

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: A ARTIMANHA DA ARTE BRASILEIRA

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: *THE CUNNING OF BRAZILIAN ART*

Fabio Akcelrud Durão¹

RESUMO: Este texto parte da arte e da biografia de Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) para investigar a posição que o sistema brasileiro de arte outorga à produção nacional, desvelando possíveis paradoxos na ‘afirmação’ da arte brasileira que se enxerga em certa crítica. Questionando o próprio ‘lugar’ artístico da produção de Bispo do Rosário, o texto busca repensar, portanto, não apenas a inserção da arte brasileira no panorama mundial, mas, especialmente, as formas empregadas pela própria crítica brasileira para buscar essa inserção.

Palavras-chave: arte brasileira, crítica de arte, internacionalização.

ABSTRACT: This essay analyses the work and the life of Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) in order to reconsider the position conceded to Brazilian art by its own critical system, unveiling certain possible paradoxes in the ‘affirmation’ of Brazilian art, as seen in some critical positions. In questioning even the artistic ‘place’ of Rosario’s production, the essay tries to rethink not only the insertion of Brazilian art in the world scene but, mainly, the ways Brazilian criticism itself has used to look for this insertion.

Keywords: brazilian art, art criticism, internationalization.

NOTA INTRODUTÓRIA

Este texto foi originariamente publicado em inglês, na revista *Wasafiri*, publicada pela Open University e Routledge. O volume foi dedicado à cultura brasileira contemporânea, e foi editado por Suman Gupta e por mim.² Como ele se dirige a um público estrangeiro, muitas referências óbvias a brasileiros tiveram de ser explicadas, o que não é necessariamente ruim, pois um pouco de estranhamento não faz mal a ninguém. Porém, a inclusão em uma revista voltada à crítica literária pode parecer

¹ UNICAMP.

² *Wasafiri*, Vol. 30, n. 2, *The Brazilian Contemporary*. Junho de 2015, p. 32 a 39.

algo fora de propósito, e por isso merece uma justificativa que vá além da ladainha já tão desgastada da interdisciplinaridade. Defendo no texto que, a partir do processo interno de funcionamento dos objetos de Bispo do Rosário, uma lógica particular da arte brasileira pode ser distinguida. Quando levados para o mundo da arte, tornam-se problemáticos em diversos sentidos, porém quando considerados por si sós, desvinculados de qualquer predicação, forçam um reajuste do que se entende por arte. Embora essa dinâmica deslocalizadora seja mais facilmente perceptível em coisas do que em palavras, creio que poderia ser extrapolada com proveito das artes plásticas para a literatura. Como os artefatos de Bispo do Rosário iluminariam a literatura marginal brasileira? Como poderiam marginalizar a produção literária nacional? Daí a ideia de trazer o texto para a Versalete: não como um artigo pronto, uma espécie de ponto final de um pesquisador sênior, mas um ensaio que propõe uma reflexão mais ampla a partir de si, com tudo que ela possa ter de incerto e tateante.

I.

A Bienal de São Paulo é, de longe, o mais importante evento de arte no Brasil. A sua trigésima edição, intitulada “A Iminência das Poéticas”, ocorreu entre 7 e 9 de dezembro de 2012, em seu lugar de costume, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera, e atingiu um público de mais de 520 mil pessoas. Com um apoio estatal generoso, publicidade abundante e entrada gratuita, a Bienal pertence naturalmente ao tecido dos grandes eventos da cidade. Ano vai, ano vem, a Bienal aparece nas listas de atividades populares como a São Paulo Fashion Week, a Feira do Livro, entre outras. Como sempre, bastava adentrar o Pavilhão do Ibirapuera para avistar as marés de gente — ainda que essas pessoas não fossem os habituais *posers* e metidos das galerias de arte; mas sim crianças em idade escolar, adolescentes beijando-se em meio às instalações, despretensiosas famílias vestindo jeans e camisas de time de futebol.

Em uma palavra, o povo comum. Bastava olhar tudo isso para se ter a impressão de que arte e comunidade não são termos mutuamente excludentes, que a crise da estética — a incerteza relativa ao *status* da arte — não seria tão inescapável assim. Mas surge uma dúvida: as barulhentas crianças correndo de um lado para o outro, os adolescentes e seus hormônios pensando obviamente em outras coisas, a família se aproveitando da entrada gratuita, eles todos poderiam estar curtindo a experiência da arte de uma maneira bastante diferente, talvez até mesmo oposta à maneira (que pode ser dita) correta. A questão é séria, e de maneira alguma retórica: a Bienal é um verdadeiro evento artístico? É possível que ela seja compreendida como o que seria uma genuína experiência artística; ou ela é nada menos que um simulacro de si mesma, entretenimento superficial e frívolo como qualquer outro na cidade de São Paulo, sendo sua única particularidade advinda do capital cultural associado à palavra “arte”? Para colocar de uma maneira algo extremada, se tomarmos em consideração o peso da Bienal, seu fracasso em um vazio retumbante, um nada em meio a tantas coisas e trabalhos, poderia ser indicativo do destino da arte, como um todo, no Brasil. A proposição de que a verdadeira arte jamais foi feita no país irá certamente soar exagerada, senão absurda, para leitores do mundo desenvolvido; ainda assim, essa persistente sensação de inautenticidade tem sido um *topos* persistente na crítica cultural brasileira. Foi celebrenemente articulada pelo crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, quando observou em uma conhecida sentença que: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (GOMES, 1997, p.90)³

