreto na existência humana. De coisas anônimas, que são de todos e de ninguém, compõe-se a enciclopédia de Bispo” (MACIEL, 2008, p. 123).

Percebendo a divindade em resíduos e sobras, a enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário se aproxima das relíquias religiosas. No latim, *reliquiae* é a palavra para restos. Do que remanesce dos corpos de santas e santos, de suas roupas ou outros objetos com os quais tiveram contato, muitas relíquias, que até hoje são motivos para peregrinação e devoção, foram feitas. Na igreja católica, são numerosos os exemplos desses artefatos: da mortalha de Turin ao sangue de São Genaro, da cabeça de São João Batista ao cinto de Maria Santíssima.

No evangelho segundo Mateus, encontra-se a história da mulher curada ao tocar a roupa de Cristo. “E eis que uma mulher que havia já doze anos padecia de um fluxo de sangue, chegando por detrás dele, tocou a orla de sua roupa; porque dizia consigo: Se eu tão-

somente tocar a sua roupa, ficarei sã.” (MATEUS 9, 20-21). As relíquias de Arthur Bispo do Rosário, por sua vez, não concederiam nenhuma sanidade. Eram de outra natureza seus milagres.

O caráter sagrado da obra de Arthur Bispo do Rosário foi um dos disparadores da série de cinco ações coletivas proposta pela artista Eleonora Fabião na ocasião da mostra *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (2016). *Azul azul azul e azul* foi o nome dado às caminhadas-peregrinações que retiraram algumas obras de Bispo do Rosário do museu para com elas seguir em cortejo pela vizinhança (Figura 17). “Azul como os fios desfiados de uniformes e lençóis do hospital que utilizou para fazer seus bordados. Azul como os sete anjos que viu no dia de sua revelação na casa da família Leone, em Botafogo, bairro do Rio de Janeiro, onde trabalhava como faz tudo”, escreve Fabião (2016, p. 95).

Figura 17 – Fotografia da ação *azul azul azul e azul*.



Fonte: FABIÃO, Eleonora e colaboradores (2016).

A procissão parece ter o intuito de recuperar a divindade presente no trabalho do messias marinho. Nos ombros, seus seguidores sentiam o peso da criação de Arthur Bispo do Rosário. Por meio do corpo, a conexão com Bispo seria mais forte. Fora do cubo branco do museu, o manto parecia ganhar de novo a vida que perdera depois da partida de seu criador. Bispo do Rosário dizia ter preparado tal veste para o dia de sua apresentação. Para o momento de seu retorno ao reino dos céus. “Morrerei porque não haverá mais nada para ser vivido”, dizia o profeta aprisionado nas solitárias do manicômio (ibidem, p. 95).

Todavia, não foi com o traje mortuário em que, no verso, bordara o nome daquelas

e daqueles que ascenderia consigo às alturas<sup>21</sup> que Arthur Bispo do Rosário fora enterrado. O sistema das artes tinha outros planos para a peça. Ao retirá-la, mesmo que mínima e momentaneamente, dos domínios da esfera artística, os peregrinos performers de *azul azul azul e azul* corrigiam o ato herético que a separou de seu padroeiro. Contra os dedos que o apontavam a loucura de Bispo do Rosário, seus fiéis devotos gritariam: santo, santo, santo e santo.

#### **4 TERCEIRA PARTE**

---

<sup>21</sup>Para detalhes do verso do manto, ver anexo B.



“Garganta grita”, bordou Arthur Bispo do Rosário no estandarte *Eu preciso destas palavras escrita*. Apesar de quererem-na calada. Muda. Ou até tolerarem quando por ela o som passa de forma compassada, organizada, miúda, a garganta bordada por Bispo não fala. Ela grita. Quem já experimentou gritar com todo o fôlego dos pulmões - por qualquer que seja o motivo, ou por motivo algum - talvez entenda melhor a força dos que gritam.

*O direito ao grito* é um dos trezes títulos de *A hora da estrela* (1977), romance publicado no ano da morte de sua autora, Clarice Lispector. “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmolas” (LISPECTOR, 1998, p.13). Macabéa e Bispo tem mais em comum do que a origem nordestina. A alagoana e o sergipano encontraram em terras cariocas seus destinos trágicos. Ambos habitavam o reino das palavras. Precisavam delas para viver. *Preciso destas palavras*, confessa Arthur Bispo do Rosário em seu bordado. É nele em que o ex-marinheiro, assim como fizera a datilógrafa em sua novela, reivindica seu direito de esbravejar.

O grito é selvagem. Não há espaço para ele entre os civilizados de voz mansa e baixa. Aos que gritam foram reservadas as masmorras. Gritar é para os loucos, para os possuídos por espíritos malignos. O bravejar da garganta fora suficiente para condenar muitas mulheres à morte nas fogueiras da Inquisição. No grego, *hystera* é a palavra para útero. Por muito tempo, médicos compreenderam que a histeria era uma condição patológica exclusiva da mulher. Condição essa que os tribunais inquisidores não tardavam em associar à possessão e à feitiçaria para queimar suas bruxas.

Os ditos gritos histéricos rompiam silêncios antigos. A mudez seria restabelecida pelas chamas da fogueira santa. Se fosse permitida mais uma digressão, divagaria sobre a cena em que, aos berros, a dona de casa interpretada por Isabelle Adjani se debate contra as paredes da estação do metrô no *Possession* (1981), filme de Andrzej Żuławski. A mulher joga a sacola de compras, quebra os ovos, derrama o leite e se retorçe como quem já não entende os velhos e conhecidos comandos de fazer a feira, preparar o jantar, esperar o marido.

#### **4.1 O método**

Na tentativa de encontrar meios mais justos para estudar a obra de Arthur Bispo do Rosário, foram reunidas críticas aos modelos tradicionais de investigação científica e aos mitos de neutralidade e de universalidade que os amparam. O intuito foi preparar uma breve proposta de revisão epistemológica composta tanto por considerações acerca do retorno do corpo à seara dos saberes; quanto por comentários sobre o lugar que a colonização e o

racismo ocupam no âmago da academia. Ambos os temas parecem estar profundamente enredados no universo fiado por Bispo do Rosário.

Não é pioneira a combinação das duas questões em iniciativas que repensem os métodos de fazer pesquisa. O impulso para aproximar as duas problemáticas vem dos escritos de Jota Mombaça, artista e escritora potiguara que se dedica ao estudo do pensamento decolonial<sup>22</sup>. Em *Rastros de uma submetodologia indisciplina* (2016), ensaio publicado na revista *Concinnitas*, Mombaça resume o capítulo metodológico da monografia que conduziu sobre a performance *Terço*, de sua conterrânea Pêdra Costa<sup>23</sup>.

Na publicação, Jota Mombaça discute como a academia tem proporcionado o que Suely Rolnik e seu léxico psicanalítico chamariam de recalque do *corpo-que-sabe* (ROLNIK apud MOMBAÇA, 2016, p. 348). Na contramão da repressão desse saber, Mombaça propõe uma reforma: a abolição da moldura disciplinar “em favor da própria indisciplina que caracteriza o corpo” (MOMBAÇA, 2016, p. 344). A queda das divisórias catedráticas permitiria o desenvolvimento “de uma abordagem contextual e transitória que force a produção do conhecimento a assumir a precariedade que a constitui, abrindo-a à multiplicidade de estratégias e procedimentos metodológicos requerida por esse corpo indisciplinar” (ibidem, p. 344).

Em sua insurreição contra a cátedra, Jota Mombaça relembra as recomendações de Jack Halberstam e sua *wild theory*. Professor da Universidade de Columbia, Halberstam sugere pesquisar com “certa deslealdade aos métodos acadêmicos convencionais” (ibidem, p. 344). A teoria selvagem proposta por ele corresponde a uma “forma ‘não-ortodoxa de produzir conhecimento’, caracterizada por ‘metodologias idiossincráticas’ que tendem a sobrepor a um certo referencial canônico uma multiplicidade de referências underground, estranhas ao cânone” (HALBERSTAM apud MOMBAÇA, 2016, p. 345).

Em *The queer art of failure*<sup>24</sup>, livro no qual o professor americano propõe pensar o fracasso associado a população LGBTQ+ como uma recusa à lógica do progresso, Jack Halberstam continua a exercitar sua deslealdade às convenções. A terminologia usada dessa vez é diferente, mas os contornos são parecidos com os da chamada teoria selvagem a que Mombaça recorre. Jack Halberstam chama de *low theory* – termo que adapta do sociólogo

<sup>22</sup> Termo que indica um esforço de rompimento com o legado da colonização europeia na produção de teoria.

<sup>23</sup> Antropóloga e performer potiguara, Pêdra Costa foi aluna da Academia de Belas Artes de Viena, na Áustria, onde desenvolveu pesquisa sobre arte, teoria queer e pensamento decolonial. É autora do livro *Anti Colonial Fantasies: Decolonial Strategies*, uma investigação crítica que propõe alternativas às epistemologias eurocentradas. Entre seus trabalhos com performance, a decolonialidade também é tema recorrente.

<sup>24</sup> Quando a primeira edição do livro fora publicada, Jack Halberstam ainda assinava com o nome correspondente ao gênero que, equivocadamente, lhe fora atribuído no nascimento. Por isso, é possível que ainda se encontrem versões da obra nas quais a informação de autoria traga Judith em vez de Jack.

jamaicano Stuart Hall – o uso que faz de filmes de animação e conhecimento popular em suas produções teóricas para fugir das armadilhas do pensamento hegemônico (HALBERSTAM, 2011, p. 2).

Ao recorrer a séries animadas como *Bob Esponja*, e a filmes como *A fuga das galinhas* (2000) e *Procurando Nemo* (2003), o professor americano abraça o risco de não ser levado à sério. E é esse seu objetivo. Ele explica que

O desejo de ser levado à sério é precisamente o que obriga pesquisadores a seguir os já explorados caminhos da produção de conhecimento em torno do qual eu gostaria de mapear alguns desvios. Na verdade, termos como *sério* e *rigoroso* tendem a ser códigos, na academia, bem como em outros contextos, para correção disciplinar; eles sinalizam uma forma de treinamento e aprendizado que confirma o que já é conhecido de acordo com métodos científicos aprovados, mas eles não permitem a instauração de concepções visionárias. (HALBERSTAM, 2011, p. 6, tradução nossa)

Esquecer a tradição, ainda de acordo com Jack Halberstam (2011, p. 69), é requisito para o florescimento de modos alternativos de conhecimento que resistam ao ideal positivista de progresso. Na elaboração de uma epistemologia *queer*, o professor americano vê o fracasso e sua força antiprodutiva como uma arma secreta contra o rigor dos clássicos métodos de produção científica. Em sua ode contra o que chama de noção neoliberal de sucesso, Halberstam convoca Walter Benjamin para lembrar como a versão dos vencidos tem sido ignorada. É do crítico alemão a pergunta: “Não existem, nas vozes que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 2012, p. 242).

