

Parecer sobre a proposta de Tombamento do Acervo Arthur Bispo do Rosário

Referencia: Processo nº 01450.001794/2018-21

Exa. Senhora Presidente do IPHAN.

Conselheiras e Conselheiros.

Cabe-me inicialmente agradecer a indicação da Presidente do IPHAN, Kátia Borgêa, pela incumbência e desafio de relatar o pedido de Tombamento do Acervo Arthur Bispo do Rosário. Sem sombra de dúvida, trata-se de um bem cultural de mais alta relevância para a sociedade brasileira em seus diversos segmentos e, dada a sua complexidade, nos exigiu, concomitantemente à análise do processo, uma reflexão mais ampla e crítica sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário e sua importância no campo da arte e da cultura. Estendo igualmente os agradecimentos à direção do Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, na pessoa de sua diretora, Raquel Fernandes e de toda a equipe técnica do Inventário do Mundo, notadamente a coordenadora, Christina Penna, pelo diálogo estabelecido, ao pesquisador João Henrique Queiroz, à museóloga Fernanda Sansil e à conservadora Vanessa Magalhães Pinto, à Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro, a conservadora Claudia Nunes, assim como a direção e equipe de pesquisadores do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular, Claudia Ferreira e Guacira Waldeck pelas discussões suscitadas.

Do pedido de tombamento

O pedido de tombamento do acervo partiu do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, através de correspondência do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, datada em 28 de março de 2018, endereçada à Presidência do IPHAN, assinada pela diretora do museu, Raquel Fernandes e pelo curador, Ricardo Resende. No Ofício é solicitado o tombamento da coleção de 805 trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, sendo enfatizado "a importância singular desse Acervo no campo não só da Arte Brasileira, mas, também, no âmbito internacional das coleções asilares", ainda relacionando a importância do tombamento à "garantia de sua integridade física" e ao "reconhecimento de sua importância".

Arthur

No despacho 100 (0499247), de 28 de maio, a coordenadora geral do DEPAN sugere o encaminhamento da referida solicitação à Superintendência do Iphan no Rio de Janeiro para a análise da pertinência do pedido, fazendo-se necessário o cumprimento das instruções técnicas. Seguindo os trâmites processuais, a superintendência do IPHAN-RJ solicitou à historiadora de arte Monica Cadorin parecer técnico, ao mesmo tempo em que foi também pedido ao Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular procedimento similar, através de instrução técnica emitida pela antropóloga Guacira Waldeck para subsidiar a fundamentação do pedido, anexado junto ao parecer da historiadora de arte, Monica Cadorin. Também foi juntado aos autos o parecer técnico expedido pela conservadora e restauradora do IPHAN-RJ, Claudia Nunes. No dia 9 de agosto do corrente ano, a Superintendente Substituta do IPHAN-RJ, Monica da Costa, encaminhou Memorando (n. 249/2018) para o Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAN), manifestando-se favorável ao pedido do tombamento. Em 27 de agosto o processo foi encaminhado a este conselheiro para a análise e parecer, conforme passo a relatar.

Análise

Muitas são as controvérsias que envolvem a obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário. Todavia, em torno delas há um certo consenso de que é difícil desvincular a originalidade de sua obra da singularidade de sua vida, como também do seu processo de criação. Tudo isso geralmente se confunde na mesma proporção em que o artista urdia, fio por fio, a trama laboriosa de sua obra com a obstinação de quem monta peças de encaixe de um grande quebra-cabeça. Além disso, é incontestável seu reconhecimento como gênio criador.

A essa altura já se pode contar com uma boa fortuna crítica de sua obra. Desde a primeira metade de 1980, o interesse por ela tem crescido e mobilizado estudiosos de sensibilidades intelectuais diversas, em diferentes domínios do conhecimento: história, teoria e crítica da arte, filosofia, sociologia, antropologia, literatura, documentarismo, cinema, psicologia, psicanálise, entre outros. Somam-se ainda a essa

produção bibliográfica, monografias, dissertações e teses acadêmicas, escritas no Brasil e no estrangeiro¹.

No caso de Bispo do Rosário deve-se levar em consideração que as informações a seu respeito são contraditórias e, portanto, aproximativas. Pouco ou quase nada dele existe como registro documental: apenas guias de internamento, prontuários clínicos e alguns poucos documentos civis e trabalhistas que comprovam sua existência. A maior parte das informações que nos chegam provêm de

¹ Seria praticamente impossível comentar a vasta produção bibliográfica sobre a obra de Bispo do Rosário, que a cada ano vem aumentando. Destacam-se: **MORAIS**, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Rio de Janeiro: NAU; Livre Galeria, 2013; **HIDALGO**, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011; **LAZARO**, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012; **LAZARO**, Wilson (Org.) *Arthur Bispo do Rosário Século XX*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006; **LAZARO**, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre, Santander Cultural, 1988; **HERKENHOFF**, Paulo. “A vontade de arte e o material existente na terra dos homes”, in *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro, Réptil, 2012; **AQUINO**, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma imagem biografia”, in *Arthur Bispo do Rosário* Lazaro, Wilson (Org.), Rio de Janeiro, Réptil, 2012; **SOARES**, Ilka de Araújo. “Arthur Bispo do Rosário a arte bruta e a propagação na cultura pós-moderna”. *Psicologia: Ciência e Profissão*, nº 20-4, 2000, p. 38-45; **SILVA**, Márcio Seligmann. “Arthur Bispo do Rosário: a arte de ‘enlouquecer’ os signos”, in *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 3, julho de 2007, p. 144-155; **GULLAR**, Ferreira. “Arthur Bispo e a Arte Contemporânea”, in *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 14 de agosto de 2011; **CORPAS**, Flávia. *Arthur Bispo do Rosário: Do claustro infinito à instalação de um nome*. PUC, Departamento de Psicologia Clínica, Rio, 2014 (Tese de doutorado/mimeo); **FIGUEIREDO**, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012; **DANTAS**, Maria. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009; **COUTINHO**, Fernanda, **CARVALHO**, Marília e **MOREIRA**, Renata. *A Vida ao Rés-do-Chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007; **BURROWES**, Patrícia. *O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999; **BÊTA**, Janaína Laport. “Madras: arte e sagrado em Arthur Bispo do Rosário”. Rio de Janeiro: *Tempo Brasileiro*, 2012; **SILVA**, Jorge Antonio. *Arthur Bispo do Rosário. A arquitetura do in-sensato*. PUC, São Paulo, 1996 (Dissertação de mestrado/mimeo); **DURÃO**, Fabio Akcelrud. “Arthur Bispo do Rosário: A artimanha da arte brasileira”, in *Revista Versalete*, Curitiba, Vol. 5, n. 9, jul-dez 2017; **JIMENEZ**, Rita de Cássia Garcia. *Arthur Bispo do Rosário no panorama da arte contemporânea*. São Paulo, USP, 2008 (Dissertação de mestrado/mimeo); **CABAÑAS**, Kaira Marie. “A contemporaneidade do Bispo”, in *ARS*, São Paulo, n.32, V. 16. Jan-Ab., 2018; **BORGES**, Viviane Trindade. *Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGA-História (Tese de de doutorado/mimeo); **SANTOS**, Marilene Abreu. *Costurando memórias: Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo*. Rio de Janeiro, 2008, UNIRIO (Dissertação/mimeo); **COSTA FILHO**, José Almir Valente. *Arthur Bispo do Rosário: uma poética em processo*. Brasília, 2007, UNB (Dissertação/mimeo); **FERNANDES**, Janice Aparecida de Azevedo. *Iminências poéticas: Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário – Por uma poética da recomposição de inutilidades e do acriançamento*. Goiânia, 2015, PUC (Dissertação/Mimeo); **FIGUEIREDO**, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. Niterói, UFF, 2010 (Dissertação/mimeo); **FRANCO**, Stefanie Gil. *22 de dezembro 1939 – Arthur Bispo do Rosário: um estudo antropológico sobre arte e loucura*. São Paulo, USP, 2011 (Dissertação/mimeo); **OLIVEIRA**, Solange. *Uniformes e reborados de Bispo do Rosário: mundo desconstruído e ressignificado*. São Paulo, 2012, USP (Dissertação/mimeo).

depoimentos orais, geralmente de pessoas que o conheceram na Colônia Juliano Moreira, onde passou a maior parte de sua vida².