Esse desejo pelo genuíno pode ser explicado, até certo ponto, pelas condições da colonização que formatou o país. Pois, ao contrário de outras nações subdesenvolvidas como o Egito e a Índia — que ainda são assombradas pelas antigas civilizações não-

³ Ver também SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração”. In _____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

ocidentais que as precederam —, ou o Peru e a Bolívia, formadas a partir da extinção de grandes impérios, o Brasil nunca teve uma sociedade pré-moderna tecnicamente avançada em seu passado. As populações indígenas foram dizimadas pela chegada dos portugueses e finalmente absorvidas pelas culturas conflituosas e mais fortes trazidas pelos brancos e africanos. Certamente, esse sentimento de inautenticidade pode projetar na Europa uma sensação de normatividade, como se lá a arte tivesse o seu lugar apropriado, não problemático. De todo modo, não faz sentido lógico que na Europa o caráter orgânico da arte seja positivo ou não-ideológico, apenas porque no Brasil a arte pode parecer tão facilmente artificial. Seja como for, a possibilidade de imaginar o *todo* da arte como não-verdadeiro é epistemologicamente rica e não tão explorada em outros contextos.

Nesse ponto de vista, apenas trabalhos que de alguma maneira tocaram esse complicado estado de coisas — como a obra de Machado de Assis, por exemplo — poderiam enfaticamente receber o rótulo de “arte”, e não os trabalhos que celebram as características brasileiras, digamos, a natureza exuberante do país, seu povo amigável e espontâneo, e por aí vai. Todavia, no momento presente isso seria dramático de uma maneira peculiar, pois, como uma nação atrasada que nunca conseguiu criar uma tradição emancipada de seu próprio passado, o Brasil teria finalmente conseguido reunir os recursos necessários para a produção artística (com entrada gratuita e tudo), precisamente em um tempo em que o conceito de arte estaria demasiado desvanecido para permanecer de pé⁴. Se a Bienal de repente parece adquirir um caráter tão decisivo, devem existir maneiras de determinar se qualquer coisa de estético aconteceu nela. Mesmo se alguém pudesse tentar estabelecer empiricamente se existiu arte na Bienal, através de questionários, é mais interessante investigar como a hesitação relativa à existência da arte no Brasil habita as obras, elas mesmas; como

⁴ Interessantemente, essa narrativa do atraso pode ser posta em paralelo com o desenvolvimentismo na história do país, pois quando o Brasil alcançou um nível em que a modernização finalmente parecia iminente, ela estava atrasada demais para os projetos nacionais, perante a dominância do capital global e os custos insuportáveis da modernização nacional.

os artefatos podem incorporar, na sua própria forma de existência, tanto a impossibilidade quanto a promessa da arte. Que as obras de arte são autocontraditórias; que contém em si campos de força que ocupam polos opostos, não se trata de uma ideia nova, mas sim de uma referência à estética materialista de Theodor W. Adorno. Por outro lado, as maneiras em que a não-identidade é expressa no pensamento de Adorno fecham os olhos para a questão do subdesenvolvimento e todos os problemas relacionados a ele, como a forma peculiar adotada pelo progresso (não como avanço verdadeiro, mas buscando sempre chegar ao patamar dos países desenvolvidos); a natureza desigual mas combinada do atraso (nunca apenas passos que ficam para trás, mas em si o produto do avanço em um outro lugar); e o estabelecimento de tipos específicos de relações de dependência, entre outros. A tentativa aqui é de desenvolver uma leitura que faça justiça à dialética da arte no Brasil, não partindo de pré-suposições abstratas ou gerais, mas através da imersão nos objetos e no que é feito com eles, algo enraizado nas condições concretas da produção e da recepção.

Seria difícil não reconhecer que o trabalho de Arthur Bispo do Rosário manteve uma posição, se não de uma centralidade rigorosa, ao menos de preeminência na Bienal de São Paulo de 2012. Suas obras não foram apenas objeto de ampla cobertura midiática e atenção do público⁵, mas também suas técnicas de composição e procedimentos estéticos podiam ser detectados, coincidentemente ou não, em obras de outros artistas — brasileiros e estrangeiros. O minimalismo de Rosário, sua preferência pela *assemblage* e *bricolage*, optando pelo lixo como material, a refuncionalização das coisas do dia-a-dia, a mistura de palavras com formas e cores e a submersão completa nos objetos que criava — o que gravava neles signos de muito *trabalho* — são apenas alguns dos traços definidores de um tipo de prática estética que poderia ser identificado, de uma maneira ou de outra, em artistas como Alexandre

⁵ Uma busca no *Google* pelas palavras-chave “Bispo do Rosário”, “Bienal de São Paulo” e “2012” encontrou cerca de 37 mil resultados, em 28 de junho de 2013.