*Sobre o conceito de história*, ensaio benjaminiano a que Halberstam se refere, fora publicado em 1940, ano da morte de Walter Benjamin. O tempo era de guerra. A perseguição nazista avançava. Judeu, Benjamin achava exílio no interior da França. É nesse cenário que o texto no qual o crítico questiona a neutralidade dos autores da história é escrito. A tese do filósofo sugere que a narrativa escolhida era aquela que cantasse as vitórias do grupo dominante. Benjamin indaga: “com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são herdeiros de todos que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (ibidem, p. 244). A história das vitórias, nesse sentido, ofereceria as condições para a manutenção do poder dos bem-sucedidos e para o controle dos dominados. Como alternativa a esse modelo de contar o passado, Benjamin propõe seu materialismo histórico. Segundo o ensaísta alemão, era preciso “escovar a história a contrapelo” (ibidem, p. 245).

No livro em que encoraja formas de fazer pesquisa menos comprometidas com a

linhagem dos vitoriosos, Jack Halberstam reescreve a frase benjaminiana: “Todos os perdedores são herdeiros daqueles que falharam antes deles” (HALBERSTAM, 2011, p. 121, tradução nossa). Em vez de negar essa herança, Halberstam propõe reposicioná-la. A negatividade atribuída à derrota é mais um dos feitos do ganhador. Fracassar é não se render aos modelos de existência forjados pela tirania do sucesso. No âmbito acadêmico, esses moldes se manifestam em metodologias que buscam reduzir os desvios sobre os quais Halberstam escreve. A garantia de alcançar os objetivos torna os mapas atraentes. Siga por esse caminho, e você chegará a seu destino.

Mas não haveria vias ainda não mapeadas pelas expedições científicas do branco europeu? Ou ainda: e se se perder for o objetivo? Afinal, se a exigência para o triunfo for seguir os padrões que mantêm bocas amordaçadas, a este estudo só restará o fracasso. A vocação errática destas páginas já fora prenunciada antes. Quando contava das perambulações de Arthur Bispo do Rosário pelo centro carioca na véspera do natal de 1938, o risco de não responder pergunta alguma foi assumido. Além de pretencioso, presumir que se tem todas as chaves e senhas para desvendar os mistérios rosarianos é fazer uso da antiga lente dos arrazoados sem atentar para as distorções que ela produz. Por acreditar em outras formas de elaborar um pensamento sobre o Bispo, é que decido pelo vagar.

*Tanta volta para nenhuma resposta*<sup>25</sup> – não tardarão em se queixar os mais pragmáticos. Em defesa das escolhas que fiz, diria que o motivo da demora é o cuidado que a proposição de uma indagação sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário requer. Para evitar injustiças acadêmicas – já fora discutido o papel que essa instituição na perpetuação das violências causadas pela colonização – foi preciso aproximar-se das discussões acerca da medicalização da loucura; da eugenia no Brasil; do saber do corpo; e do silenciamento imposto ao ex-marinheiro e a seus ancestrais. Tarefa que demandara tempo.

Foi apenas em seus momentos derradeiros que consegui vislumbrar o objetivo deste estudo: reunir considerações acerca de como conduzir uma pesquisa sobre Arthur Bispo do Rosário e sua obra que se faça atenta o regime de autorização discursiva que silencia vozes e saberes estranhos à cátedra. Em certa medida, esta é uma metapesquisa, um trabalho que se debruça sobre a própria ação de pesquisar. Mas não o faz de forma generalizante. A velha ideia de que há uma única forma de investigação neutra e universal aplicável em qualquer situação já fora amplamente rebatida na seção anterior. São menores as ambições de meus escritos. As recomendações organizadas nesta dissertação se endereçam, particularmente, àquelas e àqueles que, interessados nas criações rosarianas, busquem medidas para evitar

---

<sup>25</sup>Verso retirado da canção *Banho de folhas*, da cantora baiana Luedji Luna.

recair em antigos e nefastos modos de fazer ciência que, em certa medida, contribuem com violências históricas.

A esperança é que as propostas de reformulação epistemológica aqui reunidas ofereçam possibilidades de pesquisar sobre Bispo e sua obra sem fortalecer racismos. Sem interditar o lugar que o corpo ocupa na produção de conhecimento. Efetivadas as reformas apontadas pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores que compõem o repertório teórico deste estudo, não haverá mais mordaza que proteja os ouvidos do cânone acadêmico contra os saberes que ele recusa. Pois o que antes era um eco distante sobre o qual a fala autorizada do vencedor facilmente se sobrepunha, se revelará grito, voz em estado bruto a penetrar por todas as frestas. Apesar de serem-na calada, Arthur Bispo do Rosário já advertira: garganta grita!

## 4.2 O corpo

Mesmo antes que este seja escolhido como morada por qualquer demônio, o corpo já parece ser um campo de batalha onde outras forças se enfrentam. O cerceamento de que falava Lima Barreto em seu diário também não passara despercebido por Stela do Patrocínio<sup>26</sup>, poetisa que residiu por quase trinta anos no mesmo hospital psiquiátrico que Bispo. São dela os seguintes versos:

É dito: pelo chão você não pode ficar  
 Porque lugar da cabeça é na cabeça  
 Lugar de corpo é no corpo  
 Pelas paredes você também não pode  
 Pelas camas também você não pode ficar  
 Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar  
 Porque lugar da cabeça é na cabeça  
 Lugar de corpo é no corpo (PATROCÍNIO, 2001, p. 52)

Stela não escrevia. Ela falava. Ou melhor, vociferava. Bravejava contra os métodos utilizados pela instituição psiquiátrica. Parte de sua obra fora transcrita pela filósofa Viviane Mosé no livro *O reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001). Nos versos citados, a poetisa trata de uma dualidade que parece estar no cerne da questão sobre o controle: corpo/cabeça. Não por acaso, o mesmo binômio parece interessar a professora de Women's Studies da Duke University, Elizabeth Grosz.

<sup>26</sup>Pouco se sabe do passado de Stela do Patrocínio. Na apresentação do livro que reúne versos da poetisa que viveu na Colônia Juliano Moreira, a filósofa Viviane Mosé (2001) escreve que Stela nascera em 9 de janeiro de 1941. Solteira, a poetisa trabalhava de empregada doméstica no Rio de Janeiro. “Era doméstica na Urca, na mesma casa em que a mãe enlouqueceu”, revela Mosé (2001, p. 21). Foi internada no Hospício D. Pedro II aos 21 anos. Quatro anos depois foi transferida para a Colônia. “Adorava leite condensado, coca-cola, biscoito de chocolate, maço de cigarros, caixa de fósforos e óculos de sol”, conta a filósofa (ibidem, p. 21).

Em seu ensaio *Corpos reconfigurados*, Grosz (2000, p. 48) indica os problemas de se aceitar as noções herdadas sobre corpo que concebem este último como “o que a mente deve expulsar para manter sua ‘integridade’”. Ou ainda que entendam “feminilidade como desrazão associada ao corpo” (GROSZ, 2000, p. 49). Tais noções, propõe a professora, corroboram com a desvalorização social do corpo. Desvalorização essa que, de acordo com a teórica feminista, tem como uma de suas consequências diretas a violência contra as mulheres.

No duplo mente/matéria, o primeiro estaria associado aos homens, enquanto o segundo, às mulheres, afirma Grosz (*ibidem*, p. 50). Desse binário, a mente teria sido o componente privilegiado pela tradição filosófica. Para explicitar as raízes da somatofobia<sup>27</sup> na filosofia, Grosz retorna a Platão

No Crátilo, Platão afirma que a palavra corpo (soma) foi trazida pelos sacerdotes órficos, os quais acreditavam que o homem era um ser espiritual ou incorpóreo preso no corpo como numa cela (sema). Em sua doutrina das Formas, Platão percebe a própria matéria como uma versão desqualificada e imperfeita da Idéia. O corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, é sua prisão. (GROSZ, 2000, p. 52)

Com isso, Grosz sugere que o logocentrismo é uma noção misógina. Para ela, a supremacia da mente sobre a matéria diz respeito à dominação dos homens sobre mulheres. Com essa proposição, a professora indica o problema de produzir uma teoria feminista que recorra a esse tipo de pensamento clássico sobre a corporalidade. A elevação da consciência acima de sua contrapartida material continua como a herdeira moderna do dualismo cartesiano (*ibidem*, p. 55). Assimetria essa que tem estado a serviço da opressão patriarcal<sup>28</sup>.

Na tentativa de fazer frente ao que Grosz chama de pensamento misógino, a revisão conceitual que a teoria feminista tem empreendido sobre o corpo busca resgatar para este um lugar no centro da ação política e da produção teórica (*ibidem*, p. 70). Esse retorno da corporeidade ao outrora proibido terreno da ciência e seus mosteiros abriria fissuras na antiga estrutura sobre a qual a tradição acadêmica construíra seu edifício. Para repensar o corpo, ressalta Grosz, outras formas de conhecer, outros modos de saber precisam ser inaugurados (*ibidem*, p. 80).

Ainda é Grosz que explica que “Os saberes, como todas as outras formas de

<sup>27</sup> Do grego, somatofobia quer dizer horror ao corpo do outro.

<sup>28</sup> De acordo com Elizabeth Grosz, “a opressão patriarcal justifica-se a si mesma, pelo menos em parte, vinculando as mulheres muito mais intimamente aos corpos do que os homens e, através dessa identificação, restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos. Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo, o pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens” (GROSZ, 2000, p. 68).

produção social, são pelo menos parcialmente efeitos do posicionamento sexualizado de seus produtores e usuários” (ibidem, p. 79). Enquanto tais produtores e usuários pertencerem a uma determinada raça, classe e gênero privilegiados, o conhecimento não estará livre de servir a um regime de manutenção desses privilégios. Para que outros entendimentos sobre a corporeidade sejam desenvolvidos – o que geraria, ulteriormente, um outro modo de fazer ciência – a corroída farsa da supremacia científica do homem branco tem de ser escrachada. Como quem recruta novos cientistas, Grosz escreve:

As mulheres não podem mais ter a função de ser o corpo para os homens, enquanto os homens são deixados livres para escalar as alturas da reflexão teórica e da produção cultural. Negros, escravos, imigrantes, povos nativos não podem mais funcionar como o corpo de trabalho para os “cidadãos” brancos, deixando-os livres para criar valores, a moral, o conhecimento. (GROSZ, 2000, p. 83)

A perspectiva conceitual que a teoria feminista oferece sobre o corpo, assim como a proposta epistemológica que a partir dela se desenvolve, são recursos valiosos na revisão das formas tradicionais de investigação científica. No estudo que empreendo, em particular, essas contribuições apoiam a elaboração de um pensamento sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário que esteja atento ao problema de investigar seus objetos e textos por meio de uma abordagem logocêntrica. Como recomenda Grosz, priorizar a racionalidade em detrimento da corporalidade tem ajudado a legitimar violências. Como visto antes, o nacional socialismo fez uso da medicina eugênica para validar seus crimes. No caso de Bispo, a razão possibilitou que correntes elétricas lhe invadissem os nervos e retorcessem os músculos; que antipsicóticos lhe entorpecessem os sentidos e adormecessem a carne... Tudo aprovado pelos conselhos de ética dos iluminados racionalistas.