Se os registros a seu respeito são escassos, há outras fontes importantes a serem exploradas em sua obra, como as referências incorporadas aos seus “bordados autobiográficos”. Neles Bispo do Rosário registrou nomes de pessoas, de lugares, de ruas, datas, números, paisagens, cosmovisões, objetos de conexão com o seu mundo interior e exterior, além de uma infinidade de signos e símbolos ainda a serem decifrados. Nesses bordados à mão, geralmente em panos de algodão e outros tipos de suportes, estão inscritas referências a acontecimentos passados e futuros, servindo, juntamente com outros objetos por ele criados, como um inventário de tudo o que existia no mundo e que ele haveria de criar e ordenar à semelhança de sua própria vida. Como observou a psicanalista Flávia Corpas, o tempo da vida para Bispo era também o tempo da obra³.

Devido a essa particularidade a que tem se prestado a vida de Bispo do Rosário, seus traços biográficos transformaram-se em *leitmotiv* recorrente em quase tudo o que se escreveu até hoje a seu respeito. Neste sentido, talvez seja possível identificar uma espécie de “pacto biográfico” (na concepção atribuída por Philippe Lejeune⁴) estabelecido por seus especialistas a respeito da necessidade de fixarem um mito fundador que pudesse explicar e justificar a existência e grandeza de sua obra, o que, de certo modo, se alinhava com sua vida. Ele não mediu esforços para tecer imagetivamente, por meio do bordado e de sua arte, a sua própria autobiografia, acrescentando a ela ficções pessoais.

Conforme sugere Luciana Hidalgo, autora da primeira biografia escrita sobre Bispo do Rosário, publicada em 1996, ele teria muito contribuído para isto:

² O único trabalho mais próximo daquilo a que se convencionou definir como gênero biográfico é o livro da jornalista e escritora Luciana Hidalgo, intitulado “Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto”, publicado em 1996, com uma segunda edição ampliada em 2011. Embora tenha a autora se prendido mais a fontes orais do que em documentos de arquivo, sua narrativa é construída com base na veracidade do relato, porém, sem abdicar completamente da verossimilhança como técnica e recurso literário. Já o livro de Frederico Moraes, intitulado *Arthur Bispo do Rosário: Arte além da loucura*, publicado em 2013, embora não tenha a intensão de ser uma biografia *strictu sensu*, contudo, nos fornece dados históricos até então ignorados e um panorama mais bem detalhado e completo sobre a obra e a vida do Bispo.

³ CORPAS, Flávia. *Arthur Bispo do Rosário: Do claustro infinito à instalação de um nome*. PUC, Departamento de Psicologia Clínica, Rio, 2014 (Tese de doutorado/mimeo), p. 23.

⁴ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

“respondia vago, articulando todo um discurso de si que fugia à origem”⁵. Ao embaralhar informações importantes sobre si, recriava a seu modo sua própria história ou, por vezes, apagava lembranças de sua vida pregressa para substituí-las por delirantes narrativas que ele apresentava como se verdadeiras fossem, como de fato não deixam de ser no contexto da alucinação e delírio místico de sua criação artística. Assim, preferiu fazer uma espécie de *tabula rasa* do seu passado para que esse lugar, aparentemente vazio, fosse preenchido por uma nova inscrição em sua vida, então direcionada para o futuro: “EU VIM”. Ou quando indagado sobre o passado, prontamente respondia: “Eu simplesmente apareci”⁶.

A emblemática frase “EU VIM” foi bordada por ele em um de seus fardões mais conhecidos, complementada com a seguinte inscrição, também bordada à mão: 22 12 1938 MEIA NOITE RUA SAO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO FUNDOS MURRADO.

Para muitos, essa frase e essa data marcam o início de sua história, o que nos leva a supor que correspondam a uma espécie de rito de passagem, momento que demarca em sua vida a transição entre o real – marcado por um passado mundano e preenchido por aventuras – para um futuro delirante povoado por alucinações e epifanias devotadas a Deus e à criação de sua arte. Ao ouvir vozes e visões de anjos na noite do dia 22 de dezembro de 1938, Bispo do Rosário entrega-se de corpo e alma à missão que lhe fora dada a cumprir na terra. Para ele, criar sua obra era reconstruir e ordenar o mundo para apresentá-lo a Deus e receber a aprovação divina.

No plano cronológico e, portanto, mais linear e convencional de sua biografia, se poderia dizer que quando Arthur Bispo do Rosário veio ao mundo, supostamente na primeira semana de julho de 1909, embora também seja possível no dia 16 de março de 1911⁷, na cidade de Japaratuba, no estado de Sergipe, já havia se passado praticamente duas décadas e alguns anos de implantação do novo regime republicano e da abolição da escravidão no Brasil. A considerar pela sua compleição física, é provável que ele descendesse de antepassados africanos, como muitas das famílias de Japaratuba, onde a presença da população negra era forte devido ao fluxo de escravos para a região.

⁵ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.13.

⁶ HIDALGO, Op. Cit. p.13.

⁷ Idem, p. 30.

Arthur

Filho de Adriano Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, Arthur herdara do pai o patronímico religioso, prática comum à época motivada pela devoção ao catolicismo popular. Um dos poucos registros encontrados por sua biógrafa, Hidalgo, foi a certidão de batismo na Igreja de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba⁸, o que corrobora os laços de filiação encontrados em outros documentos. De acordo com as observações de Hidalgo, é possível se pensar que, desde a tenra idade, Bispo do Rosário tenha se iniciado na atmosfera mística das missas, dos terços, das procissões, das festas religiosas e também profanas, dos folguedos populares, muitos deles de origem africana e, sobretudo, no mundo do bordado feito à mão.

No plano imagético, a influência desse universo lúdico e religioso haveria de repercutir em sua obra, não exatamente na concepção do seu conjunto, mas em pequenos detalhes a ele incorporados, como na trama dos bordados que ele dominava com perfeição⁹. Luciana Hidalgo metaforiza essa particularidade da cultura material em Japaratuba como sendo uma verdadeira “usina de tradições e alegorias”, assinalando que “os bordados eram a mais bem-acabada tradução da cultura matuta. Agulhas abriam em pontos de cruz e redendês, a formar desenhos, salpicar brilhos (...) O clímax dos folguedos era a coroação do rei e da rainha, obrigatoriamente negros, metidos em vestes cravejadas de bordados e franjas. Toda uma estética acondicionada na memória de Bispo, latente em sua obra, variações de um mesmo tema”¹⁰.