Navarro Moreira, Anna Oppermann, August Sander, Benet Ressel, Cadu, e F.marquespenteado, entre muitos outros na Bienal⁶. Em suma, a força do trabalho de Rosário poderia ser reorganizada em torno de boa parte da arte eletrônica/não-eletrônica que esteve presente na Bienal. Certamente, Bispo (como muitos brasileiros o chamam) não era um desconhecido da cena artística do país; sua presença na exposição marcou uma segunda onda de interesse por seu trabalho. Em 1982, sua obra foi apresentada na exposição coletiva “À Margem da Vida”, e em 1995 ele chegou ao auge de sua fama quando foi escolhido para representar o Brasil na quadragésima sexta edição da Bienal de Veneza (à qual retornarei). Rosário morreu em 1989, antes de poder ver seu trabalho exibido no exterior. Apesar disso, mesmo se estivesse vivo, certamente seria indiferente à adrenalina do estrelato, ao menos na maneira como concebemos o termo, centrado em uma imagem inflada do eu, pois Rosário não era o que se pode pensar que um artista é.

⁶ Ver o Catálogo da Bienal de São Paulo de 2012. PÉREZ-ORAMAS, Luis, et al. *Catálogo da 38ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.



FIGURA 1 — Arthur Bispo do Rosário. Regador, s/d. Tecido, fio e metal. 52x7x2 cm.
Fotog. Rodrigo Lopes. Col. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Arthur Bispo do Rosário nasceu em 16 de março de 1911⁷, apenas vinte e nove anos depois da Abolição da Escravatura, em Japarutuba, na (então) empobrecida província de Sergipe. Ele começou como aprendiz de marinheiro na Marinha em fevereiro de 1925, na cidade de Aracaju, a capital do estado, antes de ser transferido para o Rio de Janeiro, então capital do país. Expulso da Marinha em julho de 1933 — de acordo com seu próprio testemunho, porque os oficiais não gostavam da sua

⁷ A biografia padrão de Rosário é a de Hidalgo (2006).

prática semiprofissional de boxe (HIDALGO, 1996, p. 79)⁸ —, ele trabalhou até 1937 na companhia elétrica do Rio de Janeiro, até finalmente fixar-se como serviçal e faz-tudo para a rica família carioca do advogado Humberto Magalhães Leoni. As relações de trabalho eram servis: Rosário vivia na propriedade e seu trabalho era pago com comida, teto e as necessidades básicas da vida. Havia jurado lealdade à família Leoni. Era obediente ao extremo: alguns dizem que uma vez ofereceu as próprias mãos como cinzeiro para o charuto de seu mestre (HIDALGO, 1996, p. 49; DANTAS, 2009, p. 30).

Na véspera de 22 de dezembro de 1938, isso tudo iria mudar. Rosário acordou em um transe: acompanhado por seus anjos ele foi a várias igrejas da cidade, chegando finalmente ao Mosteiro de São Bento, onde anunciou, para a surpresa dos homens de batina, que estava lá como enviado de Deus, um novo Messias escolhido por Ele para redimir a humanidade. Dois dias depois, foi preso por perturbação da ordem pública. Em sua ficha, poucas palavras descrevem seu perfil legal: negro, sem documentos, indigente. Ele foi então rapidamente internado no Hospício Dom Pedro II, o primeiro asilo de pessoas insanas no país, que já havia abrigado o escritor negro Lima Barreto (1881-1922). Após um mês, Rosário foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, onde foi diagnosticado com esquizofrenia paranoica, e recebeu o cartão de paciente número 01662. Ele viveria lá por mais de cinquenta anos, até a sua morte, uma estadia interrompida por vários períodos no mundo exterior, com a família Leoni. Muito depois, quando a vida na Colônia Juliano Moreira tornou-se rotina, Rosário começou a trabalhar com miniaturas e *assemblages* — ele acreditava que Deus o havia instruído a coletar, replicar e catalogar todos os objetos do mundo, para que pudessem ser redimidos no evento do Apocalipse. Isso também se aplicava às pessoas, o que explica o grande número de nomes próprios em muitos de seus artefatos.

⁸ Sua carreira durou de 1928 a 1936. Apesar de parecer ter vencido apenas uma luta, há vários artigos de jornais dessa época que atestam sua agressividade e resistência. “Como tinha ossos cranianos e faciais particularmente salientes, ele costumava provocar os seus oponentes a o socar onde iriam machucar as mãos” (CORPAS & MORAIS in COUTINHO, 2007, p. 34). Teria isso contribuído para a sua doença mental?

