



**Flavia dos Santos Corpas**

**Arthur Bispo do Rosario: Do claustro  
infinito à instalação de um nome**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro  
Agosto de 2014



**Flavia dos Santos Corpas**

**Arthur Bispo do Rosario: Do claustro  
infinito à instalação de um nome**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof<sup>o</sup>. Marcus André Vieira**

Orientador  
Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Prof<sup>o</sup>. Ricardo Torri de Araújo**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora de Artes & Design - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Tania Cristina Rivera**

Instituto de Artes e Comunicação Social - UFF

**Prof<sup>a</sup>. Lucia Castello Branco**

Faculdade de Letras – UFMG

**Prof<sup>a</sup>. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa  
do Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Flavia dos Santos Corpas

Graduou-se em Psicologia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 1999. Mestre em Saúde Mental e Psiquiatria pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2004. Especialista em Psicanálise e Saúde Mental pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 2001. Formada em Dança Contemporânea pelo Centro de Estudo do Movimento Espaço Novo em 1995. É psicanalista e pesquisadora, além de atuar no campo da arte como curadora de arte visuais.

### Ficha Catalográfica

Corpas, Flavia dos Santos

Arthur Bispo do Rosario : do claustro infinito à instalação de um nome / Flavia dos Santos Corpas ; orientador: Marcus André Vieira. – 2014.

226 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2014.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Bispo do Rosario. 3. Psicose. 4. Psicanálise. 5. Sinthoma. 6. Estabilização. 7. Instalação. 8. Arte. 9. Acumulação. 10. Nome próprio. 11. Biografia. I. Vieira, Marcus André. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

## Agradecimentos

A Marcus André Vieira, pela orientação precisa e generosa, que me fez trabalhar muito e com prazer.

À CAPES e à PUC, pelos auxílios concedidos que me permitiram realizar esta tese.

A Pablo Canano, pela presença e paciência e pelo apoio e amor de sempre.

A Monica Visco, por me acompanhar em um percurso de muitos anos, sem o qual esta tese não teria sido possível.

A Frederico Morais, pelo companheirismo e pelas trocas muito ricas que me ensinaram tanto.

A Nanci e Osvaldo Corpas que me ensinaram os primeiros passos e, desde então, caminham ao meu lado.

A Danielle e Livia Corpas com as quais dividi tantas aventuras e experiências e que sempre me confortaram todas as vezes em que eu disse “não vai dar tempo”.

A Dayse e José Luiz Canano, pelo amor e cuidado do dia a dia que foram fundamentais para que eu pudesse terminar este trabalho.

A Isabel Duarte, Paula Legey, Natasha Berditchevsky, Adriana Faria e Luisa

Ferreira pelas discussões e momentos descontração que me encheram de energia.

A Patricia Dorneles pela troca de ideias sobre Bispo do Rosario, saúde mental e arte e pela amizade na qual encontro tanto apoio.

A Thiago Barreto e Paloma Moura pela compreensão e ajuda nos momentos difíceis.

A Hugo Denizart, Denise Correia, Lula Wanderley e Gerardo Vilaseca, pela paciência por tantas perguntas e por terem me ajudado muito com informações sobre Bispo do Rosario.

Aos colegas de linha de pesquisa “O sintoma no início do tratamento analítico”, pelas discussões ao longo do percurso de pesquisa.

A Jocelino Pessoa, Josiane Estevão, Raquel Fernandes, da nova gestão do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, a Marcos José Martins, diretor do Instituto de Assistência a Saúde Mental Juliano Moreira, a Cleusoni Soares, Nilza Theodoro e Sylvia Gonçalves, do Centro de Estudos e Documentação do Instituto de Assistência a Saúde Mental Juliano Moreira, nos quais encontrei apoio nos momentos mais difíceis e truncados da pesquisa documental desta tese.

A Alexandre Passos, Eliana Galvão, Eurípedes Junior, Gladys Schincariol, Lula Mello, Márcia Prestes, Marlène Iucksch, Miguel Przewodowski, Ronaldo Martins e Rosangela Maria Grilo Magalhães, pessoas que contribuíram com informações que me ajudaram a reconstruir a biografia de Bispo do Rosario.

A Cristina Loyola, pela amizade, pela orientação da minha primeira pesquisa sobre Bispo do Rosario, o que me levou às ideias desta tese, e pela indicação do caminho para que eu pudesse continuar meu percurso acadêmico.

A toda equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC/RJ, especialmente a Marcelina Andrade.

## Resumo

Corpas, Flavia dos Santos; Vieira, Marcus André (Orientador). **Arthur Bispo do Rosario: do claustro infinito à instalação de um nome**. Rio de Janeiro, 2014. 226p. Tese de doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Arthur Bispo do Rosario: do claustro infinito à instalação de um nome é um estudo que aborda a vida e a obra de Bispo do Rosario. Partindo da distinção fundamental, evidenciada pelo próprio fazer de Bispo do Rosario, entre objeto e obra de arte, investigamos a articulação entre delírio e fazer de objetos na instalação de um nome como suplência, como *sinthoma*, conceito desenvolvido por Jacques Lacan. Tal distinção foi essencial para abordar de que forma Bispo do Rosario foi capaz de inventar para si, por meio do delírio e da produção de objetos, alguma estabilização, sua possibilidade de ancoramento no mundo. Empreendemos ainda uma leitura desses objetos, como obras, e uma reflexão sobre o nome que se instala também no campo da arte, a partir da articulação entre psicanálise e arte e da noção de acumulação. Ao final deste percurso foi possível propor a possibilidade de convergência entre a leitura clínica e a da obra de arte, esclarecendo que tal convergência não se presta à uma mera explicação da singularidade do artista através da obra ou seu oposto, a explicar a obra através da singularidade do artista.

## Palavras-chave

Bispo do Rosario; psicose; psicanálise; *sinthoma*; estabilização; instalação; arte; acumulação; nome próprio e biografia.

## Résumé

Corpas, Flavia dos Santos; Vieira, Marcus André (Directeur de thèse).  
**Arthur Bispo do Rosario: du cloître infini vers l'installation d'un nom.**  
Rio de Janeiro, 2014. 226p. Thèse de doctorat – Departamento de Psicologia, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Arthur Bispo do Rosario : du cloître infini vers l'installation d'un nom est une étude de la vie et de l'oeuvre d'Arthur Bispo do Rosario. En partant de la distinction fondamentale, mise en évidence par le travail même de Bispo do Rosario, entre objet et oeuvre d'art, nous avons cherché à en savoir davantage sur l'articulation du délire et de la réalisation d'objets lors de l'installation d'un nom en temps que suppléance, en temps que sinthome, concept développé par Jacques Lacan. Une telle distinction fut essentielle pour aborder la façon selon laquelle Bispo do Rosario fut capable de s'inventer, par le biais du délire et de la production d'objets, une certaine stabilisation, sa possibilité d'ancrage dans le monde. Nous entreprîmes aussi une lecture de ces objets en temps qu'oeuvres et une réflexion sur le nom qui s'installe aussi dans le champ de l'art à partir de l'articulation entre la psychanalyse et l'art ainsi que la notion d'accumulation. À la fin de ce parcours, il nous fut possible de proposer la possibilité de convergence entre la lecture clinique et celle de l'oeuvre d'art, laissant claire qu'une telle convergence ne consiste pas en une simple explication de la singularité de l'artiste à travers l'oeuvre ou son opposée, expliquer l'oeuvre à travers la singularité de l'artiste.

## Mots clefs

Bispo do Rosario; psychose; psychanalyse; sinthome; stabilisation; installation; art; accumulation; nom propre et biographie.

## Sumário

1. Introdução	13
1.1. Quem foi Arthur Bispo do Rosario?	13
1.2. Nossa trajetória	19
2. Uma biografia para Bispo do Rosario	23
2.1. Traçando um percurso	23
2.2. De Japaratinga ao Rio de Janeiro: marinheiro e boxer	34
2.3. Do Rio de Janeiro à Colônia Juliano Moreira: as idas e vindas	44
2.4. Da Colônia Juliano Moreira ao Mundo: da loucura à arte	56
3. O delírio em Bispo do Rosario	80
3.1. A construção do delírio	80
3.2. Ao pé da letra: uma escuta para Bispo do Rosario	83
3.3. A missão como representação e o endereçamento aos homens na Terra	89
3.4. A ambivalência da identidade messiânica	95
3.5. Um delírio instável	97
4. Bispo do Rosario com Lacan	103
4.1. No labirinto com Lacan	105
4.2. Suplência e <i>sinthoma</i>	106
4.3. O nó borromeano	111

4.4. As propriedades do nó	115
4.5. Joyce, o <i>sinthoma</i>	122
4.6. <i>Sinthoma</i> e escabelo	131
4.7. Do claustro infinito à instalação de um nome	156
5. No princípio era a obra: Bispo do Rosario e a arte	161
5.1. Psicanálise e arte	161
5.2. O saber do artista	167
5.3. A questão da sublimação	171
5.4. O discurso da arte	182
5.5. Bispo do Rosario e a arte contemporânea	189
5.6. O fora de sentido na obra de Bispo do Rosario	201
6. Conclusão	211
7. Referências bibliográficas	216

## Lista de Figuras

Figura 1 – Bispo do Rosario em sua cela-ateliê	24
Figura 2 – Cela-ateliê de Bispo do Rosario	24
Figura 3 – Bispo do Rosario em sua cela-ateliê	25
Figura 4 – Revista Veja	29
Figura 5 – <i>Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita...</i>	30
Figura 6 – Diário Carioca, de 24 de junho de 1933	39
Figura 7 – Boxer	41
Figura 8 – Detalhe da obra <i>Eu preciso destas palavras . Escrita</i>	46
Figura 9 – <i>Vote para presidente do Brasil Partido Republicano</i>	59
Figura 10 – <i>Manto da Apresentação</i>	66
Figura 11 – <i>Manto da Apresentação</i>	67
Figura 12 – <i>Rosangela Maria diretora de tudo que eu tenho</i>	72
Figura 13 – <i>Cadeira e Correntes</i>	73
Figura 14 – <i>Vitrine Fichário.</i>	85
Figura 15 – <i>Colônia Juliano Moreira</i>	87
Figura 16 – <i>Venham as virgem em cardume.</i>	93
Figura 17 – Detalhe do estandarte <i>Uma obra tão importante que levou 1986 anos....</i>	143
Figura 18 – Detalhe do estandarte <i>Eu preciso destas palavras . Escrita</i>	147
Figura 19 – Detalhe do estandarte <i>Dicionário de nomes letra A I</i>	148
Figura 20 – Parte de dentro do <i>Manto da Apresentação</i>	148
Figura 21 – Detalhe do estandarte <i>Dicionário de nomes letra A II</i>	149
Figura 22 – Detalhe do estandarte <i>Reconheceram filho de Deus.</i>	153
Figura 23 – Detalhe do estandarte <i>Venham as virgens em cardumes.</i>	153
Figura 24 – <i>Fichário de nomes</i>	154
Figura 25 – <i>Eu vi Cristo</i>	192
Figura 26 – <i>Faixas de misses</i>	193
Figura 27 – <i>Série ORFA</i>	194

Figura 28 – <i>Caixa de música</i>	195
Figura 29 – <i>Casinha prateada</i>	196
Figura 30: <i>Bolsa de carpinteiro</i>	196
Figura 31 – <i>Roda da fortuna</i>	197
Figura 32 – <i>Botas</i>	198
Figura 33 – <i>Banca de serra elétrica circular</i>	199
Figura 34 – <i>Vagão de espera</i>	200
Figura 35 – <i>Brie-soleil II</i>	200
Figura 36 – <i>Arteriosclerose</i>	204
Figura 37 – <i>Acumulação de bules</i>	204
Figura 38 – <i>Paralelepípedo</i>	205
Figura 39 – <i>Muro no fundo de minha casa</i>	206
Figura 40 – <i>Tampa de pote de barro</i>	206
Figura 41 – <i>Paralelepípedo</i>	207
Figura 42 – <i>Canecas</i>	208
Figura 43 – <i>Art is a garanty of sanity</i>	211
Figura 44 – <i>Detalhe estandarte Eu preciso destas palavras . Escrita</i>	211

*Toda descoberta é feita mais de uma vez, e nenhuma se faz de uma só vez.*

Sigmund Freud, 1917

*Quando se escreve podemos muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro.*

Jacques Lacan, 1975

# 1 Introdução

## 1.1 Quem foi Bispo do Rosario<sup>1</sup>?

A decisão de se embrenhar em uma pesquisa de doutorado nos parece ser justificada pela existência de questões que nos cercam insistentemente. No nosso caso, a princípio, essas tomaram a forma de perguntas que diziam respeito a um sujeito cuja obra e vida nos eram enigmáticas.

As questões iniciais que nos impulsionaram a fazer esta tese eram as seguintes: quem foi Arthur Bispo do Rosario? Artista, como fora designado por importantes nomes do universo das artes? Louco, denominação que lhe fora dada pelos diferentes campos que se dedicam à psicose? Ou Jesus Cristo, tal como ele se dizia? Posteriormente, com o desenvolvimento desta pesquisa, essas nomeações, que separadas pareciam poder nos esclarecer algo sobre Bispo do Rosario, se revelaram muito mais entrelaçadas do que imaginávamos. Todos esses nomes, e os tantos outros pelos quais Bispo do Rosario se fez nomear, ao serem articulados nos possibilitaram as hipóteses, ideias e reflexões aqui presentes.

Em nosso percurso, descobrimos que Bispo do Rosario não se considerava nem artista, nem louco, muito embora ele fosse tanto um quanto outro. Ele acreditava ser Jesus e ter uma missão na Terra – fundamental na incansável produção de objetos que vieram a constituir sua obra. Sua crença delirante, entretanto, não impediu que esses objetos, criados ao longo de vários anos de trabalho e internação, fossem considerados arte: uma das mais relevantes, surpreendentes e debatidas coleções de arte brasileira do século XX.

---

<sup>1</sup> Optamos, neste trabalho, por usar o sobrenome Rosario sem acento, já que encontramos a assinatura do artista com esta grafia em três documentos da empresa Light. Em todos os outros documentos que pesquisamos – prontuários médicos, fichas de internação, ofícios de hospitais e registros da Marinha de Guerra do Brasil – o sobrenome aparece dessa mesma forma, por meio da grafia daqueles que preencheram tais documentos. Considerando tudo isso, e ainda o fato de que os nomes próprios não têm a obrigatoriedade de respeitar regras de acentuação, acreditamos que seja necessário adotar a grafia usada por Bispo do Rosario, ainda que a maior parte das pessoas escreva Rosario com acento.

A afirmativa acima pode ser atestada através do levantamento que tivemos a oportunidade de fazer para esta tese, e também para um desdobramento dela – como pesquisadora e organizadora do livro *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, de autoria do crítico de artes Frederico Morais, primeiro estudioso a se dedicar à vida e à obra do artista – onde encontramos cerca de 500 ocorrências bibliográficas, dentre livros, teses, dissertações, artigos em periódicos especializados, revistas e jornais. Além disso, as obras de Bispo do Rosário já foram expostas nos mais relevantes museus nacionais e internacionais, bem como em respeitáveis eventos do universo da arte, como as 46ª e a 55ª Bienal de Veneza, ocorridas nos anos de 1995 e 2013, respectivamente, 30ª Bienal de São Paulo, realizada em 2012, e a 11ª Bienal de Lyon, montada em 2011, para citar apenas alguns poucos exemplos.

Seu surgimento no cenário das artes produziu importantes desdobramentos, contribuindo, por exemplo, para a discussão sobre a natureza da obra de arte e sobre as relações entre arte e loucura, problematizando o entendimento destas duas noções. Além disso, sua obra influenciou artistas brasileiros e interessou a tantos outros, dentro e fora do Brasil. Tudo isso nos permite falar em um efeito Bispo do Rosário na arte brasileira (Herkenhoff, 2006, p. 173).

Mas é curioso pensar que, em 1989, quando o crítico de artes Frederico Morais resolveu se dedicar a Bispo do Rosário, propondo sua primeira biografia e exposição individual, praticamente nada se sabia sobre ele. Nos registros da instituição manicomial onde o artista viveu pelo menos 25 anos ininterruptos, nada fora registrado sobre sua história e pouco também foi apontado sobre sua vida naquele hospital. Assim sendo, foi a leitura das obras que primeiramente guiou o crítico na reconstrução da história de vida do artista – o que para o crítico era um ponto basal, já que em sua opinião, no caso desse artista, a biografia também deve ser considerada na análise de sua obra (Morais, 2013, p. 117).

Impossível não lembrar aqui da dialética entre vida e obra proposta por Maurice Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne*. Primeiro, quando o autor afirma que se é certo que a vida não explica a obra, é certo também que elas se comunicam (2013, p. 141). Depois, ao final do texto, logo depois de dedicar um

elogio à psicanálise, afirma que podemos dizer que, embora a vida de um artista nada nos ensine, se soubéssemos lê-la, nela tudo encontraríamos, já que a vida está aberta para a obra (*ibid.*, p. 148).

Embora Bispo do Rosario já tivesse participado da exposição coletiva *À margem da vida*, montada no MAM/RJ, em 1982, sob a curadoria do próprio Morais, e com a ativa colaboração do psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, embora ele já tivesse sido personagem do documentário *O prisioneiro da passagem* (1982), dirigido também por Denizart, e já tivesse também aparecido no programa de televisão *Fantástico*, na reportagem de Samuel Weiner Filho e em uma matéria do jornal *O Globo* (Dias, 1982) sobre o documentário acima referido, praticamente nada se sabia sobre sua biografia. Como uma vida inteira pôde ser apagada desta maneira?

Diante disso, deste apagamento, seria possível ao crítico pensar esta obra, que é extremamente biográfica, sem pensar esse sujeito? Seria possível ao crítico pensar esta obra sem pensar seu contexto, o da loucura, e também o da exclusão produzida pelas instituições totais, os hospitais psiquiátricos? Teria sentido festejar a descoberta de uma obra tão potente, fazê-la circular pelo Brasil e pelo mundo, emocionando e impactando seu público, deixando apagada a existência de seu autor e a maneira singular como sua vida engendrara sua obra e vice-versa?

Estas são, sem dúvida, perguntas que devem ser feitas quando se questiona a importância de pensar a biografia de Bispo do Rosario, quando se problematiza a relevância de se remeter à vida de um artista quando sua obra é o que “realmente” importa. Em nossa opinião, todas as perguntas que colocamos acima comportam uma dimensão política e ética e, embora esses não sejam aspectos sobre os quais vamos nos debruçar, acreditamos que ressaltá-los tenha sua importância, pois marca uma posição.

Investir em uma investigação sobre a vida deste artista evita seu total apagamento e nos auxilia na reflexão tanto no campo da psicanálise como no da arte. As relações entre vida e obra, e também entre arte e psicanálise, são deveras complexas, nos exigem reflexões e não nos parece que a melhor posição, diante das questões que elas nos colocam, seja sacarmos respostas instituídas e universais. Talvez a melhor resposta seja mesmo lançar perguntas e ficar atento a cada caso.

A loucura e a vida, que tanto servem como argumentos para que se desconsidere a obra de Bispo do Rosario como arte, argumentos esses apoiados na desgastada questão da intencionalidade da arte, podem ser incluídas como elementos que auxiliam na análise estética dos objetos produzidos por ele. É curioso como a biografia pode ser relevante para operar uma espécie de desqualificação desta obra, mas que ela seja vetada ao propósito oposto. É claro que sabemos que isso não é um privilégio deste artista e que as reservas quanto ao uso da biografia na análise das obras fazem parte de uma tradição do campo da arte, muito embora tal tradição possa ser questionada, como o fez Morais (2013, p. 116-118). Este autor inclusive aponta outros críticos que também se beneficiam de dados biográficos em suas leituras (*loc. cit.*).

Nós mesmos, em nossa pesquisa, não encontramos análises estéticas sobre Bispo do Rosario que não fizessem uso de sua biografia, em maior ou menor grau. Em nosso entendimento, já se utiliza da biografia todo autor que considere o fato de que Bispo do Rosario era louco e que use isso para compor sua reflexão. Contudo, é possível dar maior ou menor espaço a esse dado e considerar que a obra de Bispo do Rosario possa ser pensada de forma independente de sua biografia. Mas, em Bispo do Rosario, nos parece, trata-se sempre de uma independência um pouco relativa.

O caso desse artista nos sugere ainda que o uso da biografia poderia evitar determinados equívocos de leitura. Por exemplo, sugerir uma vinculação do artista com a renomada psiquiatra alagoana Nise da Silveira (Braga, 2001, p. 9; Aguillar, 2000, p. 33, Hainz e Costa-Rosa, 2009, p. 410) – fundadora do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do antigo Hospital do Engenho de Dentro (STOR) – o que na verdade não se deu, não faz nenhuma diferença sobre a análise de sua obra? Acreditamos que sim, pelo menos é o que nos indica Morais (2013, p. 103-104), ao sublinhar que Bispo do Rosario e a referida psiquiatra nunca trabalharam juntos e ao debater as singularidades e diferenças inerentes às produções de Bispo do Rosario e dos artistas com quem Nise da Silveira trabalhou. A passagem pelo STOR, por exemplo, é algo que faz diferença também na análise que a curadora de artes visuais Heloisa Espada (s/d, p. 18-19) faz da obra de Raphael Domingues, um dos artistas do Engenho de Dentro, este último

sim frequentador do STOR<sup>2</sup>. Isso não significa que os artistas do Engenho de Dentro, pelas condições de criação específicas que possuíam, fossem mais artistas que Bispo do Rosario, ou mesmo o contrário, tomando como base outras argumentações. Para nós, todos são artistas com “A” maiúsculo. Contudo, tais fatos já marcam uma diferença no que diz respeito aos processos de construção dessas obras, o que certamente tem validade em análises estéticas, como mostram Morais e Espada.

Propor uma discussão a respeito da questão da autoria em Bispo do Rosario usando como um dos argumentos o fato de que Bispo do Rosario teria dirigido o ensaio fotográfico com Walter Firmo<sup>3</sup> (Herkenhoff, 2006, p. 137), o que na verdade não se deu, também não faz nenhuma diferença sobre a análise de sua obra? Parece que sim, já que tal dado também compõe a referida discussão sobre a autoria. Se este fato não invalida propriamente a reflexão proposta, também não a ratifica. E esse parece ser o motivo pelo qual essa passagem biográfica estava lá. Ainda assim, é importante dizer que tal equívoco serve menos para invalidar esta reflexão, já que ela está pautada também em outros argumentos, e mais para ilustrar como a biografia é usada como elemento no interior dessas análises.

---

<sup>2</sup> O STOR era um ambiente pensado para que os internos do Engenho de Dentro pudessem se abrir à livre experiência da criação visando um objetivo terapêutico, sendo, portanto, um local que criava as condições materiais e de interação entre os sujeitos que viabilizassem tal objetivo. Segundo Espada, Nise da Silveira prezava para que o ambiente do STOR fosse livre de influências do campo da arte, de suas técnicas, o que na visão da psiquiatra, nos conta a curadora, permitiria que o inconsciente se manifestasse de forma mais espontânea possível (Espada, s/d, p. 18). Em nossa opinião, isso não significa, é importante frisar, que Nise da Silveira fosse contrária à interlocução com a arte. Basta lembrar a ampla parceria que manteve com o crítico de artes Mario Pedrosa, as exposições que organizou junto com um de seus monitores, o artista Almir Mavignier, que na época era funcionário da secretaria do Centro Psiquiátrico (Silveira, 1981, p. 14), e de sua afirmação de que tais exposições eram “tentativas para entrar em contato com pessoas talvez interessadas pelo problema que nos empregava” (*loc. cit.*).

Para Espada, a presença de Mavignier pode ter levado a um interesse dos artistas do Engenho de Dentro pelo universo da arte. A curadora afirma que Mavignier acabou por trazer para os ateliês do Engenho de Dentro o mundo externo da arte e, por duas vezes em seu texto sobre Raphael Domingues, ressalta que sua produção mais significativa, do ponto de vista da arte, se deu no período em que Mavignier era monitor no STOR. Segundo Espada, Domingues tinham acesso ao circuito formal das artes, o que concedia a ele uma proximidade maior com suas técnicas e seu universo. Além desse fato, a curadora considera ainda a formação artística que Domingues tivera antes de seu primeiro surto. Tais dados nos parecem fazer uma diferença relevante na análise que faz a curadora da obra de Domingues.

Ainda que as afirmativas de Espada apresentem um ponto de tensão em relação ao que ela mesma afirmou defender Nise da Silveira (que o ambiente do STOR fosse livre de influências do campo da arte) o importante aqui é ver como esses dados biográficos a respeito de Raphael Domingues são relevantes na análise que a curadora faz de sua obra.

<sup>3</sup> Em 1985 o fotógrafo realizou, a pedido da revista *Isto É*, um ensaio com o artista para compor uma matéria jornalística.

Não podemos afirmar que tudo isso seja um universal para todos os artistas, mas os fatos abordados nos permitem dizer que, no caso de Bispo do Rosario, pensar sua vida e sua obra articuladas faz alguma diferença.

Ainda sobre a questão da articulação entre vida e obra para pensar um artista, vejamos isso sob o ponto de vista específico da psicanálise. Caberiam aqui as mesmas respostas dadas pelo psicanalista Marcus André Vieira (2007a, p. 162), ao se perguntar, a respeito de Joyce, o que justificaria a mistura entre obra e história de vida para refletir sobre um artista. Porque não ficar apenas com a “arte louca” de sua produção? Apesar do grande perigo desse procedimento, nos lembra Vieira, o que poderia nos levar à vertente interpretativa, no sentido dado por Brousse (2008a, p. 49), qual seja o de propor uma mera interpretação do artista por meio da obra e vice-versa, Vieira nos mostra duas vantagens decisivas.

Esta aproximação nos afasta da mania do saber classificatório, para a qual bastaria pensar Joyce na série de autores pós-modernistas, e Bispo do Rosario no rol dos artistas brutos ou contemporâneos, sem propor uma interrogação a mais. Por outro lado, passamos a perseguir uma preocupação que é essencialmente clínica, mas que em nossa opinião pode ter também outras reverberações. Será uma leitura que “busca a singularidade do caso e aposta no que ali se escreve como solução para um destino” (Vieira, 2007a, p. 162). Trata-se com isso de destacar como o fazer desses artistas ganham lugar no Outro, na cultura, nos ensinando “o modo como um cataclismo singular pode ser integrado pelo universal e tornar-se em vez de problema solução” (*loc. cit.*).

A relação entre vida e obra, dissemos, é complexa e paradoxal nos campos da arte e da psicanálise. É preciso dizer que este trabalho, longe de responder tal problemática, se manterá em uma perspectiva que buscará, antes de tudo, problematizar a questão a partir de um artista específico. Nesta pesquisa, ao articular a vida e a obra de Bispo do Rosario não se trata de propor uma psicobiografia do artista que nos autorize a refletir sobre sua obra. Apesar da psicanálise, em determinada época, ter se aproximado da arte por esta perspectiva, aqui nos interessa uma outra forma de aproximação.

Com esta articulação, pretendemos demonstrar o lugar que o delírio e os objetos produzidos por Bispo do Rosario tiveram na estabilização desse sujeito, em seu ancoramento no mundo. Por esta razão, a biografia do artista teve lugar nesta pesquisa. A história de vida, portanto, faz parte de nossa leitura clínica. E

aquilo que extraímos de tal leitura encontra pontos de convergência com a reflexão que empreendemos sobre a obra especificamente.

Há uma convergência entre estas duas perspectivas, o que não significa que todas as consequências que tiramos de uma abordagem clínica sejam úteis para pensar a obra, ou vice-versa. Estas leituras não recobrem uma à outra, não se anulam nem se completam. Elas se sobrepõem, acrescentam, e não se reduzem a uma mera tentativa de explicação de uma perspectiva através da outra.

## 1.2

### Nossa trajetória

No início do *Seminário 23: o sinthoma* (1975-76/2007), Lacan explica o desvio que havia feito em relação ao projeto que tinha formulado para aquele ano de seu ensino. O seminário que se chamaria *4,5,6*, fora substituído por um outro que abordaria o escritor James Joyce. Lacan afirma que, com isso, se contentara com o quatro e que se alegrava com seu feito, pois com *4,5,6* ele teria sucumbido.

Sem querer reduzir as distâncias que separam esse importante momento do ensino de Lacan e esta tese, podemos afirmar que sua declaração nos cabe como uma luva. Nosso projeto original tinha como objetivo abordar não só Bispo do Rosario, mas também outro artista e louco, o suíço Adolf Wölfli. Certamente, se tivéssemos seguido esse caminho, teríamos sucumbido.

Para realizar este estudo, fizemos um mergulho profundo no mar de Bispo do Rosario. As águas não eram calmas. Para cumprir nosso objetivo, que era tanto pensar o lugar do delírio e dos objetos produzidos por Bispo do Rosario na solução encontrada por esse sujeito para caber no mundo, bem como propor uma leitura para os mesmos a partir dos campos da psicanálise e da arte, tivemos que enfrentar algumas tormentas.

Existem muitas versões sobre os fatos da vida de Bispo do Rosario. Além disso, documentos oficiais que poderiam nos esclarecer dados biográficos são de difícil acesso, se perderam ao longo dos anos, não estão catalogados ou não registram fatos, e os que registram não primam por clareza, ou então, ainda permaneciam desconhecidos pelos responsáveis pela memória e pela obra do

artista. Outro problema que encontramos foi a dificuldade de acesso à obra deste artista.

Embora essa obra estivesse reunida no museu que leva seu nome, na antiga Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, não foi simples ter acesso a ela. Não vamos discutir aqui os fatores que levam à realidade relatada, contudo, gostaríamos de registrar que tudo isso além de dificultar o trabalho dos pesquisadores, coloca a vida e a obra de Bispo do Rosario sob a nefasta sombra da exclusão, propagada pelo desgastado, mas ainda vigente, discurso da exclusão da psiquiatria asilar. Não estamos dizendo, de forma alguma, que a instituição que abriga as obras de Bispo do Rosario propague tal discurso em sua função de assistência à saúde mental. O que estamos afirmando é que esta sombra ainda pairava sobre essa obra, ao menos no período em que realizamos nossa pesquisa, e que ela nos lembra a exclusão a que aludimos, exclusão que se apresenta como uma espécie de apagamento do sujeito, de sua singularidade e daquilo que ele produz, seja esta produção a de objetos concretos, seja a de sua própria história de vida. Assim sendo, é importante lembrar ainda que, ao assinarmos o prefácio do livro *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Morais, 2013, p. 14), deixamos registrada nossa preocupação com a questão do acesso à obra e da memória de Bispo do Rosario. Apontamos ainda que este seria um desafio para a nova direção do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, empossada em fevereiro de 2013.

Esta nossa preocupação pode ser sintetizada por aquilo que nos lembra Branco, em “Ela, a escrita, nos lê” (2014), ao se remeter a uma colocação de Shoshana Felman (2014) a respeito de Walter Benjamin:

Vida para os mortos reside numa lembrança (por parte dos vivos) de sua história; justiça para os mortos reside numa lembrança (por parte dos vivos) da injustiça e do ultraje cometidos contra eles. A história é assim, muito além das narrativas oficiais, uma reivindicação mnemonicamente persistente e recorrente que os mortos dirigem aos vivos, cuja responsabilidade não é apenas lembrar os mortos, mas protegê-los contra serem apropriados de maneira incorreta: “O dom de despertar do passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer (“Teses”, p. 225).” (Branco, 2014 *apud* Felman, 2014, p. 44)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A inclusão das colocações de Felman (2014) e Benjamin (1994) nesta reflexão é fruto da contribuição da arguição feita pela professora Lucia Castello Branco na banca de defesa desta tese.

Mas, apesar das dificuldades, tivemos também em nosso percurso momentos sob o sol. A proximidade e o trabalho que desenvolvemos com o crítico de artes Frederico Morais – responsável pelo reconhecimento de Bispo do Rosario como artista, o que, na verdade, revelou mais amplamente Bispo do Rosario para todos os outros campos que se dedicam a ele – pode ser considerado um importante ganho da pesquisa. Através do contato com Morais, do qual resultou a publicação de seu primeiro livro de análise crítica sobre o artista, ao qual já nos referimos e que tivemos a oportunidade de organizar e prefaciá-lo, extraímos dados e reflexões fundamentais sobre a vida e a obra de Bispo do Rosario.

Gostaríamos de ressaltar que, embora nesta introdução nossa referência a Bispo do Rosario e a seus objetos se dêem também através dos termos *artista* e *obra*, optamos por reservar tais noções, preferencialmente, ao capítulo 2, no qual apresentamos uma proposta de biografia, e ao capítulo 5, onde faremos uma reflexão sobre suas obras. Sobretudo nos capítulos 3 e 4, nos quais a ênfase é dada à função que o delírio e tais objetos desempenharam na estabilização de Bispo do Rosario, os termos *artista* e *obra* não são usados.

Isso não significa que para nós seus objetos não sejam arte ou que Bispo do Rosario não seja um artista. Trata-se apenas de uma forma de marcar nossa premissa: o fato dos objetos de Bispo do Rosario serem arte não esclarece seu ancoramento no mundo. Tomar os trabalhos de Bispo do Rosario como objeto e não como obra de arte nos permitiu pensar o delírio e o fazer de objetos em termos de suplência, estabilização e *sinthoma*<sup>5</sup>. Tal separação foi fundamental para pensar Bispo do Rosario devido à singularidade de seu caso.

Em nossa opinião, essa separação também é feita por Lacan ao ler Joyce, ainda que de maneira distinta da que fizemos, já que não havia nenhuma preocupação em evitar o termo *arte* para esclarecer aquilo que produzia Joyce enquanto suplência. Contudo, importa menos o fato de que seus escritos foram considerados literatura para pensar o lugar que eles têm na amarração

---

<sup>5</sup> Conceito cunhado por Lacan, em 1975, em sua leitura da obra de James Joyce (Lacan, 1975-76/2007). O termo possui uma conotação específica no âmbito da teoria lacaniana, como veremos ao longo deste trabalho, e não deve ser tomado em um sentido restrito como o sintoma do universo médico, ou seja, como sinal de uma doença. Se do ponto de vista da psicanálise a noção de sintoma já não se limita ao sentido médico, o *sinthoma* pode ser lido ainda de maneira específica em relação ao conceito de sintoma na teoria psicanalítica.

*sinthomática* inventada pelo escritor. É claro que o endereçamento ao Outro da arte não pode ser desconsiderado em Joyce, mas a questão é como isso é utilizado na leitura de Lacan: não é porque se tornou reconhecido como artista que Joyce encontra seu lugar no mundo. É porque seu *sinthoma*, sua necessidade de desbastar a língua se impunha que Joyce navega de sua forma singular no mar da linguagem, fazendo literatura.

É preciso dizer ainda que nossas investigações sobre Bispo do Rosario se iniciaram em 2005, a partir de um trabalho com a obra do artista, no museu que abriga toda a sua coleção. Entre 2005 e 2008, desenvolvemos um trabalho junto a este acervo, na função de *courrier*, ou seja, cumprindo as atividades daquele que zela, cuida e acompanha todo o processo de montagem de exposições de uma coleção. Para a execução de uma função tão importante, se tornou vital estudar a vida e a obra de Bispo do Rosario. Tal tarefa se mostrou bastante complexa, pelos motivos já explicitados a respeito das condições de acesso às informações sobre este artista e à sua obra. Assim, desde 2005 temos pesquisado e recolhido documentos e artigos e adquirido livros e catálogos no Brasil e no exterior, buscando sistematizar uma bibliografia mais abrangente sobre Bispo do Rosario.

Desta forma, este projeto de tese é fruto de um trabalho de pesquisa que já dura cerca de nove anos e que envolveu, inclusive, um trabalho de investigação sobre os discursos produzidos sobre a vida e a obra de Bispo do Rosario, apoiado pela FAPERJ, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da professora Cristina Loyola, no ano de 2008, intitulado *Eu preciso destas palavras . Escrita*<sup>6</sup>. E foi deste último que surgiram as questões que nos levaram tanto à realização de um documentário sobre Bispo do Rosario, ainda em fase de produção, quanto ao desenvolvimento da presente tese.

---

<sup>6</sup> O título da pesquisa foi inspirado em uma frase bordada em uma das obras de Bispo do Rosario.

## 2

### Uma biografia para Arthur Bispo do Rosario

#### 2.1

##### Traçando um percurso

Abordar a biografia de Arthur Bispo do Rosario é uma tarefa complexa, mas também necessária. Sem sua biografia, não poderíamos refletir, como faremos nos Capítulos 3 e 4 desta tese, sobre a função que os objetos produzidos por Bispo do Rosario desempenharam na solução encontrada por ele como forma de caber no mundo. Quanto à reflexão sobre sua produção enquanto obra de arte, o crítico Frederico Moraes afirma que sem a biografia faríamos uma análise mais limitada de sua obra (2013, p. 117), o que não significa, entretanto, que essa obra não possa ser pensada de maneira autônoma, independente da biografia (*ibid.*, p. 99).

Assim, embora em Bispo do Rosario vida e obra estejam completamente intrincadas, inserir e discutir essa articulação é uma das formas possíveis – e adotada nesta pesquisa – de abordar os diferentes desdobramentos que Bispo do Rosario coloca para os diversos campos do saber.

A obra de Bispo do Rosario é, notadamente, bastante biográfica. O artista vivia para 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 distinção entre os espaços. O tempo da vida era, também, o tempo da obra. E, tomando de empréstimo o que Maurice Merleau-Ponty afirma sobre Cézanne, podemos dizer que “a verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida” (2013, p. 141).

Outros elementos igualmente nos permitem articular vida e obra: o registro, nos objetos que criava, de fatos ocorridos em sua vida, de nomes de pessoas que conheceu e de datas importantes; o uso de materiais que faziam parte de seu cotidiano e a forma como obtinha tais materiais.



Figura 1 – Bispo do Rosario em sua cela-ateliê na Colônia Juliano Moreira – Fotógrafo: Elisa Villano. Década de 1980. Fonte: Morais, 2013.



Figura 2 – Cela-ateliê de Bispo do Rosario na Colônia Juliano Moreira – Fotógrafo: Lucio Marreio. Agência O Globo. Fonte: Morais, 2013



Figura 3 – Bispo do Rosario em sua cela-ateliê na Colônia Juliano Moreira.  
Fotógrafo: Lucio Marreio. Agência O Globo. Fonte: Moraes, 2013.

Devemos também à sua obra a possibilidade que temos hoje de estabelecer sua biografia. Em 1989, quando o crítico de arte Frederico Moraes resolveu se dedicar à obra de Bispo do Rosario, propondo sua primeira biografia, praticamente nada se sabia sobre ele. Nos registros aos quais o crítico teve acesso na Colônia Juliano Moreira, instituição manicomial onde o artista viveu por pelo menos 25 anos ininterruptos, nada fora registrado sobre sua história de vida e

pouco também foi escrito sobre o período que passou nesse hospital<sup>7</sup>. Assim sendo, foi a leitura das obras que primeiramente guiou o crítico na reconstrução da história de vida do artista.