A cela de Arthur Bispo do Rosário fechara suas portas aos donos da razão. Haveria uma incompatibilidade entre suas criações e o conhecimento dos letrados. Eles não decifriam seu enigma, não descobririam suas senhas. Bispo pensava diferente. Ouvia anjos e enxergava a cor das auras. Inventava suas formas de conhecimento e seus modos de saber. Parece seguro dizer que jamais será possível desenredar inteiramente a trama do messias marinho. Por mais que se busquem estratégias para fazê-lo, remanescerá no pensamento de Bispo do Rosário algo de inefável, de indecifrável, de intraduzível aos moldes de entendimento que possuímos.

Michel Foucault e Gilles Deleuze, em conversa transcrita n’*Os intelectuais e o poder* (1984), debatem sobre o lugar da teoria e seus produtores nas manifestações de maio de 1968 na França. Para os filósofos franceses, o papel do intelectual teria passado por uma

mudança. Se antes o teórico falava sua tese em nome daqueles que não podiam dizê-la, agora ele agiria contra o regime de exclusividade do saber. O lugar da teoria não era mais o de dizer pelo outro, mas o de garantir que todos pudessem falar por si (FOUCAULT, 1984, p. 70).

Só Bispo do Rosário poderia contar sobre suas práticas. E ele assim o fizera. Não só nas entrevistas que concedera, mas em cada uma das peças que produzira. Elas são seu tratado, seu teorema. Nelas, Bispo cria outra biologia, outra história. Não haveria especialista mais versado nas ciências rosarianas do que ele próprio. Se o saber dos lúcidos não lhe pertencia, ele inventaria outros. Não lhe interessava repedir os postulados que, em última instância, aprisionaram e torturaram seu corpo. Tão pouco a nós devia interessar seguir por essa velha corrente que privilegia o pensamento de uma elite intelectualizada diante do conhecimento produzido fora da cátedra. Sobre essa questão, na mesma conversa com Deleuze, Foucault diz:

o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, 1984, p. 71).

As proposições de Grosz e Foucault, que atentam para a necessidade de descentralizar a produção científica e revisar seus paradigmas, fazem pensar sobre a força que os discursos de Stela do Patrocínio e de Arthur Bispo do Rosário têm na luta contra o velho sistema que valida a fala de uns e proíbe a de outros. Desconsiderar as contribuições de Stela ou de Bispo é persistir com a opressão de seus saberes que está ligada à violência contra seus corpos. Eles sabem. E dizem o que sabem. Para escutá-los, é preciso estar atento à relação de poder envolvida na ordem do saber. É preciso calar.

Quando Grosz afirma serem necessários outros modos de saber para repensar o lugar do corpo na seara no conhecimento e convoca mulheres, negros e povos tradicionais para essa missão, ela o faz por acreditar que esses grupos são os mais aptos a romper o continuísmo do pensamento que tem raiz misógina, racista e colonial. O que, talvez, a professora não tenha previsto é que reforços para essa luta viriam também de instituições psiquiátricas.



Na tese *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*, Hélia Borges, psicanalista e doutora em saúde coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), se dedica a pensar a dança enquanto resistência da corporeidade à lógica racionalista. A partir dessa prática artística, a autora desenvolve sua argumentação em torno de um saber do corpo, ou ainda, de um corpo-pensamento que se faria “na contramão das imposições do biopoder” (BORGES, 2009, p. 53). Nessa tarefa, Borges (2009) reuni críticas ao que chama de saber psicanalítico clássico e seus conceitos generalizantes que, para pensar a corporeidade, recorreram às classificações biológicas ainda muito amarradas em um suporte científico formatado na racionalidade, deixando pouco ou nenhum espaço para entendimentos sobre o corpo que fujam de tal lógica.

Alguns de nós, no entanto, estão menos atados a esse suporte. Tal grupo, portanto, usufruiria da condição necessária para acessar o saber-corpo. E não me refiro apenas às dançarinas e aos dançarinos. Hélia Borges também associa essa competência àqueles que tinham a insanidade apontada. A loucura, acredita Borges, parece dar acesso a essa outra perspectiva sobre o conhecimento. Uma que os racionalistas têm ignorado. Na outra extremidade do espectro, diametralmente oposta à lucidez e suas luzes, a distância talvez fosse a ideal para perceber as limitações do modelo de pensamento fundado por Descartes. Nas palavras da pesquisadora,

O louco, portanto, seria aquele que teria acesso a outras formas de organização do real impossibilitadas pela lógica racionalista do bom senso, do senso comum na apreensão do mundo. Para lidar com esse estranho modo de apreensão, dispositivos foram criados a fim de produzir um esvaziamento da palavra do louco que vem, através dos tempos, tomando novas configurações, para que, pelo exercício da exclusão, se permaneça privilegiando os arrazoados do discurso. (BORGES, 2009, p. 83)

Ao reorganizar o real a sua maneira, a palavra do louco diria o que a razão não consegue. Uma contribuição para os estudos sobre o saber do corpo que não deve ser menosprezada. Não é o intuito, contudo, fazer um elogio à loucura. Até porque ela mesma já o fizera<sup>29</sup>. É preciso cuidado ao concedê-la todo esse mérito. Muitas vezes, esse acesso às outras formas de organização da realidade é acompanhado por isolamento e sofrimento psíquico. Impossibilitados de partilhar de um olhar em comum sobre o mundo, alguns doentes mentais

<sup>29</sup>“De fato, o que mais poderia convir à Loucura do que ser o arauto do próprio mérito e fazer ecoar por toda a parte os seus próprios louvores? Quem poderia pintar-me com mais fidelidade do que eu mesma?”, declara a filha de Plutão na sátira de Erasmo de Rotterdam (2002, p. 15). Publicada em Paris em 1502, *Elogio da Loucura*, em latim, *Encomium Moriae*, traz um solilóquio da deusa dos insanos. Em primeira pessoa, a Loucura recorre ao provérbio “Não tens quem te elogie? Elogia-te a ti mesma” (ibidem, p. 15) para contar seus méritos. E ainda adverte aos que a condenam vaidosa: “esta minha conduta me parece muito mais modesta do que costuma ter a maior parte dos grandes sábios do mundo” (ibidem, p. 15).

experimentam profunda solidão.

Em *A casa dos loucos* – texto presente no livro *Microfísica do poder* (1984) – quando propõe que o médico é o *mestre da loucura* (1984, p. 121), que seria ele que lhe daria as feições, Michel Foucault não desconsidera a existência desse sofrimento psíquico, mas sugere que o entendimento que temos dele ainda é baseado em um regime de autorização discursiva que dá menos atenção àquilo que diz o doente em preterimento da voz arrazoada do médico que lhe confere o diagnóstico.

No ensaio, um parecer sobre a medicina asilar francesa da segunda metade do século XIX, Foucault insiste que “o poder do médico lhe permite produzir doravante a realidade de uma doença mental cuja propriedade é a de reproduzir fenômenos inteiramente acessíveis ao conhecimento” (ibidem, p. 122). Na construção dos argumentos que sustentam tal tese, Foucault retoma o caso de Jean-Martin Charcot<sup>30</sup> e as notas que este fizera sobre a histeria. Para o filósofo, a histérica descrita por Charcot seria um exemplo contundente dessa relação de poder. Com sua sintomatologia de sugestibilidade mórbida, Charcot inventara a doença e a doente que pretendia curar.

Mudanças iniciam-se “quando se desconfiou, para em seguida se ter certeza, que Charcot produzia efetivamente a crise de histeria que descrevia” (ibidem, p.123). A partir de então, a psiquiatria francesa passaria por uma série de reformas ou, como nomeara Foucault, por processos de despsiquiatrização: “tentativas de deslocar a relação [de poder médico-doente], mascarar-la, eliminá-la e anulá-la” (ibidem, p.124). Tarefas difíceis – especialmente as duas últimas – uma vez que “As relações de poder constituíam o *a priori* da prática psiquiátrica” (ibidem, p. 128). Mesmo a psicanálise e seu esforço a favor da desmedicalização da loucura não teriam escapado desse apriorismo. Ainda no mesmo ensaio, o filósofo francês diz que

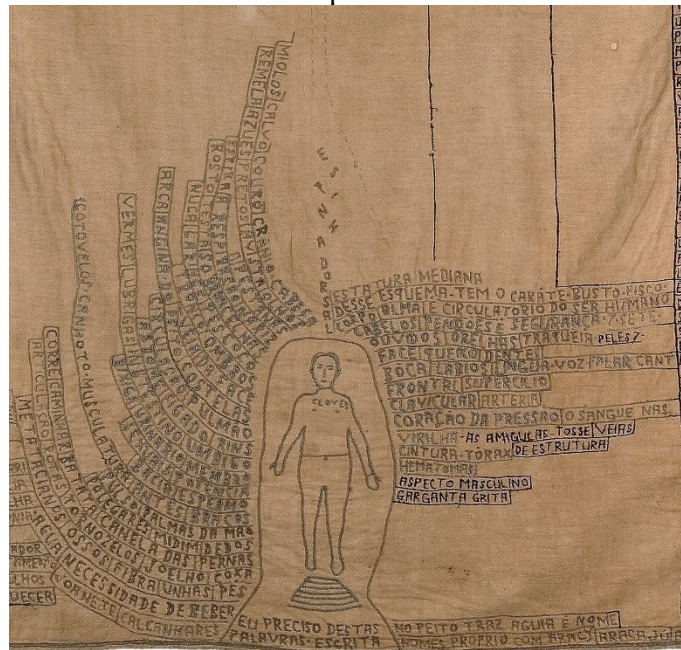
A psicanálise pode ser decifrada historicamente como outra grande forma de despsiquiatrização provocada pelo traumatismo Charcot. Uma retirada para fora do espaço do asilo a fim de apagar os efeitos paradoxais do sobre-poder psiquiátrico. Mas também reconstituição do poder médico, produtor de verdade, num espaço preparado para que esta produção permaneça sempre adequada ao poder. (FOUCAULT, 1984, p. 126)

Em estudos sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário, dar protagonismo à loucura pode fortalecer a já quase inescapável hierarquização presente na relação médico-doente, sujeito conhecedor-objeto conhecido. Há mais a ser dito acerca do trabalho de Bispo do que

<sup>30</sup>Médico e professor de medicina francês afamado por suas contribuições para a psiquiatria e neurologia da segunda metade do século XIX. Tanto o mal de Parkinson quanto a síndrome de Tourette são denominações elaboradas por ele.

permite a velha lógica que persistir em patologizar seus objetos e textos. Vê-los apenas como resultantes de um quadro psicótico os reduz a uma apreensão médica ainda muito herdeira daquela psiquiatria de Charcot.

Figura 18 – O corpo bordado. Detalhe do estandarte “Preciso destas palavras. Escrita”



Fonte: Autor.

Como desenvolver um estudo que não abafe o grito de Bispo com a mordada dos arrazoados? Não é a palavra do louco que nos interessa. Mas a de Arthur Bispo do Rosário. Se o que se conhece da loucura é – como sugere Foucault – mais produto de um discurso e de uma prática médica do que dos relatos daquelas e daqueles que de fato a experimentaram, ela não serve a um pensamento que esteja em desalinho com a perpetuação de uma autoridade psiquiátrica. Talvez se duvidássemos mais do que dizem os prontuários, encontraríamos outras formas de pensar a produção rosariana. Formas que estivessem mais comprometidas com a amplificação das vozes de Bispo do que com seu silenciamento.