Em 1980, Rosário apareceu em uma reportagem do programa “Fantástico”, da Rede Globo. A ideia inicial era mostrar a vida dos internos do asilo, mas Rosário roubou a cena. Dois anos depois, o crítico de arte Frederico Moraes incluiu algumas de suas peças na exposição “À Margem da Vida” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, junto com obras de pacientes de diversas instituições psiquiátricas. Em 1989, a Associação dos Artistas da Colônia Juliano Moreira foi fundada com o propósito de preservar a obra de Rosário, que foi oficialmente declarada como de interesse público pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro (Inepac). Em 2003, a exposição “Ordenação e Vertigem” foi organizada pelos curadores Jane de Almeida e Jorge Anthonio e Silva no Centro Cultural Banco do Brasil, com o objetivo explícito de “encorajar artistas contemporâneos a discutir e reinterpretar o trabalho de Arthur Bispo do Rosário”⁹, colocando Rosário no centro da arte brasileira e encorajando outros artistas a identificarem-se e serem influenciados por ele. Com isso, o processo de incorporação e legitimação estaria completo; a Bienal de 2012 serviria apenas para finalmente corroborar esse processo no evento de arte mais importante do país, enquanto o uso da sua arte para representar o Brasil na *Biennale* de Veneza de 2013 enfatizou o seu crescente reconhecimento internacional. Suas obras de arte foram catalogadas e totalizam 804 peças, que estão expostas no Museu Bispo do Rosário, localizado na Colônia Juliano Moreira. Tendo em vista esse quase inquestionável e unânime sucesso¹⁰, pode-se sentir uma necessidade de buscar compreender o que está em jogo no caso de Rosário, e na constituição do conceito de arte no Brasil.

Talvez o melhor lugar para começar seja a escrita acadêmica dedicada a Rosário. Uma recepção tão entusiástica em museus e exposições não poderia ter ocorrido sem

⁹ Livreto da Exibição, 2, disponível em <<http://www.janeddealmeida.com/vertigo.pdf>>

¹⁰ A crítica da suposição de que Rosário era um artista tem sido restrita a artigos de jornais (por exemplo, GULLAR, Ferreira. “Arthur Bispo e a Arte Contemporânea”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 14 de agosto de 2011); nenhuma das obras bibliográficas mais extensas consultadas para este trabalho contesta essa posição.

uma crítica positiva. De fato, na crescente biobibliografia¹¹ pode-se encontrar uma geral e quase indisputada aprovação — interessantemente, uma aprovação que surge de uma variedade de diferentes perspectivas, que buscam justificar o valor estético das obras de arte. No nível mais baixo do espectro encontram-se aqueles que usam Rosário para sustentar uma postura irracionalista, quase mística (ver FIGUEIREDO, 2012; BÊTA, 2012), louvando a imaginação livre que se ergue acima da racionalidade inescapavelmente opressiva. Trabalhos acadêmicos mais sérios constroem Rosário, de uma maneira ou de outra, como um herói ou uma vítima e, mais comumente, uma combinação de ambos. Isso fica evidente em estudos biográficos da arte de Rosário (ver HIDALGO, 1996) e em escritos mais teóricos. Partindo de uma perspectiva jungiana, Dantas (2009) vê nele um arquétipo do aventureiro que sacraliza o mundo; Burrowes (1999) descreve uma poética deleuziana de fluxos e correntezas em seus objetos de arte; Seligmann Silva (2007, p. 144), após observar que “Bispo é reconhecido como uma espécie de ‘reencarnação’ de aclamados ícones da modernidade, como Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenaway, entre outros.”, aplica a Rosário a teoria do colecionar de Benjamin, assim como as divagações dos alemães do início do romantismo sobre a loucura; Maciel (in Coutinho, Carvalho e Moreira, 2007) vê a obra de Rosário como uma enciclopédia, e a compara à ideia original de Iluminismo do século XVIII, de maneira a mostrar a impossibilidade de se catalogar o mundo. E por aí vai...

Nesse momento, é possível observar que o visível processo de institucionalização deveria levantar suspeitas em relação à caracterização de Rosário como um marginal, uma figura oprimida. A sua vitimização deve bastante à facilidade com que a crítica do poder de Foucault foi recebida pelos intelectuais brasileiros como desvalorização da razão, *per se*. Essa leitura errônea tem adquirido força de lugar-

¹¹ Corpas & Morais listam cerca de nove livros, vinte oito capítulos de livros, cinquenta e nove artigos, seis teses de doutorado e vinte dissertações de mestrado, além de mais de 200 artigos de jornais e revistas (in COUTINHO, 2007, p. 281-90).

comum, funcionando então como um pressuposto a favor do qual não é necessário argumentar. Dessa maneira, as instituições psiquiátricas de qualquer tipo aparecem como inerentemente más, não importando o que ocorre dentro delas. A ironia aqui, em contrapartida, é que quanto mais o hospício, como uma instituição, é criticado, menos o caráter institucional da arte vem à tona. O denominador comum desses estudos — o que subjaz a toda essa obra crescente — é a *inquestionável e largamente conhecida crença de que Bispo foi um artista*. Isso está longe de ser óbvio: de fato, é precisamente essa operação, de trazer imediatamente até o conceito de arte uma pessoa imensamente criativa, mentalmente aflita, que deve ser desafiada.