Apesar das poucas pesquisas voltadas especificamente à sua biografia<sup>8</sup>, divergências, contradições e diferentes versões sobre a vida de Bispo do Rosario podem ser encontradas na bibliografia dedicada ao artista. A isso se deve a complexidade que afirmamos ser a marca da tarefa de abordar a vida de Bispo do Rosario. Além disso, nos deparamos com outros problemas ao longo dessa pesquisa<sup>9</sup>: falta de referência às fontes de onde determinados dados sobre a vida do artista foram retirados; insuficiência de informações e lacunas deixadas pelos documentos oficiais – como prontuários e fichas de internação; e falta de acesso a outros registros – por terem sumido<sup>10</sup>, ou por terem ficado perdidos por longos anos<sup>11</sup>.

Apesar de tudo isso, podemos contar, nessa empreitada, com os importantes depoimentos prestados por Bispo do Rosario no documentário *O prisioneiro da passagem* (Denizart, 1982), na entrevista concedida à assistente social Conceição Robaina (Bispo do Rosario, 1988) e no vídeo *O Bispo* (Gabeira, 1985). Nesses registros, o artista nos revela informações primordiais a respeito de sua identidade messiânica e os detalhes de sua missão, além de nos dar outras informações sobre o processo de construção de sua obra. É assim que ficamos sabendo que Bispo do Rosario se dizia Jesus Cristo, que tinha vindo à Terra para julgar os vivos e os mortos e que iria governar um novo mundo, por ele criado, depois que arrasasse a Terra em fogo. Além

<sup>7</sup> Um de nossos entrevistados, que trabalhou no núcleo onde Bispo do Rosario vivia, durante as décadas de 1950 e 1960, afirma que manteve um livro de ocorrências diárias, onde a vida do artista, naquele período, está relatada. Infelizmente, apesar de nossos esforços para encontrar tal documento, o mesmo não foi localizado.

<sup>8</sup> Sobre a falta de investimentos em pesquisas sobre Bispo do Rosario, cf.: Corpas (2013).

<sup>9</sup> Cumpre registrar que alguns dos problemas aqui relatados foram encontrados também por outros autores que se dedicaram a pesquisar o artista, como por exemplo Hidalgo (1996) e Wellisch (2006).

<sup>10</sup> Estamos aqui nos referindo ao prontuário de Bispo do Rosario na Colônia Juliano Moreira. Segundo o que um auxiliar de enfermagem da instituição afirmou à assistente social Conceição Robaina (Silva, 1995, p. 170), parte desse documento teria sumido após um congresso de psiquiatria realizado no Rio de Janeiro. Tivemos acesso às páginas que sobraram do prontuário, mas que são muito limitadas em termos de informações. Autores como Denizart (1982), Morais (1989, 1990a, 1990c, 2013) e Passos (1991) tiveram acesso ao documento na íntegra.

<sup>11</sup> Nesse caso, nos referimos ao prontuário do Hospício Nacional de Alienados (Brasil, 1938), que só foi encontrado em 2012, durante nosso processo de pesquisa.

disso, ele revela que tinha uma missão: representar os “materiais existentes na Terra pro uso do homem” (Denizart, 1982).

Contudo, nos depoimentos de Bispo do Rosario, podemos perceber que o artista pouco se interessava em revelar quaisquer informações sobre sua infância ou sobre o período anterior à sua primeira internação, em 24 de dezembro de 1938. A única exceção que fazia era para falar de seu passado como lutador de boxe.

Parece que, para Bispo do Rosario, não era preciso revelar nada sobre sua infância, uma vez que a mesma já era, para ele, amplamente conhecida e documentada: a vida de Jesus Cristo. Sua mãe, afirmava o artista, era Maria Santíssima, a Virgem Maria, e seu pai era São José. Bispo do Rosario garantia que desde criança ouvia as vozes dos pais, vozes que o guiavam (Denizart, 1982).

Bispo: Com a idade já de seis anos já começava a ser guiado pela minha mãe e meu pai. Eu já sabia.

Denizart: Desde pequeno você ouviu?

Bispo: Desde pequeno.

Denizart: Quando você era pequeno essas vozes diziam o que para você?

Bispo: Escutava a voz: “Você vai sofrer filho, você vai sofrer filho, você vai sofrer”. A sua mãe, ela me angustiava com todo carinho e me levava em qualquer lugar, de acordo com as vozes também que ela escutava, sabe?

Denizart: A sua mãe?

Bispo: Maria Santíssima, ela escutava a voz: “Guia teu filho, Maria”. Ela escutava também vozes, sabe? São José também, o pai protetor, também escutava vozes, para chegar junto a ela pra me proteger, sabe? Era nos três. (*loc. cit.*)

Bispo do Rosario afirmava que a única reportagem importante feita sobre ele era a da revista *Veja*. Ele já havia sido focalizado pelas lentes da TV Globo e da TV Bandeirantes, nos anos de 1980 e 1985, respectivamente, e no documentário *O prisioneiro da Passagem* (1982). Havia sido citado em uma matéria do jornal *O Globo* sobre referido documentário e uma outra matéria sobre ele também havia sido publicada, no ano de 1985, pela revista *Isto É*. Mas, na verdade, a matéria que ele considerava a mais importante, a da revista *Veja*, não era sobre ele. Tratava-se, contudo, da publicidade de uma publicação sobre a vida de Jesus Cristo, veiculada na revista em 26 de março de 1986. Nela podemos ler:

Jesus está aqui. Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita, documentada e fotografada por homens que dedicam suas vidas a pesquisa e estudo da passagem do filho de Deus na Terra. E realizada por artistas que

deram todo o seu talento para que ela se tornasse a mais rica e bela mensagem sobre o Rei dos reis. A maior obra sobre a história de Jesus, contada em fascículos ricamente ilustrados que serão encadernados em capas gravadas em ouro, formando volumes que vão enriquecer ainda mais sua biblioteca [...]. (Veja, 1986, p. 100)

A importância dessa “matéria” era tanta para ele, que Bispo do Rosario bordou o texto de tal anúncio na obra postumamente intitulada *Uma obra tão importante que demorou 1986 anos para ser escrita...* Apenas um detalhe foi alterado em relação ao texto original: o nome de Deus, na expressão filho de Deus, foi substituído, em um dos trechos, pelo da Virgem Santíssima.

Robaina: O que o senhor acha das entrevistas que deu?

Bispo do Rosario: Pra mim não adiantou nada. Só tem o seguinte: Eu tenho homenagem a esta revista que publicou aqui. Aquela, essa que tá aí. Essa que eu tenho....

Robaina: O senhor tem a revista aí?

Bispo do Rosario: Tenho, tenho, eu já não lhe mostrei?

Robaina: Eu não lembro.

Bispo do Rosario: Você sentada ali, menina. Você sentada ali e eu dei para você ler. Mas fica aí.

Robaina: O senhor vai pegar então?

Bispo do Rosario: Você sentou, leu. Agora vai, depois da revista.

Robaina: Então eu acho que sei qual é.

Bispo do Rosario: Depois da revista, eu passei aqui tudo em letras maiúsculas pro sujeito ler com mais facilidade. Eu vou lhe mostrar [...]

Bispo do Rosario: Olha aqui, isso eu rendo homenagem, é isso aqui. O resto não adianta. Isso é a minha biografia. [...]

Robaina: O senhor deixa eu ler um pedacinho?

Bispo do Rosario: Claro, claro.

Robaina: “Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita, documentada e fotografada por homens que dedicam suas vidas a pesquisa e estudo da passagem do filho Maria Santíssima na Terra, é realizada por artistas que deram todo seu talento para que ela se tornasse a mais rica e bela mensagem sobre o Rei dos Reis.

Bispo do Rosario: Táí!

Robaina: “A maior obra sobre a história de Jesus contada em fascículos ricamente ilustrados que serão encadernados em capas gravadas em ouro”

Bispo do Rosario: Táí, táí!

Robaina: “formando volumes que vão enriquecer ainda mais a biblioteca de um legado de fé”. É, eu me lembro do senhor ter me mostrado sim.

Bispo do Rosario: É, olha aí o que que eu vou fazer?

Robaina: Essa é a única entrevista que é importante para o senhor? As outras não lhe trouxeram vantagem nenhuma?

Bispo do Rosario: É isso aí. Não, não. Só essa aí, mais as pessoas que enxergam porque eu tive gente que comia aqui, que entrou aqui, que avistava: “O Jesus, O Jesus, O Jesus”. Não só aqui como lá fora. Quer dizer, hoje eu tenho isso aqui que me rende homenagem, mais nada. (Bispo do Rosario, 1988).

# JESUS ESTÁ AQUI.

Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita.

Escrita, documentada e fotografada por homens que dedicam suas vidas à pesquisa e ao estudo da passagem do filho de Deus na Terra.

E realizada por artistas que deram todo o seu talento para que ela se tornasse a mais rica e bela mensagem sobre o Rei dos reis.

A maior obra sobre a história de Jesus, contada em fascículos ricamente ilustrados que serão encadernados em capas gravadas em ouro, formando volumes que vão enriquecer ainda mais a sua biblioteca.

Um legado de fé, beleza e cultura que você e sua família não podem deixar de ter.

## A palavra dos cientistas.

Pesquisadores, consultores, especialistas, catedráticos, as maiores autoridades nesse assunto, realizaram esta obra inédita e inimitável.

É um documento que testemunha a passagem de Jesus pela Terra de uma forma definitiva.

## Em cada fascículo um tema completo.

Cada fascículo conterá um tema sobre a vida de Jesus, tratado sob vários ângulos.

Para que os fatos possam ser compreendidos e analisados num contexto global.

Informações bíblicas, históricas, arqueológicas e artísticas farão você entender o mundo no qual Cristo transmitiu sua mensagem. E que nunca mais deixou de ser ouvida.

## A mais rica apresentação.

Fartamente ilustrada e ricamente impressa em papel da melhor qualidade.

Enfim, uma obra que é digna de se chamar Jesus.

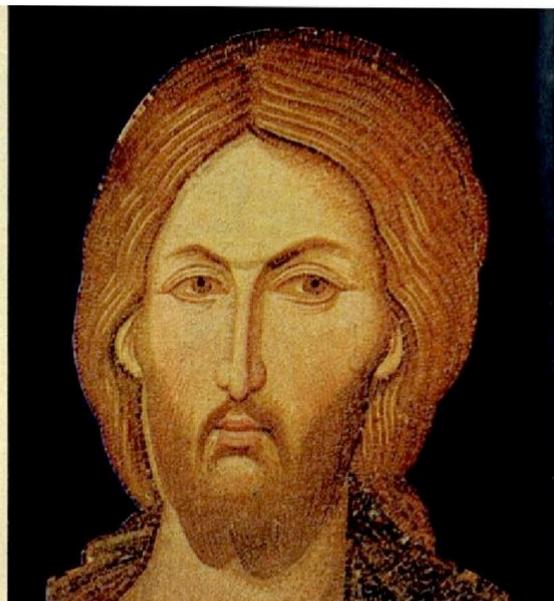
A cada grupo de 16 fascículos serão formados volumes de rara inspiração, perpetuando o mais sagrado dos sentimentos: a fé.

## Jesus na Arte: um capítulo à parte.

As quatro páginas de capas de cada fascículo também são colecionáveis.

Nelas você encontrará uma autêntica obra de arte. Ao término da coleção, você irá encaderná-las, formando um volume especial: Jesus na Arte.

Onde a vida e a agonia do filho de Deus são



pintadas, esculpidas e descritas pelos maiores artistas de todos os tempos.

## Um material histórico nunca visto.

Você vai conhecer, através de fotos inéditas e especialmente produzidas para essa obra, os locais e os caminhos percorridos por Jesus desde o seu nascimento.

Antigas esculturas, obras de arte, pequenos fragmentos, enfim, tudo que mostra a realidade da existência de Jesus.

**CADA FASCÍCULO É UMA DESCOBERTA, UM NOVO ENCONTRO COM JESUS ATRAVÉS DA CRIATIVIDADE.**

**SEJA NUM SIMPLES PEDAÇO DE PEDRA, SEJA NO TETO DE UMA CATEDRAL.**

## VÁ À TERRA SANTA.

Você vai concorrer a uma viagem à Terra Santa, com direito a levar um acompanhante. Para conhecer de perto onde o maior dos homens pregou, sofreu e sonhou. Todos os detalhes do concurso estão no fascículo nº 1.

APOIO CULTURAL

**Alitalia** **travel service brazil**  
Em excursão a sua melhor opção.

**JÁ NAS BANCAS**

Um lançamento com a responsabilidade do **SISTEMA JORNAL DO BRASIL**

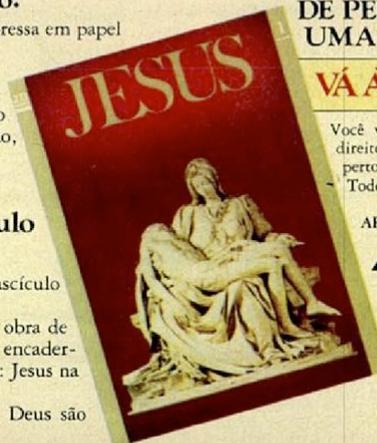


Figura 4 – Revista *Veja*. 26 de março de 1986. Fonte: Revista *Veja*.



Figura 5 – Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita... 260 x 75 cm.  
 Artista: Bispo do Rosário. Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.

Através da entrevista concedida a Robaina, Bispo do Rosario torna explícito que não precisa revelar nada sobre si.

Robaina: Quero saber como foi a vida, onde nasceu, etc.

Bispo do Rosario: Isso não interessa, não interessa porque eu, já foram, já focalizaram, já na revista, muito bem escrita, muito bonita a minha representação. Chega. Depois eu já venho ali fora, pessoas boas que quando me avistam assim. “O Jesus, O Jesus”, oh, oh (expressão de resmungo), não dá pé, não dá pé.

Robaina: Então o senhor acha que não importa onde o senhor nasceu?

Bispo do Rosario: Não, não, não dá pé porque tem, eu tenho (uns sujeitos aqui) aqui, e lá fora, quando me avistam conhece.

Robaina: Aí chamam o senhor de Jesus?

Bispo do Rosario: Olha, eu estou na época, eu estou numa época para demonstrar só isso, só. Compreendeu? Da minha “estuaria”, quatro “estuaria” e fora aquela parte que eu mostrei da revista, que eu mostrei ali, ali bordão e chega mais nada. Compreendeu?

Robaina: O senhor não está querendo falar sobre a sua vida, é isso?

Bispo do Rosario: Não, tá escrito, tá escrito. Tá escrito. E sobre a primeira aqui, que eu vim para aqui, fui numa junta de médico, quando eu vim do Mosteiro de São Bento, compreendeu? Os médicos. Dr. Odilon, uma porção de psiquiatra perceberam: “O Senhor é Deus, O Senhor é Deus, O Senhor é Deus”, e tem na minha ficha como esquizofrênico “paranóidico”, tem aí [...]

Robaina: Você me falou uma vez de sua mãe?

Bispo do Rosario: Não, não, não, não. Minha mãe taí. Ó taí, taí. (Virgem Maria) (Bispo do Rosario, 1988).

Apesar dessa posição adotada por Bispo do Rosario, seus depoimentos são essenciais na construção de sua biografia, bem como podem auxiliar na leitura de suas obras<sup>12</sup>, já que nos oferecem outras importantes informações sobre sua identidade messiânica, sua missão, sua vida na Colônia e a construção de sua obra. Além disso, o artista deixou em suas obras pistas sobre sua vida, que permitiram aos primeiros estudiosos dedicados ao tema recompor sua história. Elas também foram usadas aqui como fonte de pesquisa.

Outros documentos e entrevistas, concedidas por pessoas que conviveram com Bispo do Rosario, também nos auxiliam: o relatório institucional de Rosângela Maria Grilo Magalhães (1983), que, entre os anos de 1981 e 1983, como estagiária de psicologia, acompanhou Bispo do Rosario; os prontuários das

<sup>12</sup> Na bibliografia pesquisada para esta tese não foram encontrados trabalhos que abram mão do uso de dados biográficos para pensar a obra de Bispo do Rosario, seja no campo da psicanálise, seja no da arte. Sua psicose, por exemplo, aparece frequentemente como um dado que é articulado à produção de seus objetos. E, mesmo nos textos que pretendem excluir a loucura de Bispo do Rosario, ou negar a importância da biografia para a leitura da obra, paradoxalmente, fatos da vida do artista são evocados.

três instituições psiquiátricas pelas quais Bispo do Rosario passou – o Hospício Nacional de Alienados<sup>13</sup>, na Praia Vermelha, a Colônia Juliano Moreira<sup>14</sup>, em Jacarepaguá, e o Centro Psiquiátrico Nacional<sup>15</sup>, no Engenho de Dentro; documentos da Marinha (Brasil, 1960) onde Bispo do Rosario serviu entre 1925 e 1933; sua ficha funcional na Light, onde trabalhou entre 1933 e 1937; as entrevistas realizadas pelo crítico de artes Frederico Moraes com pessoas que conviveram com o artista (Bonfim, 1989, Leone, 1989, Bonfim 1990, Paula, 1990, Santos, 1990), aquelas realizadas por Jorge Anthonio e Silva (1995) e por Luciana Hidalgo (1996), as que nos foram concedidas para a realização do documentário que ainda estamos produzindo, intitulado *Descobrimdo Bispo do Rosario*, e por fim, as que realizamos no âmbito desta tese.

Entre 1989 e 1990, Frederico Moraes teve a oportunidade de realizar entrevistas com o advogado Humberto Leone e o médico Avany Bonfim, antigos padrões do artista, com a professora Elisa Bonfim, membro da família do referido médico, com Francisco dos Santos, chefe do setor de vigilância da Colônia, na época da entrevista, e com Miguel Almeida de Paula, que foi auxiliar de enfermagem no núcleo onde Bispo do Rosario viveu, e cuja casa o artista frequentava diariamente.

Para esta tese foram entrevistados a viúva de um funcionário da antiga Colônia, com quem Bispo do Rosario conviveu diariamente na década de 1950, e um dos inspetores do núcleo onde Bispo do Rosario viveu, na Colônia Juliano Moreira, nas décadas de 1950 e 1960.

No catálogo da primeira exposição individual de Bispo do Rosario – intitulada *Registros de minha passagem pela Terra*, produzida em 1989, ano de sua morte – Moraes publicou o primeiro texto biográfico sobre o artista. Antes dessa grande exposição, a vida de Bispo do Rosario, sobretudo sua história fora

---

<sup>13</sup> Primeiro hospital psiquiátrico da América Latina, criado por decreto do imperador em 1941, inaugurado em 1852 e batizado de Hospício Pedro II. Em 1889 passa a se chamar Hospício Nacional de Alienados. É conhecido também com Hospício ou Hospital da Praia Vermelha, Palácio dos Loucos ou, simplesmente, Hospital Psiquiátrico. Fecha suas portas em 1944.

<sup>14</sup> Antiga Colônia de Alienados de Jacarepaguá, criada em 29 de março de 1924. Passou a se chamar Colônia Juliano Moreira em 1930. Em 1996, após processo de municipalização passa a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Mental Juliano Moreira.

<sup>15</sup> Antiga Colônia de Alienados do Engenho de Dentro, criada em 1911. Passou a se chamar Hospital-Colônia de Psychopathas (Mulheres), em 1935. No ano de 1938, passa a se chamar Centro Psiquiátrico Nacional. Em 1943 é inaugurado dentro desse centro o Hospital Pedro II. Em 1965 passa a se chamar Centro Psiquiátrico Pedro II. É conhecido também, nas décadas de 1940 e 1950, como Hospital Psiquiátrico Nacional. Em 1996, após processo de municipalização, passa a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Mental Nise da Silveira.

do hospital, era praticamente desconhecida. Por esse motivo, acreditamos que, caso os objetos produzidos pelo artista não fossem alçados à condição de obra de arte, Bispo do Rosario teria se transformado em mais um dos tantos sujeitos cujas vidas e histórias são cruelmente apagadas quando iniciam aquilo que Erving Goffman chamou de “carreira moral do doente mental” (2008, p. 109). Bispo do Rosario teria sido, nas palavras de Blanchot, segundo a referência de Sergio Laia, mais um anônimo na multidão de anônimos (Laia, 2001, p. 48).

Além dos documentos e filmes já citados, a biografia que apresentaremos neste capítulo tem como referência os diferentes textos escritos pelo crítico de artes Frederico Morais (1989, 1990a, 1990b, 1990c, 1990d) e os trabalhos de Hidalgo (1996), Silva (1998) e Passos (1991). Nos casos de Morais, Silva e Passos, utilizamos cópias de documentos originais disponibilizados em seus trabalhos, ou por solicitados por nós aos autores, uma vez que nem todos os documentos foram publicados. De Morais e de Silva usamos ainda as entrevistas realizadas para compor seus textos, como afirmamos acima.

É importante dizer que, em função da pesquisa empreendida para esta tese – e também aquela que desenvolvemos para a elaboração do primeiro livro de análise crítica sobre a obra de Bispo do Rosario, de autoria de Morais (2013), do qual tomamos parte como coordenadora de pesquisa e organizadora – foram descobertos três documentos inéditos: os prontuários médicos de Bispo do Rosario no Hospital Nacional de Alienados (Brasil, 1938); os prontuários médicos de Bispo do Rosario no Centro Psiquiátrico Nacional (Brasil, s/d); e um conjunto de jornais das décadas de 1920 e 1930, que comprovam o passado de Bispo do Rosario como lutador de boxe. Essas descobertas ampliam sua biografia e nos ajudam a esclarecer alguns pontos obscuros ou ainda discrepantes entre as diferentes fontes acima citadas sobre a vida do artista, além de agregarem outras informações.

Diante do cenário apresentado, optamos por traçar uma biografia onde compareçam as dificuldades, controvérsias, faltas e lacunas já mencionadas, mostrando as diferenças entre suas versões, bem como os fatos que determinaram avanços na construção da história de vida do artista. Essa forma de apresentar a biografia de Bispo do Rosario, na qual não só sua vida é apresentada, mas também as nuances e diferenças entre suas versões, ajudará o leitor a compreender

tanto a complexidade na qual nos vimos inseridos nesta pesquisa, como aquela que é inerente ao próprio Bispo do Rosario.

## 2.2

### **De Japaratuba ao Rio de Janeiro: marinheiro e boxer**

Sobre a origem e a infância de Bispo do Rosario pouco sabemos ao certo. Algumas pistas foram deixadas pelo artista em suas obras. Outras informações puderam ser colhidas em documentos e outros registros, mas existem discrepâncias entre eles.

A data de nascimento de Bispo do Rosario permanece incerta, havendo divergências de informações também quanto à sua naturalidade e ao nome de seu pai. Em um dos registros da Marinha, a ficha de identificação para solicitação de documento de identidade (Marinha de Guerra do Brasil, 1925-33), consta seu nascimento no dia 14 de maio de 1909, em Minas Gerais. Os pais: Adriano Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus. Já no documento da Light está anotada a data de 16 de março de 1911, a naturalidade em Sergipe e a mesma filiação. Neste documento, consta que seu pai era falecido. No prontuário do Hospício Nacional de Alienados (Brasil, 1938) não consta data de nascimento, mas sim sua idade, 27 anos, o que indicaria seu nascimento no ano de 1909. Como pais aparecem novamente Adriano Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus, e a naturalidade em Sergipe. No prontuário do Centro Psiquiátrico Nacional (Brasil, s/d) não encontramos dados de filiação, naturalidade ou data de nascimento, muito embora, neste documento, que data de 1944, seja atribuída a idade de 27 anos a Bispo do Rosario, mesma idade registrada no prontuário do Hospício Nacional de Alienados, em 1938. Como havia uma cópia do prontuário do Hospício Nacional de Alienados no prontuário do Centro Psiquiátrico Nacional, provavelmente a pessoa que preencheu o registro apenas copiou os dados de um documento para outro, cometendo em tal erro.

Por outro lado, encontramos em Hidalgo (1996, p. 8) a referência a um registro de batismo que foi atribuído a Bispo do Rosario. O registro foi encontrado na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba, interior de Sergipe. Nesse documento consta a data de batismo de uma criança de três

meses, nomeada Arthur, no dia 5 de outubro de 1909, sendo os pais Claudino Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus. Aqui o nome do pai é diferente.

Além das datas e da naturalidade discrepantes, a filiação de Bispo do Rosario também não coincide nos documentos referidos acima. Entretanto, em função do registro de batismo encontrado, sua origem em Japarutuba tem sido tomada como certa, apesar da divergência quanto ao nome do pai nesse documento, do fato Bispo do Rosario ter afirmado que era baiano (Paula, 1990, Morais, 2013) e de um dos documentos da Marinha registrar sua naturalidade em Minas Gerais.

Entretanto, é preciso lembrar um fato muito importante que nos parece favorecer a hipótese da naturalidade de Bispo do Rosario como sergipana, além de ser mais um dado que fortalece a versão do nome do pai como Adriano: a cidade de Japarutuba consta na obra intitulada postumamente *Dicionário de nomes AI*, sendo associada ao nome Adriano. Nessa obra podemos ler: “ADRIANO BISPO DO ROSARIO - CARPINTEIRO - MISSÃO JAPARATUBA MUNICIPIO SERGIPE”.

É preciso dizer que foi a partir dos registros deixados pelo artista em suas obras que Miguel Przewodowski (2012) – diretor do primeiro filme de ficção sobre o artista, intitulado *O Bispo do Rosario* (1993) – extraiu, através de uma minuciosa leitura das obras, a cidade de Japarutuba. A descoberta de Przewodowski levou Hidalgo até aquela cidade. O diretor cedeu à jornalista sua pesquisa e, seguindo o norte encontrado por Przewodowski, Hidalgo encontrou o registro de batismo atribuído a Bispo do Rosario. O nome da mãe, Blandina Francisca de Jesus, também foi encontrado por Przewodowski que, seguindo as orientações do crítico Frederico Morais, realizou uma pesquisa nos arquivos da Light e da Marinha.

Quanto à infância de Bispo do Rosario, apesar de sua recusa a falar sobre o tema, como vimos na entrevista concedida a Robaina (Bispo do Rosario, 1988), a algumas das pessoas com quem conviveu na Colônia ele revelou algo. Miguel Almeida de Paula (1990) afirma que o artista tinha pais de criação, um casal de fazendeiros de cacau, proprietários de várias fazendas, uma delas na divisa da Bahia com Sergipe. Lá, Bispo do Rosario teria nascido e recebido instrução. Entrecruzando todos esses dados, é possível pensar que Bispo do Rosario tenha

nascido em Japaratuba, mas que talvez tenha sido criado em alguma cidade da Bahia. Talvez.

Em um primeiro momento de nossa pesquisa, não encontramos, nos documentos da Colônia Juliano Moreira a que tivemos acesso – prontuário, livros de registros e fichas de internação – qualquer documentação a respeito da história de vida do artista em sua infância ou outros dados pessoais. Constam apenas informações incompletas de dados psicossociais e sobre suas entradas e saídas nessa instituição. No prontuário médico nº 01662, primeiro documento oficial a que Moraes teve acesso para iniciar a reconstrução da história de vida de Bispo do Rosario, “pode-se contar com poucas palavras a biografia do artista. Consta apenas que se tratava de um homem negro, solteiro, de naturalidade desconhecida, sem parentes, sem profissão, alfabetizado e com antecedentes policiais” (Moraes, 1989; 1990a; 1990c). Esse prontuário, ao qual não tivemos acesso direto, não estava no acervo documental da instituição, segundo nos informou a profissional que lá trabalhava.

O dado mais concreto e antigo que sabemos sobre Bispo do Rosario data de 1925. Em 23 de fevereiro daquele ano, Bispo do Rosario ingressou na Marinha de Guerra. Em seu histórico na instituição, sua caderneta registro, consta que se alistou na Escola de Aprendizes Marinheiros de Sergipe, sendo apresentado por seu pai, Adriano Bispo do Rosario (Marinha de Guerra do Brasil, 1925-33). Apesar de ter se alistado em Sergipe, Bispo do Rosario foi transferido para o Rio de Janeiro em 21 de janeiro de 1926. Sua passagem pela Marinha é marcada por punições e prisões, por faltas, mas também por períodos de comportamento exemplar e promoções. É classificado primeiramente como grumete e depois como sinaleiro (*loc. cit.*). É desligado da Marinha por indisciplina em 8 de junho de 1933. Segundo o auxiliar de enfermagem Paula (1990), em sua vida de marinheiro, Bispo do Rosario esteve a maior parte do tempo preso, inclusive na Ilha das Cobras, por ser rebelde. Paula informa ainda que o artista vestia camisa de seda e sapato de verniz, evitando o uniforme da Marinha.

Segundo depoimentos dos entrevistados e do próprio Bispo do Rosario, o artista teria sido boxeador no mesmo período em que esteve na Marinha. Paula (*loc. cit.*) afirma que Bispo do Rosario foi campeão brasileiro e latino-americano pela Marinha, na categoria peso-leve. O advogado Humberto Leone, que conviveu com o artista entre os anos de 1937 e 1960, também afirma que Bispo do Rosario

tinha sido boxeador conhecido e que no jornal *A Noite* seria possível encontrar fotos e notícias. “Foi campeão de boxe pela Marinha de Guerra, disputando o título com o pugilista português Crespo [...] Tinha os ossos da cabeça muito salientes, daí provocar seus adversários para bater nela e, assim, ferir a mão” (Leone, 1989). O entrevistado Francisco Santos (1990) afirma que, quando se tratava da Marinha, Bispo do Rosario falava mesmo era de suas lutas. Dizia ter ficado louco devido a uma luta, na qual teria levado um soco no nariz.

Silva (1995) entrevistou o ex-marinheiro e ex-boxeador José Santa Rosa Lopes, que havia lutado entre os anos de 1932 e 1933. Santa Rosa afirma que não conheceu Bispo do Rosario pessoalmente, mas que ouvira falar muito dele.

Segundo ouvia falar era meio maluco, boxeador valente e guerreiro, com forte pegada de direita e que nunca fugia de um combate. [...] Dava decisão em todos, sendo temido pelos seus colegas pelo seu gênio violento e destemido. Não tinha medo de ninguém, muito valente mesmo. (Silva, 1995, p. 179)

Durante nossas pesquisas, encontramos uma publicação da *Revista Light*, de março de 1937, onde está veiculada uma reportagem sobre Bispo do Rosario. O artista trabalhou nessa empresa ao sair da Marinha, em 1933. A revista publica um suposto agradecimento de Bispo do Rosario ao diretor do Hospital dos Acidentados, o cirurgião Mario Jorge de Carvalho, pelo atendimento prestado ao artista quando teve seu pé esmagado ao descer de um bonde da empresa durante sua jornada de trabalho. Nessa mesma publicação, encontramos outros dados sobre a atividade de boxear do artista.

Em longa e interessante palestra que conosco entreteve Arthur Bispo do Rosario contou-nos sua vida. Ele não é só *mechanico* inteligente e conhecedor de seu ofício e que na Garage do Largo dos Leões, onde trabalha, é um operário zeloso e estimado por todos. Bispo é também “boxeur”. E dos mais *victoriosos*. Sua carreira esportiva é brilhante, contando com inumeras *vitorias* não só aqui, no Rio, como em outros grandes centros esportivos o que é facilmente atestado pela imprensa desta capital onde ele goza de invejável prestígio. (*Revista Light*, 1937, p. 33)

O passado de boxeador de Bispo do Rosario durante muito tempo não pode ser comprovado, uma vez que não havia sido encontrado nenhum registro oficial que o confirmasse, como sublinham diferentes autores (Silva, 1995; Silva, 2003; Lima, 2007). Entretanto, através de nossas pesquisas, esse período da vida do artista foi finalmente elucidado. Entre os anos de 1928 e 1936 encontramos

farta referência a Bispo do Rosario como lutador de boxe em jornais da época, no Rio de Janeiro. Suas lutas foram divulgadas e comentadas pelos jornais *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Noite*, *A Noite*, *Diário da Noite*, *A Manhã*, *Diário Carioca*, *O Paiz*, *A Batalha*, *A Esquerda*, *O Imparcial*, *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*.

Arthur Bispo, como era chamado no meio, tinha uma enorme resistência física aos golpes dos adversários, o que o levou a ser referido pelos jornais como “lobo do mar” e “marujo de bronze”. Suas lutas eram noticiadas assim como seus desafios a outros lutadores. Sua carreira como boxeador teve bastante notoriedade.

No jornal *A Manhã*, de 05 de abril de 1929, encontramos o seguinte comentário, na matéria intitulada *Um combate encarniçado*.

Arthur Bispo e João Guedes, estreantes no profissionalismo, fizeram uma luta que arrancou aplausos da assistência, dada a violência com que se empregaram aqueles “boxeadores”. Ambos não demonstraram sinão conhecimento empírico da técnica pugilística, mas compensaram essa falha com a bravura com que se bateram.

Já a *Gazeta de Notícias* publica, em 22 de dezembro de 1929, uma reportagem cuja manchete *Arthur Bispo está de volta*, nos mostra sua popularidade:

Com a volta da esquadra ao Rio de Janeiro chegou o nosso peso-leve, Arthur Bispo, uma das mais sérias revelações do ano. Bispo, que não parou um momento de treinar, encontra-se em ótima forma conforme declarou, e deseja ardentemente bater-se com Joe Assobrad, a quem lança, por nosso intermédio, um repto.

A imprensa registrou ainda desafios de Arthur Bispo a outros lutadores. Encontramos a seguinte declaração para o jornal *A Batalha*, em 22 de setembro de 1931:

Sou homem de enfrentar Aníbal Prior ou qualquer boxeur. Ele não é nenhum leão de chácara e eu estranho que os senhores da Comissão de Boxe tenham se oposto à realização de minha luta. Quero ver Prior de perto, pois dizem que ele é bom e só vendo acreditarei no seu valor. Vou a Comissão de Boxe pleitear a minha luta com bolsa ao vencedor. Quero lutar em quaisquer condições e vou até o inferno para realizá-la.

A BATALHA

Rio de Janeiro, Terça-feira, 22 de Setembro de 1931.

O Bom sucesso venceu o Fl. melhor por 3 x 1

Leonidas, autor de dois goals



Leonidas o Chaco do Bussiness... O jogo principal do encontro do campeonato de foot-ball...

Na primeira partida realizada no Fluminense, o club local obteve uma boa vitória por 3 x 1.

Os proximos jogos Domingo prosseguirao os campeonatos...

A segunda melhor de tres, para decisao do campeonato de basket-ball

Na quadra do São Christovão, realizou-se amanhã, a noite, a segunda partida...

Os proximos jogos Domingo prosseguirao os campeonatos...

D meu lugar na archibancada

O jogo principal do encontro do campeonato de foot-ball...

O Vasco da Gama continua na vanguarda do Campeonato carioca

A SUA VICTORIA SOBRE O BRASIL POR 2 X 1



COELHO, O COMANDANTE DA EQUIPE DO BRASIL...

Os jogadores do Vasco da Gama e do Brasil...



FOI O MELHOR MOMENTO DO JOGO...

O Vasco venceu o jogo por 2 x 1...



OS QUADROS DE JOGO...

Os jogadores do Vasco da Gama e do Brasil...

O dr. Celio fugiu

Na tribuna da imprensa do Fluminense, no domingo último...

TENNIS

OS CAMPEÕES VICTORIOSOS SOBRE OS GACHOS...

São Christovão e Fluminense bateram por 2 x 2

Na partida secundaria o scor se repetiu



IVAN, O AUTOR DE UM GOAL...

Na noite em que o Fluminense e São Christovão se viram...

CASA VIEIRA NUNES

Av. Rio Branco n. 142

“En hemem para Ann bal Prior ou para ceiro que appareca”

Sabado a noite, receberam a visita de Ann bal Prior...

Uma victoria do Lupy

Continuava a animada realizacao do campeonato...

O Corinthians victorioso duas vezes

O Corinthians F. Club dando uma demora regular...

Os clubs da 2. Divisao da Anca

A Associação Metropolitana de Esportes Athleticos...

GRIPPE

Especionalmente em esta occasiao...

ESCRITORIOS NA AVENIDA

Aluga-se no n. 123 - 4 andar...

Campeonato Collegial

Para abalado, o campeonato de foot-ball...

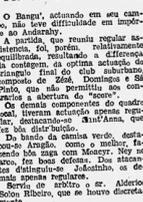
TUBERCULOSE

Tratamento pelo regimen higienico...

O Bangü alcançou facil victoria sobre o Andarahy, por 3x0



O Bangü, armado em seu campo...

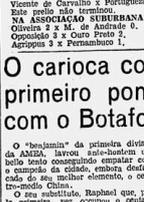


Os jogadores do Bangü e do Andarahy...



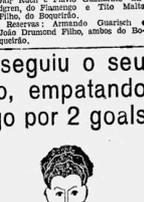
Os jogadores do Bangü e do Andarahy...

O carioca conseguiu o seu primeiro ponto, empatando com o Botafogo por 2 goals



O Botafogo, na primeira partida...

A inauguração do novo bar America



Para a inauguração do novo bar...

Figura 6 - A Batalha. 22 de setembro de 1931. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Bispo do Rosario era elogiado por sua violência e capacidade de resistência aos golpes do adversário, e não por sua habilidade técnica. Ele próprio, em declaração aos jornais *Gazeta de Notícias* e *Diário Carioca*, publicados em 25 de maio de 1935, se ressentia do fato de ter sido jogado nos *rings* sem qualquer tipo de preparação técnica.

Sempre me faltou orientação técnica pura. Foi meu mal, e de muitos boxeadores de qualidade, no Brasil. Sem nada eu conhecer de box, garoto ainda, fizeram-me calçar umas luvas, e servir de armazém de pancadas, nos treinos contra homens fortíssimos, meio médios, etc.

A partir dos jornais encontrados, podemos contar a participação de Arthur Bispo em trinta e cinco lutas, trinta e três como profissional e duas como amador. Nas disputas profissionais, nas categorias peso-leve e meio-leve, foi derrotado por pontos trinta vezes, mas nunca por nocaute, empatando duas vezes, e conquistando uma vitória, por nocaute, o que lhe deu o título de campeão dos pesos-leves da Armada<sup>16</sup>. É curioso pensar como Arthur Bispo era considerado um grande boxer apesar das poucas vitórias que encontramos noticiadas.