No estandarte que dispara este estudo – na qual, como já visto, o novo messias, além contar de sua chegada, reclama seu grito – um corpo bordado toma parte da área central da peça (Figura 18). A dimensão é pequena e os detalhes, parcimoniosos. Entretanto, o desenho chama atenção em meio a uma profusão de palavras. Entre a linha que demarca o contorno corporal e aquela após a qual se iniciam os escritos, um vazio se apresenta. Imerso nessa região, o corpo flutua. Seus pés não tocam a pequena superfície listrada que sob eles

plana. Parado no ar, como um beija-flor<sup>31</sup>, o pequeno corpo levita e desafia a gravidade. Parece haver mesmo um certo conforto nesse estado. Como se as forças que pesam sobre os ombros – e todos os outros postulados de Newton – tivessem sido suspensas.

Diferente do entorno onde elas se espalham de forma abundante e radial, a fina membrana encerra um espaço no qual as palavras não penetram. O corpo rosariano repousa, *a priori*, na esfera do inominável para, apenas em um segundo momento, ser objeto de nomeação. O mito adâmico conta que primeiro homem batizou aqueles que dividiam com ele o paraíso (GÊNESIS 2, 20). Desde então, seus herdeiros cientistas reclamam para si o direito de dar continuidade à eterna tarefa. Com seu bordado, Artur Bispo do Rosário não só depõe os homens da ciência dessa função, ele questiona – como fizera o poeta<sup>32</sup> – o próprio cerne da incumbência.

A lista de órgãos, por mais minuciosa que seja, permanece incompleta. O invólucro que protege o corpo dos termos que o dissecam e transformam em um organismo, um conjunto de sistemas operando funções específicas e fundamentais para a manutenção da vida, não chega a ser nomeado. Parece oportuno, neste ponto da pesquisa, propor uma correspondência entre o pensamento/criação que Arthur Bispo do Rosário expõe nesse bordado e o conceito de corpo vibrátil que Suely Rolnik desenvolve no livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2011).

A pesquisadora recorre a pesquisas em neurociência que indicam que nossos órgãos dos sentidos possuem uma dupla capacidade: uma cortical e outra subcortical. A primeira “corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido” (ROLNIK, 2011, p. 12). A segunda, por sua vez, “que por conta de sua repressão histórica nos é mais desconhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ibidem, p.12). O corpo vibrátil de que fala Rolnik é o conjunto formado por essa segunda faculdade sensorial.

Entre a dupla de habilidades dos órgãos dos sentidos, uma relação paradoxal se estabelece. “É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações que dispomos”, aponta Rolnik

<sup>31</sup>Bispo costumava dizer que “Doentes mentais são como beija-flores, nunca pousam, ficam a dois metros do chão” (HIDALGO, 1996, p. 17). Durante a qualificação deste texto, dúvidas sobre a autoria dessa frase foram levantadas. Não foram encontrados indícios

<sup>32</sup>Na seção *A obra*, escrevi sobre Manuel de Barros e seus versos que dizem que “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um/ sabiá/ mas não pode medir seus encantos” (Barros, 2004, p.54).

(2011, p. 13). No mesmo livro, no capítulo dedicado ao desejo e seus movimentos, a autora propõe como se dá a passagem da sensação ao sentido, do vibrátil ao representável. Ela sugere que encontros de forças acionam nesse âmbito subcortical reações de atração e repulsa. Logo, tais reações – que a ensaísta prefere chamar de *intensidades* – ensejam trejeitos, gestos, palavras.

Rolnik (2011, p. 31) escreve que essas “intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem, se ‘simularem’; sua exteriorização depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão. Afetos só ganham espessura de real quando se efetuem”. Exteriorizar o que vibra nem sempre é uma tarefa tão retilínea. A ausência – ou a negação – de referências leva a uma materialização dos afetos que desvia dos caminhos pavimentados. No ensaio *Geopolítica da cafetinagem* (2006), Suely Rolnik retorna a essa questão. Em suas palavras,

É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma teórico-verbal, mas também plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia (ROLNIK, 2006, p. 1-2).

Através das peças de Bispo do Rosário, pensamentos – ou seria melhor dizer sensações? – se materializavam. O invisível é feito visível. E a palavra era apenas uma dessas matérias de expressão. Ao pensar o corpo bordado por Bispo, a tentação de associar essa região incógnita onde reina o indizível com o que o ex-marinheiro chamara de aura é quase inescapável. No entanto, a aura não é listada no esquema anatômico encontrado no estandarte. Os termos *corpo e alma* até aparecem bordados lado a lado. A chave que destravava a obra rosariana aos visitantes, todavia, não ganharia forma em letra. Sua presença pedia passagem por outras vias.

Se as palavras são fartas, os desenhos encontrados na peça, por sua vez, não são numerosos. Há a pequena legião de anjos que acompanha o novo messias à esquerda; a figura do corpo envolto pela cobertura que o separa dos escritos ao centro; o bondinho pendurado entre os morros que crescem na parte superior direita da peça. O texto, inegavelmente, é o principal componente de *Eu preciso destas palavras escrita*. Precisamente por isso, talvez, chame atenção aquilo que, nesse oceano têxtil-textual, escapa da teia do verbo.

A corporeidade bordada na trama do antigo lençol guarda algo que toda a terminologia científica que a envolve não apreende. Aqui, assim como fizera em seus objetos recobertos de fio azul, Bispo do Rosário parece abandonar a seara das funcionalidades. Enovelados, os ORFAs não serviam ao propósito que parecia ser a única razão de sua

existência. A tesoura já não cortava. O cavalete não amparava. A escada não subia. Deste modo também seria com o corpo. Retirado do terreno do utilitarismo, ele não era mais um conjunto instrumentalizado de células, tecidos, órgãos e sistemas. Cada um operando uma função específica e primordial. Esvaziado do que antes era preenchido pela biologia, o corpo bordado por Bispo convida à invenção de outros saberes. Ou mesmo à convocação de sabedorias ancestrais.

Ao dissecar Cloves<sup>33</sup>, Bispo propõe uma outra anatomia. Em meio a rins, fígado, estômago, artéria, uma palavra destoa das outras: *hematomas*. Presente na coroa formada por nomes de órgãos, à primeira vista, o termo parece deslocado. Entretanto, sua presença não seria um equívoco – já fomos lembrados por Solange de Oliveira (2012) sobre o quão problemático pode ser tomar as decisões de Artur Bispo do Rosário como aleatórias ou acidentais. Ao apresentar as marcas que a violência deixa na pele como parte integrante da corporeidade que borda, Bispo do Rosário parece conceber sua própria autópsia para os crimes que têm sido cometidos contra ele e os seus antecessores.

### 4.3 O grito

O tom de denúncia que se encontra presente no falatório de Stela do Patrocínio manifesta-se na obra do Bispo em outra escala. Sua subversão é de outra ordem. Descendente de mulheres e homens que, sequestrados de seus lares, cruzaram o atlântico e foram trazidos à força ao Brasil para compor a mão-de-obra escravizada da colônia, o artista sergipano nascera pouco mais de vinte anos após 1888. Ele viveria na última nação das Américas a abolir a escravidão.

Em *Racismo no Brasil*, Lilia Schwarcz apresenta alguns números sobre o tráfico negreiro. A antropóloga estima que, do século XVI ao XIX, mais de 3,6 milhões de pessoas foram raptadas, desterradas e vendidas. É Schwarcz (2001, p. 38) ainda quem diz que “a diáspora foi de tal vulto que um terço da população africana deixou, compulsoriamente, seu continente de origem rumo às Américas. Um deslocamento dessa monta acabou alterando cores, costumes e a própria estrutura da sociedade local”. Durante o século XIX, os cativos chegaram a somar quase metade da população da capital da monarquia brasileira. Pesquisas censitárias da época mostram que “A Corte tinha em 1851, por exemplo, a maior

---

<sup>33</sup> Enquanto uma lista de órgãos rodeia a impenetrável camada como se buscasse uma brecha para invadi-la, um nome encontra morada em seu interior: Cloves. Escrito sobre a pequena figura, os caracteres a nomeiam. Um batismo fiado. À esquerda, quase na bainha do lençol, Bispo borda: NO PEITO TRAZ AGUIA E NOME/ NOME PRÓPRIO COMO ARACY/ ARACAJU.

concentração urbana de escravos existente no mundo ocidental desde o fim do Império Romano: 110 mil, de um total de 266 mil” (SCHWARCZ, 2001, p. 41).

O colonizador fez uso dos mais cruéis meios para evitar que esse numeroso grupo não articulasse uma tomada de poder como fizera no Haiti<sup>34</sup>. Uma dessas estratégias compreendia limitar – ou mesmo impossibilitar – sua comunicação. O novo idioma era cruelmente imposto aos recém-chegados. Assim como outras manifestações culturais de raiz africana, as línguas maternas eram desencorajadas. Sobre o papel das letras na opressão necessária à manutenção do regime escravocrata português em terras brasileiras, a escritora mineira Conceição Evaristo diz que

A preponderância da língua do colonizador se fará notar em relação às línguas indígenas e africanas, utilizadas nas comunidades intergrupais das várias etnias que aqui aportaram. A língua portuguesa significava a continuidade de um estado de poder, guardando também um status superior na hierarquia das línguas. A sua assimilação seria para diminuir a capacidade de um levante da população escrava e dificultava a construção de um compromisso ideológico entre os africanos e os seus primeiros descendentes nascidos já no Brasil. (EVARISTO, 2010, p.137)

A mordaza do eletrochoque não foi a primeira a que Bispo do Rosário fora submetido. Para pensar esse silenciamento de que fala Evaristo, Grada Kilomba, escritora e artista portuguesa, retorna a imagem da Escrava Anastácia<sup>35</sup> (Figura 19). Em seu *Plantation memories: Episodes of everyday racism*, Kilomba escreve sobre um dos mais brutais instrumentos da colonização europeia: *a máscara da não-fala*<sup>36</sup>. Enquanto se dizia que o

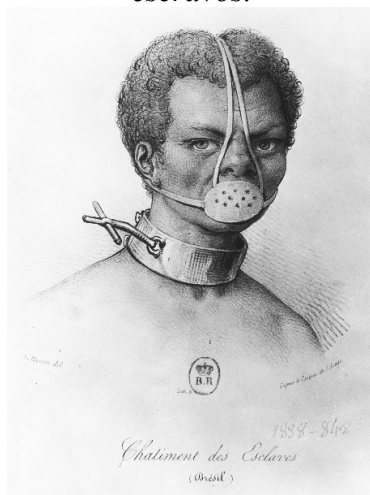
<sup>34</sup> O Haiti, a primeira nação livre da Américas, conseguiu sua independência por meio de uma rebelião bem-sucedida comandada pela população escravizada na virada dos séculos XVIII para XIX. A nova constituição de 1805, em seu artigo 14, dizia que todos os cidadãos haitianos, daquele momento em diante, seriam conhecidos pela denominação genérica de negros. O haitianismo, como também foi chamada a insurreição, apresentava uma ameaça para os colonizadores. Temiam que ela inspirasse outras rupturas. Para evitar que isso acontecesse, um apagamento histórico da conquista foi orquestrado. Veículos oficiais ocultaram ou menosprezaram a importância da Revolução Haitiana. Contudo, as medidas tomadas não foram de todo bem-sucedidas. Depois do Haiti, movimentos parecidos foram organizados em outras colônias do continente.