Nessa mesma direção, lembra Lélia Coelho Frota que a presença de fontes de tradição popular do tempo de Japaratuba deixaria marcas indelévels na produção imagética de Bispo, inclusive se poderia extrair uma analogia entre a disposição dos objetos em suas vitrines (ou *assemblages*) com as barracas de feiras populares¹¹.

Outra possibilidade, todavia mais remota, como sugere a historiadora de arte Christina Penna, seria o aperfeiçoamento não formal da técnica de bordar durante o tempo em que ele serviu na Marinha¹². Embora não haja nenhuma evidência do fato, é

⁸ Idem, p. 31.

⁹ Sobre isso vale salientar que, segundo um dos seus analistas, o ofício do bordado em Japaratuba não se restringia apenas a uma mera divisão de gênero, homens também eventualmente o praticavam. Possivelmente aqueles mais fervorosos, ligados às irmandades religiosas, que dedicavam horas de labor a bordar roupas e mantos para vestir os santos de sua devoção, principalmente por ocasião das procissões religiosas. Ver LAZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre, Santander Cultural, 1988, p. 56-57.

¹⁰ HIDALGO, p. 33.

¹¹ FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

¹² Trata-se de uma hipótese aventada por Christina Penna durante nossas discussões na visita a reserva técnica do Museu Bispo do Rosário.

certo que muitos marujos desenvolveram a habilidade para o bordado. Na arte da navegação, o traçar de cordas, o fazer nós de vários tipos, o enlace dos cabos de vela e o ato de remendar e coser os tecidos das velas não deixam de ser também técnicas próximas do bordado¹³. Na obra de Bispo do Rosário, a técnica e habilidade de manusear os fios e os pontos sobre panos de algodão e outros suportes estão presentes em quase todos os seus objetos: os estandartes, os fardões, as faixas de miss e os cetros, na série de objetos recobertos por fios azuis e, sobretudo, em sua obra considerada como prima, o chamado manto da anunciação.

Em suas pistas biográficas há pouca coisa a respeito dessas influências como também quase nenhum vestígio documental sobre o período em que viveu em Japarutuba. Conforme propõe o historiador e crítico de arte Frederico Moraes – o primeiro a ter acesso à sua obra e informações biográficas ainda ele vivo – é possível que ele tivesse sido adotado e alfabetizado por uma família proprietária de fazendas de cacau, na fronteira entre Bahia e Sergipe. Talvez a hipótese faça algum sentido, na medida em que ele demonstrava um relativo domínio da língua culta, recorrendo com alguma frequência a metáforas e outras figuras de linguagem incorporadas ao seu processo de criação, fazendo com isso intenso uso de palavras em seus bordados.

Frederico Moraes observa também que as palavras e o bordado eram tão essenciais para ele quanto o próprio ato de respirar e de viver. Visto dessa perspectiva, se poderia pensar que o ato da escritura era para Bispo do Rosário mais do que narrar o ritmo dos dias de confinamento, era de algum modo se reinventar para sobreviver através das palavras, precisando se agarrar a elas para concluir sua missão na terra. Referindo-se à conhecida inscrição bordada em estandarte, EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA, Paulo Herkenhoff observa: “Este estandarte descarna o corpo através da língua bordada. O texto é a anatomia. A garganta grita, mas Bispo do Rosário borda. Ele crê na força da escritura”¹⁴.

Em 1925, ele é matriculado na Escola Aprendizes Marinheiro de Aracaju, sendo designado para a função de grumete e alguns anos depois promovido a

¹³ O historiador José Murilo de Carvalho observa que essa prática foi cultivada entre alguns marinheiros, destacando a figura legendária de João Cândido, o famoso líder da Revolta da Chibata, negro e filho de ex-escravos que se dedicou ao bordado como um passatempo para matar as horas de inatividade na navegação. João Cândido chegou a bordar algumas toalhas e outros artefatos têxteis. Ver **CARVALHO**, José Murilo. “Os bordados de João Cândido”, in *História, Ciência, Saúde*, V. II (2), 68-84, Jul. – Oct., 1995.

¹⁴ **HERKENHOFF**, Paulo. “A vontade de arte e o material existente na terra dos homens”, in *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro, Réptil, 2012, p.149.

Arthur

sinaleiro, em seguida, timoneiro no navio Grão-Pará. Documentos da Marinha comprovam que ele exerceu suas atividades por oito anos, quando foi expulso em função de sua inadaptação e insubordinação às regras estabelecidas pela instituição. Esse período em que viveu mais tempo no mar do que em terra vai marcar posteriormente alguns de seus trabalhos: a série de veleiros em papelão sobre suporte de madeira, o gosto pelas bandeiras e todo um alfabeto marinho figurado nos bordados em pano de algodão com linhas azuis ou coloridas, como também a série dos navios de guerra bordada nos estandartes, nomes de marinheiros e outros signos náuticos.

Foi durante o período em que serviu à Marinha quando também começou a praticar o boxe como atividade esportiva, tendo conseguido uma medalha dos pesos leves. Desvinculado oficialmente de suas funções em 1933, permaneceu no Rio de Janeiro e estreou na carreira de pugilista, chegando a conhecer a fama passageira por alguns anos, mas sem ascender profissionalmente nessa atividade. Em um de seus estandartes deixou bordado um ringue e outras referências ao mundo do boxe, miniaturizadas e recobertas por fios azuis, como o conhecido saco para treinamento de boxeador.

Em 1933, é admitido como funcionário da Light & Power, inicialmente para o serviço de lavagem de bondes. Depois, como vulcanizador em uma subsidiária da Light onde sofreu dois acidentes consecutivos, um dos quais comprometendo parcialmente suas atividades físicas. De temperamento indócil, como observa Moraes, Bispo do Rosário, ao se recusar a cumprir ordens de seu superior imediato na Light, é demitido da empresa e um ano depois recorre ao serviço de advocacia de José Maria Leone, pai de Humberto Leone, advogado que abraçou a sua causa e conseguiu uma indenização junto à empresa onde ele havia trabalhado.

Em contrapartida e sem ganhar nada em troca, passou a viver na casa do patriarca José Maria Leone, ocupando-se de serviços de limpeza e compra de mantimentos para essa família, na Rua São Clemente em Botafogo, o mesmo local onde fora acometido pelo surto psicótico na noite do dia 22 de dezembro de 1938. Dali iniciou seu périplo pelas ruas e igrejas do Rio de Janeiro e tomado como louco foi preso pela polícia civil e encaminhado para o Hospital Pedro II na Praia Vermelha, em seguida transferido para a Colônia Juliano Moreira.

A relação de subalternidade à família Leone é outro aspecto sugerido em sua biografia. O fato é que, depois de sucessivos internamentos, ele continuou a visitar e

passar períodos intermitentes com os membros dessa família, especialmente na casa de Humberto Leone, de quem se tornou muito próximo e leal. Segundo Frederico Morais, a alternância entre o hospício e a família Leone perdurou por quase três décadas, incluindo também outros locais de propriedade da mesma família, onde Bispo do Rosário se instalou por curtos períodos, passando a exercer atividades não remuneradas em troca de moradia e comida, como a de porteiro no Hotel Suíço e de zelador de uma clínica pediátrica em Botafogo, onde se alojou no sótão e produziu vários de seus trabalhos.