Segundo Bispo do Rosario, a Marinha fazia oposição à sua atividade como boxeador. Não sabemos as razões para tais fatos, mas isso talvez tenha prejudicado Bispo do Rosario em sua carreira de forma profissional, como ele próprio explicou, em depoimento concedido em 11 de março de 1988 à Conceição Robaina, assistente social da Colônia: “Resolvi cair fora porque os oficiais não gostavam de marinheiro no jornal. Me prendiam quando eu tinha lutas marcadas com empresários” (Bispo do Rosario, 1988). Entretanto, há contradições entre o que Bispo do Rosario disse para Robaina e algumas de suas declarações para jornais, já que foram localizados depoimentos em que Bispo do Rosario elogia a Marinha por seu apoio ao pugilismo e também a ele.

É possível encontrar em suas obras várias referências ao seu passado como lutador de boxe: objetos usados em lutas e treinos e nomes de lutadores e pessoas relacionadas ao boxe foram bordados. Em seus estandartes encontram-se

---

<sup>16</sup> Em entrevista ao jornal *Diário Carioca*, em 14 de fevereiro de 1932, o lutador Balthazar Cardoso informa que o título de campeão dos pesos-leves da Armada era de Arthur Bispo. Não fica claro quando o título tinha sido conquistado. Nesse mesmo ano, Arthur Bispo perde o título para Balthazar Cardoso, muito embora o jornal afirme que o título não estava em jogo, pois o peso de Arthur Bispo o colocava na categoria dos pesos-médios.

inúmeras referências a pugilistas brasileiros e estrangeiros, como o português Crespo.



Figura 7 – Boxer. 30,5 x 23 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré.  
Fonte: Moraes, 2013.

Os jornais noticiam ainda a saída de Bispo do Rosario da Marinha. No *Diário Carioca*, de 24 de junho de 1933 encontramos a seguinte notícia:

Arthur Bispo era cabo sinaleiro do Corpo de Marinheiros Nacionais e servia a bordo de um de nossos vasos de guerra. Anteontem Bispo esteve em nossa redação. [...] Havia deixado a Marinha e ia se dedicar única e exclusivamente, ao boxe. [...]. Achando-me na classe dos médios, vou treinar com cuidado para me defrontar com Rubens Soares, o mesmo que vem fazendo furor no momento.

Na caderneta de registro de Bispo do Rosario na Marinha a informação sobre seu desligamento é justificada de acordo com o artigo 41 do Regulamento Disciplinar da Armada (Marinha de Guerra do Brasil, 1925-33), “que dispunha sobre a pena de exclusão do serviço da Armada, por incapacidade moral, o marinheiro que cometesse qualquer ato aviltante ou infamante, a juízo do ministro da Marinha” (Moraes, 2013, p. 33). Bispo do Rosario foi excluído da Marinha em 08 de junho de 1933, por indisciplina. O que sabemos por sua caderneta registro é

que ele faltava, não se apresentava em serviço. Provavelmente, o fato se dava em decorrência de lutas e treinos.

Saindo da Marinha, Bispo do Rosario teria passado um tempo trabalhando informalmente, embora não saibamos, bem ao certo, que tipo de emprego ele tinha. Ou, talvez, ele tenha ficado mesmo desempregado. É isso que podemos concluir da informação que consta na folha de empregado da Light: “Qual foi seu último emprego? Trabalhava por conta própria”. Através deste mesmo documento, ficamos sabendo que Bispo do Rosario morava na Praça XV de novembro, número 43, endereço bem notório do Rio de Janeiro. Trata-se de um edifício que existe até hoje e que ficou conhecido como Arco do Teles. Construído no século XVIII, o conjunto arquitetônico, que faz parte da história da cidade, passou por altos e baixos. Na época em que Bispo do Rosario vivia lá, era um endereço já decadente.

Em 29 de dezembro de 1933, segundo a ficha de registro da empresa Light, ele se emprega como lavador de bondes. Através deste registro, ficamos sabendo que seu pai já era falecido. Em 24 de janeiro de 1936, ele fere um osso do pé num acidente de trabalho, segunda intercorrência desta natureza, a primeira havia sido um ano antes.

[...] foi duas vezes vitimado em acidentes. O primeiro, na madrugada de 02.08.1935, foi uma contusão na perna esquerda e não deixou sequelas. No segundo, em 24.01.1936, ao saltar de um ônibus em movimento, já no interior da garagem, a roda dianteira esmagou um osso de seu pé direito, o que o levou a manquejar pelo resto de sua vida. Cinco jornais cariocas noticiaram o acidente: *A Noite*, *Gazeta de Notícias*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã* e *O Imparcial*. Eis uma síntese das notícias publicadas nos dias 24 e 25.01.1936:

*Arthur Bispo do Rosario, 24 anos, solteiro, morador à Rua do Passeio, 42, operário (mecânico) da Light, fraturou um osso do pé direito quando trabalhava na garagem da Viação Excelsior, localizada na Rua Voluntários da Pátria. Medicado, foi transferido para o hospital Lloyd Sul Americano. (Morais, 2013, p. 37)*

Devido a estas matérias e também ao registro do acidente feito pela Light, ficamos sabendo que, em 1936, Bispo do Rosario já morava em outro endereço, na Rua do Passeio, número 42, também no Centro do Rio de Janeiro. Além disso, no documento da Light seu cargo também era outro; ele agora tinha a ocupação de vulcanizador, borracheiro.

Segundo o prontuário registrado no Hospício Nacional de Alienados (Brasil, 1938), Bispo do Rosario teria informado ao médico que o atendeu que o acidente que esmagou seu pé, em 1936, deixou sequelas que o impediram de prosseguir com sua carreira como boxer. No jornal *A Offensiva*, de 21 de agosto de 1936, ficamos sabendo que em função desse acidente, Bispo do Rosario ficou internado por seis meses no Hospital Lloyd Sul Americano. O jornal afirma, inclusive, que ele teria estado entre a vida e a morte, “salvando-se por um verdadeiro milagre” e pela dedicação dos seus médicos, que “não pouparam esforços pela sua vida”. Ele teve que passar por uma cirurgia, que exigiu um bom tempo de recuperação. Segundo o jornal, Arthur Bispo não voltaria a pisar nos *rings* tão cedo. A matéria termina elogiando a carreira esportiva de Arthur Bispo, sublinhando o fato de que em 205 combates ele não sofreu nenhum nocaute. Como dissemos anteriormente, suas derrotas foram por pontos.

Apesar de tal elogio e do fato do referido jornal afirmar que Bispo do Rosario era dono de um “excelente cartel desportivo” e um pugilista de grandes recursos, encontramos nos diversos jornais pesquisados, o registro de apenas uma vitória em combates. E, embora Bispo do Rosario ainda lutasse até o acidente de 1936, ele havia retornado, em 1935, à função de *sparing*, função essa que tinha exercido no início de sua carreira. O que isso significa? Que sua carreira havia entrado em declínio? Não parece ser o caso, se considerarmos o que fora publicado sobre ele no jornal *A Offensiva*. Que esta era uma forma de treinar ou ganhar algum dinheiro? Talvez sim. É o que nos parece mais provável.

Fato é que Arthur Bispo deixa de participar de lutas após seu acidente, pelo menos é isso que podemos concluir ao percorrer os jornais de época, já que não encontramos nos mesmos qualquer luta após o acidente de 1936. Ao que tudo indica, esse acidente teria posto derradeiro fim à carreira do “marujo de bronze”, como ele mesmo explica ao médico que o atendeu Hospício Nacional de Alienados, em 26 de dezembro de 1938.

Através desse prontuário ficamos sabendo também que, a partir do acidente, Bispo do Rosario passa a apresentar muitas das características que viriam a ser determinantes em seu delírio: ideias místicas de cunho religioso, penitências corporais, como rituais de purificação, que envolviam abstinência sexual e uma determinada posição em relação às mulheres. Tais ideias teriam

levado Bispo do Rosario, inclusive, a ser preso como louco, embora não tenha sido internado nessa ocasião, o que só viria a acontecer um ano mais tarde.

Um ano depois do acidente, em 23 de fevereiro de 1937, Bispo do Rosario é demitido por descumprimento de ordem e ameaça ao profissional que era seu superior. Foi devido à sua demissão da Light que a família Leone, com a qual Bispo do Rosario convivera entre 1937 e 1960, se aproxima do artista. O patriarca da família, o advogado José Maria Leone, defendeu os interesses de Bispo do Rosario promovendo um acordo de indenização com a Light. José Maria Leone “não recebeu honorários como advogado e o processo nem chegou a ser iniciado, pois houve acordo com a Light, que tinha uma tabela para indenizações” (*ibid.*, p. 38).

A partir desse contato com o advogado, Bispo do Rosario foi morar em sua casa, na Rua São Clemente, 301, em Botafogo. Vivia em uma dependência no quintal da casa, e trabalhava como empregado doméstico. Lá se torna um fiel e resignado empregado, pronto a atender todas as ordens dos patrões. Recusava-se a receber dinheiro, queria apenas casa e comida. Segundo Humberto Leone, filho de José Maria, o único aspecto de Bispo do Rosario que chamava atenção era seu excesso de humildade diante dos patrões (Leone, 1989).

A partir de 1937 se desenrola uma relação duradoura de Bispo do Rosario com essa família, que passa inclusive a fazer parte da construção delirante do artista, que, nesta época, já começava a se delinear: para Bispo do Rosario, ele, o patriarca Leone e seu filho mais velho, Humberto, formavam a Santíssima Trindade (Leone, 1989). Apenas um ano depois de Bispo do Rosario ter ido viver com os Leone se desencadeia seu primeiro surto.

## 2.3

### **Do Rio de Janeiro à Colônia Juliano Moreira: as idas e vindas**

Entre os anos de 1937 e 1938, Bispo do Rosario viveu com os Leone, na residência da família em Botafogo. Até que, em 22 de dezembro de 1938, se deu seu primeiro surto. Sobre esse evento, Humberto Leone revela para Moraes:

[...] ouvimos um berreiro no portão da casa. Lá estava Bispo dizendo coisas desconexas. Logo em seguida sumiu. No dia seguinte fomos procurá-lo em

primeiro lugar na Igreja São José, no centro da cidade, porque, para ele, meu pai era Deus, eu Jesus Cristo e ele o próprio São José. Quando chegamos, o padre disse que de fato passara por lá um preto maluco que queria expulsá-lo dizendo-se São José. Foi preso e levado para a Praia Vermelha (Leone, 1989).

A versão dada por Humberto Leone tem semelhanças com aquela dada pelo próprio Bispo do Rosario. Em uma de suas obras, postumamente intitulada *Eu preciso destas palavras*. Escrita, Bispo do Rosario registra da seguinte forma o que ocorreu naquela noite:

22 DE DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE  
 ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS  
 EM NUVES ESPECIAS FORMA  
 ESTEIRA MIM  
 DEIXARAM NA  
 CASA NOS FUNDO  
 MURRADO  
 RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOG  
 ENTRE AS RUAS  
 DAS PALMEIRAS  
 E MATRIZ  
 EU COM LANÇA  
 NAS MÃO NESTA  
 NUVES ESPÍRITO  
 MALISIMO NÃO  
 PENETRARA AS 11 HORAS ANTES  
 DE IR AO CENTRO DA CIDADE  
 NA RUA PRIMEIRO DE MAR  
 ÇO – PRAÇA – 15  
 EU FIZ ORAÇÃO  
 DO CLEDO NO  
 CORREDOR PERTO  
 DA PORTA – VEIO  
 MIM – HUMBERTO  
 MAGALHAES LEO  
 NI – ADVOGADO  
 MESTRE PARA  
 ONDE EU IA PERG  
 UNTOU EU VOU  
 MIM APRESENT  
 AR – NA IGREJA  
 DA CANDELÁRIA  
 ESTA FOI MINHA  
 RESPOSTA

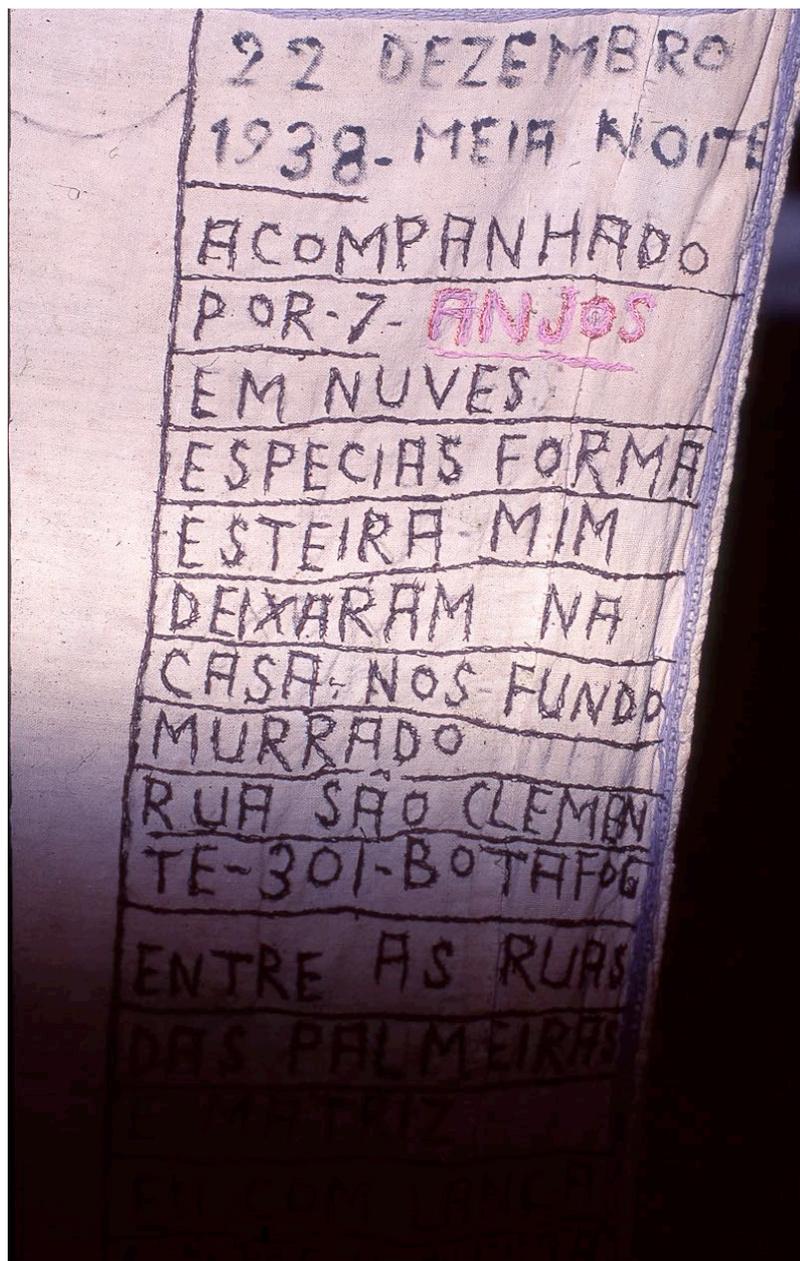


Figura 8 – Detalhe da obra *Eu preciso destas palavras*. Escrita.  
189 x 120 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Walter Firmo. 1985.  
Fonte: Firmo, 2013.

Além disso, no filme *O Prisioneiro da Passagem* (Denizart, 1982), Bispo do Rosario revela:

Denizart: Como é que você veio parar aqui nesse hospital?

Bispo: 22 de dezembro, 22 de dezembro eu desci lá em São Clemente, em Botafogo...

Denizart: Desceu como?

Bispo: [...] no fundo de uma casa dessas, quando fui conhecido pela família. No dia seguinte, depois eu fui, me apresentei no Mosteiro de São Bento, no dia 24. No dia 24, eu vim aqui pra Praia Vermelha, mandado pelos frades. (*loc. cit.*)

É importante ressaltar que, na obra anteriormente referida e no depoimento prestado a Denizart, Bispo do Rosario afirma que na noite de 22 de dezembro de 1938 ele desceu no quintal da casa de Botafogo, acompanhado por sete anjos.

As versões mais conhecidas, e amplamente divulgadas, sobre o ocorrido nesse dia tomam os fatos relatados acima como uma alucinação sofrida por Bispo do Rosario. Segundo Morais (1989c, 1990d, 1990f, 1992), na noite de 22 de dezembro de 1938, Bispo do Rosario teria visto Cristo descer no quintal de sua casa, acompanhado por sete anjos de aura azul. Já Hidalgo (1996, p. 176) afirma que Bispo do Rosario teve uma visão de sete anjos, que o reconheceram como Jesus Cristo (*ibid.*, p. 13).

Em publicação recente, Morais (2013) atualiza sua versão, afirmando que na época em que escreveu sua primeira biografia sobre o artista, fez uma leitura apressada. Retificando tal versão, Morais se aproxima daquilo que Bispo do Rosario afirmara. “Naquela noite de 22.12.1938, Bispo do Rosario iria ver-se a si mesmo como Jesus, o filho de Deus. O que ele narra no seu estandarte, com detalhes, é sua própria chegada à Terra, isto é, dele, Jesus” (2013, p. 39).

Por meio do prontuário do Hospício Nacional de Alienados (Brasil, 1938), local onde Bispo do Rosario foi internado, em 24 de dezembro de 1938, podemos tirar mais consequências sobre os fatos ocorridos na antevéspera do Natal. O médico Durval Nicolaes, que atendeu o artista em 26 de dezembro de 1938, registra as seguintes informações, que transcrevemos abaixo na íntegra:

#### *Observação Clínica*

*Individuo de cor preta, estatura mediana, regularmente nutrido. Mucosas visíveis coradas. Peles de implantação normal. Biotipo tende ao atlético.*

*Antecedentes familiares: sem importância.*

*Antecedentes pessoais: Infância e adolescência normais. Teve as doenças peculiares da infância. Nega passado mórbido venéreo. Fazia uso de bebidas alcoólicas. Trabalhou em diversos serviços. Já esteve na Marinha, onde segundo suas informações era “pugilista”. Treinou com diversos boxeadores aqui e em Minas. Após um desastre na Light ficou impossibilitado de lutar e passou a trabalhar em serviços leves e viver de favores.*

*H.D Atual: Conta o paciente que depois do desastre que sofreu interessou-se por “Estudos Ocultos”. Assim embrenhou-se aos mistérios da vida. Começou a fazer penitências seguidas para purificar-se. A primeira coisa foi deixar de ter relações sexuais com mulheres. Foi tentado em sonhos diversas vezes, mas venceu e tornou-se impotente. “Não ligo mais para as mulheres”.*

*Pregou por algum tempo o Evangelho na Ilha do Governador. Veio para o Rio depois apresentou-se no Convento porque para ali fora indicado em sonho*

*também. Foi preso como doido. Solto mais tarde. Parece que ultimamente vivia em casa de um advogado. Ali executava pequenos serviços e tinha comida em troca disso.*

*Contou-nos o paciente os seus sonhos fantásticos. Tem feito viagens através dos Continentes em missão religiosa onde ele aparece como frade.*

*O seu organismo tem sido posto a prova para ver se pode servir a Jesus Cristo. Há poucos dias teve sonhos (3 mistérios) – verdadeiras provas de fogo. O primeiro sonho foi caracterizado por uma agressão que sofreu. Foi alvejado no peito por um desconhecido. Agonizante estava e Cristo apareceu-lhe. Recobrou os sentidos.*

*O segundo sonho: estava no Largo do Machado e presenciou cair uma chuva de estrelas que em determinada altura explodiam produzindo incrível barulho.*

*Teve um terceiro sonho e no dia seguinte pela manhã sob a impressão da noite foi diretamente a um Convento onde julgava devia se apresentar.*

*Foi preso e tomado como maluco.*

*Exame Psíquico: Calmo, de olhar vivo, ares de importância, atendo e solícito. Fisionomia alegre. Humor variável. Orientado auto e alopsiquicamente. Gestos e mímica adequados. Associa as ideias com relativa extravagância. Memória conservada. Apresenta, as vezes, alucinações auditivas e visuais. Tem ilusões visuais.*

*Ideação francamente delirante. Delírio de grandeza, místico, de interpretação, de caráter persecutório e onírico.*

*Afetividade e iniciativa, diminuídas. Raciocínio e julgamento falhos. Autocrítica diminuída.*

*Exame somático: marcha e equilíbrio normais. Ligeiro tremor fibrilar da língua e dos dedos. Sensibilidade geral conservada.*

*Motilidade ativa e passiva, voluntária e involuntária normais. Reflexo superficiais e profundos normais. Pupilas reagem à luz e à acomodação.*

*Ap. Respiratório, digestivo e genito-urinário normais. (loc. cit.)*

Quanto ao que aconteceu na noite de 22 de dezembro, podemos inferir que aquilo que Bispo do Rosario conta como um fato – sua descida acompanhado por sete anjos – parece ser fruto da interpretação que fez do sonho que teve na antevéspera do Natal. Assim sendo, parece mais apropriado falar do ocorrido como uma interpretação delirante e não como uma alucinação, se recorrermos aos termos próprios da psiquiatria.

Segundo Moraes (2013), os fatos que ocorreram após a noite de 22 de dezembro ainda são um tanto nebulosos. Não se sabe se Bispo do Rosario teria, a partir dessa data, perambulado pelas ruas da cidade durante dois dias, dizendo-se Cristo e acreditando levitar, se apresentando, após esse período, em uma igreja, provavelmente na Candelária<sup>17</sup>, onde é preso pela polícia e levado ao

<sup>17</sup> A referência a qual igreja Bispo do Rosario teria ido não coincide entre as descrições do advogado Humberto Leone, do médico Durval Nicolaes e de Bispo do Rosario. O próprio Bispo do Rosario dá duas versões: Candelária, tal como escreve na obra *Eu preciso destas palavras . Escrita e Mosteiro* de São Bento, como constam em Denizart (1982) e Bispo do Rosario (1988). Leone (1989) nos fala na Igreja de São José. No caso de Durval, este faz referência a um convento, nos informando ainda que Bispo do Rosario já havia se apresentado em um convento, antes desse

Hospício Nacional de Alienados, ou se teria, na manhã seguinte, no dia 23 de dezembro, iniciado esse périplo. Fato é que, ao ser internado no Hospício Nacional de Alienados, Bispo do Rosario recebe o diagnóstico de esquizofrenia paranoide e, depois disso, em janeiro de 1939, é enviado para Colônia Juliano Moreira.

Durante muito tempo, até que encontrássemos os prontuários do Hospício Nacional dos Alienados e do Centro Psiquiátrico Nacional, pensava-se que Bispo do Rosario teria ficado, a partir de 1939, na Colônia Juliano Moreira e que, durante um período, pouco exato, teria tido passagens pelo Centro Psiquiátrico Nacional. É comum encontrarmos ainda na bibliografia sobre o artista referência ao fato de que ele teria ficado 50 anos internado na Colônia (Hidalgo, 1996, p. 150), o que não ocorreu na realidade.

De acordo com Moraes (1990a, p. 13), na ficha de internação nº 01662, Bispo do Rosario teria chegado na Colônia no dia 25 de janeiro de 1939, tendo sido diagnosticado como esquizofrênico paranoide. É preciso lembrar ainda que existiam duas outras possíveis datas para essa primeira internação na Colônia. Em outra ficha de internação, sem número, consta a data de 06 de janeiro de 1939. Já no filme *O Prisioneiro da Passagem* (Denizart, 1982) e na entrevista concedida a Robaina, em 1988, Bispo do Rosario conta que chegou na Colônia no dia 05 de janeiro de 1939.

Bispo do Rosario entrou e saiu da Colônia Juliano Moreira algumas vezes, ou por ter sido transferido para o Centro Psiquiátrico Nacional, ou por fugas, ou ainda por licença. Essas saídas ocorreram entre os anos de 1940 e 1964. Durante esse período, Bispo do Rosario exerceu também diferentes atividades profissionais. Além disso, sua identidade como Jesus Cristo e seu delírio foram se compondo.

Através do prontuário do Hospício Nacional dos Alienados, sabemos que Bispo do Rosario deu entrada nesse hospital em 24 de dezembro de 1938. Em 25 de janeiro de 1939 foi enviado para Colônia. Em 9 de junho de 1939 retorna ao Hospício Nacional dos Alienados, pois não era adaptável ao regime colonial, segundo nos informa o ofício nº 587, de 09 de junho de 1939. Em 23 de março de

---

episódio de 1938, e que por isso teria sido preso como doido e depois solto. Dessa primeira vez, Bispo do Rosario não havia sido internado.

1944 é enviado ao Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, transferido do Hospital Nacional de Alienados, na Urca.

Segundo um dos antigos profissionais da Colônia, a quem tivemos a oportunidade de entrevistar, e que conviveu com Bispo do Rosario a partir de 1950, ele teria fugido do Hospital Nacional de Alienados, em 1939. Entretanto, não achamos referência a tal fuga nos registros oficiais, o que coloca em dúvida essa informação.

Em uma das fichas de internação da Colônia, encontramos a informação de que Bispo do Rosario foi internado novamente na Colônia, em 23 de agosto de 1944, devido a um segundo surto, tendo vindo transferido do Centro Psiquiátrico Nacional. É estranha essa referência a um segundo surto, se considerarmos que, entre 1939 e 1944, Bispo do Rosario teria permanecido internado Hospital Nacional de Alienados, como vimos acima. Diante de tais fatos nos perguntamos: teria mesmo ele fugido em 1939, como afirmara nosso entrevistado, e surtado uma segunda vez em 1944? Entre 1939 e 1944 teria ficado fora do hospital, provavelmente com a família Leone? Mas como explicar que o fato de que em 23 de março de 1944, ele tenha dado entrada no Centro Psiquiátrico Nacional procedente do Hospital Nacional de Alienados?

O prontuário do Hospício Nacional dos Alienados (Brasil, 1938) informa que Bispo do Rosario foi transferido dessa instituição em 23 de março de 1944, para o Centro Psiquiátrico Nacional. O prontuário desse hospício, que tem a característica de ser bastante minucioso, não registra nenhuma fuga em 1939, o que nos faz levantar a hipótese de que Bispo do Rosario tenha mesmo ficado lá entre 1939 e 1944. Isso coloca mais uma vez em dúvida a versão de nosso entrevistado.

Em depoimento a Moraes, Humberto Leone (1989) refere-se a uma fuga de Bispo do Rosario, sem referir a data e informando que ele teria fugido da Colônia.

Um dia fugiu da CJM e foi parar no escritório de meu pai na Avenida Rio Branco: queria uma explicação sobre o que acontecera com ele, isto é, os fatos ocorridos naquele dia na casa da rua S. Clemente. Retornou à Colônia pouco depois. Teve a seguir sua primeira alta. Eu o levei para minha casa. (Leone, 1989)

Segundo Moraes (2013), esse fato teria ocorrido em 27 de janeiro de 1948. Entretanto, na data apontada por Moraes, Bispo do Rosario teve sua quarta entrada

no Hospital Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro. Além disso, não nos parece fazer muito sentido que Bispo do Rosario tenha demorado 10 anos para perguntar aos Leone o que teria ocorrido na noite de 22 de dezembro de 1938.

Quanto à referência à alta e ao fato do advogado Humberto Leone ter levado Bispo do Rosario para casa, relato prestado pelo próprio Leone, sabemos, pelo prontuário do Centro Psiquiátrico Nacional (Brasil, s/d), que em 19 de fevereiro de 1946 Bispo do Rosario teve uma saída de licença com aquele advogado, só vindo a ser internado novamente em 27 de janeiro de 1948. Assim, poderíamos pensar que tal fuga se deu mesmo em 1939, entretanto, não do Hospício Nacional dos Alienados, como informou nosso entrevistado, mas sim da Colônia.

Parece-nos ter mais sentido atribuir essa fuga nebulosa ao ano de 1939, e não ao ano de 1948, como fez Moraes. Entretanto, na verdade, a única referência a uma fuga de Bispo do Rosario da Colônia data de 23 de março de 1954, mas essa data faz ainda menos sentido com o que afirma Humberto Leone. O fato de não termos informações de fugas relatadas nos prontuários talvez se justifique em função dos profissionais não quererem registrar esse tipo de ocorrência, uma vez que isso apontaria uma falha grave da instituição. De qualquer forma, esse é um episódio da vida do artista que ainda carece de esclarecimentos.

Outras informações importantes sobre Bispo do Rosario nem sempre foram registradas em todos os prontuários, como, por exemplo, nas duas vezes em que ele foi alvo de transferências “relâmpago” entre o Centro Psiquiátrico Nacional e a Colônia, e vice-versa. Em 23 de agosto de 1944, Bispo do Rosario entra na Colônia, transferido do Centro Psiquiátrico Nacional e, no dia seguinte, retorna ao Centro Psiquiátrico Nacional. Em 18 de fevereiro de 1946 ocorre exatamente o mesmo. Embora o Centro Psiquiátrico Nacional registre os eventos, a Colônia só nos informa a primeira das transferências.

Retomando os dados mais concretos, podemos afirmar: Bispo do Rosario deu entrada no Hospital Nacional de Alienados em 24 de dezembro de 1938. Em 25 de janeiro de 1939 foi enviado para a Colônia. Em 9 de junho de 1939 retorna ao Hospício Nacional dos Alienados. Em 23 de março de 1944, é transferido para os novos pavilhões do Centro Psiquiátrico Nacional, construídos para receber os

internos do Hospício Nacional dos Alienados, que fecharia suas portas em setembro desse mesmo ano<sup>18</sup>.

Em 23 de agosto de 1944, Bispo do Rosario é transferido novamente para a Colônia e, no dia seguinte, retorna ao Centro Psiquiátrico Nacional. Em 18 de fevereiro de 1946 tem sua terceira entrada na Colônia, transferido do Centro Psiquiátrico Nacional e, novamente, no dia seguinte, retorna ao Centro Psiquiátrico Nacional. Em 09 de maio de 1946 sai de licença sob a responsabilidade de Humberto Leone. Em 27 de janeiro de 1948 dá nova entrada no Centro Psiquiátrico Nacional, de onde é transferido para a Colônia no dia 06 de abril desse mesmo ano. Em 23 de março de 1954 foge da Colônia. Em 08 de fevereiro de 1964 retorna definitivamente para a Colônia.

Apesar das passagens do artista pelo Centro Psiquiátrico Nacional, entre os anos de 1944 e 1948, não há registros de que ele tenha frequentado a Seção de Terapêutica Ocupacional criada por Nise da Silveira, em 1946, nem de que tenha tido qualquer contato com a psiquiatra.

Durante suas idas e vindas das internações, entre os anos 1940 e 1960, Bispo do Rosario sempre encontrou guarida na casa dos Leone. Além de prestar serviços para Humberto Leone em seu escritório, Bispo do Rosario trabalhou ainda como segurança do Senador Gilberto Marinho e do próprio Humberto Leone, quando ambos eram candidatos, o primeiro ao Senado e o segundo a Assembleia Legislativa, conforme afirma Moraes (2013, p. 38). Foi também porteiro do Hotel Suíço, na Glória. Leone era advogado daquele hotel. Lá, Bispo do Rosario dormia e fazia as refeições. Na parte da tarde, trabalhava no escritório do advogado. Certa vez, a esposa do dono do hotel perdeu uma joia no escritório de Leone. Bispo do Rosario encontrou a joia no sofá, seis meses depois, e a entregou à proprietária, recusando dinheiro como recompensa. Aceitou como presente roupas e depois foi trabalhar no hotel (Leone, 1989).

Ainda de acordo com o depoimento de Leone, Bispo do Rosario gostava de se bem vestir e com luxo. Usava perfume francês, gravata de seda, camisa de colarinho engomado. Tinha um blazer. Como recusava dinheiro, era pago por Leone com roupas. Era admirado por todo o mundo. Se retomarmos o depoimento

---

<sup>18</sup> Parece que Bispo do Rosario foi um dos pacientes da primeira leva de transferidos. No livro *O Palácio da Praia Vermelha* (Calmon, 2004, p. 85), o autor afirma que em 24 de março de 1944 o Engenho de Dentro recebeu sua primeira leva de pacientes do Hospício Nacional de Alienados.

de Miguel de Almeida de Paula sobre como Bispo do Rosario se vestia na época da Marinha, podemos pensar que o artista sempre teve um olhar específico sobre a questão da vestimenta, o que depois irá aparecer também em sua obra.

Hidalgo (1996) relata que uma vez Bispo do Rosario se aborreceu com uma das crianças que frequentava a casa da família Leone, quando essa disse que não acreditava ser ele um enviado de Deus. Por esse motivo, foi morar no escritório de Leone, na avenida Rio Branco, já desativado na época. Lá, segundo o advogado, Bispo do Rosario disse que ia se transformar em Deus e que as delegações do mundo inteiro viriam vê-lo (Leone, 1989).

Nesta época, provavelmente em 1948, Humberto Leone, preocupado com o estado de Bispo do Rosario, preparara uma encenação, com a ajuda de policiais, advogados e médicos, para levá-lo, em um cortejo de carros, de volta à Colônia<sup>19</sup> (*loc. cit.*). Quando retornou, Bispo do Rosario foi recebido como mestre pelos internos, que fizeram fila para beijar-lhe as mãos. Leone relata que quando Bispo do Rosario teve nova alta médica<sup>20</sup>, foi morar novamente com ele e depois como sua prima, também advogada, em Campo Grande (*loc. cit.*).

De acordo com a entrevista concedida por Elisa Gouveia Bonfim (1990) que morou por sete anos na casa dos Leone, entre os anos de 1953 e 1961, Bispo do Rosario teria estado ainda, durante cerca de dois anos, a partir de 1955, na região Centro-Oeste, em atividade mineradora com o advogado Argentino Murta, tio de Leone. Antes, quando estava preparando a viagem, Bispo do Rosario esteve em Caxambu. Além disso, teve passagens também pelo sítio dos Leone, em Resende.

A professora Elisa revelou ainda que Bispo do Rosario gostava de viver em espaços abertos, sob céu aberto.

Morava em baixo da escada, em um quarto que ficava atrás da garagem. Falava sozinho. A mãe de Humberto dizia sempre, seu Bispo não está bem. Fazia esculturas de madeira, carrinhos e costurava com linhas e botões. Gostava de andar descalço. Tomava seus banhos na praia ou sob a chuva. Tinha muita classe. (Bonfim, 1990)

---

<sup>19</sup> Nos registros oficiais encontrados na Colônia Juliano Moreira e no Centro Psiquiátrico Nacional não há referência a nenhuma entrada de Bispo do Rosario diretamente na Colônia, exceto em 1964. Em 1948, Bispo do Rosario foi internado no Centro Psiquiátrico Nacional e de lá, três meses depois, foi transferido para Colônia.

<sup>20</sup> Nos registros oficiais encontrados na Colônia Juliano Moreira e no Centro Psiquiátrico Nacional não há referência à alta, mas sim a uma fuga em 1954.

No início dos anos 60, Avany Bonfim, cunhado de Humberto Leone e de Elisa Bonfim, emprega Bispo do Rosario em sua clínica pediátrica AMIU, localizada na Rua Muniz Barreto, 15, em Botafogo. Bispo do Rosario trabalhou ali por cerca de quatro anos. Nessa época, morava no sótão da casa ao lado, que fazia parte da clínica.

Lá chegando, Bispo do Rosario foi logo dizendo: “Não recebo dinheiro. Dinheiro é a perdição do mundo. Quero um lugar para mora e trabalhar. Faço tudo o que for mandado” (Bonfim, 1989). Bispo do Rosario contou a Bonfim que depois de uma luta violenta acabou internado na Praia Vermelha. Foi definido pelo médico como obediente e respeitador. Na clínica, ele era o faz tudo. “Conservado, apesar da idade (quase sessenta anos), ele possuía uma força física extraordinária” (*loc. cit.*).

Por vezes, Bonfim forçava a resistência de Bispo do Rosario ao dinheiro e lhe pagava com alguns trocados. Teve ciência depois de como ele gastava esse dinheiro. Comprava agulhas, retroses, fitas, etc. no armário ao lado. Era um bom freguês, segundo a dona do estabelecimento.

Sobre as obras de Bispo do Rosario, Bonfim relata:

Um dia eu o procurei em seu sótão. Resistira à minha entrada, mas aquiescendo, advertiu-me: aqui é um lugar sagrado e só eu e o senhor que podemos entrar, porque o senhor também tem uma luz em volta do corpo. Espantei-me com o grande número de miniaturas que ele fabricara no seu isolamento esquizofrênico. Eram navios de guerra, automóveis, galhardetes, estandartes, mantos, estes em veludo, policromicamente bordados a mão. Vi também uns dois ou três caixotes cheios de plaquetas de folha de flandres que ele recortava das latas de leite em pó. As plaquetas eram picotadas em pregos, contendo nome de pessoas que ele conhecia. Nós caibros armazenava os carretéis e demais apetrechos de seu artesanato misterioso (*loc. cit.*).

Ali, isolado no sótão da clínica, Bispo do Rosario produzia seus objetos. O médico afirmou, o que foi confirmado também por Leone, que em certas épocas, por uma ou duas semanas, Bispo do Rosario jejuava para purificar-se e tornar-se transparente, a mando de Nossa Senhora, segundo ele mesmo dizia.

Prestativo, atencioso, ele convivia bem com todos. Por vezes me assustava:  
 - Doutor, venha cá: olhe para mim e me diga como está minha luz (aura).  
 Eu não via nada mas o satisfazia:  
 - Hoje está forte, mais para o azul do que para prateada...  
 - É, eu estou sentindo.

Ele sorria satisfeito, semicerrava os olhos e acrescentava:

- Aqui na AMIU o senhor é o único que me entende.

Veza por outra, uma enfermeira me procurava:

- Doutor, o Bispo está “amorado”, dizendo que a “voz” mandou ele “parar”.

Eu o procurava no sótão:

- Bispo, sua aura hoje está muito forte, azul brilhante. Venha cá.

Ele ficava satisfeito e me acompanhava e eu lhe dava uma tarefa. (*loc. cit.*)

Em determinado momento, Bispo do Rosario começou a se incomodar com o comportamento das enfermeiras e das médicas da clínica, questionando a pureza e virgindade das mesmas. Para ele, quem lidava com crianças devia ser puro.

Um certo dia ele me procurou em casa, quase à meia noite:

- Doutor, eu vim aqui falar sobre duas enfermeiras que o senhor admitiu. Veja: a AMIU só atende crianças, que são inocentes. E eu desconfio que as duas enfermeiras não são virgens. Não fica bem para a AMIU.

Prometi investigar e ele se foi.

Mas o questionamento da virgindade foi se estirando até chegar a médicas e acadêmicas que estagiavam na Clínica. (*loc. cit.*)

Temendo os desdobramentos dessas ideias, Bonfim solicita que um psiquiatra da Colônia vá ver Bispo do Rosario. Acreditava que talvez fosse melhor uma internação, mesmo que temporária. O psiquiatra convida, então, Bispo do Rosario para ir para a Colônia. Ele aceita. “Vou hoje mesmo, que o ambiente aqui não está puro. Mas vou levar minhas coisas” (*loc. cit.*).

Bonfim conta que foi preciso fretar um caminhão para transportar toda a produção armazenada no sótão da clínica.