<sup>35</sup> Kilomba (2010, p. 17-18) reúne algumas versões da história de Anastácia. Uma delas conta que a jovem era uma princesa da família real angolana que teria sido sequestrada e trazida à Bahia onde teria sido vendida a uma família portuguesa que a batizara com tal nome. Seu verdadeiro nome, aquele que as suas e os seus usavam para se referir a ela, não fora conhecido. A máscara que lhe cobria a boca era parte de um castigo. Alguns dizem que ela não teria se submetido aos assédios de seu senhor e que, por isso, ele a condenara a usar tal ferramenta de tortura. Outros já falam que seu ativismo abolicionista era a causa da punição. Máscaras como a dela também costumavam ser usadas para prevenir que africanos escravizados comessem terra e cometessem suicídio, uma das mais antigas formas de resistência a escravidão. Anastácia tem a santidade defendida por muitos devotos. Seus poderes de cura teriam performado milagres pelos quais ela se tornaria conhecida mesmo depois de sua morte. Seu retrato (imagem 10) foi feito pelo desenhista francês Jacques Arago entre 1817 e 1818. Grada Kilomba escreve que “na última metade do século XX, o retrato de Anastácia começou a ser visto como um símbolo da brutalidade escravocrata e de seu legado racista. A importância religiosa e política da imagem da jovem escravizada ganhou força em todo o mundo afro diásporico. Ela seria um dos rostos da heroica resistência africana” (KILOMBA, 2010, p. 18, tradução nossa).

<sup>36</sup> A tradução que escolhi para o que no texto em inglês é chamada *the mask of speechlessness* segue aquela que Jota Mombaça, escritora e artista brasileira, oferece em seu ensaio *Rastros de uma submetodologia indisciplinada* (2016). Logo à frente, retornarei com mais demora aos rastros de Mombaça.

intento oficial de tal máscara era impedir que mulheres e homens escravizados comessem os frutos da colheita nas lavouras do colonizador, a autora argumenta que “sua função primordial era implementar um sentimento de ausência de fala e medo” (KILOMBA, 2010, p. 16, tradução nossa).

Figura 19 – A escrava Anastácia. Gravura *O castigo dos escravos*.



Fonte: ARAGO, Jacques Etienne (1839)

Grada Kilomba propõe que essa vontade branca de calar o escravizado é manifestação de uma aversão ao outro. O colonizador desembarca no continente africano e cria suas próprias tabulações para determinar quem seria o negro sem permitir que este último falasse por si, se apresentasse ou se autodeclarasse. Kilomba escreve que “a negritude serve como principal forma de alteridade a partir da qual a branquitude é construída”, e continua, “nós nos tornamos a representação mental de como o sujeito branco não quer parecer” (ibidem, p. 19, tradução nossa). A proposição de Grada Kilomba evoca o pensamento do psiquiatra e ensaísta Frantz Fanon. Nascido na Martinica, território que sofreu com a colonização francesa no Caribe, é de Fanon a seguinte observação: “o que é frequentemente chamado de alma negra é artefato de um homem branco” (FANON apud KILOMBA, 2010, p. 19, tradução nossa).

Durante a ocupação francesa na Argélia, o psiquiatra martinicano fora médico em um dos hospitais implantados pela invasão europeia no país. De lá, ele testemunhou as violências da colonização em terras argelinas e as lutas por libertação delas decorrentes. Em *Os condenados da terra*, Fanon relata sua experiência na nação africana onde frentes anti-imperialistas formaram exércitos nacionais para resistir aos avanços estrangeiros. Convencido da necessidade desses movimentos armados, Fanon concluiu que, uma vez que o



colonialismo “é violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p. 176), encará-lo nas trincheiras era a única forma de fazê-lo recuar.

Os efeitos da empreitada colonizadora na saúde mental dos povos invadidos também solicitaram a atenção do psiquiatra durante seus anos no continente africano. Em *Guerra colonial e perturbações mentais*, última parte de seu citado livro, Frantz Fanon reúne notas de casos que acompanhou durante sua estadia na Argélia. Seu levantamento indica que as investidas francesas contra a soberania desse país provocaram a recorrência de psicopatologias entre seus habitantes. Em seu estudo, Fanon chega a sugerir que “a colonização, em sua essência, se apresentava já como uma grande fornecedora dos hospitais psiquiátricos” (FANON, 1968, p. 212). A principal causa desses danos psicológicos, explica Fanon, é que “por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente: ‘Quem sou eu na realidade?’” (ibidem, p. 212).

Das colaborações de Frantz Fanon, Grada Kilomba parte para elaborar seu pensamento sobre a relação entre racismo e alteridade. Outra influência – a freudiana – se faz perceber por meio do uso que Kilomba faz de termos como *other*, *self* e *trauma*. Contudo, a psicanalista aponta a necessidade de uma atualização das asserções do teórico austríaco para entender o adoecimento psíquico de homens e mulheres negras. Inspirada por Fanon, ela sugere que

o trauma de pessoas negras origina-se não apenas de eventos familiares, como argumenta a psicanálise clássica, mas do contato traumatizante com a desrazão violenta do mundo branco, ou seja, com a desrazão do racismo que nos coloca sempre como "outros", como diferentes, como incompatíveis, como conflitantes, como estranhos e incomuns. (KILOMBA, 2010, p. 20, tradução nossa)

A migração compulsória que retirou um terço da população africana de seu continente e condenou-lhe a ser uma permanente estrangeira nos domínios da branquitude não pode ser desconsiderada quando o tema for a saúde mental de seus descendentes. Bispo é um desses herdeiros. Entretanto, enquanto os estudos que investigam a obra de Arthur Bispo do Rosário e sua relação com seu quadro de esquizofrenia paranoide são muitos<sup>37</sup>, aqueles que estão atentos à conjuntura da diáspora e sua manifestação nos bordados rosarianos, como é o caso do estudo de Rejane Santos (2011), são mais escassos. O diagnóstico de Bispo do

<sup>37</sup> Nessa primeira categoria estão, por exemplo, os trabalhos *Arthur Bispo do Rosário: a arte enquanto linguagem da esquizofrenia* (2015), de Ana Celma Lima e Rejane Lúcia Johann; *Arte & Psicose: A Obra de Arthur Bispo do Rosário* (2014), de Maria Cristina Poli e Dalva Mesquita; *Arthur Bispo do Rosário (1909?-1989): insanity and art* (2009), de José Alexandre Crippa. Cabe apontar que uma busca rápida no portal de periódicos da Capes revela que boa parte dos artigos sobre Bispo do Rosário foram publicados em revistas dedicadas à saúde mental.

Rosário, sua alegada loucura, parece ter obliterado, em certa medida, o lugar que a questão racial ocupa em sua produção.

A centralidade que a doença mental recebe em algumas dessas produções, sem que haja uma problematização do contexto em que se dá a institucionalização de Bispo do Rosário, parece ignorar as marcas o projeto eugenista em território nacional. Um exemplo dessa postura é o livro *Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário*, do jornalista paulista Jorge Anthonio e Silva. Nele, a doença mental é condecorada como principal responsável pela admissão das obras de Bispo no sistema das artes. O jornalista argumenta que “a loucura é o elemento positivo no reconhecimento do seu feito como objeto de arte. Se outro a produzisse, fora das condições do Bispo, dificilmente seria reconhecido como grande criador” (SILVA, 2003, p.60). Silva entende a obra de Bispo do Rosário como resultante sintomática de um quadro psicótico. Não há, todavia, em seu estudo uma problematização sobre o sofrimento psíquico de pessoas negras. Ou, ainda, sobre como as heranças da escravidão tomam parte nesse sofrimento.

Ciente da importância de colaborar com o preenchimento dessa lacuna na fortuna crítica de Arthur Bispo do Rosário, Rejane Santos parte do mesmo estandarte que motiva estas páginas para entender, dentre outras questões, como traços da ancestralidade de Bispo estão presentes na peça. Em *Eu preciso destas palavras...: Alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário* (2011), Santos chama a atenção para a série de palavras iniciadas com a letra A que Bispo borda na margem direita do antigo lençol. Da longa lista, a autora destaca a seguinte sequência:

ANO/ ANCORA/  
 ANCORADO/ ANGOLA/ ANUNCIE/ ANSIEDADE/ ANTIGUIDADE/ ANDEI/  
 ANDAR/ ANDARILHO (...)  
 AMÉRICA/ AME/ AMEAÇA (...)  
 AFOGAMENTO/ AFONIA/ AFATAS/ AFAZERES/ AFRICA/ AFLITO/ AF

Haveria nesses escritos vestígios de um elo por muito tempo ignorado entre a obra de Bispo e a viagem transatlântica de seus antecessores. Para Rejane Santos, essas palavras indicam “que o artista se apropria de um repertório vocabular que se faz portador dos resíduos mnêmicos das comunidades africanas trazidas forçosamente para a América” (SANTOS, 2011, p. 232). Andarilhos a caminhar sobre as águas em direção à ameaça americana, afogados em silêncio nos porões do navio negreiro, as vítimas desse tráfico conheceram um cenário que prenunciava o cerceamento de liberdade que Bispo experimentaria na cela do manicômio. Séculos após a travessia oceânica, a descendência desse povo ainda sofreria nas

prisões concebidas pelos brancos. O aprisionamento e a afonia tomaram outras formas, mas sua perpetuação persiste.

Em *O que é encarceramento em massa?* (2018), Juliana Borges investiga a seletividade racial do sistema penal brasileiro. Por meio de uma investigação histórica, Borges recupera leis de diferentes períodos, passando da colônia ao império até chegar ao momento republicano, para indicar que o projeto que visa a encarcerar a população negra – que na conjuntura atual se disfarça na chamada guerra ao tráfico – é tão antigo quanto a própria formação do estado brasileiro e, por essa razão, se reatualiza constantemente. A pesquisadora ainda aponta haver um engajamento de nosso sistema de justiça com a continuidade das desigualdades sociais fundadas pelo regime escravocrata. Juliana Borges escreve

Ao falarmos de uma perene mentalidade escravocrata em nossa sociedade, estamos falando destes elementos, destes “mitos fundantes” que se remodelam e reconfiguram para manter a estrutura da Casa Grande e Senzala operando. As “crises” dos sistemas prisionais e criminal sequer poderiam ser denominadas como tal, porque se tratam, na verdade, de uma engrenagem funcionando a todo vapor pela manutenção de hierarquias sociais constituídas e indissociadas do elemento racial. (BORGES, 2018, p. 48)

Com o crescimento das cidades brasileiras na transição do século XIX para o XX, ações do sistema judicial que tinha por objetivo aumentar o controle e a vigilância sobre a população negra e podre se intensificaram. A polícia recebera a função de combater a “vadiagem” que, na prática, permitia que prisões fossem feitas de forma arbitrária. Borges afirma que, na década de 1890, “um conjunto de leis foram sendo promulgadas e intensificadas criminalizando a cultura afro-brasileira como o samba e os batuques, as religiões, as reuniões musicais que passaram a ter que ser registradas nas delegacias e sofriam forte repressão” (BORGES, 2018, p. 50). Na atualidade, os reflexos do orquestrado esquema de aprisionamento de pessoas negras se traduziriam em números: enquanto 84,5% dos juizes, desembargadores e ministros do judiciário são brancos, 67% da população prisional é negra (ibidem, p. 55).