Não é difícil apontar a miríade de problemas que surge desse pressuposto. Em primeiro lugar, simplesmente situar Bispo do Rosário dentro do espectro da arte é ignorar o contexto e as intenções em que todos os seus objetos foram criados. Apesar de ser possível propor que as condições precedentes à criação de qualquer coisa são irrelevantes diante do resultado, essa argumentação não é comumente levantada em defesa do caráter artístico de materiais anteriormente não-artísticos que surgem de fontes moralmente questionáveis. Você nunca encontrará uma estetização da parafernália dos campos de concentração ou dos objetos pessoais de Hitler. Aqueles que estudaram a teoria literária irão lembrar-nos que, desde pelo menos os anos 1940 e os *New Critics*, as intenções do autor têm sido consideradas irrelevantes em relação ao produto final, mas esse princípio ignora o grau, certamente limitado, de controle que o artista tem sobre o seu material. Se não uma força absolutamente determinante — uma clara origem de onde surge todo o resto —, a intenção permanece sendo um dos componentes das obras de arte¹². Ou, ainda pior, como se poderia reagir a uma passagem como esta:

¹² Para interessantes comentários sobre a impossibilidade de eliminar a intenção das obras de arte, ver Adorno (*Ideologia da Estética*, 1997, p. 198-200).

Frederico Morais me disse, cinco anos atrás [na primeira exposição dedicada a Rosário, na Escola de Arte do Parque Lage, em 1989], em uma entrevista, que já no seu primeiro encontro com Arthur Bispo do Rosário ele propôs organizar uma grande exposição de seu universo. Ele estava disposto a disponibilizar o Museu de Arte Moderna, onde Bispo poderia ter até mesmo seu próprio quarto, se não quisesse ficar longe do seu trabalho. Mas Bispo rejeitou ‘terminantemente’, dizendo que ‘não tinha nada a ver’ com a arte, e que eram registros o que ele fazia. (BURROWES, 1999, p. 71)

Ou ainda, nas palavras do curador Frederico Morais:

Conversamos por uma hora e lhe ofereci o segundo andar inteiro da área de exposição do Museu de Arte Moderna do Rio [o melhor espaço]. Ele não quis, e afirmou que seus trabalhos eram apenas registros, e que não poderia ficar sem eles. Então eu lhe ofereci um saguão com dormitório na mesma área, para que ele acompanhasse a exposição 24h por dia. Mais uma vez, ele recusou. (in COUTINHO, 2007, p. 24)

Tendo em conta a recusa explícita de ser visto como artista, o gesto que converte Rosário em tal figura não pode ser dissociado da violência. É irrelevante o quão libertadora a arte pode ser, vista pelos críticos; aqui, eles são agentes da repressão da loucura.¹³

Isso nos leva ao problema da biografia de Rosário. A maior parte dos comentaristas argumenta que o seu trabalho se sustenta por si só, sem necessitar de elucidções biográficas. Alguns podem até mesmo defender que a informação sobre sua vida pode prejudicar a experiência imediata das suas peças. Apesar de todos os detratores, é fato que virtualmente tudo que foi escrito sobre Rosário, de uma maneira ou de outra, menciona o seu histórico de doença mental. Na verdade, é possível sugerir que o impulso biográfico está no centro da maioria do discurso crítico sobre ele. A

¹³ Assim, notamos o senso de injustiça e a falta de respeito para com os mortos no tom levemente triunfante de Morais (2007, p. 29): “Finalmente, em 19 de janeiro de 1993, três anos e meio depois de sua morte, eu pude realizar meu antigo sonho de montar uma exposição sobre Bispo do Rosário — aquela que ele tinha rejeitado em nosso primeiro encontro — no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.”

presença da vida de Rosário é tão forte no trabalho dos críticos que fica difícil imaginar a existência dos objetos para além dela; é por ser tão penetrante que não se pode esquecer a biografia de Rosário tão facilmente. Além disso, o apelo da história de vida de Rosário é geralmente seletivo, e todas as características regressivas de sua personalidade são normalmente vistas como curiosidades, e apresentadas como anedotas. Sua adoração pela hierarquia e pela submissão já foram tratadas; já sua moral era vitoriana, e suas definições de gênero, extremamente normativas e inflexíveis. Em 1962, Rosário foi empregado (mais uma vez, sem salário) como zelador na clínica AMIU, de propriedade do cunhado de Humberto Leoni. Ele teve de sair e retornar à Colônia depois de sinais de agressividade contra as enfermeiras, motivada pelas vestimentas e pelo comportamento delas, que, para Rosário, eram demasiado liberais. O oposto dessa imoralidade Rosário encontrou em Rosângela Maria Grillo, uma estudante de psicologia que era estagiária da Colônia. Sua musa, ela era vista por ele como a perfeição da pureza, e está presente em várias de suas obras.¹⁴ Tudo isso tem uma origem claramente sexual, e por mais que seja sempre possível dizer que seus objetos não podem ser reduzidos à repressão sexual como forma de causalidade, simplesmente ignorar essa fonte particular representa um empobrecimento do entendimento e uma perda de sentido. Finalmente, para contrapor a visão de que Rosário era apenas a vítima de um sistema ameaçador, é necessário mencionar que, quando não estava em surto, ele ajudava o pessoal da enfermagem a controlar os outros internos; aqui, ele era um colaborador e um agente da repressão.