Ele chorou ao despedir-se. Visitei-o uma vez. Perguntou por todos. Quando me desliguei da clínica, fui residir em Maricá e nunca mais soube notícias dele. Agora lendo *Visão especial da arte*<sup>21</sup> (Homero, 1989) vi-lhe a foto e vi o manto<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Matéria sobre a exposição de Bispo do Rosario na Escola da Arte Visuais do Parque Lage, em 1989.

<sup>22</sup> É importante ressaltar que o manto ao qual Bonfim se refere não é a obra postumamente intitulada *Manto da Apresentação*, tendo em vista que essa obra não faz parte da reportagem a que ele se refere (cf.: anexo desta tese). Um erro de identificação da obra *Eu vi Cristo*, que foi legendada como “face interna do manto do Juízo Final”, levou Bonfim a se referir a ela como o *Manto*. Provavelmente Bonfim já havia visto a obra retratada na reportagem, pois Bispo do Rosario produzira seus objetos enquanto morava na clínica desse médico e tais objetos foram levados para a Colônia, quando o artista deixa a clínica em 1964. As obras que vemos nas fotografias de Elisa Villano, reproduzidos na matéria da *Tribuna da Imprensa*, são os estandartes e os fardões do artista, dentre outros, mas não o *Manto da Apresentação*.

Embora no presente estudo essa não seja uma informação relevante, consideramos importante registrá-la, já que essa declaração de Bonfim poderia parecer uma prova de que o manto não foi

terminado, com o meu nome e o de muitos colegas que ele conheceu. Loucura? Genialidade? Não sei. Presto aqui apenas o meu depoimento. Ele foi meu amigo fiel. (*loc. cit.*)

## 2.4

### Da Colônia Juliano Moreira ao Mundo: da loucura à arte

Em 08 de fevereiro de 1964, Bispo do Rosario retorna definitivamente para a Colônia Juliano Moreira. Como fonte biográfica que nos ajude a construir, aproximadamente, uma imagem de sua vida naquele hospital, temos o depoimento do próprio Bispo do Rosario (1988), no qual ele revela que foi, durante muito tempo, conforme a gíria dos pacientes, “faxina” dentro da Colônia Juliano Moreira.

Robaina: Quando o senhor entrou aqui, o senhor ajudava? Fazia faxina?

Bispo do Rosario: É, é, é, eu trabalhava sempre aqui. Isso aqui em 42 até 82, quem trabalhava aqui era eu, dava conta destes pavilhões, dava comida. Nunca deixei de trabalhar aqui na casa.

Robaina: Fazia faxina, cuidava dos pacientes?

Bispo do Rosario: É, trabalhava com os funcionários.

Robaina: Como era tomar conta dos pacientes? Recebia algum dinheiro por isso, gratificação?

Bispo do Rosario: Nada, nada. Antigamente isso aqui pagava por mês 15 mil réis, de 4 em 4 meses pagava 15 mil réis por doente era assim. (Bispo do Rosario, 1988)

Sobre essa fase de sua vida, nos conta Morais (1989):

Na verdade, mais do que “faxina”, Bispo foi também “xerife”, o que significa dizer que ele detinha uma parcela considerável de poder. Antigo boxeador, enrolava a mão com uma toalha molhada e batia duro nos seus colegas. Bateu tanto que ele mesmo acabou sendo repreendido pela administração da Colônia, ficando preso numa solitária por um período de três meses.

Segundo Morais, Bispo do Rosario teria surrado um dos pacientes, na tentativa de controlar o surto daquele. Como vimos Bispo do Rosario trabalhava para os funcionários e tinha a função de controlar os doentes.

---

feito tendo como base um dos cobertores da Colônia, o que nos parece ser bastante plausível. Por isso é relevante desfazer o equívoco a que Bonfim foi induzido. Se o *Manto da Apresentação* é considerada a obra-síntese ou obra-prima de Bispo do Rosario (Morais, 2013, p. 50 e 97), essa informação, que diz respeito tanto aos procedimentos de sua construção, quanto ao material com que ela foi feita, nos parece digna de nota.

Bispo do Rosario: Eu sempre fui “faxina”, faxina na casa forte, para tratar dos doentes, doentes que não queriam nada, agitando, abria o cubículo, desde a Praia Vermelha que eu venho dando nos doentes. Mais os maus, os maus que queriam brigar, quebrar tudo. Eu era obrigado a chamar, chamado pelo médico para pegar os doentes. Lá no Engenho de Dentro não, que eu tomava conta daquilo tudinho lá no setor (Bispo do Rosario, 1988).

Por ter se excedido no exercício dessa sua função, Bispo do Rosario teria ido parar em uma das celas durante três meses. Moraes (1989) afirma que foi nessa época, provavelmente em 1967, que Bispo do Rosario teria ouvido uma voz lhe ordenar a sua missão de representar os “materiais existentes na Terra pro uso do homem” (Denizart, 1982). É importante lembrar que, já em 1938 e 1948, Bispo do Rosario havia se referido a uma missão, que, no entanto, não parecia ter, pelos documentos aos quais tivemos acesso, os contornos que vieram a tomar a partir do episódio relatado acima.

No prontuário do Hospital Nacional de Alienados, datado de 1938, o médico faz referência a uma missão, só que fazendo parte de um sonho. “Contou-nos o paciente os seus sonhos fantásticos. Tem feito viagens através dos Continentes em missão religiosa onde ele aparece como frade” (Brasil, 1938). Já no prontuário registrado no Centro Psiquiátrico Nacional, podemos ler: “Diz que tem uma missão a cumprir e recebe comunicações astrais. Nada pode revelar, porém, trata-se de uma missão de reformar o mundo em que vivemos (sic)” (Brasil, s/d). Esses fatos nos permitem pensar que a ideia de uma missão, assim como a identidade delirante de Bispo do Rosario, foram se erigindo e ganhando contornos ao longo dos anos.

Voltando a missão, em seu aspecto assumido provavelmente a partir de em 1967, sabemos que Bispo do Rosario afirmava que ouvia uma voz que lhe mandava executar coisas: “faça isso, faça aquilo” (Bispo do Rosario, 1988). Às vezes, afirmava que era a voz de uma mulher, como contou para Robaina (*loc. cit.*), em outras dava a entender que se tratava da voz de um homem<sup>23</sup> (Denizart, 1988).

---

<sup>23</sup> É importante marcar aqui a diferença entre o que Bispo do Rosario afirmava ouvir quando pequeno, algo como avisos divinos, e as ordens que passou a receber para o cumprimento de sua missão. Enquanto a última era uma percepção atual, ele afirma que as vozes lhe davam ordens a todo tempo sobre o que devia fazer, os objetos que devia construir, as vozes da infância fazem parte de um relato que faz da sua infância, ou melhor, da infância de Jesus Cristo. Embora não se tenha muitas informações sobre a infância de Jesus, como, curiosamente, também não temos de

Denizart: Bispo, como é que você construiu, como é que você fez isso aí?

Bispo: Eu construí com uns pedaços de pano, estendi assim no chão, aí mandou primeiro fazer a casa do diretor...

Denizart: Quem mandou?

Bispo: As voz que me guia....

Denizart: Quem dizer que você não viu isso? Isso que ta desenhado você não viu?

Bispo: Eu vi, vi isso antes. Eu conheci a Colônia antes, passeando, conheci, mas dentro do cubículo depois, manda que eu faça a mesma forma do lugar que passei e assim eu fui fazendo, fui bordando, assim a casa do diretor, Ega Muniz, bloco médico, nessa imaginação é minha, nessas guia que eu escuto, as voz, manda que eu faça a parte de cima, eu fiz os funcionários, fiz as enfermeira nos lugares determinados, sabe? Aqui, por exemplo, representa enfermeira, enfermeira, enfermeiro e copeiro em frente ao pavilhão, e assim sucessivamente. Aqui é o pavilhão de prisão, aqui abaixo é o refeitório e cozinha tudo o mesmo tempo. Aqui eu faço as casas dos funcionários, essa estrada passa lá pra casa do seu Sebastião Gomes, do Joel. Isso vai pra Colônia velha. Isso aqui eu fiz um esquema, eu fui lá naquele morro e avistei a portaria assim e aí botei esses desenhos aqui na portaria (Denizart, 1982).

Quanto à sua permanência na cela, Bispo do Rosario afirma que teria ficado trancado durante sete anos em uma delas, fazendo seus diferentes objetos. “Eu, quando estava trancado ali no quarto, eu passei sete anos trancado ali no quarto fazendo serviço, e aqueles bordados, bordados que eu fiz. Passei sete anos trancado no quarto, não saía” (Bispo do Rosario, 1988). Parece que, desta vez, a decisão de ficar na cela teria sido uma escolha do próprio Bispo do Rosario, já que ele afirma, em outro depoimento, para Fernando Gabeira (1985), que ele mesmo havia se trancado para produzir seus objetos. Morais nos conta que nesta época Bispo do Rosario desfiava os uniformes da Colônia para obter linha para seus bordados e que utilizava os lençóis da instituição como suporte. Apesar do seu isolamento voluntário, ele se mantinha informado. “Tinha pilhas de jornais e revistas em seu quarto. Em um de seus trabalhos ele fez questão de mencionar a data das eleições para governadores: 15/11/1982. Eleições, aliás, decisivas para o país” (Morais, 2013, p. 59).

---

Bispo do Rosario, é sabido que seus pais fugiram para o Egito, para proteger Jesus do chamado Massacre dos Inocentes, ordenado por Herodes. Jesus, portanto, corria riscos em sua infância. Podemos pensar que as vozes que Bispo do Rosario afirmava ouvir quando criança, assim como as afirmou que ouviam Maria e José, são avisos sobre esse risco e conselhos sobre a necessidade de proteção de Jesus. São relatos, portanto, da infância de Jesus e não propriamente da infância de Bispo do Rosario. O que queremos problematizar com isso é a possibilidade de se interpretar a fala de Bispo do Rosario como uma prova de uma psicose infantil.



Figura 9 – *Vote para presidente do Brasil Partido Republicano*. 40x11x13 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Waldir Barreto. Fonte: Moraes, 2013.

Depois de voltar para a Colônia, Bispo do Rosario se instala, então, em uma das onze solitárias que havia no Núcleo Ulisses Viana. Podemos definir esse local como uma prisão dentro do próprio pavilhão, composta por celas e um *hall*, um ambiente originalmente forjado como espaço de controle e punição, símbolo da ação da psiquiatria asilar sobre os corpos e mentes dos sujeitos considerados desajustados. Aos poucos, Bispo do Rosario começa a ocupar todo aquele ambiente com suas obras.

As solitárias, que antes eram usadas como punição aos doentes mais agitados, haviam se tornado a moradia de Bispo do Rosario, local onde ele também construía sua obra. Ele tinha a chave daquele espaço e só quem era autorizado por ele tinha acesso. Para adentrar suas celas, o pretendente tinha que responder uma pergunta: “qual a cor de minha aura?”.

Depoimentos prestado por pessoas que conheceram a cela-ateliê do artista – como Moraes, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, a assistente social Conceição Robaina, a psicóloga Denise Correa e o terapeuta e poeta visual Lula Wanderley – nos auxiliam a entender que local era aquele. De acordo com Conceição Robaina, ficamos sabendo que:

[...] o pavilhão, ele é comprido, um corredor comprido com várias enfermarias, e ao final desse corredor ficava o espaço onde eram os espaços dos quartos

fortes, onde ficavam os pacientes ou em surto ou os pacientes violentos. Na verdade, era um espaço de castigo. Mas já estavam desativados na época [década de 1980]. E aí ele [Bispo do Rosario] tinha um desses. Ele ocupava um quarto dele com a cama dele, que tinha aquele dossel, enfim. E os outros espaços ocupados com obras. E aquilo tudo ficava lotado com os trabalhos dele, e então, ficavam pequenos corredores para a gente passar, chegar até a cama dele onde ele estava trabalhando. (Robaina, 2008)

Como muitos outros eventos da vida de Bispo do Rosario, não sabemos precisar o momento exato em que o artista começou a se apropriar das onze celas onde vivia e produzia. Sabemos, entretanto, que em 1964 o artista retorna definitivamente para aquele hospital, o que nos permite propor que será a partir desse ano que a construção de sua obra ganha essa nova configuração, numa articulação íntima com o espaço onde era produzida.

O diálogo abaixo, transcrito do filme *O prisioneiro da passagem* (1982), talvez nos ajude a localizar no tempo o momento em que Bispo do Rosario passa a ocupar tal espaço. Um dos companheiros de instituição revela que Bispo do Rosario estava ocupando aquele local há uns quinze anos, ou seja, desde 1964, 1965 aproximadamente.

Denizart: Você conhece o Bispo há quanto tempo?

Paciente: Há trinta e tantos anos.

Denizart: A partir de quanto tempo ele conseguiu esse quarto, você sabe?

Paciente: Há uns quinze anos. Ele tava aqui, né? Empregado, ele cuidava dessa faxina toda, eles não mandavam empregado pra cuidar, aquilo ali era tudo cubículo naquela época, né? Ele arrumou um quarto forte e começou a ornamentar lá os negócio dele de Marinha, né. Quem compreende aquilo ainda entende que aquilo não é loucura, fazer barco, linha d'água, nomenclatura de navio. (*loc. cit.*)

Se, a princípio, o artista havia transformado uma das sórdidas solitárias em local de vida e trabalho, transformando o claustro em produção, com o passar do tempo e, sobretudo, com o fazer incessante de sua obra, toda aquela arquitetura<sup>24</sup> foi sendo ocupada e subvertida. Bispo do Rosario transforma aquele ambiente em uma instalação, na concepção dada pela arte, e que, como veremos no Capítulo 4, ganhará uma conotação específica na expressão *instalação de um nome*.

---

<sup>24</sup> O termo arquitetura está sendo usado aqui em um sentido amplo, incluindo sua funcionalidade.

A apropriação das celas permitia a Bispo do Rosario uma manobra dos objetos no espaço, uma reordenação constante, que parecia obedecer a uma lógica própria e que afetava o ponto de vista do observador, tal como nos revela Denizart no trecho abaixo:

E uma coisa me chamava à atenção cada vez que eu entrava dentro do quarto dele, do ambiente dele – que não era um quarto, era um ambiente, bastante amplo – tudo mudava. Ele fazia mutações constantes. E aquilo me desorganizava profundamente. Porque eram quinhentos, milhões de peças... E eu acho que não existe nenhuma exposição que faça jus ao que era o trabalho do Bispo, da maneira como ele montava. Porque era um grande bazar, era uma espécie de “Rua da Alfândega”, com milhões de... Comércio de Madureira... Era uma mistura de coisas expostas, que ele mudava constantemente, e aquilo me desorganizava muito. Eu não conseguia ter uma... Eu não conseguia compreender aquele mundo, aquele mundo me escapava [...] O que me toca mais na obra do Bispo é o modo como ele dispõe a obra. Era essa constante mudança que ele fazia no seu, digamos assim, seu ambiente de trabalho, porque lá, tudo era ambiente de trabalho, era morada. Era uma grande mistura! (Denizart, 2008)

Os efeitos disso retornavam sobre Bispo do Rosario e sobre sua obra. Não se trata, contudo, de uma mera relação de causa e efeito, mas sim de uma espécie de retroalimentação que nos permite pensar em um processo que subjetivação em Bispo do Rosario. Em um mundo ditado pela psiquiatria asilar, onde não havia lugar para a singularidade, Bispo do Rosario cavava as possibilidades de construção de sua obra e de si mesmo como sujeito.

Em relação aos outros pacientes que vivam na Colônia, Bispo do Rosario era uma exceção. Sobre isso nos conta Denise Correa:

Quando eu fui trabalhar na Colônia, eu trabalhei no núcleo em que o Bispo vivia. Quer dizer, eu tive essa felicidade de conhecê-lo. Ele já morava naquele... ele tinha uma ala toda no pavilhão onde ele guardava os trabalhos dele. Isso, também, foi tudo fruto da conquista dele de espaço dentro da unidade. (Correa, 2008)

Já Denizart afirma:

Uma vez, por acaso, eu passei pelo quarto do Bispo. Quarto não. Ele tinha um ambiente bastante grande com relação aos espaços confinados que os outros pacientes tinham. Só isso... Só essa diferença... Esses diâmetros, completamente diferentes, me chamaram a atenção [...]. (Denizart, 2008)

As imagens que Denise Correa e Lula Wanderley nos fornecem sobre a Colônia e sobre o estado em que encontraram a maioria dos pacientes reforça a diferença de Bispo do Rosario:

Quando eu fui trabalhar na Colônia, eu digo: poxa, é um grande... Um macro asilo! Mas, a questão da loucura, mesmo, não ressaltava aos olhos. O que ressaltava aos olhos era a apatia daquelas pessoas, era a miséria, sabe? (Correa, 2008)

Havia alas, assim, subumanas, havia lugares ali que eram extremamente chocantes, não parecia gente humana, sujos, presos, como se prendem animais, porque era um depósito de gente [...] era o fim da linha de um percurso na psiquiatria [...] e ali ficavam os que eram absolutamente intratáveis, que não tinha o que fazer, ficavam ali... e aquilo vai degradando, degradando, degradando... Eu me lembro de ter visto coisas lá extremamente chocantes. (Wanderley, 2008)

Bispo do Rosario construiu as condições de produção de sua obra, tanto no que diz respeito aos materiais que utilizava – que eram recolhidos por ele mesmo, recebidos como troca de favores que prestava a outros pacientes, aos familiares de paciente e a funcionários ou que ele mesmo fabricava, como a linha de seu bordado que muitas das vezes era extraída dos uniformes da Colônia –, quanto ao ambiente que era necessário para o fazer daquela obra.

Além disso, tal apropriação permitiu a manutenção de sua obra, em termos de cuidado com a mesma, e também como forma de que ela resistisse às invasões e desapropriações, prática comum a que estavam submetidos os sujeitos que viviam naquele grande manicômio. A essas pessoas não era permitida a propriedade de objetos pessoais, pois estes eram roubados por outros pacientes e até mesmo por funcionários. Daí a necessidade de alguns deles de manterem presos aos corpos seus objetos. Sabemos que esse fenômeno poderia indicar ainda uma determinada posição do sujeito psicótico em relação ao objeto, sua impossibilidade de separação dele, o que em termos lacanianos pode ser definido pela ideia de que o psicótico carrega consigo o objeto *a* no bolso (Lacan, 1967, p. 26). Entretanto, não podemos desconsiderar outros fatores que podem também ser responsáveis por tal prática, como os que apresentamos acima.

Bispo do Rosario criou para si as condições de construção de sua obra. É curioso observar como ele foi capaz de promover tal feito, já que a instituição não dava qualquer valor àquilo que era produzido por ele, ou seja, seus objetos não

tenham valor de uso ou enquanto obra de arte. Entretanto, a instituição assentia que Bispo do Rosario fizesse o que fazia e que ocupasse aquele espaço. No Capítulo 3, dedicado à questão do delírio, abordaremos isso pela ideia de reconhecimento simbólico, reconhecimento dado pelo Outro, desenvolvida por Lacan em seus primeiros escritos. Já no Capítulo 4, retomaremos tal noção à luz do que foi desenvolvido por Lacan no contexto do *Seminário 23: o sinthoma* (1975-76/2007), explorando o reconhecimento simbólico por meio das ideias de furo no Outro e verificação do furo, de onde extrairemos importantes consequências para pensar Bispo do Rosario.

Por meio de seu fazer singular, Bispo do Rosario se apropria de um espaço que visava à segregação do sujeito, seu silenciamento e controle, tentativa de fazer valer o discurso psiquiátrico em detrimento de qualquer outra voz. Essa subversão, esse efeito que Bispo do Rosario produziu na Colônia, é o que, por ora, vamos chamar de furo no Outro. Seu ato, que não visava outra coisa senão um fazer específico, em toda sua complexidade, o que envolve também seu delírio, fura o Outro. E nesse furo, Bispo do Rosario constrói para si um lugar de sujeito.

É preciso atentar que uma outra apropriação da instituição, ancorada mais em seu delírio, também já havia sido feita pelo artista. No artigo *Fora do campo da imagem: um ensaio sobre Bispo do Rosario* (Corpas e Vieira, 2011)<sup>25</sup> sublinhamos esta problemática, que segundo os estudos que empreendemos ainda não havia sido enfocada. O lugar da instituição psiquiátrica, especificamente o quarto-forte, já havia tomado, no delírio de Bispo do Rosario, contornos próprios. Para ele, estar internado em uma instituição psiquiátrica significava o reconhecimento dado pelo Outro de sua identidade com Jesus Cristo, o que nos leva a pensar que sua internação foi incluída em seu delírio como tentativa de cura (Freud, 1924/1976, p. 191). Como dissemos acima, ao longo desse trabalho a questão do reconhecimento pelo Outro, reconhecimento simbólico, será explicitada e debatida. Interessa-nos, agora, mostrar tal ideia a partir da complexa relação entre Bispo do Rosario e a instituição no interior de seu delírio.

Para tanto, recorreremos à conversa de Bispo do Rosario com Denizart nas cenas do documentário *O prisioneiro da passagem* (1982).

---

<sup>25</sup> Para mais detalhes sobre o assunto, cf.: Corpas e Vieira.

Denizart: Desde quando você começou a fazer esses trabalhos?

Bispo: Ah, isso desde a Praia Vermelha, que os homens vieram me conhecer *que eu tinha o direito lá num quarto fazer esse serviço*, fazer essas miniaturas, desde a Praia Vermelha [...]

Bispo do Rosario: A pessoa que é um médico, por exemplo, que é psiquiatra... Eu quando cheguei na Praia Vermelha, com dois dias, fui chamado a junta médica, o Dr. Odilon Galotti e os demais médicos, a fim de me interrogarem e *todos eles perceberam que a mim me representava a sua santidade... e a sua santidade permitia a casa forte e a casa forte pertence a Cristo, e assim eu passei a residir a casa forte a fim de fazer as miniaturas porque eles perceberam a minha visão* (grifos nossos). (*loc. cit.*)

Por ter sido conhecido pelos homens da Praia Vermelha, os médicos, pelo fato dos médicos terem percebido que ele representavam sua santidade, Bispo do Rosario acreditava que tinha o direito de fazer ali seus objetos, pois para “sua santidade era permitida a casa forte”, o quarto-forte, que pertencia a Cristo. Estar internado era, então, sinal de seu reconhecimento pelo Outro.

Tomando de empréstimo a expressão “imagem em movimento”, que nos reporta diretamente ao universo do cinema, propomos estender aqui seu sentido. As imagens, as cenas que retomaremos estão também em movimento por nos permitirem mais de uma visada, mais de uma leitura, mais de uma apropriação. Como nos lembra Comolli (2008, p. 1), “O que nos ensina a prática do cinema sobre a questão do documento? Que não existe documento sem olhar”<sup>26</sup>, ou seja, que uma imagem poderá sempre interpretada por quem a olha.

Na passagem extraída acima, interpolado por Hugo Denizart, Bispo do Rosario fala sobre como foi parar na Colônia Juliano Moreira e, com isso, revela, segundo nossa interpretação, o lugar desta instituição psiquiátrica na concepção de seus objetos. Como dissemos no referido artigo, acreditamos que tal leitura tenha ficado eclipsada no filme de Denizart, em função da grandeza do que produzia Bispo do Rosario e também da proposta subjacente ao próprio documentário. Retomaremos este último ponto mais adiante.

O depoimento de Bispo do Rosario está em *off*, ouvimos o que ele diz, mas não o vemos, o que acaba por “desviar” nossa atenção para as imagens de seus objetos em detrimento do que é falado por ele. A cela-ateliê e seus objetos são oferecidos ao nosso olhar. Eles parecem “roubar a cena”, ficando a fala de Bispo do Rosario em segundo plano. Essas imagens são, em outro sentido, imagens de cobertura: pela força que elas têm, nos dão a impressão de encobrir a

<sup>26</sup> Livre tradução nossa.

fala de Bispo do Rosario. Além disso, sua voz está “embolada”, o que nos parece mais um problema de dicção, provavelmente pela falta de uma prótese dentária, do que uma decorrência de sua loucura, como se poderia pensar. Não estamos dizendo com isso que seu discurso não tenha aspectos delirantes, o que queremos marcar é que a dificuldade que encontramos em ouvir o que Bispo do Rosario diz é afetada por outros fenômenos. Tudo isso dificulta a compreensão do que é dito, afastando-nos dela, além do que, no filme, sua fala não está legendada<sup>27</sup>.

O papel da instituição na construção de seus objetos é referido por Bispo do Rosario também em outra passagem do filme.

Denizart: E como é que vai ser essa representação?

Bispo: Representação é que eu estancar, representar o resplendor, e afim de apresentação mundo, o mundo quem deve me apresentar é os interessados aqui da Colônia, que segundo a habitação de Cristo diz eu no hospício devo apresentar na minha transformação os diretores, mais nada.

Denizart: Aos diretores?

Bispo: É, os diretores, ele quando chegam aqui, só quem pode me apresentar é ele. Tem tudo! Tudo aqui é feito pra ele e tal, só pra ele, mais nada.

Denizart: Isso aqui foi feito pros diretores?

Bispo: Pra mim, ele que dita. Então, a representação é dele. Jamais a minha representação agora o mundo.

Denizart: A representação é...

Bispo: Tá tá tá chegando....

Denizart: Mas, o dono da representação são eles?

Bispo: É, são os diretores do hospício, daqui é que eu devo ser apresentado a humanidade.

Denizart: Hã, hã.

Bispo: Segundo tem escrito na habitação de Cristo, os frades, a comissão de frades, os cardeais, (algo que não dá para entender) pelos país afim de encontrar a Cristo, ninguém pode encontrar a Cristo, agora vai encontrar porque eu vou me apresentar, vou me transformar afim de me apresentar a ele que é o meu vigário, mais nada.

Denizart: E os diretores, como é que essa historia dos diretores?

<sup>27</sup> Infelizmente não encontramos uma cópia de muita qualidade do documentário, apesar de nossos esforços, que não foram poucos. A melhor cópia do filme que obtivemos foi com a psicanalista Marlène Iucksch, que gentilmente nos enviou da França, onde mora hoje, a versão que tinha. Procuramos no Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea e também com Hugo Denizart, mas as versões disponíveis também não eram boas. Foi Denizart quem nos indicou o contato com Iusckch e quem também nos forneceu outras pistas para que pudéssemos obter uma melhor versão. Segundo o psicanalista, existiria uma cópia em uma produtora de filmes no Rio de Janeiro ou ainda na Cinemateca do MAM/RJ, mas nada foi encontrado. Contatamos também John Howard, dono da produtora que realizou o filme e que também assinou sua fotografia, além de Ricardo Miranda, que fez a edição e montagem, e Sylvia Alencar, responsável pelo som direto. Como a produtora já não existia mais, seu acervo fora doado ao MAM/RJ. Lá, entramos em contato com Hernani Heffner, conservador da cinemateca, mas também não obtivemos qualquer sucesso. Nossa intenção com toda essa busca era encontrar o copião do filme, ou seja, a cópia de todo negativo filmado, para ter acesso à imagens que não tivessem entrado no corte final do documentário, na esperança de conseguir mais dados sobre Bispo do Rosario.

Bispo: Os diretores do hospício, Dr. Edmar Saldanha, é o diretor, é o responsável, é o que me conhece aqui, e os médicos que também percebem a minha visão mais nada... e a minha transformação eles é que devem tomar providência afim da minha apresentação (Denizart, 1982).

Nesta segunda referência, a imagem do próprio Bispo do Rosario, sentado rodeado por seus trabalhos, vestindo aquela que é considerada sua obra prima, o *Manto*, nos “distrai” do seu importante discurso. São, novamente, seus objetos que nos fascinam. É a oportunidade de ver seus objetos, por tanto tempo recolhidos na clausura do hospício, que captura nosso olhar.

Essa opção de montagem, em nossa opinião, remete a uma postura de resistência da arte e de Bispo do Rosario contra o discurso da psiquiatria. No entanto, em nossa leitura, que se dá quando já se passaram mais de trinta anos da “descoberta” de Bispo do Rosario, é possível pensar sua relação com a instituição psiquiátrica em outros termos e até mesmo ampliar esta perspectiva de sua resistência ao discurso da psiquiatria. A que Bispo do Rosario resistiria?



Figura 10 – *Manto da Apresentação*. 118,5 x 141,3 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.



Figura 11 – *Manto da Apresentação*. 118,5 x 141,3 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.

Para que possamos avançar nesta discussão, é preciso, primeiramente, entender o contexto em que foi filmado *O prisioneiro da passagem*, a proposta subjacente ao documentário. O projeto foi financiado pelo Ministério da Saúde, sendo o braço de uma pesquisa maior coordenada por Hugo Denizart, que desejava registrar e denunciar as condições de vida desumanas na Colônia Juliano Moreira. Embora a instituição fizesse parte do próprio Ministério, eram tempos de abertura política no país e diferentes grupos e movimentos sociais, que começavam a se fazer representar nas esferas de governo, estavam empenhados em produzir transformações.

Para isso, era necessário denunciar o descaso a que aquelas pessoas ficaram submetidas durante tantos anos de internação psiquiátrica. Assim, o filme aborda a temática da loucura, seu agenciamento social pela exclusão e as consequências nefastas dessa forma de agenciamento.

A figura do personagem principal, Bispo do Rosario, por outro lado, torna o filme mais poético e palatável. Não abrindo mão de denunciar a lógica excludente da psiquiatria em curso naquele momento, Denizart nos oferece também o universo fantástico e desconcertante de Bispo do Rosario, um contraponto à dureza das cenas do manicômio e do depoimento de um outro

interno, Jorge Gorila, que, dotado de uma clareza incontestável, reflete sobre o que está em jogo no mandato social de exclusão cumprido pelo hospício.

A cena final do filme focaliza, bem de perto, o detalhe do estandarte *Navios de guerra*, onde a palavra *combate* está bordada. No contexto do filme, Bispo do Rosario pode ser entendido como sinônimo de resistência e luta contra a lógica psiquiátrica. Essa interpretação do sentido do documentário nos é facultada por uma análise que inclui o momento de abertura política do país, além de depoimentos inéditos deste diretor sobre o filme (Dezinart, 2008). Ou seja, é possível esclarecer melhor o que estava em jogo naquelas imagens a partir de seu contexto. É o mergulho no próprio filme que nos permite tal interpretação, pois como assinala Comolli (2008, p. 2), o olhar que sustenta a documentação faz parte da própria documentação, nos permitindo inferir seu sentido. E esse sentido é, sem dúvida, fundamental, devido à intenção social, política e, sobretudo, humanizadora do documentário.

Mas essa interpretação, sobretudo nos dias de hoje, aborda o sentido apenas no nível da significação ou do simbólico, na conotação dada aos termos por Barthes (1990, p. 47-50). O autor designa esse nível como sentido óbvio, aquele que vem à frente, que vem ao nosso encontro, tratando-se de uma evidência fechada. Entretanto, Barthes nos indica um terceiro sentido.

Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que vem “a mais”, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo, proponho chamar-lhe o sentido obtuso. Esta palavra vem-me facilmente à cabeça e, maravilha, ao desdobrar a sua etimologia, comunica já uma teoria do sentido suplementar; *obtusus* quer dizer: que é rombo... o terceiro sentido, também ele, me parece maior que a perpendicular pura, direta, cortante, legal, da narrativa: parece-me que abre um campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente... (*loc. cit.*)

Contudo, o sentido no nível da significação, aquilo que surge como evidência fechada, é também o que abre o caminho para outro sentido. Nas tentativas de construção de sentidos fechados há sempre algo que escapa, como fora do sentido, um furo que permitirá, em outro tempo, a irrupção do que Barthes chamou de sentido obtuso.

Tal questão pode ser pensada ainda a partir de que Comolli (2008, p. 29) aborda como fora de campo da imagem e fora do campo temporal. Para esse

autor, uma imagem tem a característica de ser dinâmica em função do tempo e de sua passagem. Este tempo constrói, desconstrói e reconstrói a imagem, nos fazendo ver aquilo que não estava ali, mas que passa a marcar sua presença justamente por ter estado ausente. O fora do campo temporal confere à imagem uma indeterminação, tratada por Comolli como interioridade, uma dinâmica própria articulada pelo tempo e pelo olhar em busca de outros sentidos. Seria plausível dizer, então, tomando de empréstimo uma noção da psicanálise, que a imagem é marcada por um *a posteriori*<sup>28</sup>.

Assim, é possível ampliar a ideia de Bispo do Rosario como aquele que resiste se focarmos também, bem de perto, outros detalhes de seus objetos, de sua vida e de suas falas. Passados trinta e dois anos da “descoberta” de Bispo do Rosario, é um outro sentido, seu sentido obtuso, que nos interessa nos diálogos ressaltados, por nos oferecerem uma outra possibilidade de reflexão.

Bispo do Rosario se tornou, para muitos, um símbolo de resistência ao discurso e à prática psiquiátrica excludente. Mas essa formulação, que à primeira vista parece bastante simples de ser concluída, para nós deve ser tomada em sua complexidade *a posteriori*<sup>29</sup>.

Pensamos que, em um determinado sentido, Bispo do Rosario era uma resistência à psiquiatria, pois o que ele fez subvertia tudo aquilo que essa prática propunha. Criação, singularidade e vida não faziam, e ainda não fazem, parte dos planos da psiquiatria asilar. Nesse sentido, Bispo do Rosario era um resistente.

Mas ele não era um militante, um opositor crítico da lógica psiquiátrica, como o foram outros artistas tidos como “loucos” e internados em hospícios, como Lima Barreto e Antonin Artaud. Se colocarmos todos no mesmo patamar, deixamos de considerar um fato fundamental, que a fala de Bispo do Rosario revela e que se apresenta como um sentido obtuso: estar no hospital psiquiátrico não era, para ele, uma tormenta, como foi para os artistas citados. Estar no

<sup>28</sup> Resumidamente, poderíamos dizer que a noção de *a posteriori* em psicanálise é introduzida por Freud para falar da reinscrição de um acontecimento traumático para o sujeito que adquire nova significação a partir de um contexto subjetivo posterior. É importante lembrar que já em Freud o traumático não deve ser reduzido a um evento ruim que pode ter ocorrido na vida de um sujeito. Também não deve estar limitado à ideia da sedução, com a qual Freud trabalhou no início de suas elaborações, mas que cedo também abandonou (Freud, 1987/1974, p. 334-335) em prol da noção de realidade psíquica. Com Lacan, vemos que o traumático está relacionado à linguagem e também ao real impossível de representar.

<sup>29</sup> Transpondo tal noção para a questão analisada, não podemos deixar de pensar no efeito traumático causado pelas imagens de Bispo do Rosario em *O prisioneiro da passagem* que diante de um novo contexto histórico pôde ser ressignificado na leitura que propomos.

hospício, para Bispo do Rosario, era um sinal de reconhecimento do Outro de que ele era Jesus Cristo e de que ele tinha uma missão na Terra.

Pensar a relação de Bispo do Rosario com a instituição psiquiátrica, nos termos aqui pretendidos, significa assumir um furo na imagem de resistência construída sobre ele para, ao mesmo tempo, apontar para uma outra resistência, como furo no Outro e para seu lugar de sujeito.

Por ser respeitado tanto pelos pacientes quanto pelos funcionários, com os últimos tinha até relações de amizade, Bispo do Rosario consegue estabelecer as condições de construção de sua vida e de seus objetos. Como cuidava de alguns doentes, recebia de seus familiares uma remuneração por isso. Com esse dinheiro, mandava comprar os materiais que precisava. Outras vezes, recebia os materiais dos próprios doentes, de seus familiares ou ainda de funcionários, para quem prestava alguns serviços<sup>30</sup>. Sua vida, nesse período, era dedicada ao fazer de seus objetos. Toda essa montagem atesta um reconhecimento do Outro, tomado aqui como um furo no Outro, e isso nos parece ter íntima relação com o lugar de sujeito que Bispo do Rosario produz e sustenta por meio do fazer de seus objetos, o que inclui também o papel da instituição na constituição de seu delírio.

A primeira vista poderia parecer um tanto estranho dar à instituição psiquiátrica um lugar na solução subjetiva produzida por Bispo do Rosario. Defendemos a hipótese de que o delírio e o fazer dos objetos mantinham com aquele local uma relação específica, sendo, justamente, o fazer dos objetos aquilo que permitiu a Bispo do Rosario cavar seu lugar de sujeito, promovendo assim alguma estabilização, ou seja, uma possibilidade de caber no mundo – ainda que esse seja um mundo circunscrito ao universo do hospital psiquiátrico. Sabemos o quanto as instituições psiquiátricas são pernósticas, excludentes e, em grande parte das vezes, responsáveis pela cronificação de muitos pacientes. Não estamos, em momento algum, defendendo as instituições psiquiátricas como produtoras de vida ou estabilização.

Contudo, não podemos negligenciar o fato de que, apesar de suas características nefastas, as instituições psiquiátricas são espaços de relação com o

---

<sup>30</sup> Segundo um dos antigos funcionários da Colônia, entrevistado para este estudo, Bispo do Rosario levava mantimentos que os funcionários recebiam para seus familiares, em outros bairros. Ele ia de bonde até Madureira, usando o uniforme da Colônia. Segundo o entrevistado, as pessoas ficavam com medo de Bispo do Rosario, pois o uniforme o identificava como paciente psiquiátrico.

Outro, onde laços sociais, apesar de tudo, podem ser engendrados, dada a possibilidade do sujeito de se inventar, apesar de circunstâncias extremamente adversas e negativas. No caso de Bispo do Rosario, uma saída singular, através de uma apropriação daquele espaço, por meio de um fazer específico, foi feita em prol de uma invenção subjetiva, que veio a permitir a ele alguma estabilização.

Ainda sobre a inclusão da instituição em seu delírio, podemos pensar que talvez isso só tenha se estabelecido a partir de 1964, já que até esse ano Bispo do Rosario teria saído algumas vezes da Colônia, por licença ou fuga, além de ter ficado 10 anos fora da instituição, entre 1954 e 1964. Em todo esse período, sustentando-se em seu delírio, vemos um esforço de Bispo do Rosario em tentar se manter no laço social. Ele desempenha diversas funções profissionais e parece dar conta, segundo os relatos, de suas atividades.

Porém, em 1964, o enigma da natureza da feminilidade – “o que quer uma mulher?”, para nos referirmos a expressão de Freud (1933 [1932]/1976, p. 140), o que no ensino de Lacan, após seus desdobramentos, pode ser abordado pelo seu aforismo “A mulher não existe” – parece se apresentar e também desconcertar Bispo do Rosario. O comportamento feminino passa a incomodá-lo, tornando insustentável sua permanência no emprego e no mundo fora do hospício. Bispo do Rosario decide então retornar à Colônia. O artista, nos parece, esteve às voltas com a questão do feminino algumas vezes em sua história. Antes de seu primeiro surto, declara que deixou de ter relações sexuais com mulheres, como informa o prontuário do Hospital Nacional de Alienados (Brasil, 1938). Outro momento foi em 1964, como acabamos de relatar. O terceiro momento diz respeito à entrada de uma mulher em sua cela-ateliê.