É importante aqui ressaltar que um dos primeiros registros fotográficos sobre Bispo do Rosário data desse período. São fotos de autoria de Jean Manzon, datadas de 1943, feitas nos jardins do Hospital Pedro II e que irão ilustrar duas matérias publicadas na *Revista Cruzeiro* e na *Revista A Cigarra* sobre esse Hospício¹⁵. Nestas fotos, Bispo veste um manto bordado, menos elaborado do que o conhecido Manto da Apresentação, e já nessa época era possível se ver algumas imagens de suas obras.

No dia 8 de fevereiro de 1964, por conta própria, resolveu retornar definitivamente à Colônia Juliano Moreira, de onde não mais saiu até o dia de sua morte, em 5 de julho de 1989¹⁶.

A descoberta de Bispo do Rosário e sua projeção para o extramuros da Colônia Juliano Moreira deu-se através de uma reportagem televisiva, em 1980, em que o jornalista Samuel Wainer denunciava pela primeira vez ao país as condições de precariedade e de miséria humanas a que eram submetidos os pacientes confinados no contexto asilar e psiquiátrico da época. Foi também no início dos 80 que o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart realizaria um documentário sobre o ritual de degradação no interior da Colônia, tendo como principal protagonista Bispo do Rosário, eternizado no curta-metragem “Prisioneiro da Passagem”¹⁷. Depois disso, vários outros jornalistas, fotógrafos e cineastas acorreram à Colônia Juliano Moreira

¹⁵ *O Cruzeiro*, Ano XVI, nº5, 27 de Novembro de 1943 e *A Cigarra*, Ano XXIV, Janeiro de 1944, nº118. Consultar NASSER, David. “Os loucos serão felizes?: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 5, p. 31-38, nov. 1943, p. 31-38 e 74.

¹⁶ Sua vida, assim como a construção de sua obra, pouco se prestam a um descrição unívoca, marcada por uma temporalidade linear ou convergente, ordenada por acontecimentos cronológicos, aquilo que Pierre Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”. Isso nos obriga a levar em conta diferentes regimes de temporalidade, incluído o imprevisível e o aleatório que sempre estiveram presentes tanto em sua vida quanto no seu processo criador. BOURDIEU, Pierre. “L’illusion biographique”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, V. 62-63, p. 69-72, jun. 1986.

¹⁷ DENIZART, Hugo. *O Prisioneiro da Passagem*, DVD (30 min 22 seg), Curta-metragem, 1982. A versão digital encontra-se: <https://www.youtube.com/watch?v=PjgPILYLZOU>.

para conhecer o seu mais ilustre habitante, ampliando a divulgação de sua obra, atrelada à curiosidade por sua vida.

Já por essa época, Bispo reiterava de forma indireta as condições necessárias para a construção mítica de sua própria história, criando situações inusitadas em que vida e obra se fundiam. Geralmente, diante das câmaras performatizava situações diversas, vestido com o exuberante manto da apresentação deixava-se retratar junto a seus objetos, como na ação performática em que simulou dormir na cama especialmente concebida para Rosângela Maria – estagiária de psicologia e seu amor platônico –, na qual Bispo desejava representar a peça de Shakespeare, Romeu e Julieta. A intenção de preservar sua mitologia pessoal reflete-se também no cuidado com que apareceu nas fotos, como por exemplo, quando exigiu a Walter Firmo que ao fotografá-lo deixasse apenas aparecer sua sombra e não seu corpo. Em outras ocasiões, para aqueles que desejavam conhecer o seu “quarto forte”, no Pavilhão Ulisses Viana, condicionava o acesso à decifração do *mot de passe*: “qual a cor de minha aura?” Aquele que respondesse à assertiva, segundo seu critério, estaria apto a penetrar em sua arquitetura imagética, no interior de seu labirinto, através de suas obras distribuídas pelas dez celas solitárias e um espaço central, onde Bispo viveu nos últimos anos de sua vida na Colônia, e da qual só ele possuía a chave¹⁸.

Todavia, no mundo da arte sua revelação só ocorreu em 1982, quando o crítico e curador Frederico Moraes, finalmente, o desvendou perante um público mais especializado. O próprio Moraes chega a afirmar sem muita parcimônia:

“Lúcio Costa costumava referir-se a Brasília como “a cidade que inventei” (...) Nasceu pronta, bela, monumental. Pois bem, parafraseando o nosso arquiteto e urbanista, eu poderia dizer, com igual ênfase: “Arthur Bispo do Rosário, o artista que eu inventei”. E não estaria faltando à verdade. Críticos e historiadores de arte só tomaram conhecimento de sua obra, quando Bispo do Rosário já completara seu ciclo virtuoso de criação. Sua obra não foi revelada à história da arte brasileira peça por peça, fase por fase, mas de uma só vez, inteira, concluída, plenamente realizada”¹⁹.

Malgrado a disputa entre os críticos e historiadores de arte em torno de quem primeiro descobriu ou fixou o mito de origem de Bispo do Rosário, foi Moraes que

¹⁸ Sobre o caráter performático ou de performatização na obra de Bispo, consultar o ensaio de AQUINO, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma imagem biografia”, in *Arthur Bispo do Rosário* Lazaro, Wilson (Org.), Rio de Janeiro, Réptil, 2012.

¹⁹ MORAIS, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Rio de Janeiro: NAU/ Livre Galeria, 2013, p. 23.

reconheceu o valor de sua arte e, por isso, resolveu incluir alguns de seus trabalhos na exposição intitulada “À Margem da Vida”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982, compartilhada com outras obras produzidas por pacientes de diferentes instituições psiquiátricas, ocasião em que foi também exibido pela primeira vez o documentário realizado por Denizart²⁰.

Logo após a sua morte, em 1989, coube também a Moraes a primazia de organizar a primeira individual desse artista, denominada “Registros de minha passagem pela terra”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro²¹. Em 1993, influenciado pela recepção positiva e interesse crescente do público por sua obra, o mesmo curador organizaria a primeira grande retrospectiva: “Arthur Bispo do Rosário: o inventor do universo”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAN)²².

Em seguida, outros empreendimentos, de envergadura semelhante, somaram-se a essas primeiras ações, promovendo a obra de Bispo do Rosário ao patamar de notoriedade nacional e internacional. Seus trabalhos começaram a ser requisitados para exposições em importantes galerias e museus do mundo inteiro. A obra de Bispo representou o Brasil na 46ª Bienal de Veneza, em 1995; enquanto que a Bienal de São Paulo, em sua 30ª edição de 2012, o homenageou com destacado e concorrido espaço para amostra de sua obra.

A partir da década de 1990, já depois de morto, Bispo do Rosário alcançaria a glória terrena²³. Todavia, o espólio deixado por ele passou não somente a criar um problema heurístico para o campo das artes em geral – principalmente de natureza historiográfica e crítica – como também um desafio para a maioria de seus estudiosos.

Isto porque, para alguns deles, o valor e reconhecimento de sua obra transcende o simples diagnóstico que lhe fora conferido por ocasião de seu internamento no dia 25 de janeiro de 1939, quando foi oficialmente decretado como

²⁰ Museu de Arte Moderna, *À margem da vida: Catálogo*. Rio de Janeiro, 1982.

²¹ **MORAIS**, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela Terra: Catálogo*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989.

²² **MORAIS**, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: o inventor do universo: catálogo*. Rio de Janeiro, 1993.

²³ Independentemente de seu desígnio, sua obra ganhou por merecimento vida própria e legitimidade no campo das artes, sendo identificada como importante referência no cenário da arte contemporânea nacional e internacional. Sobre os limites da arte contemporânea consultar **SMITH**, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009

“esquizofrênico paranoico”, o que o levou, a partir de então, a viver a maior parte de sua vida em regime de confinamento²⁴.