Outra dificuldade tem a ver com a força exercida dentro da arte pelo próprio passado da arte, que, no caso de Rosário, é inexistente. Mais uma vez, um crítico cético poderia lembrar-nos que, nos últimos cem anos, a arte tem se rebelado contra a tradição, e que o desejo interno da arte de destruir suas convenções tem sido uma

¹⁴ A maneira como Grillo lidou com Rosário foi, em si mesma, digna de nota. Todos os seus esforços foram dirigidos a trazê-lo à realidade e fazê-lo desistir de suas fantasias. Isso contrasta com a romantização da loucura e os disparates contra a razão levados a cabo por muitos dos comentaristas de Rosário.

força importante no seu desenvolvimento. A falta de conexão de Rosário com a arte que o precede trabalharia apenas em seu benefício. Ainda assim, não é necessário apontar que a negação do passado carrega em si mesma aquilo que nega; é necessário apenas comparar a “Roda da Fortuna” de Rosário com a “Roda de Bicicleta” de Duchamp (1951) para envergonhar-se.



FIGURA 2 — Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta* (1951).



FIGURA 3 — Arthur Bispo do Rosário. *Roda da fortuna*, s/d. Metal, tecido, fio e plástico. 67x29x51cm.
Fotog. Rodrigo Lopes. Col. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

A comparação, nesse caso, só pode ser relevante na medida em que se suponha que Rosário não tinha conhecimento da obra de Duchamp e *não estava* copiando aquele artista. Para o “brasileiro maluco” tornar-se artista, ele não pode pertencer ao mundo da arte. Não há algo de condescendente nisso, em se deixar de contrastar os trabalhos e de chegar a uma opinião por meio do confronto? O mesmo se aplicaria à crueza e ao primitivismo de Rosário. Seus materiais não eram adequadamente escolhidos; na verdade, eram o que ele conseguia através de visitantes ou por meio de trocas com outros internos; ou seja, ele tinha que se virar com o que tinha à mão. Seus famosos “ORFAs” (*Objetos Recobertos de Fio Azul*) foram criados revestindo com um fio azul, retirado de seu próprio uniforme, diversos objetos, decompondo assim a sua vestimenta. A necessidade e a escassez que constituem o mundo representativo de Rosário obscurecem suas limitações técnicas. Tomemos como exemplo o seu trabalho em tecido: erros ortográficos como *bolça* (bolsa) ou o universo restrito de onde os objetos mencionados são tirados (lápiz, papel, tomate, etc.) são mais sinais de pobreza e de privação do que estratégias composicionais originadas na liberdade.



FIGURA 4 — Arthur Bispo do Rosário, *Cuidado, veneno*. s/d. Madeira, tecido, fio e metal, 93x74cm. Fotog. Rodrigo Lopes. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

A mesma crítica pode ser levantada no que se refere a duas marcas típicas dos objetos de Rosário. Em um mundo saturado e governado por máquinas, de motores a computadores, o seu caráter artesanal é refrescante; ele ressalta a materialidade das coisas, sua concretude — mas não o mundo que Bispo habitava. A mão não era o outro da máquina, mas era em si uma ferramenta de significado. Em segundo lugar, a natureza infantil de boa parte de sua produção, da costura aos brinquedos em si, pode aparecer como “o outro” frente à seriedade, à pompa e à pretensão que tão comumente afligem a arte contemporânea. Mais uma vez, em Rosário, elas não são o verso de uma estética cerebral, mas limitações técnicas que derivam da falta de treinamento formal e da precariedade das ferramentas com que trabalhava.

Uma lógica similar está presente nas estratégias composicionais. Jorge Anthonio e Silva (2003, p. 60-66) identifica quatro procedimentos principais na obra de Rosário: a ordenação, o catálogo, o enchimento e o embrulho. É um acerto, mas também leva a conclusões errôneas se pretende evocar uma produção artística desinteressada, pois, para Rosário, muito além de técnicas, esses processos são meios de lidar com o mundo. As *assemblages* tentam incorporar o ambiente; elas põem em ordem aquilo que seria transitório. Os *ORFAs*, por outro lado, buscavam fazer do mundo o que é por meio do embrulho. Tomemos como exemplo o regador. Em vez de dar vida ao não-existente ou ao novo, ele busca fixar as coisas como são, privando-as de um ameaçador sentido de irrealidade. O trabalho envolvido em sua elaboração garante que seja o que é, e é por isso que esse *ORFA*, assim como muitos outros, tem que ter o seu nome “Regador”, para que continue sendo o objeto que é. Em suma, junto com qualquer tipo de existência independente que possam ter, esses artefatos devem também ser vistos como sintomas, como um esforço real e doloroso para *fazer sentido*, para *se fazer são*.