No ano de 1981, Bispo do Rosario recebe pela primeira vez a visita da então estagiária de psicologia Rosângela Maria Grilo Magalhães, que o acompanhou até 1983. Assim, uma mulher entra na história de Bispo do Rosario. A princípio, ele não queria deixá-la entrar em seu espaço. Rosângela insistiu e Bispo do Rosario permitiu sua entrada, embora ela não respondesse a contento à pergunta que, para todos, ao ser corretamente respondida, permitia o ingresso em seu espaço. Rosângela não via cor alguma na aura de Bispo do Rosario. A estudante, que começara seu estágio naquele hospício em função das novas medidas assistenciais adotadas pela Colônia, a partir da década de 1980, não

queria, como ela mesma afirma em seu relatório (Magalhães, 1983), contribuir para o delírio de Bispo do Rosario, mas sim ajudá-lo a sair dele.

Apesar de não responder ao enigma que Bispo do Rosario impunha, aos poucos ele foi mostrando suas obras para Rosângela e começou também a registrar o nome dela e seus passos em vários de seus objetos:

ROSANGELA MARIA  
DIRETORA DE TUDO  
EU TENHO

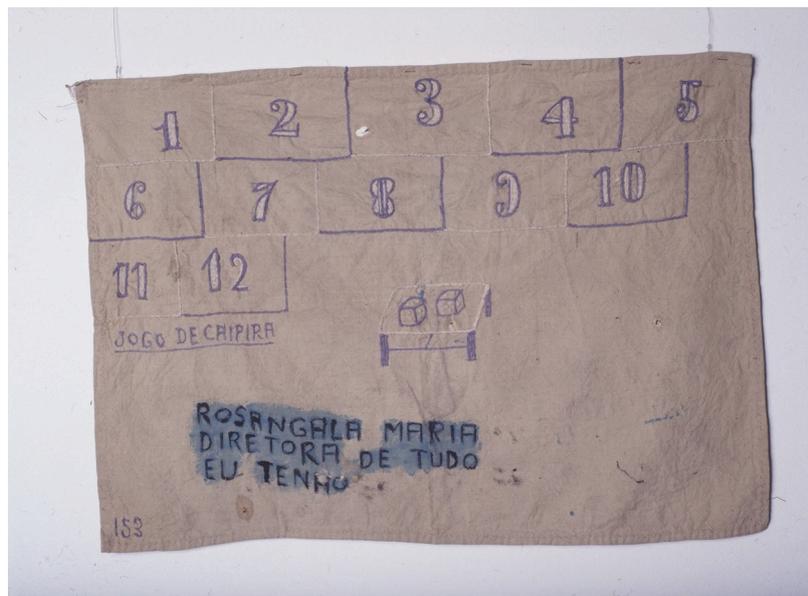


Figura 12 – *Rosângela Maria diretora de tudo que eu tenho*. 48 x 67cm.  
Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.

Seu nome consta ainda, destacadamente, no teto de seus barcos, no abajur vermelho que compõe uma de suas *assemblages* e em seus estandartes. Para Rosângela, Bispo do Rosario deu algumas obras, contou fatos de sua vida e falou de sua missão e representação. Quanto ao trabalho que ela desempenhava com outros pacientes, Bispo do Rosario parecia ser descrente e até mesmo debochado: “Você trata desses malucos, não vai adiantar nada, eles não dizem coisa com coisa” (Morais, 2013, p. 52).

Em determinado momento, Bispo do Rosario transforma o nome de Rosângela, que passa então a ser Rosângela Maria de Jesus. Bispo do Rosario se preocupava bastante com as roupas e o comportamento de Rosângela, algo que nos parece semelhante ao que fazia com as enfermeiras e médicas da AMIU. Os

dois jogavam xadrez, em um tabuleiro, peças e regras construídas pelo artista. Para ela, a porta de sua cela estava sempre aberta.

Quando o estágio estava para terminar, conta Rosângela, o processo de separação foi difícil. Nesse período, Bispo do Rosario apresentou uma cadeira com correntes para Rosângela sentar. Reticente, ela sentou, mas disse que ele não poderia acorrentá-la, pois ela não era sua prisioneira. Ele a reprovou por sua colocação, mas afirmou que não iria acorrentá-la. Ele empurrou a cadeira de um lado para outro, e, depois de repetir várias vezes esses movimentos, disse que ela poderia se levantar.



Figura 13 – *Cadeira e Correntes*. 43x50x86 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Uma das internações que o artista teve no bloco médico foi, inclusive, atribuída a esse momento difícil do término do estágio. Bispo do Rosario teria ficado sem se alimentar por vários dias. Ele explicava para Rosângela que os jejuns eram para ficar brilhoso, para o dia da passagem.

Na verdade, na Colônia, os jejuns que ele já fazia quando estava fora de instituição sempre foram praticados por Bispo do Rosario, como revelou Miguel Almeida de Paula:

Com frequência jejuava, limitando-se às vezes a beber um copo de água com açúcar. Banhava-se muito. Nessas fases de jejum, em que dizia se transformar em Deus, trabalhava muito em sua cela no Pavilhão Ulisses Viana. E sendo Deus não precisava tomar remédios, que ele sempre recusava. (Paula, 1990)

Embora os jejuns fizessem parte de seu cotidiano, parece que daquela vez o ato foi extremado.

Em 09.03.1983 [Dr. Eduardo Jorge Curi] anota no prontuário, que o guarda do Núcleo Ulisses Viana informa-lhe que o paciente disse ao zelador que está há dez dias sem se alimentar e que hoje iria fazer “a passagem”. Disse também à enfermeira que iria ficar mais dez dias sem se alimentar para “ir secando até a passagem”. Diz que não se alimenta por problemas espirituais.

Em 12.03.1983 volta a informar que Bispo se diz Deus e como tal não precisa alimentar-se. Em 14.03.1983: duas anotações referentes as passagem pelo Hospital Jurandir Manfredini, para pacientes em crise. “Paciente lúcido e orientado globalmente. Humor irritável, atitude irônica em relação ao entrevistador. Continua com alteração no conteúdo do pensamento, com idéias delirantes de cunho místico. Paciente discursivo e prolixo. Não responde a qualquer questão feita, mostra-se indiferente. Segundo informações do clínico, constatamos em sua atitude autista, delírio místico sistematizado e florido.

Em 18.03.1983: Sem se alimentar há quatro dias, segundo a enfermagem. Segue autista, delirante, negativista. Tem tomado a medicação.

Em 19.03.1983: Debilitado há cinco dias, sem se alimentar. Delirante, orientado, lúcido. Encaminhado ao bloco médico. (Morais, s/d)

Bispo do Rosario quis ir à formatura de Rosângela, quis lhe dar um presente, mas acabou desistindo, conforme nos contou a psicóloga em entrevista. No penúltimo dia de atendimento, do qual Bispo do Rosario estava ciente, ele recebeu a estagiária, fechou a porta, algo que não era comum, e disse que precisava lhe mostrar uma surpresa. Ele queria representar com Rosângela a peça Romeu e Julieta. Havia roupa para ela e um cenário construído em uma das celas.

Observo o cuidado com que havia preparado o quarto: estava limpo, sem poeira, tudo muito enfeitado, com a camisola ao lado do seu manto. Pergunto-lhe se ele sabia como terminava a peça. Bispo respondeu que sim e, sorrindo, diz: “Você nunca foi ao teatro? Nós só íamos representar”. Bispo então se dirige à porta de saída e nos despedimos (Magalhães, 1983).

No último atendimento, Bispo do Rosario leva Rosângela novamente ao quarto. “Tudo permanecia arrumado. Ele diz que continuava dormindo no chão da cela. Tranquilo, de poucas palavras, pede que eu vá embora” (*loc. cit.*). E Rosângela se vai.

Depois disso, como vimos, Bispo do Rosario é internado no Bloco Médico devido aos jejuns. Nos anos seguintes, Bispo do Rosario continua envolvido na construção de seus objetos.

Em 08 de fevereiro de 1985, o médico Eduardo Jorge Curi relata:

Bispo vem mantendo a mesma conduta, permanece em seu quarto, realizando diversos trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido por ele próprio. É o único paciente com tal características, destacando-se dos demais. (Morais, 1990d, p. 15)

E, em 17 de fevereiro de 1986, Curi anota: “Calmo e orientado, vive no mundo particular, onde se julga ‘iluminado’ e profetiza o fim do mundo brevemente. Está na terra para “cumprir sua missão”. Recusa qualquer medicamento” (Morais, 1990a, p. 15).

Em 27 de junho de 1986, o mesmo médico torna a anotar: “paciente vem desenvolvendo suas atividades, por ele criadas, pouco contatando com o Núcleo em que vive, limitando-se ao seu quarto e ao seu mundo fantástico” (Morais, s/d).  
E em 23 de fevereiro de 1988:

paciente lúcido e orientado, evidenciando comprometimento das funções cognitivas. Ideações deliróides de natureza mística e de grandeza. Seu quadro se mantém estacionário há vários anos desde quando iniciou sua obra. Eventualmente julga que chegou sua hora e passa a fazer jejum. Durante todos estes anos não faz uso de medicação psiquiátrica. Não é paciente agressivo às solicitações que lhe são feitas. (Morais, s/d)

O médico João Paulo Bastos Hildebrando anota no prontuário, em 12 de julho de 1988:

Não apresenta alteração significativa em seu quadro, mantendo o mesmo comportamento que vem sendo relatado no seu prontuário há vários anos. Ele pega sua comida no refeitório do pavilhão, indo comer em seu alojamento. Queixa-se com frequência de infiltrações e goteiras que ocorrem no alojamento (Morais, s/d).

Bispo do Rosario faleceu dia 5 de julho de 1989, às 19 horas, de infarto do miocárdio e arteriosclerose. Sobre o enterro de Bispo do Rosario, nos conta  
Morais:

no enterro de Bispo, 5 dias após sua morte, um paciente da Colônia, de nome Jorge Barros, o Jorge Gorila, como era conhecido, fez a saudação fúnebre. Falou do querido colega e amigo dizendo que “nós nos sentimos orgulhosos como internos, de ter alguém importante assim”. Prova disso é que ao final da cerimônia sugeriu que “as pessoas dessem um agrado para o coveiro, pois Bispo

era uma pessoa ilustre e em enterro de gente ilustre, os parentes dão um agrado para os coveiros”. (1990a, p. 16)

O artista foi enterrado em cova rasa, tendo seu corpo sido transferido, posteriormente, para uma sepultura, devido ao empenho de um grupo de artistas que, na época, já se interessavam por seus objetos, bem como por inserir outras experiências, através da arte, para os tantos pacientes que lotavam as dependências da Colônia. Em 1982, alguns estandartes de Bispo do Rosario tinham participado de uma mostra coletiva intitulada *À margem da vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi assim que seus objetos foram vistos pela primeira vez, muito embora seu reconhecimento como artista só tenha ocorrido sete anos mais tarde, em função da primeira exposição individual, e póstuma, do artista, intitulada *Registros de minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosario*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Frederico Morais foi o curador de ambas as exposições.

Algumas outras aparições de Bispo do Rosario no campo da cultura se deram nos anos 1980: a reportagem do programa de televisão *Fantástico*, realizada pelo jornalista Samuel Wainer Filho, que tratava das condições desumanas a que estavam submetidos os pacientes da Colônia; o filme *O prisioneiro da passagem*, ao qual já nos referimos amplamente; a matéria veiculada pelo jornal *O Globo*, em 14 de outubro de 1982, intitulada “A Juliano Moreira sob uma nova ótica”, que trata dos projetos desenvolvidos pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart na referida instituição; a matéria sobre o Bispo do Rosario realizada pela revista *Isto É*, escrita pelo jornalista José Castello e ilustrada pelas imagens do fotógrafo Walter Firmo, em 1985; e o vídeo *O Bispo*, realizado por Fernando Gabeira, para a rede de televisão *Bandeirantes*. Em todos esses registros é a potência e a singularidade de Bispo do Rosario, o furo que ele faz na lógica manicomial, na Colônia, que orientam as narrativas.

Não é sua obra, enquanto arte, que é convocada ali, embora os objetos produzidos por Bispo do Rosario sejam enfocados como prova de sua singularidade, como afirmamos ter ocorrido no filme de Denizart. É Bispo do Rosario, aquele que por meio de um fazer resiste à lógica manicomial, quem está na cena. Sua obra não existia. Tudo isso faz pensar a problemática que esses objetos colocam para o campo da arte, uma vez que, mesmo circulando na cultura,

não são prontamente reconhecidos como arte, temática que abordamos no prefácio do livro *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Corpas, 2013).

Se, por um lado, esse não reconhecimento de seus objetos como obra de arte pelo campo da cultura nos permitiu, no prefácio citado, refletir sobre questões próprias ao campo da arte, esse mesmo fato nos mostra, agora, outra faceta. Considerando que não estavam criadas as condições para o entendimento desses objetos como arte, “porque suas obras não cabiam naquilo que, na época, se entendia como arte, tampouco se ajustavam ao que havia sido definido como obras de loucos ou ‘incomuns’” (Corpas, 2013), ainda assim, Bispo do Rosario ganha reconhecimento no Outro. Não é o status de arte de seus objetos, mas o fazer de seus objetos o que consideramos como aquilo que permite a ele fazer-se sujeito, o que é enfocado. Bispo do Rosario é reconhecido por seu fazer, não por ser Jesus Cristo ou artista.

O mesmo ocorre no universo da Colônia. O depoimento do paciente Jorge Gorila, já referido acima, mostra que Bispo do Rosario era considerado uma pessoa ilustre pelos pacientes. Sabemos também que ele era tido em alta conta pelos funcionários. Entretanto, o fazer de seus objetos, que defendemos como o que permitiu a Bispo do Rosario um lugar de sujeito, não teve como consequência o reconhecimento de seus objetos como arte. Naquele local, seus objetos não eram mais ou menos importantes, não eram arte ou não arte, eram enigmáticos. Ninguém sabia como defini-los, mas ainda assim, lá estavam Bispo do Rosario e sua produção.

Como veremos a seguir, foi o lugar que Bispo do Rosario cavou no Outro da Colônia e da cultura, através do fazer de seus objetos, aquilo que lhe garantiu seu lugar de sujeito, e isso permitiu a sobrevivência desses objetos em um lugar tão hostil. Fatos ocorridos após a morte do artista nos permitem tal afirmativa, o que nos faz pensar, mais uma vez, que foi o lugar de sujeito construído por Bispo do Rosario, por meio de seus objetos, e não seus objetos enquanto obra de arte, o que permitiu a ele fazer laço social.

Em 1989, logo após a morte de Bispo do Rosario, o conjunto de seus objetos foi retirado do local onde haviam sido construídos. Por razões institucionais, que estavam colocando em risco sua integridade, os objetos produzidos por Bispo do Rosario foram retirados desse espaço e abrigados na sede do hospital. É novamente Robaina quem nos relata os fatos ocorridos.

Teve uma situação bastante curiosa. Quando ele morreu, me entregaram a chave desse, do quarto dele, desse espaço, do rol que dava acesso onde estava as obras 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.

E, no mesmo dia que eu recebi a chave, vieram, então, me procurar, porque queriam a chave para tirar as colheres, as facas, tênis, para poder colocar no uso de novo. E aí, obviamente, eu imediatamente entreguei à direção do hospital, porque aí me deu a dimensão do peso que estava comigo, daquela chave.

O que mostra, assim, que a maior parte das pessoas que lidavam com ele, não tinham qualquer noção do que estava, do sentido daquilo ali, ou do que, do reconhecimento que ele viria ter depois (Robaina, 2008).

E Denise Correa completa:

E, aí, fizemos uma reunião, e os funcionários falaram, lá, verbalmente, que à noite era muito fácil arrombar aquele cadeado e se desfazer da obra do Bispo. Foi aí que a gente trouxe a obra do Bispo pro Museu Nise da Silveira, lá no prédio da administração da Colônia. (Correa, 2008)

Como podemos ver, esse local só existiu enquanto Bispo do Rosario o sustentou, tanto é que imediatamente após sua morte, os funcionários da Colônia quiseram desfazer aquela produção, no intuito de fazer retornar ao uso comum os objetos cotidianos que a compunha. Tudo isso nos permite pensar que aqueles objetos só tinham lugar enquanto Bispo do Rosario o sustentasse.

Em outubro de 1989, apenas alguns meses após sua morte, foi montada, na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, a primeira individual de Bispo do Rosario, uma grande mostra com mais de 500 trabalhos. Essa exposição só foi possível pela insistência de um grupo restrito de artistas e de Frederico Morais. Ao contrário do que ocorre na maior parte dos casos, essa obra não foi exposta em um espaço tão nobre por estar legitimada por esse campo como obra de arte. Sua legitimação adveio, na verdade, de sua exibição, de sua circulação na cultura.

Essa exposição foi montada em museus de vários estados: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte de Belo Horizonte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e Centro de Criatividade em Curitiba. Foi vista por um público recorde, “comovendo, provocando intenso debate, entre críticos artistas e psicanalistas, e amalhando em tempo curtíssimo, uma considerável fortuna crítica” (Morais, 2013). Muitas outras exposições foram

montadas desde então, e a obra de Bispo do Rosario alcançou reconhecimento internacional.

Isso, contudo, não reduziu a desconfiança de alguns: “isto é arte?”, há quem se interrogue. E, apesar do “acontecimento Bispo do Rosario”, até hoje essa pergunta aquece debates, como aquele desenvolvido por Morais em seu livro sobre o artista. O que já é em si um indício da capacidade que essa obra tem de problematizar o que se entende por arte.

Assim, em contraposição a pergunta “isto é arte?”, lançamos uma afirmativa de outro artista, Waltercio Caldas, ainda que ela não seja uma posição unânime quanto a Bispo do Rosario: “arte é isso” (Caldas, 1982 *apud* Morais, 1998, p. 33). Longe de ser uma resposta a uma questão tão recorrente no campo da arte, sobre a qual não vamos questionar a pertinência, essa afirmação comporta, em nossa opinião, uma circularidade entre as frases e nos remete à ideia de enigma proposta por Lacan, um enigma é um enunciado sem enunciação (1975-75/2007, p. 65). Desta forma, um enigma abre inúmeras possibilidades de agenciamento e a obra de Bispo do Rosario possui essa marca.

Em 2012, após a pesquisa realizada para essa tese e para o livro de Morais (2013), pudemos conferir os desdobramentos de sua obra no campo da cultura. Levantamos quase 500 publicações, dentre livros, teses, dissertações, monografias, artigos e outros trabalhos acadêmicos em geral, catálogos, artigos em revistas e jornais. Nos anexos dessa tese o leitor terá a oportunidade de conferir essa extensa listagem. Sem contar o número de exposições individuais e coletivas já produzidas, cerca de 65, dentro e fora do Brasil. Foram ainda produzidas inúmeras peças teatrais, espetáculos de dança e pelo menos quatro filmes. A quantidade de encontros, debates e simpósios sobre o artista também engrossam o número de desdobramentos inspirados por sua obra.

Em outubro de 2012, Bispo do Rosario foi o artista norteador da Bienal de São Paulo, considerado o principal evento das artes visuais no Brasil. Em 2013, sua obra foi exposta, pela segunda vez, na Bienal de Veneza, uma das mais conhecidas exposições de arte internacional. Tudo isso nos permite dizer que Bispo do Rosario ganhou um nome na arte. Entretanto, de acordo com a certidão de óbito de um dos artistas mais relevantes da arte brasileira do século XX pode-se ler: “Deixa bens? Ignorado”.

### 3

## O delírio em Bispo do Rosario: a identidade de Jesus Cristo e a missão como representação

### 3.1

#### A construção do delírio

Neste capítulo, abordaremos a construção do delírio em Bispo do Rosario, processo que envolve tanto a constituição de uma identidade messiânica, quanto o cumprimento de uma missão na Terra. Tal construção, considerada delirante pela tradição psiquiátrica, envolve uma cosmologia imaginária que reconstitui uma nova realidade na qual a identidade do delirante é também redefinida (Schneider, 1978).

Não discutiremos em nenhum momento se o delírio é ou não patologia, pois partiremos do postulado freudiano de que o delírio é sempre uma produção do sujeito, ou, em seus termos, uma “tentativa de cura” (Freud, 1924/1976, p. 191). Produção que, como tal, deve ser acolhida, mesmo que trabalhemos para que o sujeito encontre um caminho condizente com uma vida reconhecida e aceita pela comunidade em que se insere (Vieira, 2007b).

Bispo do Rosario recebeu, em 1938, o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. O delírio apresentado por ele foi, provavelmente, o principal fator para a definição de tal diagnóstico. A esquizofrenia paranoide equivalia, naquela época, na tradição psiquiátrica francesa, ao que o psicanalista Jacques Lacan chamava de paranoia.

No entanto, veremos que, apesar de Bispo do Rosario ter se organizado segundo uma referência delirante, seu delírio era instável, o que fez com que ele tivesse que recorrer a construção de objetos como possibilidade de trânsito no Outro, na cultura. Além disso, fenômenos corporais estavam presentes, permitindo supor que, apesar de paranoico, Bispo do Rosario não era um paranoico típico.

Embora a história contada por Bispo do Rosario não revele um fato desencadeador preciso, sabemos, por meio de declarações do próprio e do que ele registrou em seus objetos, que na noite 22 dezembro de 1938 algo extremamente marcante aconteceu, o que mudou sua vida para sempre. Quarenta e dois anos mais tarde, Bispo do Rosario relata a Denizart (1982), no filme *O prisioneiro da passagem*, que naquela noite sete anjos desceram dos céus, deixando-o, ele mesmo, Bispo do Rosario, no quintal de sua casa em Botafogo. Além disso, Bispo do Rosario afirma, no mesmo depoimento, que ele era Jesus Cristo.

É importante ressaltar que, a partir do relato prestado a Denizart, temos acesso ao que podemos chamar de uma versão mais organizada do delírio de Bispo do Rosario, um delírio que, como vimos no capítulo anterior, foi sendo construído ao longo dos anos e que, como veremos neste Capítulo, não se constituiu como um delírio estável.

Parece bastante plausível supor que em 1938, em torno dos 29 anos, eclodiram as manifestações patentes de uma psicose em Bispo do Rosario. Entretanto, sabemos que algumas das características do delírio já estavam presente, pelo menos a partir do acidente ocorrido na Light, em 1936. Esse fato e outros dados biográficos nos fizeram propor nossa hipótese de que esse delírio foi se construindo ao longo dos anos. Além disso, esses dados nos mostraram também que uma construção delirante já estava em curso antes do primeiro surto, ocorrido em 1938, nos fazendo supor que foi, justamente, o fracasso dessa construção o que fez com que um surto se desencadeasse.

Lacan afirma, em “De uma questão preliminar a todo tratamento possível na psicose” (1955-1956/1998, p. 572) que o desencadeamento de uma psicose está relacionado ao fato de que aquilo que mantinha um equilíbrio para o sujeito antes do desencadeamento, deixa de operar. O psicanalista trabalha isso no contexto de sua reflexão sobre Schreber, afirmando que a identificação imaginária pela qual o sujeito assumiu o Desejo da Mãe, por ser abalada, desencadeia a dissolução do imaginário (*loc. cit.*).

Como mostra o prontuário do Hospício Nacional de Alienados (Brasil, 1938), algumas das características que posteriormente seriam determinantes no delírio místico de Bispo do Rosario, já se mostravam presentes a partir do acidente da Light: a dedicação a “estudos ocultos”, as penitências corporais sob forma de abstinência sexual, a ideia de uma missão – que, nessa época, fora

relatada por Bispo do Rosario como um sonho que ele tivera, em que ele aparecia como um frade, fazendo viagens em missão religiosa pelos Continentes –, e traços de uma megalomania, que pode ser percebida através das revelações que Bispo do Rosario obtinha em seus sonhos, como o fato de ser um escolhido para servir a Deus.

Outro dado importante que nos permite afirmar que uma construção delirante já estava em curso antes do primeiro surto, em 1938, era sua relação com a família Leone. Sabemos que Bispo do Rosario acreditava que ele, o patriarca José Maria Leone e seu filho mais velho, Humberto Leone, formavam a Santíssima Trindade, cabendo a Bispo do Rosario o lugar de São José.

O advogado José Maria Leone defendeu os interesses de Bispo do Rosario em um acordo trabalhista com a Light, tendo-o beneficiado através de um acordo com a empresa. Após esse episódio, Bispo do Rosario vai trabalhar na casa do advogado, desempenhando serviços domésticos, passando, inclusive, a viver na residência da família. Lá, torna-se um empregado extremamente humilde. Um tempo depois, Bispo do Rosario teve seu primeiro surto.

Uma mudança representativa no comportamento de Bispo do Rosario se deu quando ele passa a conviver com os Leone. Segundo revelou Humberto Leone (1989), a única característica de Bispo do Rosario que chamava a atenção era seu excesso de humildade. O que teria acontecido com Bispo do Rosario, a que se deveu tal mudança? Além disso, os aspectos de seu delírio, que já se mostram patentes desde o acidente, em 1936, ganham, nessa época, nova configuração através da ideia da Santíssima Trindade.

As histórias encontradas nos registros da Marinha e da Light descrevem Bispo do Rosario como um sujeito indisciplinado e insubordinado. Sabemos como as Forças Armadas e a sociedade em geral do início do século XX podem ter sido preconceituosas com um sujeito negro e nordestino, que parecia ter vontade própria e não querer se deixar explorar. Mas os jornais das décadas de 1920 e 1930, que registram seu passado de boxer, também sugerem que Bispo do Rosario era uma pessoa de muita “personalidade”, ativo e protagonista de sua própria vida. Diante disso, o que dizer sobre o fato de, após ter começado a trabalhar para os Leone, ele tenha se tornado um sujeito extremamente servil?

Podemos supor o desencadeamento da psicose como correlato do ganho obtido no acordo com a Light e de sua relação com a família Leone? O acidente

da Light, que teria posto o derradeiro fim à carreira de lutador de boxe, teria relação com o início das ideias delirantes de Bispo do Rosario? Teria tudo isso, ainda, relação com a morte do pai, ocorrida em algum momento entre os anos de 1925 e 1933? Embora não possamos garantir a relação entre esses fatos, também seria exagerado considerá-los mera coincidência. Contudo, nos faltam dados para tomar como certas tais correlações.

De qualquer forma, é possível pensar que, entre 1936 e 1938, um arranjo delirante construído por Bispo do Rosario teve seus efeitos, mantendo-o, sem maiores problemas, no laço social e evitando o que chamamos de “surto”, o desencadeamento de sua psicose. Todavia, isso não parece ter sido suficiente, pois, em 22 de dezembro de 1938, o equilíbrio construído por Bispo do Rosario se rompe e ele é enviado ao Hospício Nacional de Alienados.

Vejamos agora, a partir de falas de Bispo do Rosario, do que trata tal delírio.

### 3.2

#### **Ao pé da letra: uma escuta para Bispo do Rosario**

Sabemos, através do depoimento prestado em *O prisioneiro da passagem* (Denizart, 1982), que Bispo do Rosario se dizia Jesus Cristo, que tinha vindo à Terra para julgar os vivos e os mortos e que iria governar um novo mundo, por ele criado, depois que arrasasse a Terra em fogo.

Recorrendo a alguns de seus objetos e, sobretudo, aos diálogos entre Bispo do Rosario e Hugo Denizart, registrados no filme acima referido, podemos circunscrever o delírio construído por Bispo do Rosario.

Bispo: Eu vou arrasar o mundo de fogo, o mundo, segundo já, isso é determinado, ele vai suspender a Terra, vai suspender a Terra com a altura de dois metros e tremores de Terra, arrasar o mundo, sabe? Isso não haverá mais trevas, abismo, tudo isso será plano na Terra [...]

Denizart: E quem vai governar o mundo, vai ter presidente, vai ter governador ?

Bispo: Ah, isso não. Não, não, não, não. O único que vai mandar sou eu, mais nada. Tá escrito isso.

Denizart: Hã... hã...

Bispo: Tá! A eleições é só uma, do criador, sabe? Esse negócio de votações, de partido é só um.

Denizart: Uhum....

Bispo: Tá escrito. Eu botei aquilo ali [objetos que representam publicidade de partidos políticos], boto plantado, aí, pra mostrar que existe isso na Terra, mas lei é essa, o partido é só um, e é o do criador, mais nada [...]

Bispo: É, que reconheceram a mim, onde eu disse : “eu vim julgar os vivos e os mortos”, eles perceberam e mandaram eu vim pro hospício.... [...]

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

Bispo: Ah, não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele [...]  
(*loc. cit.*)

Além disso, sabemos que Bispo do Rosario tinha uma missão. Através da entrevista concedida à assistente social Conceição Robaina, Bispo do Rosario explica no que ela consistia. “Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz” (Bispo do Rosario, 1988).

Bispo do Rosario afirmava que, depois da Terra arrasada, todo o seu povo – ou seja, as pessoas que o reconheciam como Jesus Cristo, e cujos nomes ele registrava em muitos de seus objetos – iriam para o céu, para conhecê-lo, para depois encarnar novamente na Terra. Bispo do Rosario se refere a esses fatos como o dia de sua *apresentação*. Ele iria se apresentar ao mundo como Jesus Cristo. Nesse dia, ele teria sob sua cabeça um fichário, ou seja, um dos objetos construídos por ele<sup>31</sup>. No momento da *apresentação*, o fichário permitiria que Bispo do Rosario identificasse os escolhidos que teriam o direito de voltar a habitar a Terra criada por ele, ou seja, as pessoas que o reconheciam como Jesus Cristo.

Denizart: A Terra vai ser arrasada...

Bispo: A Terra vai ser arrasada, e vai ser tudo plano, não vai ter mais abismo.

Denizart: Não vai ter mais abismo?

Bispo: Isso é o que ele mais se interessa mesmo.

Denizart: Por que? O abismo....?

Bispo: Montanhas, abismo pra que, pra que?

Denizart: Não vai ter mais...

Bispo: Isso mais nada.

Denizart: Tudo plano.

Bispo: Tudo plano, tudo plano e a Terra é grande, dá muito bem pra, o povo até que é, deve morar, residir. O meu reino tudo seria feito de ouro e prata, brilhante.

Denizart: Hã... hã...

Bispo: Vocês vão conhecer. Você vão pra lá, lá pra cima.

Denizart: Hã... hã...

<sup>31</sup> Postumamente, os objetos de Bispo do Rosario foram nomeados a fim de viabilizar seu tombamento pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro, o INEPAC. Os fichários receberam, então, o nome de *Vitrine Fichário*.

Bispo: Todo o meu povo vai lá pra cima conhecer o ambiente, pra depois vir encarar na Terra, encarar de acordo com o fichário que eu achar que é conveniente. Ele desce, vai ficar assim rapazinho, vai crescendo, até ficar na idade determinado. Segundo, é uma idade de 15 anos, a humanidade agora, não passa mais. (Denizart, 1982)

Bispo: [...] ninguém pode encontrar a Cristo, agora vai encontrar porque eu vou me apresentar, vou me transformar afim de me apresentar a ele que é o meu vigário, mais nada [...]

Denizart: E o que é que vai acontecer na cabeça?

Bispo: Na cabeça? Ah, isso eu tenho uma ação brilhosa, de um metro e brilho, representa.... Segundo o pessoal, eu já tive umas duas ou três vezes transformado, eu tenho um fichário de ouro, prata e brilhante, assim de cumprido na cabeça. (*loc. cit.*)



Figura 14 – *Vitrine Fichário*. 120x67 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Para que sua *apresentação* ao mundo ocorresse, Bispo do Rosario precisava se preparar, e isso envolvia uma preparação corporal, que ele chama de *transformação*, algo que ocorria em seu corpo. Ele precisava fazer jejuns constantes para que pudesse ter uma “*ação brilhosa no corpo*” para o dia de sua *apresentação*.

Robaina: Como o senhor se prepara fisicamente para esse dia?

Bispo: Aí eu vou deixar de ter alimentação, porque essa alimentação teve, que tenho tido, ela em dezembro, que eu vim fazendo isso, depois quando entrar janeiro, você deixe de ter alimentação. Próximo eu vou receber esta ordem, eu vou ter uma ação brilhosa dos pés a cabeça. Vou ficar com uma ação, vou perder o pudor e uma ação calorenta sobre mim, uma ação resplendor eu espero próxima, a essa representação. Mas por enquanto ele manda que eu coma qualquer coisa, ainda que é para ter ânimo pra fazer as coisas aí, completar as que escutei, viu? (Bispo do Rosario, 1988)

É interessante notar no trecho acima que Bispo do Rosario usou o termo *representação* para falar de sua identidade como Jesus Cristo e de sua *apresentação* como tal. Como vimos, o termo *representação* também era usado por ele para se referir à sua missão.

Denizart: Essa transformação que você está sofrendo...

Bispo: Deve ser a representação agora o mundo...

Denizart: Me conta isso.

Bispo: Eu devo estar pronto daqui uns 6 ou 5 meses, com ação resplendores dos pés a cabeça afim de me apresentar o mundo. Dentro desta representação aqui.

Denizart: E como é que vai ser essa representação?

Bispo: Representação é que eu estancar, representar o resplendor, e afim de apresentação mundo [...]. (Denizart, 1982)

Robaina: Quero saber como foi a vida, onde nasceu, etc.?

Bispo: Isso não interessa, não interessa porque eu já foram, já focalizaram, já na revista<sup>32</sup>, muito bem escrita, muito bonita a minha representação. Chega. Depois eu já venho ali fora pessoas boas que quando me avistam assim: “Oh Jesus, Oh Jesus”. (Bispo do Rosario, 1988)

Bispo: Morto, é imortal, igualmente a minha representação.

Denizart: Igual a sua representação?

Bispo: É quando eu cheguei lá no Engenho de Dentro, na Praia Vermelha, os doentes que é bom espiritualmente, que me acompanha. Por que é que você me acompanha? Porque o senhor é Jesus, porque é Jesus. (Denizart, 1982)

<sup>32</sup> Como abordado no Capítulo 2, a revista a que Bispo do Rosario se refere é uma edição da *Veja*, de 26 de março de 1986, onde está publicada propaganda de uma publicação sobre a vida de Jesus Cristo.

Como observado anteriormente, nessa *apresentação* como Jesus Cristo, Bispo do Rosario precisava também dos objetos que produzia, a *representação* do mundo através de miniaturas e outras peças.

Robaina: Como o senhor vai saber que esse dia chegou?

Bispo: Não, não. Eu recebo a ordem, é... Quando eu disser vamos se preparar para representar o mundo. Por enquanto eu tenho o material, mas corporalmente não estou pronto ainda. Eu tive quase pronto já. Eu tive na Praia Vermelha, eu tive em Engenho de Dentro, eu tive aqui no 11 mesmo, aqui no 10, fico brilhoso. (Bispo do Rosario, 1988)

Bispo do Rosario relatava que ouvia vozes e que essas ordenavam que ele produzisse aquilo que via nos estandartes, nas roupas, enfim, nos diferentes objetos que ele construía como sua representação dos materiais existentes na Terra, sua missão.



Figura 15 – *Colônia Juliano Moreira*. 134x133 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotografia: Rodrigo Lopes. Fonte: Lázaro (org.), 2006.

Denizart: Bispo, como é que você construiu, como é que você fez isso aí?

Bispo: Eu construí com uns pedaços de pano, estendi assim no chão, aí mandou primeiro fazer a casa do diretor...

Denizart: Quem mandou?

Bispo: As voz que me guia...

Denizart: Quer dizer que você não viu isso? Isso que tá desenhado você não viu?

Bispo: Eu vi, vi isso antes. Eu conheci a Colônia antes, passeando, conheci, mas dentro do cubículo depois, manda que eu faça a mesma forma do lugar que passei e assim eu fui fazendo, fui bordando, assim a casa do diretor, Ega Muniz, bloco médico, nessa imaginação é minha, nessas guia que eu escuto, as voz, manda que eu faça a parte de cima, eu fiz os funcionários, fiz as enfermeira nos lugares determinados, sabe? Aqui, por exemplo, representa enfermeira, enfermeira, enfermeiro e copeiro em frente ao pavilhão, e assim sucessivamente. Aqui é o pavilhão de prisão, aqui abaixo é o refeitório e cozinha tudo o mesmo tempo. Aqui eu faço as casas dos funcionários, essa estrada passa lá pra casa do seu Sebastião Gomes, do Joel. Isso vai pra Colônia velha. Isso aqui eu fiz um esquema, eu fui lá naquele morro e avistei a portaria assim e aí botei esses desenhos aqui na portaria. (Denizart, 1982)

Bispo: Eu não tenho noção de nada, eu não tenho tino, tudo é de acordo como que ele manda que eu faça, “faça isso, faça aquilo”. Eu sou obrigado a fazer. (Gabeira, 1985)

Bispo: Esse é material usado na Terra pro uso do homem que eu represento.

Visitante: E, o senhor guarda, né? Ele é muito inteligente ele é muito inteligente, um trabalho desses é uma coisa que nem uma pessoa normal é capaz de fazer, uma pessoa normal não faz isso não, coisa fabulosa... tudo da mente dele, da mente, é, coisa fantástica, o mais interessante é que ele não vende nada pra ninguém....

Bispo: Não é pra vender.

Visitante: É pra ele, é recordação dele....

Bispo: Não é recordação pra vender não, é recordação pras pessoas.

Visitante: Pra chegar, né...

Bispo: Pras pessoas que me conhece.

Visitante: Ele é capaz de fazer, né... É, isso não é qualquer pessoa que tem capacidade, isso é uma glória pro senhor, né?

Bispo: Não, não é uma glória, não, eu faço porque sou obrigado, se eu pudesse não fazia nada disso.

Visitante: Não eu tô dizendo eu acho que o senhor tem honra em fazer.

Bispo: Não, não senhora, eu sou obrigado senão eu não fazia isso, não, tá entendendo?

Visitante: Tá muito bem, eu gostei muito de seus trabalhos

Bispo: Eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso.

Visitante: O senhor recebe ordens pra fazer.

Bispo: Pois é, então, se eu pudesse não fazer nada eu não fazia nada disso.

Visitante: As ordens que o senhor recebe deve ser do além, né?

Bispo: Eu não sei, agora se eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer. (Denizart, 1982)

Bispo do Rosario afirmava que quando estivesse pronto, receberia uma ordem para se apresentar. Então, ele seria elevado pelos mesmos sete anjos que o trouxeram à Terra, em 1938, e esses lhe diriam: “Pai, arrasais o mundo em fogo” (Gabeira, 1985).