Se por um lado há na crítica especializada divergências quanto à compreensão e interpretação de sua obra, por outro lado, prevalece a tendência segundo a qual o interesse maior pelo trabalho desse artista não se prende essencialmente ao diagnóstico de sua loucura, mas sim à originalidade e valor de sua arte, como vaticina Herkenhoff: “Chegará o dia em que se discutirá a arte de Bispo do Rosário sem menção à loucura”²⁵.

De certo modo, reiterando essa perspectiva, ao refletir sobre a velha dialética entre arte e loucura²⁶, Frederico Morais observa que o conjunto da obra de Bispo não deveria se reduzir a uma classificação a partir dos sintomas produzidos pela doença mental, ou ainda separar o estado da loucura da condição de criação artística. De acordo com esse entendimento, sua criação artística não deveria ser assimilada apenas ao contexto de um asilo psiquiátrico, tampouco valorizada em função de expressões psicopatológicas da criação artística ou considerada como linguagem artística reveladora de imagens do inconsciente, então refletidas em prontuários clínicos: “A loucura de Bispo do Rosário está inteiramente contida em sua obra, colada a ela irreversivelmente. Não há como separar em Bispo do Rosário o que é arte e o que é loucura. E isto que acabo de dizer não contraria minha persistente afirmação de que Bispo do Rosário seja artista, apesar de sua loucura”²⁷.

Seus principais comentaristas insistem também em afirmar que Bispo do Rosário nunca teve um professor de arte ou quem o orientasse, permanecendo igualmente alheio e à distância das vanguardas estéticas e experimentos conceituais que pululavam nos principais centros metropolitanos de arte. Tampouco frequentou ateliês de arte-terapia, embora na Colônia Juliano Moreira fosse oferecida a chamada “praxiterapia” (ou terapia ocupacional), que compreendia oficinas especiais, como as atividades de costura e bordado, assim como de pinturas, desenho e escultura.

²⁴ Vale salientar que Bispo do Rosário manteve-se isolado por sete anos, quase incomunicável, em uma das celas do Pavilhão Ulisses Viana, onde confeccionou diferentes objetos e bordou boa parte de seus standartes, mas até então sua criação não havia sido relacionada ao campo da arte. As chamadas “arte liminares” costumavam ser associadas às artes populares ou *naïfs*, admitidas e não raras as vezes simpatizadas porque não punham em perigo o cânone estético hegemônico, como punha em risco as artes que provinham dos hospícios, como a de Bispo. Ver **FROTA**, Lélia Coelho, Op. cit.

²⁵ “(...) Ou por liberdade de escolha, haverá menção à loucura se necessário for, porque, afinal, não se reivindica sua total elisão no debate” **HERKENHOFF**, Op. Cit. p. 183.

²⁶ Ver **MORAIS**, idem, pp. 99-104. Sobre as implicações entre arte e loucura, ver: Vichon, Jean. *L'Art et la folie*. Paris. Stock, 1924.

²⁷ **MORAIS**, idem, p. 132.

Também não há menção de que tenha tido qualquer contato com a psiquiatra junguiana Nise da Silveira no Engenho de Dentro, onde ela havia criado a Seção de Terapia Ocupacional (STOR) em 1946, com ateliês que estimulavam a livre criação²⁸. Sabe-se, no entanto, que Bispo do Rosário passou pelo Engenho de Dentro. Prova disso são algumas placas de rua, a série de ORFA (Objetos Recobertos com Fio Azul) com os nomes dos logradouros da região, além de ter bordado em diversos de seus fardões o nome do bairro Engenho de Dentro.

Pode-se inferir também que essa liberdade e autonomia de expressão foi especialmente frutífera para a sua arte, isto na medida em que não houve um enquadramento psiquiátrico no seu processo de criação artística. Talvez por isso mesmo tenha ele conseguido subverter todos os limites possíveis no plano da estética e de seus modelos, não se deixando aprisionar ou domesticar pelas técnicas da arte-terapia, menos ainda emoldurar seu processo de criação a nenhum tipo de categoria sistematizadora da arte, até mesmo porque todas elas fugiam completamente da linguagem única por ele criada. É que suas obras não cabiam e nem se adequavam a nenhum conceito ou escola à época, seja a chamada *art brut* (tal como havia postulado Jean Dubuffet²⁹), *outside art*, *folk art* ou até mesmo o que o crítico Mario Pedrosa definiu em sua versão local como “arte virgem”³⁰.

Outro problema que se impõe à crítica especializada é a ausência de posse autoral em sua obra, pois ele nunca assinou, datou ou atribuiu títulos aos seus trabalhos, o que, aliás, é comum entre os artistas que produzem dentro do campo da loucura. Sua arte foi sendo concebida à medida em que o seu impulso criador o mobilizava e a partir do material que conseguia reunir para a composição de seus objetos. Além disso, não se pode atribuir o princípio de intencionalidade conceitual ao seu processo de criação, pois em nenhum momento ele se definiu como artista. Em alguns depoimentos gravados que concedeu, Bispo do Rosário dizia escutar vozes que só ele era capaz de ouvir e que lhe forçavam a produzir, incessantemente: “Eu não tenho noção de nada, eu não tenho tino, tudo é de acordo como que ele manda que

²⁸ **MORAIS**, p. 46. Ver também, **SILVEIRA**, Nise. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

²⁹ **THÉVOZ**, Michel. *L'Art Brut*. Genève: Albert Skira, 1975.

³⁰ **PEDROSA**, Mário. *Arte. Forma e Personalidade*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Kairós, 1979.

faça, “faça isso, faça aquilo”. Eu sou obrigado a fazer”³¹. Em outra ocasião assinala: “(...) Esse material usado na Terra para uso do Homem que eu represento”³².

Desse modo, deixa entrever que sua missão na terra era reconstruir o mundo para ser apresentado a Deus no Juízo Final, o que levou alguns de seus primeiros especialistas a interpretarem sua obra a partir do propósito de reorganização e recomposição da ordem natural das coisas, atuando ele como uma espécie de demiurgo. Posteriormente, essa compreensão foi também reiterada por outros autores, embora com pequenas divergências hermenêuticas que problematizaram essa perspectiva, como foi o caso da psicanalista Flavia Corpas, para quem o sentido de tal missão pode ser interpretado como forma de seu desejo e expressão de representar os materiais existentes na Terra para o uso do homem³³.

Embora divergindo quanto ao ponto de inflexão no entendimento entre registrar, reconstruir e representar o mundo há, todavia, entre os seus comentaristas um forte elo de conjunção em torno da ideia de missão, considerada como algo impelido pela crença de uma força maior e sobrenatural, potencializada pelo delírio místico e alucinações que, independentemente da intencionalidade conceitual do ato criador, motivaram ele a concretizar seu objetivo maior que era ordenar, classificar, catalogar, inventariar e arquivar o mundo, ao mesmo tempo ressignificá-lo, o que ele se propôs a fazer investido, como ele se auto proclamava, na condição de guardião do universo.

As pistas que decorrem de tal interpretação se baseiam na própria ideia sugerida por Bispo do Rosário e sobretudo pela forma como ele criava seus objetos. Como é sabido, a maior parte deles é fruto da reciclagem de lixo, feitos com materiais sucateados e perecíveis, bordados com agulha e linha. Em alguns situações particulares, a depender da obra, mandava comprar os materiais que precisava, através de familiares de pacientes internos na Colônia, outras vezes recebia como presente ou por escambo de funcionários. Mas em qualquer das hipóteses, exceto as linhas e os novelos pelos quais mantinha especial obsessão, todo o restante do material utilizado na confecção de suas obras era fruto de seu biscate, garimpado no lixo da Colônia e alhures.