A máscara de Anastácia, em sua versão microfísica, se infiltrara fundo na estrutura das instituições. Com a academia não fora diferente. Na performance *Merci beaucoup, blanco!*, a artista Musa Michelle Mattiuzzi faz uso de uma nova versão do antigo instrumento de tortura para reclamar para si a tarefa de contar a própria história. Com o corpo pintado de tinta branca e a boca coberta pela mordaca metálica que, por meio de agulhas, é presa sobre sua boca (imagem 20), Mattiuzzi, emudecida, ordena ao homem branco: cale-se! O trabalho da performer é um levante contra as interdições próprias do racismo estrutural que reserva a mulheres e homens negros posições de subalternidade.

Figura 20 – Musa Michelle Mattiuzzi em *Merci beaucoup, blanco!*



Fonte: MATTIUZZI, Musa Michelle (performer), (2012); eRevista Performatus e artista, (2017).

No ensaio homônimo publicado com registros fotográficos da performance, a ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais propõe subverter a ordem que rege a distribuição de lugares ocupados por pessoas negras nas organizações dominadas pela branquitude. O texto conta que, nos vernissages, nas salas de aula, a artista procurava outras como ela. Onde elas estariam? A resposta era quase sempre a mesma: a outra “mulher negra da festa está trabalhando na cozinha servindo a todos usando um turbante luxuoso” (MATTIUZZI, 2016, p. 5). Ainda sobre a questão da subalternização, Mattiuzzi continua, “não acredito que o negro seja lindo por conseguir manter-se colonizado subalterno, realizando trabalhos de subserviência. Sinto agredida, dolorida, e ao mesmo tempo triste reprimida, quando só vejo gente que parece comigo fazendo os tais ‘serviços sujos’, e me recuso a isso” (ibidem, p. 5).

*Merci beaucoup, blanco!* é uma manifestação dessa recusa, uma ocupação de espaços outrora interditados seja na seara das artes contemporâneas, seja nas universidades. Com sua performance, Musa Michelle Mattiuzzi invade cátedras e ataca os antigos mitos da neutralidade e da universalidade do pensamento branco que disfarçam racismos institucionais e não nos deixam perceber como é claro e pequeno o grupo que detém permissão para falar. Desobediente, a artista urge por uma inversão epistemológica: “Substituo a ideia de ser lida como um lindo objeto, e reinvento minha própria história” (ibidem, p. 8).

Na esteira da reivindicação de Mattiuzzi, um retorno a Grada Kilomba se mostra

oportuno. A academia – instituição que interessa em particular uma vez que é em seus domínios que esta investigação acha asilo – é descrita por Kilomba em seu *Plantation memories* como

um espaço onde, historicamente, não temos tido voz e onde estudiosos brancos desenvolveram discursos teóricos que formalmente nos construíram como o 'outro' inferior, colocando africanos em absoluta subordinação ao sujeito branco. Aqui fomos descritos, classificados, desumanizados, primitivizados, brutalizados, mortos. [...] Nesse sentido, a academia não é nem um espaço neutro, nem simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência ou de erudição, mas também de um espaço de v – i – o – l – ê – n – c – i – a. (KILOMBA, 2010, p. 27-28, tradução nossa)

O estabelecimento da violência epistêmica e da objetificação histórica a que pessoas negras têm sido submetidas não é resultado, alerta a psicanalista, de uma falta de interesse por parte desse último grupo em apresentar alternativas ao modelo de pensamento dominante. O caso não é de ausência de esforço, vocação ou talento, mas sim, de falta de acesso aos espaços onde a produção de conhecimento é legitimada. Kilomba diz: “Não é que não tenhamos falado, mas nossas vozes – devido a um sistema de racismo – foram sistematicamente desqualificadas como conhecimento inválido; ou então representadas por brancos que, ironicamente, se tornam os "especialistas" em nós mesmos” (ibidem, p. 28, tradução nossa).

O racismo acadêmico tem produzido uma ciência que, apesar de se dizer objetiva e neutra, carrega marcas da violência colonial que desautoriza a fala de povos colonizados. A máscara da não fala, aquela usada por Anastácia e que inspira a performance de Mattiuzzi, “protege o branco de reconhecer a existência de ‘outro’ conhecimento” (ibidem, p. 21, tradução nossa). O saber dito universal – aquele não racializado, não precedido por um demarcador de diferença – esconde sua feição enviesada. Em entrevista concedida à filósofa paulista Djamila Ribeiro para a revista Carta Capital em março de 2016, Grada Kilomba chama atenção para a lógica racista por trás da classificação que determina o que ou quem é diferente. Ela observa que

As pessoas brancas não se vêem como brancas, se vêem como pessoas. E é exatamente essa equação, “sou branca e por isso sou uma pessoa” e esse ser pessoa é a norma, que mantém a estrutura colonial e o racismo. E essa centralidade do homem branco não é marcada. [...] Por exemplo, como pessoas negras, muitas vezes, somos referidos como diferentes. E eu coloco a questão: diferente de quem? Quem é diferente? Tu és diferente de mim ou eu sou diferente de ti? Pra dizer a verdade nós somos reciprocamente diferentes. Então a diferença vem de onde? Eu só me torno diferente se a pessoa branca se vê como ponto de referência, como a norma da qual eu difiro. Quando eu me coloco como a norma da qual os outros diferem de mim, aí os outros se tornam diferentes de mim. (KILOMBA, 2016, n.p)

Marcar a centralidade do homem branco é medida fundamental no desmantelamento do sistema que o põe em posição privilegiada. Em *O que é lugar de falar?*, Djamila Ribeiro escreve que “essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica” (RIBEIRO, 2017, p. 60). O estudo de Ribeiro investiga como opressões estruturais tem impedido que indivíduos de certos grupos sociais – dentre eles, mulheres negras, povos indígenas e população lgbt – tenham direito à fala. Com o conceito que dá título a seu livro, a filósofa paulista procura diversificar o acesso às tribunas que, por séculos, tem sido ocupadas exclusivamente pela branquitude disfarçada com sua capa de universalidade. A noção *lugar de fala* derruba interdições. Sobre seu intuito, a filósofa anuncia que “Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (ibidem, p. 70).

Nessa luta, pesquisadoras e pesquisadores brancos – como este que vos escreve – têm uma missão. Ela começa, como sugerem Grada Kilomba e Djamila Ribeiro, com sua racialização, com a demarcação de seu acesso facilitado aos ambientes de produção acadêmica. Mas não pára por aí. Não basta que me pergunte: *eu sou racista?* Questões mais sofisticadas precisam ser feitas, sugere a psicanalista portuguesa (KILOMBA, 2016, n.p): Como posso colaborar com a eliminação do racismo do interior das instituições de conhecimento e ensino das quais faço parte? Como desistir dos privilégios que me dão direito exclusivo ao púlpito? Como ouvir o que tem sido silenciado pelas mordanças, pelas máscaras da não fala? Como fazer pesquisa sem colaborar com a hegemonia do discurso dominante?

“O racismo é uma problemática branca”, afirma Grada Kilomba na mesma entrevista à Djamila Ribeiro (ibidem, n.p). E enquanto tal, exige da branquitude uma autocrítica. Negar o próprio envolvimento na manutenção do legado colonial na academia – ou onde quer que seja – não é trabalhar no sentido de sua descontinuação. A omissão dessa responsabilidade só garante a conservação do regime de autorização discursiva que favorece o pequeno grupo que ocupa o centro. Aqueles que desejarem mudar efetivamente o cenário de desigualdade de direitos devem firmar o compromisso de abandonar o conforto de suas posições privilegiadas e encontrar suas frentes de atuação na batalha contra o racismo.

A resistência antirracista tem motivos mais do que contundentes para não confiar em aliados brancos. Para reconquistar a confiança, além de reconhecer os favorecimentos que lhe são concedidos pelas engrenagens do racismo, é preciso que a branquitude também se

encarregue da destruição dos mecanismos escravocratas de que é beneficiária até hoje. A combinação de múltiplas investidas pode resultar em fissuras ainda mais profundas na estrutura das organizações onde a lógica racista fez morada. Fundadores e mantenedores da colonização, às mulheres e homens brancos duas opções se apresentam: ou colaboram com a demolição da casa grande ou morrem soterrados em seus escombros enquanto tentam reparar os pilares condenados.

Assim como a morada dos patrões, os muros da academia precisam ruir. Derrubá-los por dentro é o mínimo que podem fazer aquelas e aqueles que, como eu, têm acesso aos seus corredores e salas. Nesse cenário, abster-se de um posicionamento é assumir o lado da conservação da herança colonial. Neste estudo em específico – que tem por tema a obra de um homem negro que, por quase cinquenta anos, foi prisioneiro em uma instituição onde os traços da eugenia eram notáveis – insistir nos velhos hábitos científicos que têm emudecido vozes como a de Arthur Bispo do Rosário e seus ancestrais é arriscar ser cúmplice da violência que os trabalhos de Grada Kilomba e Djamila Ribeiro denunciam.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Reservei para estas últimas páginas a história de uma desobediência que rendeu uma descoberta inesperada. Novamente, é sobre uma experiência vivida durante meus dias de residente no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea que escrevo. O cenário é o Núcleo Ulisses Viana. A essa altura do texto, já se sabe que é nesse pavilhão que ficam as solitárias onde Bispo e sua obra foram mantidos. Em minha primeira visita ao edifício, estava acompanhado de Elihas, assistente da museologia. Foi ele quem me narrou a história que estou preste a recontar.

Figura 21 – Parede descamada do pavilhão 10.



Fonte: Autor

Na parede de uma das celas avistei uma estranha marca retangular (Figura 21). Descamada, a superfície revelava as cores com as quais o edifício havia sido pintado anteriormente. Perguntei a Elihas o que teria causado o craquelado com contornos tão demarcados. Em tom preocupado, ele me disse que, alguns anos atrás, um participante do programa de residência artística do museu fizera uma intervenção não autorizada. Pregara um lambe que, ao ser retirado, levou consigo parte da pintura do cubículo de isolamento onde estávamos. O que não se esperava é que, debaixo das camadas de tinta, o desenho de um navio fosse encontrado. A recorrência do tema náutico na coleção rosariana, e o fato dele ter ocupado todas aquelas celas, fez com que se acreditasse que a gravura era obra de Bispo.

Quantos outras embarcações não permaneceriam naufragadas sob o fino revestimento esmaltado das paredes do pavilhão 10. Não fosse a indisciplina do artista residente, mais uma dela permaneceria desconhecida. Pensei em como aquele lugar era marcado por infrações. Eram elas que, muitas vezes, justificavam o aprisionamento dos pacientes nos chamados quartos-fortes. Mais um indício de que o caráter punitivo, muitas vezes, tinha mais força do que o terapêutico no interior da Colônia.