Mais ainda, e para continuar abordando sintomas, é interessante imaginar se boa parte da resposta aos objetos de Rosário não pode provir de um complexo de

inferioridade particularmente brasileiro. Lendo a bibliografia a seu respeito, é possível perceber o tom sutil, mas inquestionável, de satisfação que sublinha o que se publicou. O fato de que um brasileiro sem estudo possa ser apresentado na Bienal de Veneza é comumente citado como fonte de orgulho. E ainda assim, o que está em jogo aqui é uma sutil lógica colonizadora, pois, se de um lado os organizadores deixam os críticos brasileiros determinarem seus representantes nacionais, de outro a arte educada, estudada (sarcasticamente dita “oficial”), feita no Brasil é diminuída, possivelmente de maneiras que confirmem as credenciais de Veneza como um centro de reconhecimento e renascimento artístico. Aqui encontramos um *topos* comum à crítica cultural brasileira, que, enquanto nota a natureza precária e deficiente da alta cultura e de suas instituições — incluindo as de educação — celebra a cultura popular, exaltando sua espontaneidade e sua criatividade.¹⁵ Nada se encaixa melhor nessa estrutura de sentimento do que um indivíduo mentalmente enfermo que, sem ter uma educação, ignorando todo o mundo da arte e seus prestigiosos participantes, criou um opulento universo próprio.

O último argumento aqui é ao mesmo tempo o mais forte e o mais fraco. É o mais fraco por ser o menos relacionado à estética; e é o mais forte, pois é o que está mais intimamente conectado com a motivação que inspirou as criações de Rosário, especificamente que seus objetos se originaram da dor. Apesar de toda a tentação de se romantizar a doença mental, apesar de todo o desejo de ver os pacientes como vítimas de uma razão dominante, é impossível negar que elas são uma enfermidade, que faz o indivíduo sofrer (mesmo que concordemos que a intenção da cura muitas vezes piora e aprofunda a doença). A necessidade de ordenar, de organizar as coisas, de produzir objetos fazia parte de um esforço psíquico de lidar com o mundo, de ainda conseguir identificar-se com ele. Se razão é controle, é porque se origina da

¹⁵ Para um exemplo famoso e recente, ver: WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe*. São Paulo: Publifolha, 2008.

necessidade de autopreservação, de dominar aquilo que é ameaçador na natureza, mas que parece ter se tornado invisível, hoje em dia.¹⁶

É por isso que podemos nos sentir incomodados ao ler o volume bilíngue de Lázaro (2012), luxuosamente ilustrado e impresso, com suas 304 páginas grandes de papel cuchê, ou a ricamente apresentada série de fotografias de Walter Firmo. Não há uma incompatibilidade entre um material tão rico e a miséria em que padeceu Rosário?¹⁷ Para concluir, então, o mundo da arte não era o seu, e trazê-lo para dentro dele gerou dificuldades que eventualmente impediram a apreciação adequada da sua produção.

Incidentalmente, o conceito de *art brut*, aquele tipo de produção estética levada a cabo pelos excluídos da chamada arte tradicional, não resolve o problema; meramente nomeia e sugere uma teoria. Em verdade, os fãs de Rosário, o artista, tendem a não gostar do termo — exatamente como rejeitam o rótulo de arte *naïve* — que rebaixa Bispo a uma categoria geral. Seja como for, ao invés de uma verdadeira experiência estética, a adaptação mais-que-perfeita pelas instituições artísticas da imensa obra de um criador que jamais se imaginou como autor e que pôde apenas criticar de maneira muito fraca a esfera em que estava sendo colocado — esse gesto de inclusão acaba corroborando a sensação de inautenticidade mencionada anteriormente, a persistente questão de ser de fato a coisa real. Que no momento atual tudo esteja ricamente digitalizado e abundantemente comentado não altera o caráter do fenômeno, apenas aumenta a magnitude da suspeita de fraude.

¹⁶ Sobre a conexão entre a barbárie e a falta de visibilidade, ver HULLOT-KENTOR, Robert. “What barbarism is?” In DURÃO, F. A. (org.). *Culture Industry Today*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

¹⁷ Realmente, seria liberador imaginar como Rosário poderia desfuncionalizar esse livro e utilizá-lo em seu trabalho.

II.