Bispo: O fim é que em minha transformação, quando for permitido, assim a minha subida, eu venho, os mesmos sete anjos, com poderes e glória. Eu tenho já pronto uma amarração, vou fazer, eu tinha pronto, mas depois, uma amarração pro braço, aqui, duas tiras e pros pés, vem os anjos e me leva em cima, em certa altura ele diz: “Pai arrasais o mundo em fogo”. As nuvem, trombetas, dos santos, dos anjos, dos quatro cantos do mundo, as nuvens se transformará em fogo, floresta e mar e terra e nada mais. (*loc. cit.*)

Após a *transformação* que sofreria, Bispo do Rosario faria sua *apresentação* para o mundo como a *representação* de Jesus Cristo, através das *representações* dos materiais existentes na Terra para o uso do homem. Depois de arrasar a Terra em fogo, Bispo do Rosario criaria uma nova estadia na Terra, em um mundo plano, de ouro e prata, só de glória, que ele mesmo iria governar. E, para que a *apresentação* ocorresse, ele precisava dos objetos que criava – como, por exemplo, o fichário em sua cabeça, com os nomes dos escolhidos, aqueles que o reconheciam como Jesus Cristo, ou as amarrações para os braços, através das quais os anjos o elevariam – uma vez que, através desses objetos, os homens o reconheceria e ele também reconheceria os homens que tinham o direito de reencarnar na Terra.

### 3.3

#### **A missão como representação e o endereçamento aos homens na Terra**

Embora já tenhamos afirmado, neste capítulo e no anterior, que a missão de Bispo do Rosario era representar os materiais existentes na Terra para o uso do homem, consideramos necessário aqui demonstrar nossa interpretação. Isso porque tal leitura da missão é uma proposição elaborada a partir dos estudos empreendidos nesta tese. Não encontramos nenhum outro autor que tenha proposto tal interpretação<sup>33</sup>. Além disso, essa leitura da missão nos possibilitou

<sup>33</sup> O crítico de artes Frederico Morais adota essa leitura da missão em seu último livro *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Morais, 2013). Entretanto, é preciso lembrar que esta interpretação da missão já haviam sido publicada por nós antes, no artigo *Bispo do Rosario e a*

relevantes desdobramentos em nossa análise sobre Bispo do Rosario, o que justifica também nossa necessidade de demonstrá-la.

Segundo consta frequentemente na literatura sobre Bispo do Rosario, sua missão era reconstruir o mundo para apresentá-lo a Deus no dia do Juízo Final. Em nossa opinião, essa versão é uma das interpretações possíveis para a missão de Bispo do Rosario, que foi elaborada pelos primeiros profissionais que se dedicaram à sua obra – Hidalgo (1996), Morais (1989b) e Quinet (1997) – e reproduzida, posteriormente, por muitos outros autores. Proporemos aqui uma leitura distinta da missão de Bispo do Rosario.

Buscando ter sempre em mente a advertência de Lacan quanto ao que ouvimos do sujeito na psicose, aquele que chamamos também de louco, tomaremos “ao pé da letra” (Lacan, 1955-56/1988, p. 235) o que Bispo do Rosario nos conta. Recorremos a fontes distintas: aos objetos de Bispo do Rosario, aos filmes de Hugo Denizart (1982) e Fernando Gabeira (1985) e à entrevista feita pela assistente social Conceição Robaina (Bispo do Rosario, 1988). Através de depoimentos gravados ou de escritos bordados em seus diferentes objetos, Bispo do Rosario nos conta sobre sua identidade messiânica e sobre sua missão.

Duas passagens sintetizam a relação de Bispo do Rosario com sua missão delirante. Para Robaina (Bispo do Rosario, 1988), ele revelou que sua missão implicava o ato de “representar”:

Robaina: O senhor pode me falar dessa missão?

Bispo: Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz. (*loc. cit.*)

No filme de Denizart (1982), o Bispo do Rosario fala sobre essa representação:

Bispo: Esse é material usado na Terra pro uso do homem que eu represento.

Denizart: E essas miniaturas são representações?

Bispo: É o material existente na Terra do uso do homem.

Denizart: É uma representação de tudo o que existe na Terra?

Bispo: É são trabalhos que existe. (*loc. cit.*)

---

*representação dos materiais existentes na Terra* (Corpas e Vieira, 2012). Além disso, Morais explica em seu livro que muitas das novas proposições que fez sobre o Bispo do Rosario estão baseadas nas pesquisas e ideias desenvolvidas pelas pesquisas empreendidas por essa tese.

Assim sendo, no nosso entendimento, a missão de Bispo do Rosario era, portanto, representar “o material existente na Terra do uso do homem”. É importante lembrar ainda que essa mesma versão da missão se apoia também no que foi registrado no relatório de Rosângela Maria Grilo Magalhães (1983), que atendeu Bispo do Rosario entre os anos de 1981 e 1983, quando era estagiária de psicologia na Colônia Juliano Moreira. E nesse contexto, no discurso de Bispo do Rosario, o que seria “representar”?

No senso comum, representação tende a remeter à noção de *mimesis*, ou seja, de imitação. Superpor essa significação ao que visa Bispo do Rosario com sua missão poderia ensejar interpretações redutoras, esvaziando seu caráter de invenção, no sentido proposto por Jacques-Alain Miller (2003a, p. 6), a produção de algo novo a partir do que existe, como bricolagem. De fato, seus objetos não eram reproduções, mas sim verdadeiras recriações e intervenções, como as vitrines que acumulavam objetos industrializados, por exemplo.

Portanto, longe de afiançar leituras de Bispo do Rosario como de um “copiador” de imagens e objetos, consideramos que vale explorar a singularidade e originalidade que o termo *representação* comporta em seu discurso, dando a ele um lugar central. Privilegiaremos esse termo, nas expressões “representar a existência da Terra” e “material usado na Terra pro uso do homem que eu represento”, em toda sua polissemia, em lugar de “reconstruir” o mundo ou de “apresentá-lo” a Deus. Trata-se de trazer para primeiro plano o significante produzido pelo próprio Bispo do Rosario como uma das formas de fazer valer a advertência lacaniana anteriormente aludida, quanto ao que ouvimos do sujeito na psicose, e trabalhar seus desdobramentos.

O fato de “*reconstrução*” não ter sido um termo cunhado pelo próprio Bispo do Rosario não impediria, necessariamente, sua utilização. Se pensarmos na relação entre representação e reconstrução em termos de  $S_1$ , significantemente a partir do qual todas as possíveis significações poderão surgir, e  $S_2$ , as possíveis significações (Lacan, 1969-70/1992), podemos dizer que a representação é o  $S_1$ , enquanto a reconstrução é um  $S_2$ . Mas não se trata de um  $S_2$  de Bispo do Rosario, mas sim produzido por aqueles que fizeram leituras de suas obras.

É possível pensar também que a noção de reconstrução poderia até mesmo evitar o tipo de imbróglio semântico acima referido, na medida em que,

em si mesma, a reconstrução já porta o caráter de invenção citado e afasta a ideia da representação como reprodução imaginária do objeto em questão.

Sua desvantagem é que, pelo uso que foi feito da reconstrução, tal termo ficou aderido à ideia de que essa produção era endereçada somente a Deus, o que acabou obscurecendo outra característica que nos parece fundamental na missão: Bispo do Rosario também produzia seus objetos visando os homens na Terra. Trata-se, assim, de um duplo endereçamento, o que, aqui, fará toda a diferença<sup>34</sup>. A noção de endereçamento nos permitirá pensar a questão do reconhecimento simbólico dado pelo Outro, em seu lugar na constituição da identidade delirante de Bispo do Rosario como Jesus Cristo.

Outra questão importante a se observar, e que reforça a problematização do enfoque do endereçamento de Bispo do Rosario exclusivamente para Deus, é o fato de seu discurso possuir incríveis semelhanças com o texto bíblico do *Apocalipse*, e não apenas com uma de suas partes, o Juízo Final, como se costuma interpretar. O *Apocalipse* trata de uma revelação<sup>35</sup> que vem de Deus, e que por meio de um mensageiro, Jesus Cristo, é endereçada aos homens na Terra, através de um de seus “servos”, João de Patmos (Morujão, 2010, p. 31). No *Apocalipse*, João refere ao fato de que as revelações lhe foram trazidas por anjos.

Os fatos que Bispo do Rosario descreve no filme *O prisioneiro da passagem* e que borda em seus objetos, como, por exemplo, o que foi intitulado postumamente *Venham as virgens em cardume*, possuem a mesma ideia do texto bíblico.

---

<sup>34</sup> Mesmo que tenhamos encontrado, no prontuário do antigo Centro Psiquiátrico Nacional (Brasil, s/d), uma referência à missão como “reforma do mundo em que vivemos”, não há, no referido documento, nenhuma menção ao fato dessa missão estar ligada à intenção de mostrar algo para Deus, ou exclusivamente para ele. Além disso, é preciso considerar ainda que, segundo nossas pesquisas, essa foi a única vez que Bispo do Rosario se referiu dessa forma à sua missão, enquanto a representação, que carrega consigo a ideia do endereçamento também aos homens, é recorrente em sua fala. É preciso lembrar também, como já afirmamos, que a ideia da missão em Bispo do Rosario foi tomando contornos ao longo dos anos e englobando as experiências vividas por ele. A inclusão da instituição no delírio, o que abordamos no Capítulo anterior, nos serve como ilustração desse fenômeno.

<sup>35</sup> O termo *apocalipse*, derivado do grego, significa revelação. Na tradição judaico-cristã, o *Apocalipse* é uma revelação divina de coisas que permaneciam em segredo para um escolhido de Deus (Morujão, 2010, p. 25).

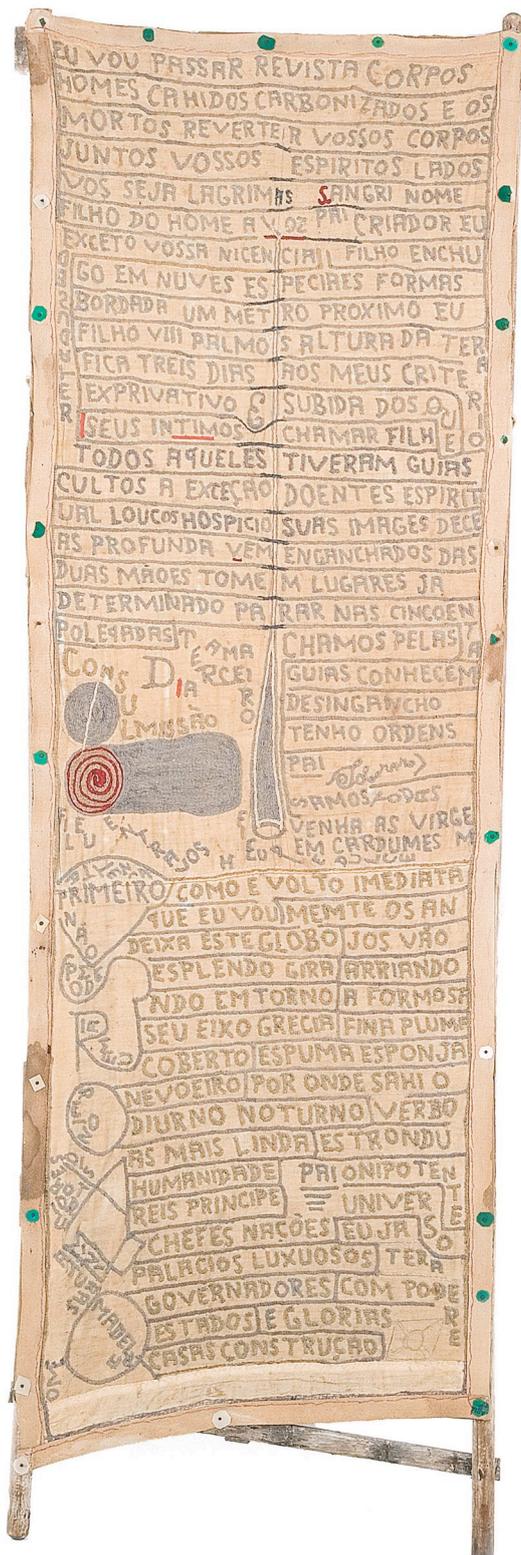


Figura 16 – Venham as virgem em cardume. 153x49,5 cm.  
 Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes.  
 Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Muitas das imagens evocadas por Bispo do Rosario em seu depoimento a Denizart possuem semelhanças com aquelas presentes no *Apocalipse*. A expressão

*Filho do homem*, que aparece em alguns de seus objetos, é recorrente naquele livro da bíblia. A própria ideia de registrar as coisas vistas no mundo está também presente logo no início do *Apocalipse*.

Deslocar a missão do Juízo Final para o *Apocalipse* como um todo permite refletir sobre as variadas articulações dessa missão. Assim, o acerto de contas com Deus, o Juízo Final, deixa de ser o foco, dando lugar a uma missão muito maior, que inclui uma complexa relação com os homens.

Ainda que a ideia de sua missão como representação possa estar ligada ao *Apocalipse*, ainda que vezes lhe ditassem o que fazer, todo esse aparato delirante foi colocado em curso por Bispo do Rosario por meio de uma representação singular, de uma prática, uma saída específica, que, em nosso entendimento, reporta ao que Lacan (1976-1977, aula de 15/02/177) define como o termo *savoir-y-faire*. Nele, a letra “y” introduz um algo a mais do que o *know-how* de uma técnica. Essa letra a mais indica um *saber fazer com*, um saber se virar com algo que ultrapassa o sujeito, e que Miller (1996-1997/2005, p. 444) apresenta como algo que conduz ao singular do ato e que comporta algo da ordem da invenção.

Assim sendo, vale repetir: representação no discurso de Bispo do Rosario deve ser tomada com ênfase em sua singularidade. Ser Jesus Cristo e representar os materiais existentes na Terra implicava uma série de ações e medidas *sui generis*, que definiam tanto seus efeitos sobre Deus quanto sobre os homens, e também, como veremos no Capítulo 4, sobre o próprio Bispo do Rosario. Esse endereçamento aos homens, é importante marcar, convoca um destino mundano ao fazer incansável e infinito desse sujeito, que é essencial para a produção dos objetos que lhe deram um lugar no mundo e, também, no campo da arte, o que retomaremos no Capítulo 5.

Uma vez lançada nossa hipótese sobre a missão, nos deteremos, a partir de agora, na discussão sobre a identidade messiânica de Bispo do Rosario e sua ambivalência.

### 3.4

#### A ambivalência da identidade messiânica

Para que possamos seguir com nossa argumentação, buscaremos mostrar agora, a partir dos depoimentos e dos objetos de Bispo do Rosario, a ambivalência de sua identidade messiânica. Em seguida, por meio de uma breve recapitulação da teoria das psicoses proposta por Lacan no *Seminário 3: as psicoses* (1955-56/1988), levantaremos a hipótese da instabilidade do delírio em Bispo do Rosario.

Embora possamos falar que o delírio concedeu a Bispo do Rosario, durante um período de sua vida, alguma estabilidade, não podemos afirmar que ele fosse baseado em uma certeza inabalável, em um ego rígido, que nos permita falar no estabelecimento de uma metáfora delirante, ou seja, de uma estabilização que tenha se sustentado unicamente por meio de um delírio.

Afirmamos anteriormente que uma construção delirante já havia sido posta em curso por Bispo do Rosario antes do desencadeamento de sua psicose, em 1938. Entretanto, essa solução falha e Bispo do Rosario é acometido de seu primeiro surto. Depois disso, seu delírio passa por uma construção complexa ao longo dos anos, envolvendo a instituição onde Bispo do Rosario ficou internado, uma identidade messiânica, uma missão na Terra e a construção dos objetos que, mais tarde, vieram a lhe dar um lugar de sujeito e também um nome como artista.

Para que possamos demonstrar a ambivalência da identidade messiânica de Bispo do Rosario, o que nos permite formular a hipótese da instabilidade de delírio, precisamos retomar alguns dos pontos já aludidos neste capítulo.

Como dissemos, Bispo do Rosario registrou, em muitos de seus objetos – dentre eles aqueles intituladas postumamente de *Vitrines Fichários* –, os nomes das pessoas que o reconheciam como Jesus Cristo. Tratava-se das pessoas que diziam que viam sua aura, que lhe atribuíam uma cor ou que simplesmente concordavam com ele quando ele dizia ser Jesus Cristo. Essas eram as pessoas que o reconheciam e que iriam encarnar na Terra, os escolhidos para a nova vida.

Discutimos ainda que alguns dos objetos criados serviam também como instrumentos para sua *apresentação* aos homens, como as amarras para os braços, que auxiliariam os anjos a levantar Bispo-Jesus ao céu, e as vestimentas

que criava, que serviriam também para que os homens o identificassem como o Cristo.

Diante disso, podemos afirmar que Bispo do Rosario precisava de seus objetos para se apresentar aos homens como Jesus, para que esses homens o reconhecessem como tal. Assim, embora tenha sustentado durante muitos anos sua identidade messiânica, ele precisava de seus objetos como garantia. Isso porque sabia que alguns o reconheciam como o Cristo, mas nem todos.

Bispo do Rosario tinha formas de saber quem o reconhecia ou não: a pergunta “qual a cor de minha aura?”. Muitas das pessoas que conheceram e conviveram com ele confirmam que essa era a pergunta que ele fazia sempre que alguém tentava entrar na sua cela-ateliê (Hidalgo, 1996, p. 72, Magalhães, 1983, Denizart, 2008, Firmo, 2013, p. 69-70). E Bonfim (1989), o médico que foi patrão de Bispo do Rosario entre 1960 e 1964, também afirmou que Bispo do Rosario lhe fazia a mesma pergunta.

Ao que tudo indica, a cor em si não interessava, parecia não haver uma cor certa, o que faz pensar que o que realmente importava era se a pessoa confirmava que via sua aura, ou seja, se o reconheciam como Jesus Cristo. Nos fichários onde registra os nomes das pessoas que o reconheciam, ele registra também a cor vista, que era variável. O registro da cor atribuída pode ser pensado como a prova desse reconhecimento simbólico pelo Outro.

Além disso, outros dados biográficos revelam a ambivalência da identidade imaginária construída pelo Bispo do Rosario. Quando alguém duvidava de sua identidade messiânica, como de fato acontecia, ele se mostrava muito contrariado, tendo atitudes que surpreendiam, como retornar de Teresópolis ao Rio de Janeiro a pé após uma pessoa ter dito que não via nele cor alguma, ou mesmo se recusar a morar na casa dos Leone, a família de advogados que o acolheu durante muitos anos, como ocorreu na década de 1940, depois que um dos parentes do advogado disse não ver nenhuma cruz em suas costas (Hidalgo, 1996, p. 58).

Esses fatos apontam para uma ambivalência de Bispo do Rosario em relação à sua identidade como Jesus Cristo, denunciada por seu comportamento diante das respostas negativas das pessoas sobre sua identidade mística, por sua necessidade de impor o teste da cor, ou por outras provas que comprovassem que ele era reconhecido como Jesus, e do uso de seus objetos para que os

homens o pudessem identificar, como confirmação de sua identidade. Ao mesmo tempo em que há a certeza sobre sua identidade, uma vez que ele afirmava ser Jesus Cristo durante vários anos, havia uma necessidade de confirmação, que deveria vir do reconhecimento dado pelo Outro, no caso, os homens.

A ambivalência de Bispo do Rosario em relação à sua identidade messiânica é um dos aspectos de seu delírio que ficaram obliterados pela interpretação da missão como reconstrução do mundo para mostrar para Deus no dia do Juízo Final, já que essa ambivalência só se torna patente quando trazemos para o primeiro plano o endereçamento de seus objetos também aos homens, explicitado pela ideia da missão como representação.

Dada a ambivalência da construção de uma identidade imaginária como Jesus Cristo, veremos, a partir da noção de metáfora delirante, como o delírio, por si só, não se constituiu como uma solução estável.

### 3.5

#### Um delírio instável

A questão das psicoses sempre foi do interesse de Lacan, desde sua tese de doutorado (Lacan, 1932/1987) até o final de seu ensino. Isso porque, para Lacan, era possível aprender com a psicose: os psicóticos ensinam algo aos analistas (Laurent, 2000; Vieira, 2007b), assim como o fazem também os artistas (Brousse, 2008a; Lacan, 2003).

O extenso percurso de Lacan com as psicoses rendeu uma rica abordagem que oferece diferentes ferramentas no trabalho com a loucura. Neste capítulo, partiremos daquilo que o psicanalista desenvolveu em função de sua retomada do clássico estudo de Freud sobre a psicose. É a partir do caso do presidente Schreber (Freud, 1911/1976) que Lacan tratará da psicose em seu *Seminário 3* (1955-56/1988), dedicando-se a pensar a função do delírio nessa estrutura.

Para compreender a teoria das psicoses em Lacan, é preciso, antes, retomar suas elaborações a respeito da neurose. Tendo extraído do texto freudiano a noção de recalque, Lacan desenvolve os conceitos-chave para a reflexão sobre as neuroses – o complexo de Édipo e castração – a partir de outro

conceito cunhado por ele: o Nome-do-Pai. Com isso, retira do complexo de Édipo freudiano a importância do progenitor masculino para nele destacar uma determinada função do Pai, nomeada por ele como *Nome-do-Pai* (Lacan, 1953/1998).

O complexo de Édipo freudiano é retomado por Lacan no *Seminário 5: as formações do inconsciente* (1957-58/1999), como momento estruturante para o sujeito. Ele traduziria o fato de que boa parte dos seres falantes deve se estruturar na vida a partir do encontro com um enigma, chamado de desejo do Outro: o que esse Outro, da cultura, por exemplo, no qual sou mergulhado, e onde devo vir a ser, quer de mim? Aqueles ditos neuróticos responderão a essa pergunta com uma estratégia peculiar. Assumem que há uma resposta ao enigma do desejo do Outro, encarnado como o Desejo da Mãe, e que a chave desse segredo encontra-se em poder do pai.

Para todo ser falante a questão do Desejo da Mãe é um enigma que precisa ser equacionado. O Desejo da Mãe é o termo utilizado por Lacan para sintetizar o desamparo freudiano, outras vezes traduzido como falta-a-ser (Lacan, 1964/1990, p. 33). O fato de sermos seres lançados no mundo sem que o plano de nossas existências esteja escrito em nossos genes exige que os sujeitos construam as formas como vão se posicionar diante dos enigmas que estar no mundo nos coloca. Desse modo, a ênfase se desloca: da satisfação que a presença da mãe lhe proporciona para a mãe em si, e da mãe para o pai como capaz de definir as idas e vindas deste objeto primordial.

Assim, o Desejo da Mãe como incógnita é substituído pelo Nome-do-Pai, instaurando o que Lacan denomina “significação fálica”, que ordena o campo da linguagem. Essa operação de substituição que articula o Édipo é chamada por Lacan de metáfora paterna<sup>36</sup> (Lacan, 1957-58/1999, p. 162). Quanto à significação fálica, ela nada mais é do que uma “significação de significação” (Lacan, 1957-58/1998, p. 545), uma suposição de que há algum sentido no enigma que nos determina, há alguma lógica no caos incerto do que são as nossas vidas.

É importante lembrar que, segundo Lacan, uma metáfora “indica que é na substituição do significante pelo significante que se produz um efeito de

<sup>36</sup> Lacan introduz o conceito de metáfora paterna no *Seminário 5* (1957-58/1999) e se inspira, para tanto, na teoria linguística de Roman Jakobson.

significação que é de poesia ou criação, ou, em outras palavras, do advento da significação em questão” (*ibid.*, p. 519). Da articulação entre dois significantes surge um a mais, se produz um efeito de sentido, tal como a significação fálica, no caso da metáfora paterna.

A metáfora paterna concede ao neurótico a possibilidade de uma certeza vazia, fé na ordem sustentada pelo pai, mesmo que essa ordem seja suposta, e não definida (Lacan, 1957-58/1998, p. 562), um lugar entre dois significantes, sendo este lugar um vazio. Lacan definiu esse funcionamento como neurótico.

Já na psicose, Lacan sustentou a ideia de que o Nome-do-Pai não viria prover o Desejo da Mãe da significação fálica, ocorrendo o que chamou ”forclusão” do Nome-do-Pai (Lacan, 1957-58/1998, p. 582). No lugar da metáfora paterna, característica da neurose, haveria outras formas de posicionamento do psicótico diante daquilo que no Outro é fora do sentido.

Em seu sentido mais geral, tanto neurótico quanto psicótico ou outros, Lacan reserva para o termo *sujeito* a seguinte definição: “aquilo que pode ser representado por um significante para outro significante” (Lacan, 1968-69/2008, p. 21). O sujeito, como nome do mais íntimo de si, se localiza no espaço entre significantes, pois são eles de que dispõe o Outro para nomeá-lo. A fração de seu ser que não encontra lugar na nomeação do Outro só poderia se aninhar em seus intervalos, sendo esse espaço um vazio.

No caso da paranoia, a relação entre os significantes mais íntimos da rede de significações que compõe uma identidade será ocupada por uma holófrase, ou seja, a falta de um intervalo, uma solidificação entre os significantes (Lacan, 1964, p. 225), uma sequência de ideias que, amarradas de modo rígido, sem espaços, sustentam a verdade fundamental sobre o enigma do desejo do Outro. Dessa forma, ocorre uma redução da “função significante à uma nomeação, isto é, uma etiqueta colocada sobre uma coisa” (*ibid.*, p. 224), que chamaremos aqui de ego. No lugar de um vazio, vemos que Lacan nomeia, a partir de Clerambault, de postulado fundamental do delírio (*ibid.*, p. 225). No lugar do vazio, que determinaria o sujeito, vem uma construção muito própria do que seria o sentido maior do universo, um postulado (Vieira, 2011, p. 136). O importante é frisar que esta formulação é plena e não vazia. Ela é o que vem no lugar do incerto da vida.

Assim, é comum nos casos de paranoia que o psicótico não viva sua experiência como vazio indefinido, mas sim como uma certeza plena. O que se constitui nessa operação é um ego rígido, não mais maleável, tal qual o de Schreber (Freud, 1911/ 1976) ao adotar a identidade de “mulher de Deus”. Não estamos dizendo com isso que não haja sujeito na psicose, mas sim que o funcionamento no campo da linguagem está ordenado de tal forma que o vazio que determina o sujeito precisa ser cavado, extraído. É preciso instituir aquilo que Lacan definiu como ponto de basta, o que “detém o deslizamento da significação” (1960/1988, p. 820), e que Éric Laurent chamou de pausa, aquilo que introduz para o sujeito a possibilidade de “retornar sobre os significantes, isolá-los, separá-los da cadeia, colocá-los destacados da cadeia de significantes” (2008, p. 18), garantindo, assim, um espaço na holófrase que antes determinava o sujeito psicótico.

Segundo Lacan (1957-58/1998, p. 584), a eclosão do quadro clínico característico da psicose – seus sintomas ditos “produtivos”, a alucinação e o delírio, por exemplo – se dá, justamente, devido ao fato do sujeito ser convocado a responder a um chamado indefinível do Outro, que não pode ser respondido com as identificações imaginárias que via de regra nos permitem seguir pela vida agindo como os outros. Trata-se de um chamado que exija a significação fálica, ou seja, que o sujeito sustente sua resposta apenas na crença de que há resposta, tal como Schreber teria necessitado quando de sua nomeação, pelo Imperador, para a corte de apelação de Dresden.

A noção de metáfora delirante, desenvolvida por Lacan a partir do trabalho de Freud com o caso Schreber, implica uma ordenação do mundo que se daria por uma determinada forma de sustentação imaginária.

É a falta do Nome-do-Pai nesse lugar que, pelo furo que abre no significado, dá início a cascata de remanejamentos do significante de onde provém o desastre crescente do imaginário, até que seja alcançado o nível em que o significante e significado se estabilizam na metáfora delirante. (*loc. cit.*)

A citação acima mostra que a metáfora delirante seria um tipo de resposta do sujeito diante do fato de não ter nada em que se apoiar, tal como a significação fálica provinda da metáfora paterna na neurose. Não tendo como responder a partir da sustentação imaginária concedida pelo Nome-do-Pai, o sujeito se vê

lançado a uma “cascata de remanejamentos do significante” até a constituição da metáfora delirante, em que um novo significante surge para ordenar o campo da linguagem. Entretanto, como dissemos antes, esse significante encerra uma certeza e não um vazio. Trata-se de uma holófrase.

Como a significação fálica está foracluída para este sujeito, dá-se início a cascata de remanejamentos dos significantes-mestre de sua história – de onde provém o desastre crescente em suas relações, até que, diz Lacan “seja alcançado o nível em que o significante e significado se estabilizam na metáfora delirante”. (*loc. cit.*). A metáfora delirante seria o próprio postulado holofráscico, como, por exemplo, “ser a mulher de Deus” em Schreber seria um tipo de resposta do sujeito diante do fato de não ter nada em que se apoiar, tal como a significação fálica provinda da metáfora paterna na neurose.

Dessa forma, na psicose, quando o sujeito é solicitado a responder ou a agir em situações onde não há como contar com o imaginário, algo em que se mirar, haveria uma “catástrofe subjetiva”. Diante dela, ou mesmo antes, alguns sujeitos poderão formular saídas subjetivas possíveis. Assim, no lugar da metáfora paterna, o sujeito poderia recorrer a outras saídas como possibilidades de trânsito no campo do Outro, tais como a metáfora delirante, como no caso de Schreber, ou ainda, no contexto do que se convencionou chamar de último ensino de Lacan (Miller, 2003b, p. 6), a outras invenções, como a de James Joyce (Lacan, 1975-76/2007).

O delírio construído por Bispo do Rosario teve, durante algum tempo, efeito estabilizador, entendido aqui como aquilo que “localize a angústia e, com isso, reduza seu nível e, assim, favoreça a vida e as relações” (Garcia, 2011, p. 19). Entretanto, vimos acima que não podemos afirmar que esse delírio estava baseado em uma certeza inabalável, em um ego rígido que nos permita falar no estabelecimento de uma metáfora delirante.

A noção de metáfora delirante implica em uma ordenação do mundo fundada em uma significação fixa. Na psicose, o sujeito é acometido por uma conjunção de significados. Os elementos dessa metáfora valem mais pela significação que ela sustenta – por exemplo, “mulher de Deus” –, do que pelas variadas possibilidades de significado que possuem em seu uso comum. Esse postulado, nas palavras de Clerambault (Vieira, 2001, p. 136), se apoia nos sentidos disponibilizados pela cultura – como Jesus Cristo, em alguns casos–,

mas dará a eles um sentido fixo, que cristaliza as leituras possíveis para os enigmas do mundo.

Entretanto, no caso de Bispo do Rosario, aquilo que promove uma ancoragem entre os nomes e o real (*loc. cit.*), esse ponto de basta aludido por Lacan (1960/1988, p. 820), não pôde advir de forma metafórica no interior do delírio, índice para Lacan de uma saída imaginária construída como forma de lidar com o Real impossível de representar. Não foi através da assunção da identidade de Jesus Cristo, construída como certeza inabalável, que Bispo do Rosario estabeleceu sua forma singular de caber no mundo.

Dada a instabilidade do delírio, os objetos produzidos por Bispo do Rosario se acrescentam, configurando a solução encontrada por esse sujeito para se ancorar no mundo, tal como veremos no próximo Capítulo, através das noções de suplência, *sinthoma* e nome próprio, tal como desenvolvidas por Lacan no contexto de seu último ensino.

## 4

### Bispo do Rosario com Lacan

Como vimos no Capítulo 3, não foi através da construção de uma metáfora delirante que Bispo do Rosario conseguiu cavar para si um lugar no Outro, no mundo das relações entre os seres falantes. Ainda que o delírio faça parte do processo de estabilização da linha da vida de Bispo do Rosario, ponto que abordaremos neste capítulo, ele não teve valor de metáfora delirante, o que poderia permitir ao sujeito um ponto de basta (Lacan, 1960/1988, p. 820) e seu ancoramento no mundo através de uma solução obtida exclusivamente através delírio. Assim sendo, nos voltamos para os objetos construídos por Bispo do Rosario, tendo em vista a importância que portavam para esse sujeito, bem como para sua articulação com o delírio.

Tivemos a oportunidade, também no Capítulo 3, de ver como os objetos produzidos por Bispo do Rosario cumpriram uma função complementar ao delírio. Entretanto, sua história de vida nos mostra que o ato de fazer esses objetos produziu, na verdade, algo a mais. Este algo a mais nos permitirá, a partir de agora, pensar tal fazer não mais como um complemento ao delírio, mas sim inserido naquilo que podemos chamar de *suplência*, conceito que abordaremos adiante. Aqui, a teoria dos nós, ou a clínica borromeana dos nós (Miller, 1997, p. 104), elaboração dos últimos seminários de Lacan, nos dará o suporte para nossa reflexão.

Para tanto, abordaremos um importante período da vida de Bispo do Rosario, quando ele passa a viver exclusivamente para o fazer de seus objetos, o que acontecerá a partir do ano de 1964. Caracterizaremos tal período pela expressão *do claustro infinito à instalação de um nome*. Por ser um período relevante da vida de Bispo do Rosario, tal expressão compõem o subtítulo desta tese. Ela nos serve para pensar um nome como suplência, o que sustenta uma estabilização, além do que, é fundamental ressaltar, *instalação de um nome* remete

também ao nome que Bispo do Rosario ganha na arte, aos seus objetos enquanto obra de arte, aspecto que será tratado no Capítulo 5.

Apoiados neste recorte, veremos como Bispo do Rosario engendrou aquilo que vamos chamar de estabilização da linha da vida. É importante notar que o termo estabilização porta aqui um sentido amplo, o que inclui o fato de que as estabilizações são, frequentemente, marcadas por alguma precariedade, o que exige do sujeito um trabalho constante. Por estabilização estamos tomando “uma operação que circunscreve, localiza, deposita, separa ou apazigua o gozo, correlativa de uma entrada em algum tipo de discurso, por mais precário que ele seja” (Alvarenga, 2000, p. 15).

Outro aspecto digno de nota é o fato de que os acontecimentos que vamos relatar neste capítulo não devem ser tomados como uma tentativa de ordenação cronológica dos ocorridos. Para nós, são, antes de tudo, constatações do desenrolar do processo nada linear que buscamos investigar. Desta forma, a montagem que propomos se justifica pela necessidade de proporcionar maior clareza ao leitor. Na vida, contudo, a experiência se dá de forma bem menos escalonada e didática. Sabemos.

Afirmamos acima que a história de vida de Bispo do Rosario nos mostra que o fazer de objetos produziu algo a mais do que a sustentação de seu delírio. Este fato, aliado à nossa afirmação de que este delírio não se constituiu como uma metáfora delirante, não torna o delírio algo que possa ser dispensado da saída encontrada por Bispo do Rosario para seus impasses. Ao recorrermos à teoria dos nós em Lacan, teremos a oportunidade de pensar de que forma o delírio está implicado na solução construída por este sujeito.

Declaramos ainda que nos fundamentamos em um determinado período da vida de Bispo do Rosario, momento em que ele passa a viver exclusivamente para o fazer de objetos, o que, no nosso entendimento, está intimamente articulado à sua estabilização, seu ancoramento na vida através da construção de um nome – no sentido dado por Lacan ao nome próprio, sobretudo a partir da leitura de Lacan sobre Joyce (Lacan, 1975-76/2007) – e de um lugar de sujeito, o que concedeu a ele também, posteriormente, um nome na cultura e no campo da arte.

Desta forma, o que pretendemos defender neste capítulo é que o fazer dos objetos, apoiado no delírio, possibilitou a Bispo do Rosario uma forma de caber no mundo. E essa forma é inseparável de algum tipo de reconhecimento dado por

esse mundo ao fazer próprio de Bispo do Rosario, o que, segundo Lacan, como veremos, pode ser abordado como a escrita de um nome como *sinthoma*<sup>37</sup>, como suplência. É isso que pretendemos delimitar, neste capítulo, com a expressão *do claustro infinito à instalação de um nome*.

#### 4.1

##### No labirinto com Lacan

Antes de passarmos à exploração do referido período, gostaríamos de enunciar os motivos pelos quais a teoria dos nós é imprescindível para pensar Bispo do Rosario. Para tanto, será necessário trabalhar alguns conceitos desenvolvidos por Lacan no contexto do que Miller (2003) chamou de último ensino.

Na bibliografia psicanalítica dedicada a Bispo do Rosario, autores como Quinet (2003), Rios (2007) e Guerra (2007) já recorrem, como nós, ao que Lacan elaborou nesse período de seu ensino. Tratam-se de interpretações distintas entre si e também da nossa. Se é no âmbito de seus últimos seminários, e, sobretudo no *Seminário 23* (1975-1976/2007), que Lacan nos oferece novas e potentes ferramentas para pensar a questão das psicoses, além do que esse seminário tangencia também a temática da arte (retirei a nota), nada mais natural do que recorrer a ele para pensar Bispo do Rosario. O último ensino faz um inevitável chamado àqueles que trabalham a questão da psicose e também da arte, mas foi a singularidade de Bispo do Rosario aquilo que mais nos autorizou a recorrer à teoria dos nós.

Como abordar aquilo que Bispo do Rosario nos apresenta como uma articulação *suis generis* entre delírio e a produção de objetos, em que um não anula o outro? Como nos aproximarmos daquele que, à revelia de sua vontade, escreve seu nome no Outro da arte e, assim sendo, nos deixa a complexa missão de percorrer um caminho inverso, que vai da obra ao sujeito, do universal ao singular, do Outro ao Um, como forma de vislumbrar o que está em jogo na construção de um nome e de um lugar de sujeito?

---

<sup>37</sup> *Sinthome* é a grafia antiga da palavra *symptôme* (Lacan, 1975-1976/2007, p. 11), que significa sintoma em português. Na versão brasileira das obras de Lacan se adotou o termo *sinthoma*.

Para seguirmos nosso percurso, noções como suplência, *sinthoma* e nome próprio, termos que ganham corpo e novos contornos no *Seminário 23*, serão enfatizados no intuito de fundamentar nossa hipótese de que o fazer de objetos em Bispo do Rosario, apoiado em seu delírio, lhe permitiu a instalação de um nome, fazendo a suplência necessária ao seu estar no mundo como sujeito e à sua estabilização.

Miller nos lembra que o último ensino de Lacan deve ser abordado com precaução, advertência que levaremos em alta conta para desenvolver nossa argumentação. Isso porque, como ressalta o autor, as noções que emergem deste período não nos são familiares e Lacan mais se ocupou de utilizá-las do que de tematizá-las (Miller, 2002, p. 10 e 16).

Ao entramos no “labirinto” do último ensino (Miller, 1996, p. 68), gostaríamos de sublinhar que não pretendemos propor uma sistematização dos conceitos ali presentes. Sabemos dos limites aos quais estamos submetidos, tanto pelo fato desta discussão ainda estar em curso no campo da teoria lacaniana, quanto pelo que visa esta tese, que trata de uma reflexão sobre Bispo do Rosario e não sobre o último ensino de Lacan. Ainda assim, esperamos poder contribuir de alguma forma com nossa hipótese para uma maior apreensão das noções que usaremos.