³¹ Entrevista concedida a **GABEIRA**, Fernando. *Série Vídeo-Cartas: o Bispo*. DVD (09 min 08 seg), Curta-metragem, 1985.

³² Entrevista concedida a **DENIZART**, Hugo. *O Prisioneiro da Passagem*, DVD (30 min 22 seg), Curta-metragem, 1982.

³³ **CORPAS**, Flávia. Op. Cit. p. 89.

Neste sentido se poderia aplicar à sua obra a definição de bricolagem proposta por Claude Lévi-Strauss, ou seja, um pensamento original, estruturado a partir de um repertório de composição heteróclita, limitado, com o qual se tem que dar conta da tarefa proposta pois nada mais se tem à mão. Parafraseando o pai da antropologia estrutural, poder-se-ia dizer que ele na qualidade de *bricoleur* combina esses elementos para formar um sentido, utilizando os materiais ao seu alcance para dar-lhes um significado diferente do que tinham antes³⁴.

Madeiras de caixas de feiras, cabos de vassouras e rodos de limpeza eram usados nos suportes e estruturas de suas vitrines, também nos carrinhos como base de sustentação das obras, complementados por outros elementos utilitários e descartáveis: copos e garrafas de plástico, canecas de alumínio, latas de cerveja, talheres de metal, embalagens de margarina e de óleo vegetal, pentes, canetas, peças de vestuário, calçados, sandálias havaianas, carretéis de esparadrapos, restos de papeis, peças de automóveis, brinquedos de plástico, instrumentos musicais, moedas, fichas coloridas de bondes, botões de roupa e uma infinidade de artefatos de uso cotidiano.

Quando não dispunha do novelo à mão, Bispo do Rosário extraia as linhas azuis dos uniformes do manicômio, desfiando fio por fio para depois bordar sobre os lençóis dele e de outros pacientes e em seguida transformá-los em estandartes. É também dos uniformes hospitalares que ele retirava os fios azuis para recobrir diferentes tipos de objetos. Essa técnica de “mumificação” consistia em envolver ou encapsular com fios bordados toda a superfície de um determinado objeto até escondê-lo completamente e este perder sua identidade inicial. Deste modo, sua técnica se baseava em ofuscar a matéria da qual originalmente o artefato era feito para atribuir ao objeto então refeito um novo estatuto no mundo das coisas, a partir do sistema classificatório por ele inventado. Tal processo ficou conhecido como ORFA (Objetos Recobertos por Fio Azul), categoria analítica criada por Frederico Morais. Trata-se de representações tridimensionais, geralmente miniaturas de diversos tipos de artefatos funcionais do cotidiano, a exemplo de escada, rede, fita métrica, régua, serrote, cabide de roupa, martelo, tesoura, enxada, colher de pedreiro, cortador de grama e uma infinidade de outros artefatos recobertos com os tais fios azuis.

³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon, 1962.

O aproveitamento de materiais encontrados na Colônia serviu-lhe também como base para a confecção do conhecido manto da apresentação, considerado pela crítica como a mais bem elaborada síntese mental e visual de sua obra. Era “a roupa que o identificaria no momento em que se apresentasse a Deus”³⁵ e, para isso, metamorfoseou o seu próprio cobertor de lã e sobre sua superfície têxtil marrom afogueada bordou palavras e imagens com linha coloridas. A parte interna do manto é inteiramente rebordada e preenchida por nomes femininos, representados por virgens que ascenderiam como ele ao céus.

A grande diferença da obra de Bispo do Rosário para qualquer outra experiência de arte homóloga, realizada no Brasil à época, reside não apenas na ousadia e originalidade de sua proposta, mas também na utilização de suportes similares aos utilizados por artistas europeus e norte-americanos no campo das vanguardas. Embora Frederico Morais e, posteriormente, outros estudiosos, como Ricardo Aquino, Wilson Lazaro, Paulo Herkenhoff, Patrícia Burrowes identifiquem afinidades eletivas entre a sua linguagem estética e experiências conceituais advindas dos *readymades* de Marcel Duchamp, passando pelo *nouveau réalisme* e pela *arte povera* italiana, torna-se difícil, contudo, enquadrar a sua arte em um rótulo, uma vez que supostamente ele desconhecia a linguagem da arte contemporânea e sua intencionalidade conceitual³⁶.

Apesar desse fato, as comparações formais com algumas tendências da arte conceptual internacional continuam a ser frequentemente invocadas por vários de seus comentaristas. Ao que tudo indica, ao insistirem nessa tônica, muitos deles intencionalmente criam as condições de legitimidade necessária para que a obra de Bispo do Rosário possa ocupar o merecido destaque na historiografia e crítica da arte, além de atentarem para sua importância no cenário da arte contemporânea, como fez Morais ao descobri-lo. Também se tornou lugar-comum estabelecer comparações entre Bispo e Duchamp, notadamente entre a *Roda da fortuna* de Bispo com a *Roda de bicicleta* de Duchamp, além do fato de que ambos eram admiradores do xadrez e, por caminhos e intenções diferentes, produziram obras relacionadas a esse jogo. Nessa linha comparativa, um tanto quanto forçada, é também mencionada a proximidade do azul, empregado pelo Bispo na série dos ORFA, com o chamado Klein Blue criado por

³⁵ MORAIS, p. 97.

³⁶ Sobre essa discussão ver: CABAÑAS, Kaira Marie. “A contemporaneidade do Bispo”, in *ARS*: São Paulo, n.32, V. 16. Jan-Ab, 2018.

Yves Klein ou ainda às investigações semióticas de Joseph Kosuth³⁷. O Manto da Apresentação do Bispo se presta para frequentes correlações com os Parangolés de Hélio Oiticica, assim como contraponto a alguns trabalhos de Lygia Clark e de outros artistas brasileiros dos anos 60.³⁸ O repertório de aproximações entre suas obras e de outros nomes contemporâneos não cessa por aí, incluindo outros nomes: Arman, Manzoni, Boltanski, Joseph Beuys, Louise Bourgeois bem como alguns de seus discípulos brasileiros, José Leonilson, Nuno Ramos, entre outros.

Talvez por esse motivo, Frederico Morais tenha resolvido marcar essa diferença ao sistematizar e catalogar as obras de Bispo do Rosário, conferindo-lhes uma ordem conceitual própria em consonância com o léxico da arte contemporânea. Assim, buscou utilizar denominações já consagradas no âmbito da arte, substituindo categorias nativas, atribuídas pelo próprio Bispo, por denominações sofisticadas que sugeriam maior inserção no circuito da arte internacional. Por exemplo, ao invés de “vitrines” ou “montagens”, nome comumente empregado por Bispo, passou a denominar *assemblages*, criando também a série de ORFA, a série de objetos duchampianos, a série denominada *brise-soleil*, isto é, quadros de latas multiperfuradas sobre suporte de madeira que Bispo do Rosário usava para controlar a luminosidade de sua cela, entre outras denominações possíveis. Provavelmente, ao se utilizar desse tipo de recurso conceitual acreditava Morais que tornaria a obra de Bispo do Rosário mais cosmopolita e, portanto, em maior consonância com uma linguagem metropolitana e mais próxima da contemporaneidade. Ao desnaturalizar a condição de sua loucura, Morais visava garantir o status de arte contemporânea para a sua obra. Convém igualmente lembrar que a obra de Bispo, por motivos óbvios, não foi inserida no sistema de arte, mantendo-se fora do mercado³⁹.