Ao longo desse estudo, o tema da desobediência foi recorrente. Fosse ela a de Bispo, de Anastácia, de Jack Halberstam, ou de Jota Mombaça, o levante contra as autoridades produz desvios que levam por caminhos não mapeados por aqueles que seguem as regras. Sem bússola, sem mapa, a perdição causa insegurança. Mas haveria ainda nesse estado algum conforto. O de se juntar aos perdidos. Aos perdedores. Na companhia desse grupo,



vive-se livres das ficções do sucesso que servem para erradicar as singularidades. De repente, lembrei de uma frase que é atribuída ao cineasta russo Serguei Eisenstein: “O sucesso não poderia ser um bom sinal, há tantos idiotas que o tem”.

O compromisso que assumi quando decidi estudar a obra de Bispo do Rosário me deixou muito preocupado. Temia não ser bem-sucedido. Como poderia eu propor qualquer contribuição quando a fortuna crítica rosariana já é repleta de nomes fortes oriundos tanto da seara das artes quanto da academia? Foi então que pensei que, talvez, fosse essa a potência do meu trabalho. Seria a colaboração de um fracassado. Talvez essa condição me permita chegar mais perto de Bispo do que chegaram os vitoriosos que já escreveram sobre ele e sua obra.

## REFERÊNCIAS

A COLÔNIA JULIANO MOREIRA. **Fantástico**. Rio de Janeiro: TV Globo, 18 de maio

1980. Programa de TV.

ANDRADE, Rodrigo. Aos loucos, o hospício. **Revista Fapesp**, São Paulo, n. 263, p. 90-93, 2018. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2018/01/16/aos-loucos-o-hospicio/>. Acesso em: 06 mai. 2019.

ARAGO, Jacques Etienne. **Castigo de escravos**, pintura de 1839. Dimensões 97px × 120px. Disponível em: <[https://www.gstatic.com/images/icons/material/system/2x/photo\\_camera\\_grey600\\_24dp.png](https://www.gstatic.com/images/icons/material/system/2x/photo_camera_grey600_24dp.png)>. Acesso em: 15 mai. 2019.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro: Vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARQUITETURA da destruição. Direção de Peter Cohen. Estocolmo: Poj Filmproduktion AB; SVT Drama; Sandrews; Svenska Filminstitutet (SFI), 1989. (119 min.).

BARRETO, Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, 1993.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

\_\_\_\_\_. **Poesias completa**. São Paulo. Leya. 2010.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record. 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Hélia. **Sobre o movimento: o corpo e a clínica**. 2009. 200 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Serviço Nacional de Doenças Mentais. Colônia Juliano Moreira . **Ficha médica de Arthur Bispo do Rosário**, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=museubispodoroscrioartecontemporaneafichamedicadebispodoros>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CORPAS, Flavia. Uma biografia ainda em curso. *In*: CAMPOS, Marcelo (Org.). **Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira**. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea; Azougue Editorial, 2016. p. 175-192.

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

DENIZART, Hugo (Diretor). **O prisioneiro da passagem**. Documentário de curta metragem. 29 min. 13 Set. 1982. Disponível em: <<https://filmow.com/o-prisioneiro-da-passagem-t92817/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 10 mai. 2019

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta dos signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Azul azul azul e azul. *In*: LABRA, Daniela (Org.). **Das virgens em cardumes e da cor das auras**. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2016.

FABIÃO, Eleonora e colaboradores. **Fotografia da ação azul azul azul e azul**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=museubisporodorosrioartecontemporanea>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FERNANDES, Raquel. Desordem na margem: História e atravessamentos da Colônia Juliano Moreira e Bispo do Rosário. *In*: CAMPOS, Marcelo (Org.). **Um canto dois sertões**: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea; Azougue Editorial, 2016. p. 21-26.

FIRMO, Walter. **Bispo a empunhar um de seus estandartes**. IstoÉ, São Paulo, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 06 mai. 2019.

HALBERSTAM, Judith. **The queer art of failure**. Londres: Duke University press, 2011.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: O senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HIDALGO, Luciana. A loucura e a urgência da escrita. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 227-242, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000200005&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000200005&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 06 mai. 2019.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories**: Episodes of everyday racism. 2. ed. Münster: Unrast, 2010.

\_\_\_\_\_. “O racismo é uma problemática branca”, diz Grada Kilomba. [Entrevista concedida

a] Djamila Ribeiro. **CartaCapital**. São Paulo. 30 mar. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematICA-branca201d-uma-conversa-com-gradA-kilomba/>. Acesso em: 6 mai. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 7, p. 117-124, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MACIEL, Maria Eunice. A eugenia no Brasil. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 7, n. 11, p. 121-130, 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6545/3897>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MATTIUZZI, Musa Michelle. **Merci beaucoup, blanco!**: Escrito experimento fotografia performance. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016.

MATTIUZZI, Musa Michelle (performer). **Merci Beaucoup blanco = Agora somos todxs negrxs?**: exposição. Curadoria de Daniel Lima. São Paulo, Galpão VB, 2012. **eRevista Performatus e artista**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://performatus.net/catalogo-artistas/musa-michelle-mattiuzzi/>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 341-354, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25925/18566>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MOTTA, Giovana; DANTAS, Marta. Simplicidade e singularidade: Arte virgem na concepção de Mário Pedrosa. **Semina**. v. 29, n. 1, p. 75-100, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/5479/5007>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Engenho Nossa Senhora dos Remédios na década de 1930**. Fotografia. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=museubispodoroscrioartecontemporanea>>. Acesso em: 02 mai. 2019.

O BISPO. **Série vídeo-cartas**. São Paulo: TV Bandeirantes, 4 de agosto de 1985. Programa de TV.

O PRISIONEIRO da passagem: Arthur Bispo do Rosário. Direção de Hugo Denizart. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1982. Financiado pelo Ministério da Saúde. Documentário de curta metragem. 1 fta. vídeo (29 min). 1982. son. color.

OLIVEIRA, Solange de. **Uniformes e Re-bordados de Bispo do Rosario**: Mundo desconstruído e ressignificado. 2012, 163 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

POSSESSION. Direção de Andrzej Żuławski. Berlim e Paris: Gaumont, 1981. (124 min.).

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RIVERA, Tania. Arte, loucura, gente. *In: Lugares do delírio* (catálogo de exposição). São Paulo: Sesc Pompeia, 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas; Editora da UFRGS, 2011.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do. **Congas e Havaianas**. Madeira, plástico, tecido, papel e borracha, s/ data. 180 x 60 x 20 cm. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Flivros01.livrosgratis.com.br%2Fcp076373.pdf&psig=A0vVaw3SGxI5TxxpcwlrnsUEJymB&ust=1581374575140000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKCen8LFxecCFQAAAAAdAAAAABAD>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Eu preciso destas palavras escrita**. Madeira, tecido, metal, linha e plástico. Rio de Janeiro, s/ data. 120 x 189 cm. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=museubispodoroscrioartecontemporanea>>. Acesso em: 07 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Objetos revestidos por fio azul, ORFAs**. Tecido, linha, plástico, metal, arame, algodão, borracha, madeira, barbante, cobre e couro, s/ data, dimensões variadas. Disponível em: <[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fblogdoiav.wordpress.com%2F2011%2F07%2F26%2FARTHUR-BISPO-DO-ROSARIO-O-ARTISTA-DO-FIO%2F&psig=A0vVaw1QSYthsqkOC\\_YIm1mwcCQv&ust=1581374896855000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCJjAgN3GxecCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fblogdoiav.wordpress.com%2F2011%2F07%2F26%2FARTHUR-BISPO-DO-ROSARIO-O-ARTISTA-DO-FIO%2F&psig=A0vVaw1QSYthsqkOC_YIm1mwcCQv&ust=1581374896855000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCJjAgN3GxecCFQAAAAAdAAAAABAD)>. Acesso em: 07 mai. 2019.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Ponta Grossa: Atena, 2002.

SANTOS, Rejane. **“Eu preciso destas palavras”...: Alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário**. 2011. 255 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

SILVA, Jorge Anthonio e. **Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura**. 2. ed. São Paulo: Quaisquer, 2003.

VENANCIO, Ana Teresa A. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, supl.1, p. 35-52, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0104-59702011000500003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-59702011000500003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 06 mai. 2019.

WAINER FILHO, Samuel. **Arthur Bispo do Rosário em sua primeira aparição na tevê.** Frames da reportagem para o Programa Fantástico da Rede Globo, 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yl4AWJPdkc>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Dormitório e refeitório da Colônia Juliano Moreira em 1980.** Frames da reportagem para o Programa Fantástico da Rede Globo, 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yl4AWJPdkc>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

ZOLBERG, Vera. Outsider Art: From de Margins to the Center?. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 05, n. 02, p. 501-514, 2015.

**ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO ESTANDARTE *EU PRECISO DESTAS PALAVRAS*  
ESCRITA**

**TRANSCRIÇÃO inv. 001**

São Paulo, 04 setembro 2017 - responsável: Erica Schmatz



### lateral esquerda

ADEUS|\_ADEM|ADAPTADAS| ADULTO| ADICIONAR|ADULA|ADVOGADO| ADEQUADA|  
 ADJACÊNCIAS| AÇÚCAR| AÇUCAREIRO| ACHO| ACONTECE| ACORES| ACIDENTE|  
 ACONQUISTA| ACÉFALO| ACENDE| ACADEMIA| ACRE|| AÇOES| AÇUDE| AÇO| ACEITE|  
 ACRESCENTE| ACÓRDO| ACEITAMOS| ACERTAR| ACUSADO| ACÉITE| ACABOU| ACONT/  
 ANOTÍCIAS| ANOITE| ANEIS| ANÔNIMA| ANTES| ANIMAIS| ANTIGO| ANALISANDO| ANGIOLOGIA|  
 ANDE| ANDEI| ANCORA| ANCORADO| ANGOLA| ANUNCIE| ANSIEDADE| ANTIGUIDADE| ANTIGA|  
 ANDEI| ANDAR| ANDARILHO| ALIANÇA·| ALGUMAS| ALÉM| ALTURA| ALTAR| ALGUM| ALBUMINA|  
 ALFANDIGA| ALVO| ALVORA|| ALFABÉTICA| ALTO| ALUIR| ALEGRIA| ALIADAS| ALPINO|  
 ALMIRANTE| ALMIRANTADO| ALVORAD/ AZEITE| AZEDUME| AZÊDO| AZUL| AZEDOU-AZ/ AZAR|  
 AZEITONA| AZ|\_AZULEJO/ AERONAÚTICA| AEROPORTO| AE/ AVIAÇÃO| AVIADOR| AVISTOU|  
 AVISO| AVISE|\_AVITÓRIA/ AVIÃO| AVÔOU| AVISTEI| AVÔS| AVE| AVISEI| AVEIA| AVENIDA/  
 AMORÉ| AIR| AIPIM| AI/ AINDA| AIZITA| A/ APÓS| APARECIMENTO| APOSEN/ ATRAZ| ATRAVÉS|  
 ATARPALHA| A/ ARVORE| ARTE| ARTIGO| ARTILHEIRO| ARREDON/ AMAPÁ| AMANHA| AMIGO|  
 AMADORES|/ AMBICIONANDO| AMAZONIA| AMEIXAS| AMPLIA| AMIANTO|| AMELIA| AMBIENTE|  
 AMIDOLAS| AMERICA| AME| AMEAÇA| AM/ AMENDOIM| AMOR| AMAR/ ABRIL| ABEL|| ABRE|  
 ABILIO| ABÓBORA·/ ABERTO| ABRIU| ABUSA| AB/ ABRAÇO| ABREU| ABSOLUTO| ABSOR/  
 ASSEMBLEIA| ASSOCIADOS| ASSI/ ASSIM| ASSIES| ASSALTAVA| ASSASSINA| A/ ASSINANTE|  
 ASSINALE| ASSINE| ASSESSOR| A/ ASSISTÊNCIA| ASSISTENTE| ASSEGUAR| ASSAR/ ATÉ|  
 ATILIO| ATIVIDADES| ATIVO| ATINGIDA| ATAREFA| ATENDE|| ATO| ATRAENTE| ATRAÇÃO| ATAIDE|  
 ATITUDES| ATACADO| ATIRE|| AUGUSTO| AUTORIDADE| AUTORIZAÇÃO| AUTO| AUTORES| AUT/  
 AUTOMÓVEL| AUTARQUIAS| AUMENTO| AUTOMÁTICO| AU/ ARROZ| ARRUDA| ARRUMADEIRA|  
 ARRASA| ARROIO| ARROCHO| ARI/ ARRIA| ARRIO| ARRIE| ARRIOU| ARRUMANDO|  
 ARROJAMENTO| ARGÉLIA/ AGRIÃO| AGÊNCIAS| AGENTES| AGUARDENTE| AGORA| AGOSTO|  
 AGULHA/ AGRESSIVIDADE| AGNALDO| AGASALHAR| AGASALHO| AGRADÁVE| AGONIA·/  
 AFOGAMENTO| AFONIA| AFATAS| AFAZERES| AFRICA| AFLITO| AF/ AFIRMAR/ AFILADO| AFINAL|  
 AFIRMAÇÃO| AFGANISTÃO| AFATO| AFIADOR/ APARTIU| APARTIR| APENAS| APREENDA|  
 APANHAR| APURAÇÃO| APARTAMENTO/ APARTICIPAÇÃO| APRESENTAÇÃO| APICUM| APETITE|  
 APLAUSOS| APARELHOS/ AQUÍ| AQUÊLES| AQUALQUER| AQUILO| AQUECEDOR| AQUEDUTO|  
 AQUECER/ AJUSTO| AJUSTEI| AJUSTAVA| AJUDANTE| AJATO| AJ/ AJUSTE| AJUSTA|  
 AJUSTANMOS| AJUSTADORES| AJUDANDO| AJ

### lateral direita

22 DEZEMBRO/ 1938- MEIA NOITE/ ACOMPANHADO/ POR 7 ANJOS/ EM NUVES/ ESPECIAS  
 FORMA/ ESTEIRA MIM/ DEIXARAM NA/ CASA NOS FUNDO/ MURRADO/ RUA SÃO CLEMEN/ TE  
 301-BOTAFOG/ ENTRE AS RUAS/ DAS PALMEIRAS/ E MATRIZ/ EU COM LANÇA/ NAS MÃO  
 NESTA/ NUVES ESPIRITO/ MALISIMO NÃO/ PENETRARA/ AS 11 HORAS ANTES/ DE IR AO  
 CENTRO/ DA CIDADE NA RUA/ PRIMEIRO DE MAR/ ÇO-PRAÇA-15/ EU FIZ ORAÇÃO/ DO CLEDO  
 NO/ CORREDOR PERTO/ DA PORTA VEIO/ MIM-HUMBERTO/ MAGALHAES LEO/ NI-ADVOGADO/  
 MESTRE PARA/ ONDE EU IA PERG/ UNTOU EU VOU/ MIM APRESENT/ AR-NA IGLEJA/ DA  
 CANDELARIA/ ESTA FOI MINHA/ RESPOSTA-EU/ ABRIR APORTA/ LADO LESTE UM/ JARDIM  
 FLORES/ VARAS CORES AO/ 7-METROS DE/ FRENTE UM/ PORTÃO DE-2/ METROS DE ALT/  
 URA DE FERRO/ LADO ESQUERDA/ COM SEUS GRADEA/ DO TODAS DE PON/ TA LANÇA UM/  
 METRO E VINTE/ ALTURA-10-ESPA/ ÇOS-UMA POLEGADA

### continuação lateral direita ao lado esquerdo

SOBRE UM PILAT/ RA DE 60·CITIMETR/OS DE CIMENTO/ PISO DE LADOESQ/ UERDA-70-

LARGURA/ ATÉ PORTÃO/ EU FIQUEI NA CALÇADA ESPERANDO/ NO PONTO DE PARADA-  
 FICA ENFRETE/ NUMERO 301 BOND/ E-JARDIM LEBLO/ TOMEI ESTÁ CONDUÇÃO JÁ NO FIM  
 DES/ TA-RUA AOS 10-MIN/ UTOS FEZ CURVA/ PARA O LADO ESQUERDO/ A-SEQUÊ VIAGEM/  
 PELA PRAIA DE BOTAFOGO/ RUA SENADOR/ VERGUEIRO EM SU/ A-VELOCIDADE NO/ RUAL  
 VAI PELO CEN- TRO-QUASE NO FIM/ UM PEQUENO QUARTERÃO FAZ CURVA/ PARA DIREITA  
 NESTA/ RUA DE ESQUINA OBS/ ERVO UMA EMBAIXADA/ \_\_\_\_\_-CURVA A ESQUERDA ENTRA  
 NA PRADARIA DO FLAMENGO/ LOGO OBSERVEI QUE/ É OS FUNDOS DO PALACIO/ DO CATETE-  
 SEDE DE/ SUA EXCELENCIA PRE/ SIDENTE ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL-UM PORTÃO DE  
 FERROLARGO/ COM SUAS GRADES DE/ PONTA DE LANÇAS SOB/ RE PILATRAS DE PEDRA/  
 AOS 2-METROS DE ALTURA PODE SER MAIS-100/ DISTANCIA UM SOLDADO/ EXERCITO DE  
 SINTILNA/ ELA COM SEU FUZIL/ NA COSTA SUA BANDUILEIRA AFRENTE COURO/ PROXIMO  
 GURITA JARDIM/ NA CALÇADA UM

COMO EU/ VIM TERRA/ TAMBARDILHO

#### centro parte superior

HAI VEM OS/ FORA DA EPO/ É DIFICILMEN

P R TOS MUNDO/ AMORTE VAR/ MAES CACHO

#### centro parte inferior: 01 e 02

##### 01. em cima da figura

CLOVES

##### 02. abaixo da figura

EU PRECISO DESTAS/ PALAVRAS-ESCRITA

#### centro em coluna

ESPINHA DORSAL

#### a partir da figura central - lateral esquerda

ESTATURA MEDIANA/DESSE ESQUEMA-TEM O CARÁTER-BUSTO-PISCO/ CORPO| ALMA| E  
 CIRCULATORIO DO SER HUMANO/ CABELOS| PENDES E SEGURANÇA-7-SETE-/ OUVIDO|  
 ORELHAS| TRAQUEIA-PELES 7-/ FACE| QUEIXO| DENTES| BOCA| LABIOS| LINGUA-VOZ-FALAR  
 CANT/ FRONTAL| SUPERCILIO| CLAVICULAR| ARTERIA| CORAÇÃO DA PRESSÃO| O SANGUE  
 NAS/ VIRILHA-AS AMIGULAS-TOSSE| VEIAS/ CINTURA-TÓRAX| DE ESTRUTURA| HEMATOMAS/  
 ASPECTO MASCULINO/ GARGANTA GRITA

NO PEITO TRAZ AGUIA É NOME/ NOMES PROPRIO COM ARACY| ARACAJÚ| ARTHUR|  
 ARGELIA| A

#### a partir da figura central - lateral direita

##### na vertical em curva

MIOLOS| CALVO| COURO| CRÂNIO-CABEÇA/ REMELA| AZUES| PRETOS| A VISTA| OLHOS/  
 PESTANAS/ ESPIRA| A RESPIRAÇÃO| NARIZ/ ROSTO| TESTA| SOBRANCELHAS/ NUCA|  
 LARINJE| PESCOÇO| TRONCO| OMBROS/ VEIA| DA FACE/ ARCA| ANGINA-DO |PEITO|  
 COSTELAS/ CIRCULAÇÃO| PULMÃO/ ABDOME| FIGADO| RINS/ VERMES| LUBRIGA|  
 INSTESTINO| UMBIGO/ BIXIGA| URINARIO| MEMBRO/ SEXUAIS| POTENCIA/ BACIA| ESPERMO/  
 COTOVELO| CANHOTO-MUSCULATURA| ANTES| BRAÇO/ PULSO| PALMAS DA MAO/  
 POLEGARES| MIDIM| DEDOS/ CORRE| CAMINHAR| BATATA| CANELA DAS PERNAS/  
 ARTICULAÇÃO| ROTAS| TORNOZELOS| JOELHO| COXA/ METATACIANOS| OSSOS| FIBRA|  
 UNHAS| PES/ AGUA| NECESSIDADE DE BEBER/ JOANETE| CALCANHARES

## VERSO

#### parte superior

135	136	137	138	139	140
LIBANO	GAMBIA	IRLANDA>EIRE	HUNGRIA	BURUNDI	SÃO MARINO ASSOCIAÇÃO
DE MÔÇAS HOTEL SUIÇO					



**em coluna**

ANTECIPA/ MUNICIPIOS DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL 3-953/ RIO GRANDE DO SUL| 232/  
SANTA CATARINA| 197/ PARANA/ SÃO PAULO/ MINAS GERAIS| 722/ RIO DE JANEIRO/ NITEROY/  
VITORIA/ BAHIA/ SERGIPE/ ALAGOAS/ PERNAMBUCO/ PIAUI/ PARAIBA/ CEARA/ RIO GRANDE  
DO NORTE/ MARANHAO/ PARA/ GOIAS/ MATO GROSSO/ BRASILIA/ RODONIA/ ACRE/ AMAPÁ/  
RORAMA/ AMAZONAS

**dentro do desenho do mapa – de cima para baixo**

RIO GRANDE DO NORTE/ CEARÁ/ PARAIBA/ AMAPÁ/ RORAMA/ AMAZONAS/ PARÁ/  
MARANHÃO/ PERNAMBUCO/ PIAUI/ ALAGOAS/ ACRE/ RODONIA/ GROS\MATO/  
GOIAS/SERGIPÉ/ BRASILIA/ BAHIA/ VITORIA/ MINAS GERAIS/ NITEROY/ RIO DE JANEIRO/ SAO  
PAULO/ PARANA/ SANTA CATARINA/RIO GRANDE DO SUL

**ao centro parte superior**

DESENHO GEOMETRICO

**lateral direita parte inferior**

ESTADO DO RIO \_\_\_\_\_ CAMPO LINDO

São Paulo, novembro de 2017

Fonte: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.



Frente



Costas

Fonte: ROSÁRIO, Arthur Bispo do (Sem data).



Averso frente



Averso costas

Fonte: ROSÁRIO, Arthur Bispo do (Sem data).