## 4.2

### Suplência e *sinthoma*

Segundo Deffieux (2007, p. 373) o verbo *suprir* comparece pela primeira vez em Lacan (1957-1958/1998) em *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose*, e está articulado à forclusão do Nome-do-Pai, como uma possível compensação do vazio da forclusão paterna na psicose e em Schreber.

Ler Lacan destes anos leva a reter duas modalidades: *a compensação imaginária do Édipo ausente* (identificação imaginária ideal que vem por um tempo suprir a forclusão) e a metáfora delirante (ordenação simbólica que não passa pelo nome do pai do Édipo). (Deffieux, 2007, p. 373)

Segundo este autor, o Lacan dos anos 1950 pensa a clínica psicanalítica dividida entre neurose e psicose, noção que sofrerá uma torção a partir do seu ensino nos anos 1970. Naquele primeiro momento, a psicose estaria atrelada à ideia de um déficit em relação à operação da metáfora paterna, necessitando de uma compensação. Nesse contexto, que se convencionou chamar de clínica estruturalista, em distinção à clínica borromeana (Miller, 1997, p. 104), é em relação à neurose que a psicose é pensada, o que implica que ela seja marcada pela falha: a ausência do Nome-do-Pai no simbólico, e do falo, no imaginário.

Desta forma, para a psicose seria necessária um reparação, algo que viesse a suprir esta falha estrutural. “Suplência e déficit são, portanto, aqui, indissociáveis. Como a neurose configura como privilegiada, não referida a um déficit, não pede suplência” (Deffieux, 2007, p. 373). É importante frisar, como marca esse autor, que já podemos perceber aqui que o desencadeamento de uma psicose está marcado como um ponto em que a suplência deixou de operar. Se a falha é algo que diz respeito à própria estrutura, e se em determinado momento o sujeito desencadeia uma psicose é porque aquilo que fazia suplência deixou, por algum motivo, de funcionar, desencadeando a psicose.

Entretanto nos anos 1970, com a clínica borromeana dos nós, Lacan passa a reduzir a prevalência da referência paterna na psicanálise. Assim, o termo suplência “ligado à forclusão do Nome-do-Pai do Édipo torna-se um termo datado” (*ibid.*, p. 374). No entanto, tal noção ganha nova vida, sobretudo no *Seminário 23: o sinthoma* (Lacan, 1975-1976/2007).

O ponto de partida são as elaborações de Lacan a respeito do nó borromeano, apresentado no seminário *O saber do analista* (1971-72) e extensamente trabalhado no *Seminário 22: R.S.I.* (1974-75), e de sua leitura sobre o escritor James Joyce, presente no *Seminário 23*. Lacan propõe, a partir de Joyce, a noção de *sinthoma*, aquilo que viria suprir o desenlace do nó borromeano entre os registros do real, simbólico e imaginário (Lacan, 1975-76/2007, p. 85).

Tais registros são de fundamental importância no ensino de Lacan, contudo, para nossos fins, recorreremos a uma definição de cada um deles de maneira não exaustiva. Em dois momentos, no ano de 1953, Lacan introduz a distinção real, simbólico e imaginário: na conferência “O simbólico, o real e o imaginário” (1953/2005) e no texto “Função e Campo da palavra e da linguagem em psicanálise” (1953/1998). Na aludida conferência, Lacan se refere a eles como

“registros essenciais da realidade humana” (Lacan, 1953/2005, p. 12). Entretanto, podemos afirmar que desde o início de seu ensino Lacan define tais registros como o modo essencial de ordenar nossa abordagem da experiência analítica (Miller, 2002, p. 10; Vieira, 2011, p. 12). Podemos dizer que o simbólico é o campo do Outro, o conjunto dos significantes<sup>38</sup>, sem que um significante possa totalizá-lo, o imaginário é o campo das significações cristalizadas e o real, que não é a realidade, é o não-sentido.

O nó borromeano sustenta um tipo de amarração muito especial, que Lacan usou para falar de seus três registros (Vieira, 2011, p. 137): é “suficiente que se corte um dos elos, para que tudo se desfaça” (Granon-Lafont, 1990, p. 128). “O nó borromeano é uma certa maneira de nodular elos” (*ibid.*, p. 125) e Lacan associa os três elos desse nó aos seus três registros.

O *sinthoma*, em Joyce, operaria uma reparação da cadeia borromeana, reforçando o aro simbólico, pois haveria o “fracasso do nó” (Deffieux, 2007, p. 374.). “O que proponho aqui é considerar o caso de Joyce como respondendo a um modo de suprir um desenodamento do nó” (Lacan, 1975-76/2007, p. 85). O *sinthoma* parece ser referido por Lacan como um elemento a mais, “como enlace, como aquilo que vem reparar o ratear do nó de três aros” (Deffieux, 2007, p. 374).

Esta ideia de elemento a mais pode levar a uma leitura de que o *sinthoma* é uma construção que vem reparar um déficit. Contudo, a teoria dos nós, especialmente a generalização do nó de quatro, proposta por Miller na *Conversação de Arcachon* (1998), e que ficou conhecida como a teoria da foraclusão generalizada, situa o *sinthoma* como algo que já está lá e apenas se verifica, como veremos adiante. Isso remete às referências de Lacan, no

---

<sup>38</sup> Lacan dá ao significante a seguinte definição: o significante é o que representa o sujeito para outro significante (Lacan, 1960/1998, p. 833). Sabemos que a noção de significante em Lacan é fruto de sua leitura sobre as formulações do linguista suíço Ferdinand de Saussure, em uma articulação que visava elucidar as teses freudianas sobre o inconsciente. Em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (1953/1998), Lacan propõe a distinção entre significante e significado. Para Saussure, o significante, a imagem acústica, e o significado, o conceito, formam o signo linguístico. Para Lacan, o inconsciente freudiano vem mostrar que esta relação entre significante e significado é subvertida. Na experiência analítica, o signo perde sua relação com o referente e o significante só tem significado no pareamento com outro significante, na relação em cadeia S<sub>1</sub>-S<sub>2</sub> (Vieira, 2009, p. 336). Assim, o significado será sempre outro significante, que, por sua vez, também remeterá a um outro significante, segundo as operações de metáfora e metonímia.

*Seminário 23*, sobre saber fazer com (*savoir-y-faire*) e identificar-se com o *sinthoma*<sup>39</sup>.

A teoria da forclusão generalizada propõe que um nó borromeano de quatro elementos seja considerado como paradigma da estruturação subjetiva, tanto na neurose, quanto na psicose (Vieira, 2011, p. 14). Isso nos permite avançar na ideia de que, independente da estrutura, o *sinthoma* é uma suplência necessária. É importante ressaltar que a noção de forclusão generalizada, bem como a ideia de que uma suplência *sinthomática* seria necessária a todas as estruturas, não é uma posição unânime entre os psicanalistas, tendo em vista que alguns consideram que estas articulações de Lacan dizem respeito especificamente ao “caso” de Joyce. Entretanto, no contexto desta tese, seguiremos a formulação proposta por Miller<sup>40</sup>.

Segundo Deffieux, “Joyce nos fornece um modelo de suplência *sinthomática* pela escrita que não passa pelo nome do pai do Édipo” (2007, p. 374), o que faz do próprio Nome-do-Pai um *sinthoma*, uma suplência. Mas ele é apenas um entre outros. A suplência, desta forma, não se limita ao que responde ao déficit do Nome-do-Pai na psicose. Ela se generaliza, já que a condição de amarração entre os três registros só se garante a partir de uma operação suplementar (*loc. cit.*). Assim, como dissemos, a noção de *sinthoma* faz com que a ideia de uma suplência seja algo necessário tanto na neurose quanto na psicose.

Se, no último ensino, a noção de *sinthoma* generaliza a suplência, o Nome-do-Pai, considerado o elemento *standard* na neurose, assume seu aspecto pluralizado, já marcado por Lacan no seminário interrompido de 1963<sup>41</sup>. Ao pluralizar os Nomes-do-Pai, uma importante mudança de perspectiva se dará: se em uma clínica estrutural a psicose é abordada a partir do déficit deste significante, em uma clínica borromeana o Nome-do-Pai, tal como funciona na neurose, seria apenas uma das formas de amarração *sinthomática*. Assim, essa

<sup>39</sup> Sobre esta dupla possibilidade do *sinthoma*, cf.: “Pequena introdução topológica a clínica do *sinthoma* generalizado” (Vieira, 2011, p. 14).

<sup>40</sup> Sobre essa temática, cf.: *Clínica Irônica* (Miller, 1996), *Conversação de Arcachon* (Miller, 1998) e “Pequena introdução topológica a clínica do *sinthoma* generalizado” (Vieira, 2011).

<sup>41</sup> O seminário no qual Lacan trataria da temática dos Nomes-do-Pai (Lacan, 1963/2005) foi interrompido devido a sua ex-comunhão da Sociedade Francesa de Psicanálise e também da perda de sua função de didata. No *Seminário R.S.I.* (1974-75), na aula de 11 de janeiro de 1975, Lacan retoma esta questão sobre o seminário interrompido, *Nomes-do-Pai*, articulando a noção de suplência à pluralização dos Nomes-do-Pai (*ibid.*, p. 32).

função do Nome-do-Pai, inicialmente pensada como faltosa na psicose, passa a ser situada como um acréscimo, um suplemento na neurose.

É importante lembrar que a clínica borromeana, a do último ensino, não desconsidera a clínica estrutural, mas estabelece uma equivalência entre o sintoma, ou melhor, o *sinthoma* e o Nome-do-Pai. Não se trata, desta forma, da superação de uma clínica pela outra. A abordagem borromeana é válida tanto para a neurose quanto para a psicose, e inclui a teoria da metáfora paterna como uma de teoria circunscrita, mediante a junção do que equivale a um elemento suplementar, o Nome-do-Pai.

A pluralização dos Nomes-do-Pai levanta ainda outra discussão, tal como nos lembra Deffieux ao afirmar que é preciso “dissociar o Nome-do-Pai da função paterna para só lhe manter unicamente a função de nomeação” (2007, p. 374). Segundo Chorne (2007, p. 137), o Nome-do-Pai se torna uma função, NP(x), o que faz com que, em cada caso clínico, seja preciso localizar o que para esse sujeito funcionou como Nome-do-Pai, ou melhor, como função de nomeação. É assim que entendemos a afirmação de Lacan de que “podemos sobretudo prescindir [do Nome-do-Pai] com a condição de nos servirmos dele” (Lacan, 1975-76/2007, p. 132).

A formalização borromeana indica que há o equivalente do Nome-do-Pai sob a forma de um *sinthoma*, de algo que enoda, mas não somente com um elemento *standard*, como o pai na neurose, e também com elementos raros que pertencem apenas ao sujeito, invenções, como a de James Joyce, por exemplo, que permitem ao sujeito escrever sua forma singular de gozo. Na formalização estruturalista da clínica, o Nome-do-Pai ordena o mundo, coloca cada coisa em seu lugar; já na formalização borromeana, que não invalida a primeira, o *sinthoma* é aquilo que põe ordem no mundo, que tempera e circunscribe o gozo.

Diante do exposto, podemos afirmar que com a teoria dos nós, e seus desdobramentos sobre a questão das psicoses, a própria noção de sintoma será reformulada. No início de seu ensino, seguindo os passos da decifração freudiana, Lacan reconhece a estrutura do sintoma como uma função do significante, a metáfora paterna que cria o ponto de basta entre significante e significado. Assim sendo, em decorrência da forclusão do Nome-do-Pai, a psicose estaria mais uma vez marcada pela falha. O sintoma na psicose é marcado pela carência do efeito metafórico, fazendo com que o significante apareça fora da cadeia. Daí a ideia da

metáfora delirante como tentativa de cura do próprio sujeito na psicose, produção de um delírio com valor de metáfora, de ponto de basta.

Entretanto, a partir do *Seminário 22: R.S.I.* (Lacan, 1974-75), esta abordagem se inverte e a psicose passa a fornecer o modelo do núcleo real do sintoma, que começa a ser pensado a partir de um significante no real (*ibid.*, aula de 21 de janeiro de 1975), o significante em seu aspecto material, separado do sentido, o que Lacan chama de letra (1957/1998, p. 498). O sintoma deixa de ser, então, uma função da metáfora que fixa o significado no significante, para se inscrever como uma função da letra. Da perspectiva estrutural à borromeana passamos, assim, do acento no desejo do Outro, da referência no simbólico, à problemática do gozo, à referência no real.

### 4.3

#### O nó borromeano

Como já afirmamos, a realidade humana se estrutura através de três registros (Skriabine, 2007, p. 243), aqueles da experiência analítica<sup>42</sup>, como apontadas por Lacan (Miller, 2002, p. 10), denominados real, simbólico e imaginário. Essa “realidade”, segundo nos lembra Skriabine (2007, p. 242), não tem nenhuma existência garantida, sendo ela

Um véu tecido de imaginário e simbólico que serve para recobrir o real, no entanto, necessário para o ser falante, para o sujeito, para se proteger desse real que escapa ao significante e à imagem, e que é, como tal insuportável. (*loc. cit.*)

E foi, justamente, para tratar desse real que Lacan faz uso do nó borromeano: “eu escrevo esse real sob a forma do nó borromeano” (Lacan, 1975-76/2007, p. 125).

Quando soube desses negócios, do nó borromeano [...] Uma coisa é certa, foi que eu tive a certeza de ser aquilo algo precioso, precioso para mim, para o que tinha a explicar, imediatamente relacionei esse nó borromeano com o que, desde então, se mostrava a mim como rodela de barbante, algo provido de uma consistência particular, que faltava ainda ser sustentada, mas que era para mim reconhecível

<sup>42</sup> Como lembra Miller, a experiência analítica está em jogo o simbólico, naquilo que se pede ao analisando que ele fale, o imaginário, já que para a análise funcionar é preciso que o corpo esteja também presente e o real, alguma coisa que é do não-sentido (Miller, 2002, p. 10).

no que eu enunciara desde o início de meu ensino [...] Esses nós borromeanos vieram-me a calhar e desde logo eu soube ter isso uma relação que punha o Simbólico, o Imaginário e o Real numa certa posição, uns em relação aos outros. (Lacan, 1974-75, aula de 18 de março de 1975)

Lacan afirma que o nó é, antes de tudo, um suporte do sujeito, e não um modelo (Lacan, 1974-75, aula de 15 de abril de 1975).

O nó borromeano não constitui um modelo na medida em que tem alguma coisa diante da qual a imaginação diminui. Quero dizer que ela resiste como tal, à imaginação do nó. A abordagem matemática do nó na topologia é insuficiente. (Lacan, 1975-76/2007, p. 41)

O termo modelo, em seu sentido corriqueiro, nos remete à ideia de algo que poderia ser imitado, como um exemplo a ser seguido. Entretanto, como afirma Rona (2010, p. 65), o termo possui um outro sentido no campo da lógica, no qual, grosso modo, corresponde a uma construção formal que traduz a estrutura de uma situação empírica no plano lógico. Ela está para a situação como a sintaxe está para a semântica. Enquanto no primeiro caso, no uso corriqueiro do termo, poderíamos falar em modelo em uma relação de espelhamento com uma situação ou coisa, no segundo tratar-se-ia de uma relação de correspondência entre dois polos, que implica em uma avaliação do modelo, em que ele é um domínio da interpretação (*ibid.*, p. 267).

O nó não nos oferece nem um espelhamento ou analogia, nem uma correspondência formal, abstrata para nos permitir navegar na situação. Lacan ressalta, no *Seminário 22: R.S.I.*, que pretende repudiar a qualificação de modelo para o nó (1974-75, aula de 17 de dezembro de 1974). O nó nos leva a experimentar uma realidade e não pensar sobre ela, formalizá-la, pois isso seria recorrer ao modelo. Segundo nos mostra o psicanalista, no *Seminário 23* (1975-75/2007) e no *Seminário 24* (1976-77), o nó é feito para ser manipulado. Nessa manipulação, verificam-se impossibilidades e possibilidades sobre as quais podem ser feitas inferências com a situação, valendo como um instrumento clínico para se pensar cada caso.

A amarração borromeana apresenta o enlaçamento de três registros, de forma que, se um deles se desfaz, todos se desatam: a “secção de qualquer um libera todos os outros” (Lacan, 1975-76/2007, p. 30). Um enlaçamento a três, nos diz Lacan, marca uma relação de continuidade entre os registros, em que o sujeito

é suportado por um imaginário, simbólico e imaginário como uma única e mesma consistência.

[...] em grande parte, o simbólico, o imaginário e o real são emaranhados a ponto de um continuar no outro, na falha de operação para distingui-los, como na cadeia do nó borromeano – do pretense nó borromeano, eu diria, pois, o nó borromeano não é um nó, é uma cadeia. (*ibid.*, p. 85)

Ao se referir ao nó borromeano como uma cadeia, Lacan nos remete a ideia do nó como trança, marcando que a articulação entre dois elos já remete, necessariamente, a um terceiro, mas que ao entrar em cena já requer um quarto. Cada um desses elos nada tem em comum com o outro<sup>43</sup>. “É a sequência dos atravessamentos que os mantém unidos, o que define a propriedade borromeana” (Vieira, 2011, p. 11).

O nó borromeano de três, nos lembra Skriabine (2007, p. 243), se funda sobre a falha original, forclusão generalizada, como apontada por Miller (1998), que é marca do sujeito. Como vimos, a função de suplência, de *sinthoma*, do Nome-do-Pai na neurose, visa manter juntos os três registros. O Nome-do-Pai se sustenta pela crença do sujeito de que há uma garantia e que esta provém do Outro. Entretanto, devido à inconsistência do Outro, nada se garante. Assim, o Nome-do-Pai não está dado, não é um elemento inato com o qual o sujeito possa contar para garantir a amarração dos três registros. “Não há Nome-do-Pai, a menos que o sujeito invente e ponha em jogo aquilo que aí caberia a ele” (Skriabine, 2007, p. 243). Daí a forclusão generalizada e não somente a forclusão referida à psicose. É preciso lembrar, novamente, que esta é uma das leituras possíveis, e que a dita forclusão generalizada, como nos lembra o psicanalista Marcus André Vieira (2011, p. 14) poderia ser mais propriamente denominada de teoria do *sinthoma* generalizado.

Com a teoria dos nós Lacan pôde, por meio do real, abordar o modo de enodamento entre os três registros, a articulação entre eles, que só se sustenta a partir de um quarto elemento, o *sinthoma*. O *sinthoma* seria, então, uma maneira possível ao sujeito para manter esses três registros trançados, dando a eles uma

---

<sup>19</sup> Sobre esta temática, cf.: “Pequena introdução topológica à clínica do *sinthoma* generalizado” (Vieira, 2011).

medida comum. Além disso, por meio dele, o sujeito poderá fazer consistir uma “realidade” para si, que não está dada a priori (Skriabine, 2007, p. 242).

O recurso à topologia borromeana, bem como ao uso de círculos e retas, foi um modo proposto por Lacan para transmitir aquilo que diz respeito ao ancoramento do sujeito no mundo. Assumiremos que, para estar no mundo, é necessário operar uma amarração, fazer nó e que a maneira borromeana, no que concerne os três registros, é necessária. Um estar no mundo que coloca para todos os impasses de sua submissão ao Outro, ao inconsciente como não saber fazer, que podemos definir como o registro simbólico, à um corpo que é um “corpo estranho”, cerzido a partir de uma especulação imaginária, o que é da ordem do registro imaginário e, finalmente, a submissão àquilo que se evita, mas que sempre retorna do mesmo lugar, o que abarca o registro do real.

Trata-se, assim, de uma perspectiva que aponta para a estrutura mesma do sujeito, onde o nó é o seu suporte. “O último ensino de Lacan é o resultado ao qual ele chega e, para comunicá-lo, ele toma a figura dos nós, do enodar, de um enlaçamento irreduzível que seria de estrutura” (Miller, 2003, p. 6).

Vemos ao longo do *Seminário 23* o empenho de Lacan em mostrar e demonstrar a pertinência do quarto elemento para que uma amarração entre os registros se sustente<sup>44</sup>.

Constatarei que, se os três nós mantiverem-se livres entre eles, um nó triplo, que toma parte em uma plena aplicação de sua textura, ex-siste, ele é efetivamente o quarto. Ele se chama o *sinthoma*. (Lacan, 1975-76/2007, p. 55)

Podemos dizer, assim, que é necessário o *sinthoma* para hierarquizar a relação entre os registros, os diferenciar, fazendo com que cada um deles possa ser caracterizado por uma propriedade. Foi através das propriedades ex-sistência, furo e consistência que Lacan enquadrou sua reflexão sobre os registros (Miller, 2002, p. 13). Trata-se de registros heterogêneos (Skriabine, 2007, p. 242), distintos (Lacan, 1975-1976/ 2007, p. 21), mas que são, também, topologicamente equivalentes. Ainda que possamos nos referir aos três registros em separado, eles

---

<sup>44</sup> Todo o esforço empreendido por Lacan no sentido de fazer ex-sistir um nó borromeano de quatro nós de três (Lacan, 1975-76/2007, p. 45) visa demonstrar que é preciso supor um quarto elemento.

são, em certo sentido, pares. É isso que nos indica a topologia dos nós, tal como foi desenvolvida por Lacan.

“Os três círculos do nó borromeano são, todos três equivalentes, constituídos de alguma coisa que se repete nos três” (Lacan, 1975-76/2007, p. 49), ou seja, as três propriedades que compõem o nó: consistência, furo e ex-sistência. Esta tripartição se encontra em cada elemento, em cada registro. Elas são, como dissemos, propriedades dos círculos que compõem o nó borromeano. Contudo, Lacan aproxima cada uma destas propriedades a cada um dos seus registros: enlaçados borromeamente, o furo caracteriza o simbólico, a ex-sistência é o traço do real e a na consistência se reconhece o imaginário.

Entretanto, não é por acaso, mas como resultado de uma concentração que seja no imaginário que eu coloque o suporte do que é a consistência, assim como faço do furo o essencial do que diz respeito ao simbólico e o real sustentando especialmente o que chamo de ex-sistência. (*loc. cit.*)

E, um pouco mais adiante, neste seminário Lacan afirma:

O que prevalece é o fato de que as três rodinhas participam do imaginário como consistência, do simbólico como furo e do real como lhes sendo ex-sistente. Portanto, as três rodinhas se imitam” (*ibid.*, p. 55).

Real, simbólico e imaginário são, cada um dos três, constituídos pela articulação entre cada um dos registros entre si.

#### 4.4

#### As propriedades do nó

Tentaremos dar, agora, às três propriedades do nó alguma circunscrição. A ex-sistência é um neologismo lacaniano. É uma palavra que serve para marcar aquilo que se sustenta *fora de* alguma coisa a qual, paradoxalmente, se está na dependência. A ex-sistência é o que concerne ao real. Por ser definido pela exclusão do sentido, o real só pode ter com os registros simbólico e imaginário, aqueles que concedem ao real sua retenção (Lacan, 1975-76/2007, p. 49), uma posição ex-sistente, uma vez que simbólico e imaginário, cada qual à sua maneira, dizem respeito ao sentido.

Lacan associa a consistência ao imaginário, ao corpo que se tem e que dá suporte à experiência do sujeito. A consistência imaginária depende da dominação

do imaginário pelo simbólico (Miller, 2009, p. 14), no qual vemos a incidência do suporte da função do significante. Isso não significa, entretanto, que o real nisso não se articule. Dessa dominação, algo também escapa e teremos como efeito o traçado de um corpo que é marcado pela inscrição de gozo, o gozo fálico e gozo com a palavra. O gozo é impensável sem corpo, afirma Miller, lembrando a indicação de Lacan de que ao corpo cabe gozar ou não gozar (*ibid.*, p. 16).

Quanto ao furo, podemos aproximá-lo da ideia de vazio, mas daquilo que esvazia, que tem a função de esvaziar. O furo, Lacan o aproxima do simbólico. A linguagem se sustenta apenas por sua função de furo no Outro. A eficácia própria da linguagem é suportada pela função de furo, nos diz Lacan (1975-76/2007, p. 32). Para que alguma coisa ex-sista é preciso que haja em alguma parte o furo (Lacan, 1974-75, aula de 17 de dezembro de 1974), o que dá ao furo um caráter essencial no nó.

O caráter fundamental dessa utilização do nó é ilustrar a triplicidade de que resulta de uma consistência que só é afetada pelo imaginário, de um furo como fundamental proveniente do simbólico, e de uma ex-sistência que, por sua vez, pertence ao real e é inclusive sua característica fundamental. (*ibid.*, p. 36)

O real é definido por Lacan pela exclusão do sentido (1975-76/2007, p. 63). Sua ex-sistência, sua sustentação “fora de”, depende de seu enlaçamento, sob a forma do nó, com o simbólico e o imaginário.

Do fato de que dois estejam livres um do outro – trata-se da própria definição do nó borromeano –, que sustento a ex-sistência do terceiro e, especial, daquela do real em relação à liberdade do imaginário e do simbólico. Ao sistir [*sistir*] fora do imaginário e do simbólico, o real colide, movendo-se especialmente em algo da ordem da limitação. A partir do momento em que ele está borromeamente enodado aos outros dois, estes lhe resistem. Isso quer dizer que o real só tem ex-sistência ao encontrar, pelo simbólico e pelo imaginário, a retenção. (*ibid.*, p. 49)

A retenção através do imaginário e do simbólico faz ex-sistir o real e também o próprio nó. E essa retenção, “posição de uma ex-sistência”, como ressalta Miller (2002, p. 13), é correlativa a um furo. É o que o último ensino de Lacan põe em destaque a partir do nó: um furo ao qual ex-siste alguma coisa, alguma coisa que pode ser problematizada sob as “espécies da consistência” (*loc. cit.*).

Dissemos que Lacan faz com que cada um dos três registros aludidos seja representado por um dos círculos que compõem o nó borromeano, sendo que “supor a consistência deles – simbólico, imaginário e real – como fazendo um círculo supõe um furo” (Lacan, 1975-76/2007, p. 24). Isso dá ao furo, como dito acima, um caráter essencial no nó, visto que a ex-sistência do nó, de seus registros, é efeito do furo de um registro sobre outro, criando um espaço ao mesmo tempo dentro e fora, onde se inscreve o gozo, como apresentado no *Seminário R.S.I.*

Lacan afirma que o princípio do nó borromeano é fazer equivaler ao círculo à reta infinita, aquilo em torno do qual se estabelece um furo (*ibid.*, p. 142).

A topologia indica-nos que o círculo tem um furo no meio. Chegamos a sonhar sobre o que faz dele o centro, o que se prolonga em todos os tipos de vocabulário, por exemplo, centro nervoso, e ninguém sabe exatamente o que isso quer dizer. A reta infinita, por sua vez, tem por virtude ter o furo em volta dela toda. É o mais simples suporte do furo. (*loc. cit.*)

No *Seminário 22* (1974-75, aula de 10 de dezembro de 1974), ele esclarece que há duas formas de fazer consistir os círculos que constituem o nó, a saber, a reta infinita e o toro, ao qual Lacan chama de rodela de barbante. Tanto o toro quanto a reta infinita remetem, no fim das contas, à constituição do furo. Lacan se refere pela primeira vez ao toro, conceito retido da topologia, no seu *Seminário 9: a identificação* (1961-62). Não poderemos aqui desenvolver tal noção, mas é importante sublinhar a definição dada por Lacan:

[...] algo com que se brinca quando é feito de borracha. É cômodo, um toro se deforma, é redondo, é cheio. Para o geômetra, é uma figura de revoluções engendrada pela revolução de uma circunferência em torno de um eixo situado no seu plano. A circunferência gira, no fim você está envolvido pelo toro. Acho até que ele foi chamado de bambolê. O que gostaria de ressaltar aqui é que este toro [...] é uma superfície de revolução deste círculo em torno de um eixo, e o que é engendrado é uma superfície fechada. Isso é importante porque vem encontrar-se com algo que lhes anunciei, numa conferência fora da série, em relação ao que lhes digo aqui, mas algo a que me tenho referido desde então, ou seja, o acento que entendo pôr sobre a superfície na função do sujeito. (*ibid.*, aula de 7 de março de 1962)

Se nos remetermos ao texto “De um desígnio” (1998), em que Lacan também alude à topologia, podemos concluir que o acento dado por ele, ao pensar

o sujeito a partir da topologia, – a partir de figuras como a banda de Moebius, o *cross-cap*, o toro e o nó borromeano – diz respeito a sua empreitada para pensar o sujeito para além de sua identificação imaginária, o ego, como fizeram os “psicólogos do ego”, e também para além da dominação do simbólico pelo imaginário, como o próprio Lacan concebeu em seu ensino. Este para além só pode ser compreendido a partir do que Lacan propõe com o nó borromeano e sua estruturação, que leva a articulação específica entre real, simbólico e imaginário.

Para que o furo “subsista, se mantenha, basta simplesmente imaginar aqui uma reta, conquanto que seja infinita” (*ibid.*, p. 25), já que a reta infinita tem a propriedade de conceder a melhor ilustração do furo, melhor do que o círculo, afirma Lacan (*ibid.*, p. 142). No *Seminário 23*, na aula de 9 de dezembro de 1975, Lacan apresenta o nó borromeano composto por duas retas infinitas e um círculo (*ibid.*, p. 33), ao qual ele volta a se referir, em 9 de março de 1976, afirmando que sua representação do nó borromeano é diferente da representação clássica (*ibid.*, p. 109). A combinação da reta infinita com o círculo, nos diz Lacan, promove o essencial do nó (*ibid.*, p. 142). Lacan começara a falar da reta infinita e do furo a partir do que ele chama de falso-furo.

Porque o sujeito é o que um significante representa para outro significante, temos necessidade, por sua insistência, de mostrar que, no sintoma, um desses dois significantes tem seu suporte no simbólico. Neste sentido, na articulação do sintoma com o símbolo<sup>45</sup>, direi que há apenas um falso furo (*ibid.*, p. 24).

Lacan ressalta que da articulação entre *sinthoma* e simbólico (*ibid.*, p. 39) temos um falso-furo, visto que o enlace entre eles se dá pela dobra de um sobre o outro, sendo que essa articulação não constitui furo em nenhum dos dois.

Nesta primeira aula do *Seminário 23*, ele nos apresenta o *sinthoma* como uma duplicação do registro simbólico. Recorrendo ao discurso do mestre, relacionado por Lacan ao próprio discurso do inconsciente (1969-70/1992, p. 85),

---

<sup>45</sup> Lacan faz uso, nesta passagem, do termo símbolo para se referir ao simbólico, fato que se torna mais claro quando, retomando esta questão, na aula seguinte, ele define o falso furo pela articulação entre sintoma e simbólico (Lacan, 1975-75/2007, p. 39). Acharmos importante marcar o sentido que o termo símbolo tem nesta passagem específica, já que desde a sua conferência *O simbólico, o real e o imaginário*, pronunciada em 1953, o psicanalista passa a colocar o símbolo do lado do imaginário, reservando ao simbólico um vazio de sentido, um nada, furo entre real e imaginário, que nos palavra de Vieira é o “passe de mágica do humano” (2011, p. 13). Quando, na primeira aula desse seminário, Lacan articula símbolo e imaginário ele nos mostra o forçamento que o imaginário opera entre os significantes para que eles constituam um significado, um símbolo, chamado por Lacan de signo de arbitragem (*ibid.*, p. 20).

o psicanalista afirma que o sujeito só pode se representar por  $S_1$ . Quanto ao  $S_2$ , chamado por Lacan de artesão, ele pode, por meio da conjugação de dois significantes, produzir o objeto  $a$ , objeto causa de desejo (*ibid.*, p. 24). O  $S_2$  é configurado pela duplicidade do símbolo e do sintoma. O  $S_2$  se divide, se duplica. “A divisão em questão é a do símbolo e do sintoma” (*loc. cit.*).

Caso essa duplicação, esse falso-furo, seja atravessado por outro registro, teremos um furo, já que, na definição dada ao furo por Lacan, é preciso que algo atravesse este falso-furo, que ele seja construído a partir de algo que o enquadre, o limite (*ibid.*, p. 25) para que ele subsista como furo. Esta operação de atravessamento do furo pela reta infinita é chamada por Lacan de verificação do furo. Um furo verdadeiro é o que se estabelece em torno de uma reta infinita (Vieira, 1999, p. 47). E Lacan nos adverte: “apenas uma adjunção de uma reta infinita ao falso-furo faz esse furo subsistir borromeamente” (Lacan, 1969-70/1992, p. 26). Se isso ocorre, o falso-furo é, então, verificado e, aí sim, ele se torna um furo verdadeiro. O que isso tudo quer dizer?

Verificar o furo é verificar a duplicidade irremediável do simbólico, é verificar o fato de que a linguagem é ambígua, que o significante é marcado por uma ambiguidade fundamental (Vieira, 2011, p. 15), muito embora o sujeito queira crer que a linguagem é una, na tentativa de que o excesso que nos marca possa ser apaziguado por meio de uma significação. Essa verificação, que se dá pelo nó de quatro, mostra que não há para o falasser qualquer garantia. O “espaço privilegiado do incerto”, marcado por Vieira (2011, p. 8) como aquilo que Freud apontava com o sexual, “em suas íntimas relações tanto com o indefinível da vida quanto da morte” (*loc. cit.*), coloca para o sujeito um impossível, que nas elaborações de Lacan é retomado pelo aforismo “não há relação sexual”.

*Não há relação sexual* é a retomada lacaniana deste postulado de Freud e se lê como *não há medida, no sexual, que defina alguma relação*. Este verdadeiro aforismo do impossível é desdobrado no *Seminário 20* com a superposição de duas negações em que Lacan situa um “não acontecer”, não ser sucedido, como aquilo que nunca deixa de suceder: “o que não cessa de não se escrever”. (*loc. cit.*)

Vieira nos lembra ainda que a falta de uma relação original que oriente o sujeito não significa que as relações não se estabeleçam, muito pelo contrário, elas proliferam, justamente, por isso (2011, p. 9). Contudo, serão marcadas pelo

excesso, pelo gozo e pelo desconcerto, uma vez que esse se apresenta ao sujeito, frequentemente, como fora do sentido, seja como angústia ou como formações do inconsciente, como tropeços (*loc. cit.*). O que fazer com isso que surge fora do sentido? Lacan nos oferece a teoria dos nós e a noção de *sinthoma* como forma de articular o que o sujeito pode inventar, por meio da análise, ou ainda em alguns casos através da arte, por exemplo.

Miller (2003a) faz uma diferenciação entre criação e invenção. A primeira enfatiza a criação *ex-nihilo*, a partir do nada. Entretanto, segundo o autor, inventa-se o que não está lá, o que torna a invenção o oposto de descoberta, mas criando um parentesco entre criação e invenção. Mas a invenção se dá a partir de materiais já existentes. Invenção é bricolagem. Inventa-se um novo uso para algo que existe (*ibid.*, p. 6).

No que se refere à invenção, em sua articulação com a arte, Joyce é o nosso paradigma. Diante da carência paterna, Joyce inventa sua escrita *sinthomática* para escapar ao rumor incessante de *lalíngua* (Deffieux, 2007, p. 375), à desordem do gozo, para se fazer nomear. Quanto a Bispo do Rosario, parece que é também o desconcerto do gozo que o invade, em decorrência da forclusão, o que leva esse sujeito à sua invenção.

Dando continuidade à nossa reflexão, é preciso abordar também o que Lacan introduz com noção de reta infinita, visto que é ela que tem a função de verificar o falso-furo, fazendo subsistir o verdadeiro furo e, completa Lacan, transformando-o em real (*ibid.*, p. 113). Lacan diz que a reta infinita é parente do círculo (*ibid.*, p. 25), ou seja, podemos dizer que eles seriam equivalentes em sua função de verificação (*ibid.*, p. 113).

Esse atravessamento da reta infinita através do falso-furo parece-nos uma forma de dizer que é preciso que haja um enodamento borromeano entre os três registros para que uma amarração, de fato, se dê. No entanto, é preciso um quarto elo para que essa amarração seja "verificada".

Ao longo do *Seminário 23*, Lacan se dedica a mostrar que é preciso quatro elementos para que a amarração do nó se dê. Enlaçados borromeamente a três, os registros não se distinguem, nada os diferencia. São necessários três elementos, disjuntos dois a dois, topologicamente equivalentes, para fazer o nó borromeano; no entanto, eles são quatro, pois há o próprio nó. Lacan manipula os três registros a fim de mostrar, justamente, a necessidade de um quarto. Como marca Vieira

(2011, p. 14-15), o nó borromeano, em seu desenho, não distingue qual dos três aros é o real, o simbólico e o imaginário. Desta forma, é preciso usar um artifício, acrescentar cores ou letras sempre que vamos representá-lo. É este artifício a mais o que sustenta a amarração borromeana de três registros díspares, pois, sem ele, os três registros se confundiriam.

O quarto elemento, o *sinthoma*, o qualificamos, seguindo as elaborações de Lacan, como um desdobramento do simbólico que se constitui como um falso-furo com o simbólico. Como afirmamos, para que este falso-furo se torne verdadeiro, ele precisa ser verificado. A verificação deste falso-furo entre simbólico e *sinthoma* permite que a ambiguidade essencial da linguagem ceda, por uma operação que faz furo no Outro da linguagem, ou seja, que passa pelo Outro. O que seria, na vida real, fazer furo no Outro da linguagem? O caso de Bispo do Rosario, como veremos em breve, nos mostra que ao construir seus objetos ele faz furo no Outro da Colônia e da cultura (que não deve ser aqui confundida com o campo da arte), por meio do que se produz no Outro e pelo que o próprio Bispo do Rosario colhe como efeitos disso, já que eles têm também consequências sobre esse sujeito.

Diante do exposto, podemos afirmar que aquilo que Lacan designa por falso-furo, a articulação entre *sinthoma* e simbólico, é algo que tem, sem dúvida, sua importância aqui.

É impossível, por exemplo, não qualificar de falso furo o conjunto constituído pelo sintoma e o simbólico. Mas, por outro lado, é por estar enganchado na linguagem que o sintoma subsiste, ao menos se julgarmos poder modificar alguma coisa no sintoma pela manipulação dita interpretativa, isto é, jogando com o sentido. (*ibid.*, p. 39)

Lacan ressalta ainda que é “na medida em que o *sinthoma* faz um falso-furo com o simbólico que há uma práxis qualquer” (*ibid.*, p. 114). A verificação do falso-furo, que aponta para a ambiguidade da linguagem, permite que uma práxis se dê, seja a interpretação, seja um fazer que culturalmente é definido como arte. Por meio dessas duas citações talvez possamos identificar que esta práxis qualquer aponta para modos distintos que permitem “visar expressamente o que se apresenta de início como sintoma” (*ibid.*, p. 23). Um deles é a via da interpretação na experiência analítica. E pelo menos um outro, que seria a via que Lacan

explora em Joyce, que se dá sem análise e através de uma escrita, que ganha no Outro o estatuto de escrita literária.