Foi também graças à sua iniciativa e de Denise Correa, juntamente com médicos psiquiatras e funcionários da Colônia Juliano Moreira, que a obra de Bispo do Rosário foi preservada em sua integridade⁴⁰. Logo após sua morte, em 1989, o

³⁷ HERKENHOFF, Paulo. A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens, p. 157.

³⁸ MORAIS, Frederico. Catálogo Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela Terra. Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989.

³⁹ FOSTER, Hal. *Bad news days: art, criticism, emergency*. London: Verso, 2015.

⁴⁰ Trecho de depoimento de Robaina a Flávia Corpas: “ (...) quando ele morreu (o Bispo) me entregaram a chave do quarto dele (...) E assim que os auxiliares de enfermagem, sobretudo, souberam que eu estava com a chave, vieram rapidamente falar comigo, me pedindo a chave. Porque ele trabalhava com sucata e vários estandartes dele eram feitos com congas, com colher, que eram coisas que faltavam no cotidiano (...) porque queriam a chave para tirar as colheres, as facas, ténis, para poder colocar no uso de novo (...)” Ver CORPAS, Op. Cit., p. 78.

conjunto de seus objetos, então ameaçado de desmembramento, foi retirado do local onde Bispo viveu os últimos anos de sua vida, no Pavilhão de número 10, e transferido para a sede administrativa da Colônia, onde funcionou o Museu Nise da Silveira até 2001, quando então passou a se chamar Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. O trabalho desenvolvido por Moraes serviu, em 1992, como base para a catalogação e inventário de oitocentas e duas obras de arte de Bispo do Rosário, tombadas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural, sendo reconhecidas como patrimônio cultural do Estado do Rio de Janeiro.

Atualmente as obras de Arthur Bispo do Rosário permanecem salvaguardadas no Museu que leva seu nome, instalado na sede administrativa do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, no Edifício Heitor Peres, em Jacarepaguá. A importância de seus trabalhos, como foi aqui ressaltado e confirmadas nas folhas do Processo de Tombamento de seu acervo, através da catalogação de suas obras e de pareceres e notas técnicas, leva-nos a concordar favoravelmente com o pedido de tombamento do referido acervo.

Considerando os aspectos intrínsecos da obra de Bispo do Rosário, pode-se dizer que os seus trabalhos, independentemente de sua intencionalidade como arte, destacam-se pela acurada percepção estética combinada com a originalidade de construir uma obra única capaz de abarcar diferentes trabalhos. Sob essa perspectiva, deve-se considerar que todos os trabalhos que ele produziu eram parte de um único projeto de inventariar o mundo. Portanto, não se pode desmembrar o conjunto de seus objetos, tomando a parte pelo todo. Esse aspecto é reiterado pelo curador do atual Museu, Ricardo Resende: “(...) uma obra composta de um trabalho só. Todos os registros de objetos que temos no acervo são uma coisa só. Não dá para fazer separações, como dar títulos aos trabalhos, categorizá-los. O amontoado acumulado e carregado por Bispo era uma grande instalação composta dessas mais de 800 peças”⁴¹.

Por outro lado, não se pode minimizar a importância dos elementos extrínsecos de sua obra, especialmente o contexto social em que ela foi produzida. Para essa particularidade já chamou à atenção a psicanalista Flávia Corpas: “ O artista vivia para a sua obra, além de viver, de certa forma, dentro dela, em sua cela-ateliê na Colônia Juliano Moreira. Morava e criava no mesmo ambiente, não havendo qualquer

⁴¹ RESENDE, Ricardo. “Constelação Bispo: Notas sobre a multiplicidade do ato criativo”, in Labra, Daniela (org.), *Das virgens em cardumes e da cor das auras*, São Paulo, Editora WMF/Martins Fontes, 2016, p. 25.



distinção entre os espaços”⁴². Além disso, deve-se levar em consideração o fato de que sua obra foi praticamente produzida em um contexto asilar e psiquiátrico, sob a égide de um olhar “disciplinador da loucura”, aquilo que Michel Foucault costuma se referir como a “patologização e medicalização” como formas modernas de biopoder⁴³. Os reflexos dessa violência e opressão interna e externa, sem dúvida, estiveram presentes no contexto social em que Bispo do Rosário produziu seus trabalhos, embora ele não tenha se deixado “despersonalizar” no sentido atribuído por Erving Goffman, quando este se refere à noção de “carreira moral” (the moral career)⁴⁴.

De tal maneira que não se deve isolar a obra de Bispo do Rosário de outros acervos de artes asilares correlatos. A ela vem se somar um outro acervo de igual importância para o patrimônio imagético e artístico nacional que são as coleções do Museu de Imagens do Inconsciente, tombadas pelo IPHAN em 2003 por unanimidade de seus conselheiros. Naquela ocasião foi tombado um conjunto de mais de cento e vinte oito mil obras pertencentes a esse museu, produzidas por indivíduos igualmente diagnosticados como loucos, grande parte deles residentes no Engenho de Dentro. Como é sabido, o Museu de Imagens do Inconsciente é a primeira instituição do mundo criada especialmente para esse tipo de colecionismo⁴⁵.

É importante salientar que, segundo Christina Penna, a coleção do Museu de Imagens do Inconsciente, tombada pelo IPHAN, e o acervo de Bispo do Rosário, ora pleiteada para tombamento, constituem os dois maiores acervos de arte asilar do mundo, conservados em sua totalidade. No caso do acervo do Bispo é o único no mundo que reúne quase toda a obra de um só artista. Em outros países há exemplos similares, todavia, não com a mesma proporção e quantidade de obras reunidas em torno de um único artista. No panorama internacional, entre outros exemplos, destacam-se: a coleção L’Aracine (no Lille Métropole Musée); Musée Dr. Guislain, na Bélgica; Coleção Prinzhorn, na Alemanha; Collection d’Art Brut, na Suíça; a

⁴² CORPAS, Flávia. p. 23.

⁴³ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁴ GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York, Doubleday Anchor, 1961.

⁴⁵ Traçando, grosso modo, um paralelo formal entre as obras de Bispo do Rosário e as obras do Museu de Imagens do Inconsciente, nota-se que enquanto Bispo utilizava suportes não convencionais para a execução de seus trabalhos e estabelecia intuitivamente uma linguagem estética próxima das vanguardas pós 1950, embora supostamente sem conhecê-las; os artistas do Engenho de Dentro costumavam se exprimir geralmente através de pinturas, desenhos e esculturas, de certo modo, mais achegados ao abstracionismo informal, expressionismo e outras tendências estéticas da primeira metade do século XX. A considerar também que em ambos os casos se tratava de propostas diferentes relacionadas à produção artística e ao modo de representar à realidade.

Autruu

Adamson Collection, em Londres e o Hospital Sainte Anne, em Paris. Mas nenhuma dessas coleções se compara em importância com os dois acervos aqui mencionados⁴⁶.