Se há algo de bárbaro em não se reconhecer o contexto original da produção de Rosário, se é inadequado (para dizer o mínimo) simplesmente inserir seus objetos na esfera da arte, isso não significa que eles não terão conexão alguma com ela. Tudo muda quando, ao invés de inicialmente considerarmos Rosário como um artista, começamos por aceitar sua doença mental. Ele então deixa de ser um gênio solitário de poderes criativos inexplicáveis e torna-se parte de uma longa história de insanidade produtiva e fanatismo no Brasil. Trata-se de uma história que inclui figuras como Antônio Conselheiro, o líder religioso da Revolta de Canudos (ver CUNHA, 2010), assim como os escritores Lima Barreto e Qorpo Santo. Na Colônia Juliano Moreira, os registros de uma outra interna, Stela do Patrocínio, foram transcritos em livro (PATROCÍNIO, 2001). O caso mais interessante para os nossos propósitos é o de José Datrino (ver GUELMAN, 2009; GUELMAN, AMARAL & KUTASSY, 2011), o Profeta Gentileza, cuja comparação com Rosário pode ser frutífera. Também carioca, ele preencheu cinquenta e seis vigas dos viadutos do Rio com sua filosofia, palavras mal-escritas que advogavam a gentileza, opondo-se ao demônio e ao capitalismo. Se Rosário se definia pela concentração nos detalhes, para Gentileza era a expansão no domínio público; se o primeiro era alheio às pessoas, o segundo buscava conectar-se com os habitantes da cidade. Apesar de tudo, em ambos os casos, suas produções eram não apenas o resultado de mentes inquietas, mas também da exclusão social.

Uma vez que percebemos que o caso de Rosário não era isolado (e então nos tornamos capazes de ponderar a relação de causalidade ao menos parcial entre ambiente social e colapso psicológico), é possível transformar seus objetos naquilo que são, e não em obras de arte *a priori*. Sua origem no delírio é então trazida à tona, e torna-se possível testemunhar como esses objetos lutavam contra a escassez da qual

surgiram. Agora, não é necessário ignorar todos os elementos regressivos mencionados anteriormente, nem a precariedade dos materiais e das técnicas, pois elas fazem parte dos artefatos, em sua batalha desesperadora pela existência. Enquanto isso se dá, ocorre uma reversão fundamental. Quando Rosário *não* é trazido à arte, quando sua doença mental é reconhecida em seu papel fundamental na criação dos artefatos, então os problemas anteriormente identificados desaparecem. A questão da intencionalidade torna-se legítima, o diálogo com as outras manifestações, como vimos, é possível e, mais importante, suas características inerentes emergem como são. A quantidade de trabalho investida nos objetos e o forte e indomável desejo de existir os marcam como extraordinários. Não podem ser considerados apenas como coisas comuns, mas demandam que um nome lhes seja dado. Não há outro nome que não “arte” para se fazer jus ao que eles são. Mas essa arte não pode ser aquela que confortavelmente habita os museus. A necessidade desesperada de “ser” que caracteriza o trabalho de Rosário se torna então uma régua para medir — e criticar — aquilo que normalmente é julgado como estética. O conceito de arte se altera completamente; ao invés da perspectiva conformista — mas no fundo indulgente e condescendente, que preside bienais bancadas pelo estado e pelos bancos —, emerge uma perspectiva diferente, que diz que “a arte deveria ser *isso*”. É uma lógica curiosa; quando, sem mediação, ela é associada à arte, acaba se recusando a ser artística, mas quando vista nos seus próprios termos, ela se recusa a ser comum e requer que um conceito revitalizado, mas deslocado, seja trazido até ela. Trata-se de uma exterioridade que, uma vez reconhecida, modifica a arte de dentro para fora. Isso é o que estava em jogo na Bienal de São Paulo; essa é a artimanha da arte brasileira.

Tradução: Leonardo Lucena Trevas
Revisão da Tradução: Caetano W. Galindo

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Minnesota UP, 1997. [Em inglês]

BÊTA, Janaína Laport. *Madras: arte e sagrado em Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

BURROWES, Patrícia. *O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CORPAS, Flávia dos Santos; MORAIS, Frederico in: *A Vida ao Rés-do-Chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

COUTINHO, Fernanda, CARVALHO, Marília e MOREIRA, Renata. *A Vida ao Rés-do-Chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Backlands: The Canudos Campaign*. 1902. Trad. Elisabeth Lowe. New York: Penguin, 2010. [Em inglês]

DANTAS, Maria. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Coleção Leitura 1986. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GUELMAN, Leonardo. *Univerrso Gentileza*. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2009.

GUELMAN, Leonardo; AMARAL, Dado; KUTASSY, Mariana (orgs.). *Livro Urbano do Profeta Gentileza*. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2011.

GULLAR, Ferreira. "Arthur Bispo e a Arte Contemporânea". *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 14 de agosto de 2011.

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

HULLOT-KENTOR, Robert. "What barbarism is?" In DURÃO, F. A. (org.). *Culture Industry Today*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos Bichos e Dos Animais É O Meu Nome*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

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

SILVA, Márcio Seligmann. *Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enlouquecer' os signos*. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 3, julho de 2007, p. 144-155.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". In _____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

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.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe*. São Paulo: Publifolha, 2008.