Por fim, deve-se ressaltar que a relevância desses acervos não se restringe apenas ao mero registro de experiências artísticas, construídas a partir da criação de indivíduos rotulados como “doentes mentais”, confinados a regimes asilares. Mais do que isso, revelam a diversidade de visões e formas de estar no mundo e de representar a realidade, o que, de alguma maneira, através do conteúdo de suas obras reunidas em coleções, nos permite ainda hoje apreender a fruição de expressões e patrimônios imagéticos por meio de linguagens sociais diversas que dão sentido e significado a um determinado tipo de realidade e ao contexto histórico de uma época.

Conclusão e recomendações

Considerando as observações e argumentos aqui apresentados, com base nas recomendações e pareceres solicitados pelo Departamento de Patrimônio Material (DPM), que integram os autos desse processo, declaro-me favorável ao tombamento de todas as obras do Acervo de Arthur Bispo do Rosário, pertencentes ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, listadas nas Apostilas contidas no Processo n. 01450.001794/2018-21.

É solicitado o tombamento de 850 peças, listadas nas folhas 13-57 do processo. Convém notar que no tombamento pelo INEPAC, em 1992, foram catalogadas 802 peças. Atualmente o Museu está desenvolvendo um novo inventário, sob a coordenação e pesquisa de Christina Penna e equipe especializada, denominado *Inventário do Mundo*, cujo objetivo é gerar informações para a construção de uma base de dados para pesquisa, como também para a publicação do Catálogo Raisonné, com a perspectiva de que sejam incluídas mais 100 obras de Bispo ainda não inventariadas. Na hipótese dessas novas incorporações ao Acervo de Bispo do

⁴⁶ Sobre a importância dessas coleções, ver a tese de CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *Do asilo ao museu: ciência e artes nas coleções da loucura*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015 (Tese de doutorado em museologia e patrimônio/mimeografada).

Arthur

Rosário, sugiro que seja notificado ao IPHAN para processo de rerratificação do tombamento, caso este seja aprovado por este Conselho.

É também fato que pela própria natureza e fragilidade dos materiais com os quais Bispo do Rosário construía os seus trabalhos, algumas peças estão ameaçadas. Como já foi aqui ressaltado, os materiais utilizados na confecção dessas peças eram em sua maioria reaproveitados e reciclados, alguns perecíveis e outros atingidos pela ação aleatória do tempo, a exemplo dos bordados sobre matérias têxteis e peças de madeira, de plástico, borracha, papel etc. Há muitas peças têxteis comprometidas tanto pela conservação dos tecidos quanto de alguns bordados que começam a perder a cor original. Entretanto, a partir do momento que as peças foram transferidas para o atual Museu, iniciou-se um processo mais profissional de acondicionamento em lugares adequados, higienização e uso de técnicas apropriadas para a conservação.

Observa em Nota Técnica a conservadora e restauradora Claudia Nunes, responsável pelo primeiro restauro do manto da anunciação, que um dos principais fatores que ocasiona o desgaste das peças são as inúmeras demandas de empréstimo para exposições nacionais e internacionais. Em muitos casos não foram respeitadas as normas de conservação para acervo têxtil nem o cumprimento adequado de normas de segurança. Outro aspecto destacado é a limitação de recursos museográficos nas áreas expositivas do museu, principalmente no que diz respeito a iluminação e a exposição das peças em condições vulneráveis à incidência solar, o que pode vir a causar danos gradativos sobretudo nas peças têxteis, como por exemplo, a perda de pigmentação dos tecidos e bordados. Todavia, caso se confirme o tombamento da obra, isso poderá ser minimizado na medida em que a administração do museu poderá obter maiores recursos financeiros, através de doações de entidades nacionais e internacionais, para investir no melhoramento e compra de equipamentos. Isso ocorrendo, haverá também maior controle sobre a saída dessas peças, uma vez que serão aplicadas as restrições normativas determinadas no Decreto-Lei 25/37.

Dentro da perspectiva de conservação do conjunto da obra do Bispo, a equipe técnica que coordena o Inventário do Mundo, sob a coordenação de Christina Penna, está empenhada – além da publicação do Catálogo Raisonné, instrumento de fundamental importância para a salvaguarda do acervo – em desenvolver um projeto de conservação e restauro cujos procedimentos irão resultar em uma ampla discussão com um colegiado especializado. Para esse fim, a direção do museu, juntamente com a equipe técnica, intenciona, mais adiante, reunir especialistas nacionais e

internacionais para discutir as adequações e adaptações do espaço da Reserva Técnica, os procedimentos e limites das intervenções no acervo.

Certamente, isso se apresenta como um dos grandes desafios a curto e médio prazo. Uma das questões prementes colocadas é qual o limite de intervenção sobre as peças. Devido à complexidade do acervo em questão deverão ser amplamente questionados e discutidos os procedimentos a serem adotados, uma vez que no campo da conservação e restauro, especialmente de arte contemporânea, há vários tipos de intervenção que podem ser seguidos. Por exemplo, na hipótese de ser adotada uma perspectiva mais intervencionista em relação a alguns procedimentos do restauro, caberia ser questionado:

Seria legítimo substituir em algumas obras elementos já danificados ou completamente destruídos por elementos novos e semelhantes? Se poderia considerar o Acervo de Bispo com uma obra em processo de decomposição? Se poderia considerar a vulnerabilidade desses elementos como marca identitária da obra? Ou considerar os registros fotográficos das peças, em diferentes momentos temporais, como referências imprescindíveis para entendimento e permanência das obras?

São algumas questões desafiadoras para as quais não cabe resposta no contexto deste relatório.

Em nota técnica ao processo, Guacira Waldeck chama a atenção para um ponto importante sobre o Tombamento do Acervo de Bispo do Rosário, sugerindo a necessidade de ampliar a noção de patrimônio contida no Decreto-Lei n.25/37 e, neste caso, considerarmos a concepção de referência cultural, o que implica uma perspectiva patrimonial mais inclusiva e plural, incidindo sobre aquilo em que se revelam individualmente ou coletivamente valores e sentidos que transcendem a própria materialidade do bem.

Sugiro ainda como diretriz para ações de fiscalização de bens tombados pelo IPHAN, que além da necessidade de garantir a preservação e manutenção da integralidade do acervo, assegure que esse patrimônio artístico seja mais acessível ao público.

Pelas razões aqui expostas, devo considerar que a obra de Bispo do Rosário possui excepcional valor no campo da arte e da cultura e, por isso, inclino-me favoravelmente à proposta de inscrição do conjunto de suas obras no Livro do Tombo das Belas Artes, mas sugiro também que, por se tratar de uma importante coleção de arte asilar, seja igualmente inscrita no Livro do Tombo Histórico.

Autstun

À guisa de conclusão, gostaria de citar Paul Valéry quando este afirma que “a poesia é o lugar dos pontos equidistantes entre o puro sensível e o puro inteligível”⁴⁷. Neste sentido, se poderia dizer que toda a obra de Bispo do Rosário resulta no esforço de franquear a comunicação entre o puro sensível e a loucura como impulso criador. Afinal, o que seria o trabalho de um artista senão a tentativa de se manter suspenso nesse frágil e delicado fio, como era próprio do fazer e do bordar de Bispo que, ao urdir com seus fios a trama da vida fiava a loucura da arte como forma visceral de se exprimir no mundo.

Este é o parecer que submeto ao Pleno deste egrégio Conselho.

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2018.

Antonio Motta

Vice-Presidente da Associação Brasileira de Antropologia-ABA e Membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN



⁴⁷ “*la poésie est le lieu des points équidistants entre le pur sensible et le pur intelligible*”. VALÉRY, Paul. 1975. *Cahiers*. Paris: Gallimard. p. 1638.