#### 4.5

#### **Joyce, o *sinthoma***

De que se trata a leitura de Lacan sobre Joyce? Quando o psicanalista se refere ao escritor irlandês, antes mesmo do seminário dedicado a ele, Lacan afirma acreditar que Joyce não era mesmo legível (Lacan, 1972-73/2008, p. 42). Em sua escrita, os significantes se embutem no significado, fazendo com que esse pareça enigmático (*loc. cit.*). Mas Lacan não recua diante disso: ele dá ao não-legível outro destino (Lysy, 2007, p. 210), em uma leitura original.

O psicanalista não visava o mesmo que os críticos, a quem Joyce queria dar, declaradamente, “trezentos anos de trabalho”, ou o que querem os “joyceanos” da universidade que “se ocupam unicamente da resolução de enigmas” (Lacan, 1975-76/2007, p. 149). Lacan visa extrair do enigma proposto por Joyce sua função, e ele a designa ao abordar o que está em jogo na escrita do autor irlandês: o gozo daquele escreveu (*ibid.*, p. 161) e o nome próprio que disso advém.

A convite de Jacques Aubert, Lacan pronuncia, no *V Simpósio Internacional James Joyce*, sua conferência “Joyce, o sintoma” (1975/2007, p. 157-165). Ele, então, “desvia”<sup>46</sup> o curso do próprio ensino de Lacan, que inicia um novo seminário dedicado a Joyce. Na referida conferência, ele nos fornece o norte de sua elaboração.

O importante para mim não é pastichar *Finnegans Wake* – estaremos sempre aquém dessa tarefa –, mas dizer em que medida dou a Joyce, ao formular esse título *Joyce, o sintoma*, nada menos do que seu nome próprio, aquele no qual acredito que ele se reconheceria na dimensão da nomeação. (*ibid.*, p. 158)

---

<sup>46</sup> Lacan anuncia, no *Seminário R.S.I.*, na aula de 13 de maio de 1975, que seu próximo seminário teria o título 4,5,6. No início do seminário que se segue ao *R.S.I.*, renomeado como *O sinthoma*, Lacan fala de como havia se contido naquele ano com o quatro, o que o alegrava, visto que com 4,5,6, ele teria sucumbido! Isso nos permite colocar o termo desvio entre aspas, uma vez que a leitura do *Seminário 23: o sinthoma* nos mostra que muitas ideias do seminário anterior estão sendo retomadas. O “nó com quatro”, que Lacan afirma no *R.S.I.*, ser o que ele iria desenvolver no ano seguinte, foi amplamente abordado em *O sinthoma*. Ao se contentar com o quatro, Lacan nos forneceu uma importante leitura sobre Joyce, as psicoses e a arte.

Ao se colocar no lugar daquele que nomeia, Ram Mandil afirma que Lacan indica que um nome próprio pode ou não ser reconhecido por aquele que o porta (Mandil, 2003, p. 179). “Eu disse que Joyce era o sintoma<sup>47</sup>. Toda sua obra é um longo testemunho disso” (Lacan, 1975-76/2007, p. 68). Joyce o *sinthoma* seria o nome pelo qual o escritor se reconheceria para além do nome patronímico, nome que lhe chegara pela herança do pai (Mandil, 2003, p. 180). Ao dar a Joyce o seu nome próprio, Lacan também aponta para as dificuldades do autor irlandês, manifestas em sua obra, em ser designado em seu ser por meio de seu nome de batismo, o que está relacionado ao que Lacan chama de carência paterna em Joyce (Lacan, 1975-76/2007, p. 94), como veremos adiante.

Se o nome *James Joyce* poderia ser a síntese de todas as propriedades atribuídas ao escritor irlandês, autor de diferentes obras da literatura, Lacan se debruça sobre outro aspecto. A leitura que ele faz da obra de Joyce permite ao psicanalista perceber que essa obra incide, justamente, sobre o nome próprio do escritor, não no que ele conserva do nome patronímico, mas no que a obra produz como uma nova forma de se fazer nomear (Mandil, 2003, p. 181).

Essa nova forma está relacionada a uma experiência de linguagem, uma experiência de gozo por meio da linguagem que se associa à experiência literária. Mandil afirma que, ao dizer Joyce o *sinthoma*, Lacan estava nomeando uma experiência de gozo singular, através da qual o escritor pôde construir uma obra, chegando a ser determinado por ela em seu próprio nome (*loc. cit.*). Esse gozo, nos diz Lacan, é “a única coisa que, do seu texto, podemos pegar. Aí está seu sintoma” (1975-76/2007, p. 163).

O *sinthoma* de Joyce, aquilo que há de mais singular em um sujeito (*loc. cit.*), que no caso deste autor chega a se tornar seu nome próprio, era sua necessidade de dissolver a própria linguagem (*ibid.*, p. 93). O que se impunha do *sinthoma* em Joyce era sua necessidade de desbastar a língua paterna. A arte, em Joyce, faz isso, ao se fazer de um modo no qual ambiguidade da linguagem é acolhida pelo Outro, produzindo uma nomeação.

---

<sup>47</sup> Tanto na conferência “Joyce, o sintoma” quanto no *Seminário 23: o sinthoma* notamos que em determinados momentos é usado o termo *sinthoma* e em outros o termo sintoma sem que possamos perceber qual a diferença entre eles. Sabemos que a publicação do *Seminário 23* é fruto da transcrição das aulas dadas por Lacan e que a decisão de usar um termo ou outro está baseada na leitura de Jacques-Alain Miller.

Lacan extrai do texto<sup>48</sup> de Joyce as bases para pensar a questão do gozo e do nome próprio nesse escritor. Para tanto, recorre ao primeiro romance publicado por Joyce, *Retrato do artista quando jovem* (1916/1971). Stephen Dedalus, o personagem desse romance, nos diz Lacan, é o Joyce que Joyce imagina<sup>49</sup> (Lacan, 1975-75/2007, p. 65). Mas é preciso lembrar que Stephen é Joyce na medida em que decifra seu próprio enigma (*ibid.*, p. 67), tomando o enigma como enunciação sem enunciado, tal como define Lacan (*ibid.*, p. 65).

É por meio do enigma que Lacan traça uma correspondência entre o personagem e o autor, o que faz com que sua leitura não seja uma mera redução de um ao outro (Mandil, 2003, p. 183). Segundo Mandil (*loc. cit.*), podemos verificar, no modo como Stephen lida com a linguagem, os mesmos procedimentos usados por Joyce para escrever *Finnegans Wake*. É isso que interessa a Lacan: a forma como Joyce aborda o enigma do nome através de uma experiência de gozo por meio da linguagem.

Apoiado nos textos de Joyce, Lacan afirma que as experiências do personagem Stephen Dedalus testemunham a interrogação que Joyce não deixa de perseguir: o que há em um nome<sup>50</sup>? Respondendo ao enigma de seu próprio nome, “[...] seu nome estranho lhe parecia uma profecia. Tão indefinido como o ar quente e cinzento [...]”<sup>51</sup> (Joyce, 1916/1971, p. 159), Stephen se forja em um novo

<sup>48</sup> Embora, em sua leitura, Lacan tenha se baseado no conjunto da obra de Joyce, e também na biografia sobre o autor proposta por Richard Ellmann, é inegável o lugar de destaque que o psicanalista francês concede à *Finnegans Wake*, a última obra publicada em vida por Joyce, que ficou dezessete anos em construção. Nesta obra, segundo nos informa Lacan, se referindo ao que afirmara Phillippe Solers, Joyce faz com que a língua inglesa já não exista mais (Lacan, 1975-76/2007, p.12). Para compreender a importância desta obra dentro do campo da literatura, bem como seu lugar dentro do conjunto da obra de Joyce, indicamos a leitura de *Panorama do Finnegans Wake* (1986) dos irmãos Campos.

<sup>49</sup> Sobre a correspondência entre Stephen Dedalus e Joyce, cf.: *Os efeitos da letra* (Mandil, 2003, p.181-183).

<sup>50</sup> “What’s in a name?” é uma frase usada por Joyce em *Ulisses*, retirada da cena 2 do segundo ato de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (Mandil, 2003, p. 190).

<sup>51</sup> Outra passagem interessante de *Retrato do artista quando jovem* que também se refere a questão o nome como enigma, e sua relação com o pai, pode ser encontrada em um diálogo entre Stephen e Roche Relaxação logo no início do livro.

- Qual seu nome?

Stephen tinha respondido: Stephen Dedalus.

Ao que Roche Relaxação dissera:

- Que raio de nome é esse?

E vendo que Stephen não soubera o que responder, Roche perguntara:

- Seu pai o que é?

- Um cavalheiro

Ao que Roche Relaxação indagara:

- É magistrado?

ser, deixando para trás sua família e seu país, sua pátria, o que pode ser entendido como uma referência ao pai, para cumprir sua missão: “eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja de minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça” (Joyce, 1916/1971, p. 238).

Através do paralelo entre personagem e autor, podemos introduzir o elemento trabalhado por Lacan em sua leitura de Joyce, a carência paterna, aquilo que faz com que Joyce tenha que alçar seu *sinthoma* à condição de nome próprio. Na sequência de *Retrato do artista quando jovem* vemos, então, a prece feita por Stephen, a qual Lacan dá atenção especial, e que permite abordar a questão do pai e da nomeação: “Velho pai, velho artífice, mantém-me, agora e sempre, em boa forma” (*loc. cit.*).

É a seu pai que ele dirige essa prece, seu pai que, justamente, se distingue por ser – ah – o que podemos chamar de um pai indigno, um pai carente, aquele que, em todo *Ulisses*, ele se põe a buscar de várias formas sem encontrá-lo em qualquer grau. Evidentemente há um pai em algum lugar, e que é Bloom, um pai que procura por um filho, mas Stephen lhe opõe um  *muito pouco para mim*. Depois de tudo que tive, já estou farto. Chega de pai. Sobretudo porque Bloom em questão não é tentador. (Lacan, 1975-76/2007, p. 67)

Ao abordar outro livro, *Ulisses*, Lacan sublinha que ele “testemunha que Joyce permanece enraizado em seu pai, ainda que o renegando. É efetivamente isso que é seu sintoma” (*ibid.*, p. 68).”

Por que não conceber o caso de Joyce nos termos seguinte? Seu desejo de ser artista que fosse assunto de todo mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele? [...] Há nisso alguma coisa como uma compensação dessa demissão paterna, essa *Verwerfung* de fato, no fato de Joyce ter se sentido imperiosamente *chamado*? Essa é a palavra que resulta de um monte de coisas que ele escreveu. É a mola própria pela qual o nome próprio é, nele, alguma coisa estranha [...] O nome que é próprio, eis o que Joyce valoriza à custa do pai. Foi a esse nome que ele quis que fosse prestada homenagem (*ibid.*, p. 86).

Joyce, nos diz Lacan, é sobrecarregado de pai (*ibid.*, p. 23). Com *Ulisses* se verifica que, para subsistir, esse pai deve ser sustentado, o que faz com que autor irlandês, através de sua escrita, tenha que fazer-se artífice de seu próprio

---

la, agora, as pinotes, de ponta a ponta do pátio da sua divisão, dando de vez em quando umas carreirinhas. Mas estava ficando com as mãos azuladas com frio (Joyce, 1916/1971, p. 11).

nome (*loc. cit.*). Em função da carência paterna, da demissão paterna, Joyce forja para si um nome por meio de sua escrita, compensando, assim, tal carência.

Diante dela, Joyce se faz um nome por meio de seu fazer, de uma experiência singular de gozo por meio da linguagem. Joyce é, por assim dizer, seu texto, sua escrita o forjou. Ele acaba se servindo, em seu trabalho, de seu *sinthoma* (*ibid.*, p. 38).

Joyce tem um sintoma que parte do fato de que seu pai era carente, radicalmente carente – ele só fala disso. Centrei a coisa em torno do nome próprio, e pensei que – façam o que quiser desse pensamento –, ao se pretender um nome, Joyce fez a compensação da carência paterna. (*ibid.*, p. 91)

O Nome-do-Pai, que é pai do nome (*ibid.*, p. 38), aqui não opera. A alternativa de Joyce, sua invenção – no sentido proposto por Miller (2003a, p. 6), fazer algo que não estava lá partir do que lá já existia – foi saber fazer com o *sinthoma* aquilo que Lacan chamou de escabelo<sup>52</sup> (*hessecabeau*), o “isso que é belo”. Lacan sustenta que Joyce foi um sujeito afetado por um *sinthoma*, mas que, longe de se assujeitar a ele, construiu, a partir dele, o escabelo que é sua obra.

Com Joyce, por meio de sua arte, Lacan testemunha que é possível fazer um determinado uso do *sinthoma*, que o leva a afirmar que Joyce identifica-se com seu *sinthoma*. Miller afirma que identificar-se com o *sinthoma* é reconhecer sua própria identidade *sintomal* (2009, p. 143). Trata-se de ser o próprio *sinthoma*, o que quer dizer saber se virar com ele, saber fazer com, saber manipulá-lo. Joyce o fez, mesmo sem saber, fez “no olhómetro”, nos informa Lacan (1975-76/2007, p. 16).

Resumidamente, poderíamos dizer que a tese de Lacan é de que um uso do *sinthoma* foi possível para Joyce, e isso supõe a incorporação do *sinthoma* no seu próprio fazer. Esse “fazer com”, que é resultado do “identificar-se com”,

---

<sup>52</sup> Lacan utiliza o termo *escabeau* nas duas conferências que dá sobre Joyce, ambas intituladas *Joyce, o sintoma*, que foram publicadas nos *Outros Escritos* e no *Seminário 23*. O termo foi traduzido para o português como *hescabelo* ou *escabelo*, na primeira e segunda publicação, respectivamente. No texto publicado nos *Outros Escritos* uma nota nos informa que Lacan faz nesta conferência um uso pródigo de neologismos e assonâncias que produzem efeitos de múltiplos sentidos. Em outra nota há menção ao fato da palavra *escabelo* (*escabeau*), além de poder ter o sentido de banquinho, banquetta ou tamborete, pode se referir também à escadinha doméstica ou ao genuflexório. Contudo, Lacan usa ainda o termo *hessecabeau*, o que levou a sua tradução por *hescabelo*, marcando um efeito sonoro na língua francesa, que leva ao sentido da expressão “isso que tem beleza”, ou seja, o psicanalista não deixa de fazer uma referência à arte.

produz um nome, por isso Lacan fala em Joyce o *sinthoma*, onde o *sinthoma* é o nome próprio de Joyce.

No início do seminário dedicado ao escritor irlandês, Lacan se pergunta: “em que o artifício pode visar expressamente o que se apresenta de início como sintoma? Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que impõe do sintoma?” (Lacan, 1975-76/2007, p. 23). Ainda que Lacan estivesse articulando arte e *sinthoma* para pensar a suplência em Joyce, vimos que a leitura proposta por Miller nos permite generalizar o *sinthoma* como uma suplência necessária a todas as estruturas. E quanto à arte? O caso de Joyce nos mostra que o uso do *sinthoma* pode se dar através dela. Mas, teria a arte alguma característica intrínseca que lhe permitiria tal articulação? É, antes de tudo, pela singularidade de Joyce, e não pela especificidade da arte, que Lacan se orienta.

Por outro lado, a pergunta acima tem sua pertinência. Por que tantos sujeitos psicóticos produzem objetos que possuem parentesco com os objetos da arte, ou ainda, que são considerados arte, como Bispo do Rosario? Provavelmente só poderemos responder a estas perguntas no caso a caso, nos moldes do que fez Lacan com Joyce, ainda que não fosse a arte questão do psicanalista.

Por que a arte? No caso de Bispo do Rosario, sabemos que a arte é algo que se acrescenta, que só comparece depois. Por esse motivo, para pensar a suplência, o nome como *sinthoma* em Bispo do Rosario, não damos ênfase ao status de arte atribuído aos seus objetos, ainda que tal status possua outras reverberações nesta tese. Assim, por ora, nos interessa mais o destaque dado por Lacan à escrita de Joyce em função de seus desdobramentos sobre a questão do gozo e do nome, já que, a partir disso, poderemos pensar a suplência e a estabilização em Bispo do Rosario. Desta forma, é possível dizer que, enquanto a suplência *sinthomática* se generaliza, a arte, e também sua articulação com o nome, pode ou não, fazer parte dela.

No caso de Joyce, a arte tem seu lugar. Segundo Miller (2014), Lacan se apaixonou por Joyce, e por seu *Finnegans Wake*, porque há nele, especificamente, uma convergência entre o *sinthoma* e o escabelo de sua arte, o que não é algo corriqueiro. Tal convergência é, como dissemos, algo da ordem da invenção, a produção de algo novo a partir do que existe. “Em termos exatos, Joyce fez do próprio sintoma como fora do sentido, ininteligível, o escabelo de sua arte” (*loc. cit.*). Para Miller, Joyce criou uma obra cujo gozo é tão opaco quanto o do

*sinthoma*, mas que não deixa de ser um objeto de arte elevado sobre o escabelo à dignidade da Coisa.

É importante marcar que existe uma distinção entre *sinthoma* e escabelo. Miller aborda tal distinção através da oposição entre *sinthoma que rola*, o *sinthoma* como gozo a mais, aquele desnudado em sua estrutura e em seu real, e o *sinthoma masdaquino*, o *sinthoma* elevado ao semblante e velado pela sublimação (Miller, 2007, p. 208), enquanto escabelo da arte.

Mas o sentido dado por Miller ao escabelo, ao “isso que é belo”, não está restrito ao campo da sublimação ou da arte. O escabelo é um conceito transversal que traduz, de maneira imagética, a sublimação freudiana, mas em sua interrelação com o narcisismo. O escabelo é, de um modo geral, aquilo sobre o qual o *fallasser* se ergue, sobe para se fazer belo. É o pedestal que permite elevar a si mesmo à dignidade da coisa. O *fallasser* sob sua face de gozo da fala (*ibid.*, 2014).

A oposição entre *sinthoma* e escabelo, nos termos aqui propostos, parece poder ser resumida pela seguinte afirmação: “O escabelo está do lado do gozo da fala que inclui o sentido. Em contrapartida, o gozo próprio ao *sinthoma* exclui o sentido” (*loc. cit.*).

O *sinthoma* de Joyce, seu desbastar da língua, operação que dissolve a língua inglesa fazendo com que ela não mais exista como língua ordenada, é o gozo a mais que Lacan observa em Joyce, gozo opaco por excluir o sentido (Lacan, 1975/2003, p. 566). Trata-se, como marca Miller, de uma peça avulsa, uma peça que se destaca, aparentemente, para “desfuncionar”, uma peça que não tem outra função a não ser a de entravar as funções do indivíduo (Miller, 2007, p. 15), a não ser que o sujeito encontre algo para se fazer com ela, como Joyce. Assim, longe de ser apenas um entrave, ela tem, em uma organização mais secreta, uma função eminente. Na análise, nos diz Miller, trata-se de encontrar uma função para essa peça avulsa (*loc. cit.*).

Joyce foi capaz de fazer o escabelo de sua arte por meio de seu *sinthoma*, de seu gozo a mais. Ele fez com que *sinthoma* e escabelo coincidissem. Joyce teve a liberdade de manobrar seu *sinthoma*. Talvez por isso Lacan, tenha se perguntado, e não afirmado, se Joyce seria louco. Diante da demissão paterna, *Verwerfung* de fato (Lacan, 1975-76/2007, p. 86), o escritor não tem o mesmo destino de sujeitos como Bispo do Rosario ou Schreber, que desencadearam suas psicoses.

De qualquer forma, se a resposta a esta pergunta é secundária, já que o que importa é lançá-la, ela contribui para a reflexão sobre a questão do que pode a escrita, a arte em Joyce, em relação ao *sinthoma*. Ao se colocar tal pergunta, o que Lacan tem em mente é “considerar o caso Joyce como respondendo a um modo de suprir um desenodamento do nó” (*ibid.*, p. 85), por meio de um fazer singular do sujeito, que em Joyce é chamado arte.

Tal desenodamento é correlativo à perda do corpo, trabalhada por Lacan através do episódio de uma surra relatada em *Retrato do artista quando jovem*, mas também à carência do Nome-do-Pai como elemento ordenador do campo da linguagem.

Diante da demissão do pai, mas enraizado nele, Joyce não tem como destino a loucura. Se em Joyce se trata de uma psicose, ela não foi desencadeada. Entretanto, a carência paterna não deixa de nos remeter a questão da forclusão do Nome-do-Pai que determina a estruturação psicótica. A carência paterna e também aquilo a que Joyce é *imperiosamente chamado* (*ibid.*, p. 86), a nomeação, nos esclarecem seu *sinthoma*. O que fazer disso? Joyce termina, através de sua escrita, por se fazer um nome. Joyce se torna o escritor “cujo nome, muito precisamente o nome, sobreviveria como nunca” (*ibid.*, p. 161). E ele faz isso por meio da arte, de uma escrita singular que faz com que a língua inglesa, depois dele, já não exista mais (*ibid.*, p. 12).

Esta operação de “desaparecimento” da língua – que é patente na obra de Joyce, o que faz com que esta seja ilegível, ainda que ela possa ser lida – é um artifício. Um artifício que pode desfazer o que se apresenta de início como sintoma. Trata-se de inventar um caminho que vai do sintoma, da carência de nomeação, ao *sinthoma*, ao se fazer nomear.

Como sabemos, *sinthoma* foi o termo proposto por Lacan para aludir, em Joyce, o que faria suplência ao desenodamento entre real, simbólico e imaginário. Lacan afirma que “ao se pretender um nome, Joyce fez a compensação da carência paterna” (*ibid.*, p. 91), ou seja, o nome próprio é o que tem função de suplência. Esse nome, ele o faz por meio de uma escrita que é reconhecida como literatura. “Mas é claro que a arte de Joyce é alguma coisa de tão particular que o termo *sinthoma* é de fato o que lhe convém” (*loc. cit.*). O que é este particular? A característica singular de sua escrita, sem dúvida, mas também o fato dessa arte

escrever um ego, ou seja, através da escrita, exercício com o *sinthoma*, foi possível tornar-se alguém.

Lacan aborda esta questão na parte final do seu seminário. Ele toma como ponto de partida a surra narrada em *Retrato do artista quando jovem*, a qual Lacan define como uma confissão de Joyce (*ibid.*, p. 145), de um fato ocorrido na infância do próprio escritor. Alguns colegas prendem Stephen contra uma cerca de arame farpado no intuitivo, que foi levado a cabo, de lhe dar uma surra. Depois do ocorrido, ele se interroga por qual motivo não guardara de seus colegas qualquer rancor. A resposta é que tudo se esvaiu, como uma casca. Lacan aponta que este é um modo muito pertinente a Joyce, já que ele metaforiza sua relação com o corpo (*loc. cit.*).

A relação com o corpo, tão imperfeita em todo ser falante, guia Lacan em sua reflexão. “A forma como Joyce *deixa cair* a relação com o próprio corpo é totalmente suspeita para um analista, pois a ideia de si como um corpo tem peso. É precisamente o que chamamos de ego” (*ibid.*, p. 146). Para Lacan este episódio revela que Joyce não tem interesse pelo corpo como imagem, o que torna o ego uma questão em Joyce. Não teria o ego, então, se interroga Lacan, uma função particularíssima em Joyce? O psicanalista responde a isso recorrendo ao seu nó borromeano.

Ele demonstra que em Joyce há uma falha, um lapso no enlaçamento entre os registros. O nó de Joyce rateia, fazendo com que o imaginário deslize para fora (*ibid.*, p. 147). Este deslizamento, Lacan o define como correlato ao episódio da surra. Para ele, a relação imaginária não acontece. O caráter ilegível, enigmático de Joyce, Lacan nos instiga a pensar, se não seria, justamente, porque Joyce tem um “ego de uma natureza bem diferente?” (*ibid.*, p.148).

Seu ego não funciona no momento da surra, só vem a funcionar depois quando ele atesta o fato de que não guarda rancor do seus colegas. Lacan nos mostra o ego como o ponto em que o nó de Joyce rateia e, nesse mesmo ponto, está o que o corrige.

Eis exatamente o que se passa, e onde encarno o ego como corrigindo a relação faltante, ou seja, no caso de Joyce, não enoda borromeamente o imaginário ao que faz cadeia com o real e o inconsciente. Por esse artifício de escrita, recompõem-se, por assim dizer, o nó borromeano. (*loc. cit*)

## 4.6

### Do claustro infinito à instalação de um nome

No relato que apresentamos no Capítulo 2 sobre a vida de Bispo do Rosario, vimos que ele retorna definitivamente para a Colônia Juliano Moreira, em 08 de fevereiro de 1964, após alguns episódios que tornaram difíceis sua permanência na Clínica AMIU, local onde morava e trabalhava desde 1960. Através do depoimento prestado pelo seu patrão na clínica, o médico Avany Bonfim (1989), podemos constatar que Bispo do Rosario foi apresentando algumas ideias fixas, de caráter paranoico, em relação ao comportamento e a castidade das mulheres com quem convivia. Tal comportamento foi se exacerbando até que Bonfim, temendo maiores desdobramentos, sugere que Bispo do Rosario se interne, pelo menos por algum tempo, na Colônia Juliano Moreira. Convidado a retornar ao antigo manicômio, Bispo do Rosario teria dito ao patrão: “Vou hoje mesmo, que o ambiente aqui não está puro” (*loc. cit.*). Nesse hospital permanecerá até sua morte, em 1989.

Ao retornar à Colônia, Bispo do Rosario vai parar em uma das solitárias que compunham a prisão que existia no Núcleo Ulisses Viana. Neste local se desenrola um fazer incessante de objetos. Como sabemos, na solitária, Bispo do Rosario ouve as vozes que lhe ordenavam representar os materiais do uso do homem na Terra. Estas vozes, chamados fenômenos elementares por Lacan, a partir de Jaspers e Clérambault, são efeitos do retorno no real, no sentido proposto por Lacan a respeito do que se desenrolaria em função do mecanismo da foraclusão na psicose. Como vimos no Capítulo 3, no texto *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia* (1911/1976), Freud afirma, a respeito da psicose, que o que havia sido abolido dentro volta do lado de fora. A partir disso, Lacan investiga o mecanismo de foraclusão (*Verwerfung*), afirmando que o que foi foracluído no simbólico retorna no real.

Mas, da sórdida solitária, os objetos de Bispo do Rosario passam a ocupar toda a prisão, composta por onze celas e um *hall* que as interligava. Algo se dá e, nesta passagem, Bispo do Rosario passará a operar uma subversão daquele local, engendrando ali sua própria existência de maneira singular. O espaço que antes era usado como punição aos doentes mais agitados se transforma em lugar de vida e trabalho. Isso permitirá a Bispo do Rosario cavar para si um lugar de sujeito,

inclusive um lugar no Outro, que, como veremos no caso dele, deve ser tomado tanto como Deus quanto a Colônia e a cultura. Para a estabilidade deste lugar, alguns nomes funcionaram como nomes próprios, nomes para o gozo singular de seu fazer incessante<sup>53</sup>. Todo este processo é o que nomeamos como do claustro infinito à instalação do nome, e que dividiremos, muito esquematicamente, em três momentos: claustro infinito, cela-ateliê e instalação de um nome.

É importante esclarecer que estamos tomando de empréstimo, do campo das artes visuais, o termo *instalação*, inspirados no fato de que aquilo que Bispo do Rosario produziu com sua construção de objetos pode ser considerado como uma instalação artística. O crítico de arte Frederico Morais considera a cela-ateliê de Bispo do Rosario como uma instalação (Morais, 2009). Da mesma forma, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart (2008) e a ex-diretora do museu que abrigava as obras de Bispo do Rosario, a psicóloga Denise Correa (2008) que, tal como Morais, conheceram o local onde Bispo do Rosario vivia e produzia, nos dão descrições desse local que favorecem a articulação com a definição que escolhemos. Tal escolha foi impulsionada também pela plasticidade que tal termo pode ganhar em nosso estudo.

Estamos cientes das dificuldades de estabelecimento de contornos bem delimitados para o termo, visto que tal noção abrange uma gama diversificada de obras, permitindo o seu entrecruzamento com outras noções, como *assemblagens* e *site-specific* (Dempsey, 2003, p. 247). Isso acaba por atribuir à instalação um caráter mais geral e indeterminado do que específico (*ibid.*, p. 250).

Dempsey afirma que a arte da instalação teve origem no início da década de 1960, muito embora trabalhos de épocas anteriores, como o *Merzbau*, do alemão Kurt Schwitters, *Uma milha de barbante*, do francês Marcel Duchamp, *O vazio*, do francês Yves Klein e *O cheio*, do franco-americano Arman, possam ser consideradas instalações (*ibid.*, p. 247).

O trabalho Schwitters nos interessa particularmente por conta dos objetos usados pelo artista em sua obra, devido ao seu “júbilo do objeto”, nas palavras de Haroldo de Campos (1969, p. 36), o que aproxima Bispo do Rosario de sua produção, não em termos de visualidade, mas sim de procedimentos. Objetos do “mundo perdido – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de

---

<sup>53</sup> Cultura aqui como um nome mais amplo para o Outro e não como sinônimo de arte.

vidro, jornais impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano” (*loc. cit.*). O artista cunhou o termo *Merz* para se referir à sua produção, uma vez que a considerava deslocada do que fazia as vanguardas de sua época (*loc. cit.*). Criou, portanto, um nome para identificar o que criava, muito embora sua produção fosse bastante diversificada, o que dava ao *Merz* a possibilidade de nomear e não nomear ao mesmo tempo, conferindo ao termo certa indeterminação. O caráter singular desse termo é marcado ainda pelo fato dele designar o movimento ou grupo de um homem só. O trabalho de Schwitters que é considerado um dos precursores da instalação artística foi chamado por ele, como já afirmamos, de *Merzbau*, e foi criado em seu próprio apartamento em Hannover, em 1923. Todas estas características foram consideradas em nossa escolha pelo termo *instalação*.

Modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos (*loc. cit.*).

Tal definição, para nós, comporta características que indicam a apropriação singular de um espaço que instaura uma nova configuração a partir de algo já existente, motivo pelo qual recorreremos a ele para ilustrar tal período, além de se enquadrar bem à definição dada ao ambiente produzido por Bispo do Rosario por aqueles que lá estiveram, como já afirmamos. Assim, o termo *instalação* aponta tanto para algo que se inventa a partir do que é pré-existente, quanto remete à indeterminação que é marca do nome próprio, o que tem a ver com o fazer de um nome para a psicanálise. Além disso, é essencial ressaltar, já situa, obviamente, uma articulação com o campo da arte, o que abordaremos no próximo capítulo. Desta forma, a expressão *instalação* de um nome diz respeito tanto ao período específico abordado neste capítulo, quanto ao nome que Bispo do Rosario ganha na arte, aos seus objetos como obra, o que justifica que ela esteja presente como subtítulo desta tese.

Diante do exposto, usaremos tal termo de forma mais fluida possível, o que justifica a escolha de um verbete apresentado pela Enciclopédia Itaú Cultural (s/d).

O psicanalista Eric Laurent, no texto “O trauma ao avesso” (2004), estabelece um paralelo entre a instalação artística e a análise, destacando a precariedade do material com que lidam o analista e o artista e a operação frágil com o resto que ele identifica tanto na análise quanto nestas formas de produção artísticas. Laurent diferencia a análise como narração e a análise como instalação. Para ele, a análise não é o “relato que conviria” no lugar do que ficou perdido sob o recalque (*ibid.*, p. 27): ela se pareceria muito mais com as instalações que podemos ver no universo das artes (*loc. cit.*). Nossa escolha pelo termo instalação encontra, portanto, ecos no que observa Laurent, ainda que em nosso caso não estejamos falando em análise e que tenhamos extraído tal termo, precisamente, do estudo que empreendemos a respeito do fazer singular de Bispo do Rosario.

Voltemos agora ao que se deu com este sujeito. Encerrado no quarto-forte<sup>54</sup>, Bispo do Rosario se dedica ao fazer vital e contínuo de seus estandartes, mantos, ORFA<sup>55</sup> e tantos outros objetos. Esse fazer permitiu a ele construir as condições para barrar a invasão desmedida do Outro, consequência do retorno do significante no real, do desenlace entre simbólico e real, advindo da forclusão do Nome-do-Pai na psicose. O que estamos aludindo aqui como fazer pode ser circunscrito ao que já definimos, com Lacan, como fazer furo no Outro ou ainda como aquilo que é da estrutura do objeto *a*, definido por Lacan como condensador de gozo (Lacan, 1967/2003, p. 366).

Mas, como Bispo do Rosario construiu essas condições? Sua experiência no claustro, um fazer aberto ao real infinito (Vieira, 2007b, p. 4), indica que aquilo que retorna no real, como vozes alucinadas, pode ter, através de um fazer do sujeito, outro destino. Abordar o que retorna no real como um Outro perseguidor (ou como Deus) ou como um imperativo de trabalho infinito, um fazer aberto ao real infinito, nos parece uma importante gradação. De todo modo, este momento, marcado por um fazer aberto, ainda que vinculado ao delírio, não pode ser reduzido à execução de um mandamento delirante específico, pois ele é aberto. Chamaremos esse momento de claustro infinito.

---

<sup>54</sup> Bispo do Rosario usa este termo para se referir às solitárias (cf.: Denizart, 1982).

<sup>55</sup> Sigla proposta por Frederico Moraes e Gerardo Vilaseca para se referir, no tombamento da obra de Bispo do Rosario, aos objetos recobertos por fio azul.

É fundamental lembrar novamente que, embora a montagem que estamos propondo esteja baseada em fatos que colhemos de sua história, não podemos negar certo caráter de artificialidade que há ela. Mas, como fazer de outro modo? Ao analisarmos esquematicamente o que se deu com Bispo do Rosario damos, inevitavelmente, a toda esta experiência um encadeamento. Se por um lado isso nos ajuda a entender o que se passou, por outro, o encadeamento nos exige um passo a passo, um escalonamento que implica em uma separação dos processos vividos por Bispo do Rosario, que, na verdade, nos parece, se deram de forma mais concomitantes.

Para compreender toda esta construção, vejamos, primeiramente, o que nos parece ter ocorrido no claustro. Temos no interior do claustro uma mudança de ênfase: do fenômeno elementar – do retorno do significante no real – e do delírio – que se apresenta como tentativa de significação daquilo que se apresenta fora da cadeia – para um fazer incessante de objetos – uma operação que parece ser uma tentativa de articular o fenômeno elementar, o delírio e o fazer. Tudo isso ainda no claustro, tornado infinito, sem implicar a montagem da cela-ateliê ou da instalação de um nome.

No fenômeno elementar, o significante aparece sozinho no real e produz, no nível da significação, um vazio enigmático que poderá se converter em uma significação imaginária, o delírio. Trata-se, assim, de um significante desconectado dos outros significantes, mas que está conectado ao gozo. Na verdade, podemos dizer que, embora no fenômeno elementar o significante tenha um efeito de déficit na significação, que poderá ser compensado pelo delírio, por exemplo, ele também efetua um encontro entre o significante e o real.

Por mais que Lacan não tenha abordado explicitamente a questão do gozo no fenômeno elementar no âmbito do *Seminário 3: as psicose* – ainda que possamos ler o texto a luz de suas elaborações posteriores, o que nos permite extrair esta questão – ele fará isso anos depois, em 1966, no texto “Apresentação das Memórias de um doente dos nervos” (Lacan, 1966/2003).

A temática que avaliamos pela paciência exigida pelo terreno em que temos que fazê-la ouvida – do sujeito do gozo e do sujeito que o significante representa para um significante que é sempre outro, não estará nisso o que nos permitirá uma definição mais precisa da paranóia como identificando o gozo no lugar do Outro como tal? (Lacan, 1966/2003, p. 221)

Assim, embora o gozo já esteja em questão no próprio fenômeno elementar, nos parece que no caso de Bispo do Rosario o delírio opera, sobretudo na articulação do simbólico e imaginário, com pouca efetividade sobre o real. Isso talvez porque, como vimos, o delírio não funciona para Bispo do Rosario como suplência estável, o que teve como consequência não operar uma amarração entre os registros real, simbólico e imaginário que pudesse dar lugar ao sujeito.

Mas o fazer dos objetos, ainda no claustro, e não sem o delírio, parece construir as condições essenciais que irão viabilizar o enlaçamento entre os três registros dessa forma. Este fazer possui variações e isso é um ponto importante em nossa reflexão. O claustro é um fazer aberto ao real infinito, mas que não ficou disperso no “Outro feito de um discurso infinito” (*loc. cit.*), ou dizendo de outra forma, que não ficou disperso no infinito do delírio. Isso porque consideramos que os objetos, apoiados no delírio, localizam o gozo de forma diferente do que ocorre na paranoia ou na megalomania. Se nesses casos o gozo é localizado no lugar do Outro, fazendo consistir esse Outro como aquele que goza, no fazer de objetos com o delírio em Bispo do Rosario os objetos fazem furo no Outro. No fazer aberto ao real infinito do claustro há uma operação que faz barreira, limita e condensa o gozo, que faz furo no Outro.

No caso de Bispo do Rosario, o significante que surge sozinho no real, as vozes alucinadas, ganham uma significação imaginária com a ideia de uma missão delirante, que implicava tanto a construção de uma identidade imaginária como Jesus Cristo, quanto à produção de objetos, que está intimamente articulada à construção de tal identidade. Bispo do Rosario interpreta o que retorna no real como gozo de Deus por meio da ideia de uma missão. O que Bispo do Rosario faz, em um primeiro momento, é atribuir a Deus o sem sentido que retorna no real, as vozes alucinadas, recurso comum a muitos psicóticos que recorrem às significações místicas oferecidas pela cultura. Trata-se, assim, de uma decifração diante daquilo que o deixava perplexo.

Na missão, Bispo do Rosario é objeto de gozo de Deus. Mas esta missão, como dissemos, implica também em uma prática, o fazer incessante de objetos, incessante por estar sob as ordens imperativas do Outro, de Deus. Contudo, com a entrada do fazer dos objetos na cena, Bispo do Rosario passa a ser, ao mesmo tempo, objeto de gozo do Outro, mas também um artífice dos objetos, quando toma para si uma missão que faz coincidir gozo e fazer. Podemos dizer que o

fazer incessante de objetos faz surgir um objeto entre Bispo do Rosario e o Outro? Podemos falar aqui em extração do objeto *a*?

Sabemos que a partir das operações de constituição do sujeito, o binômio alienação e separação, trabalhados por Lacan no *Seminário 11* (1964/1990), o objeto *a* é extraído na neurose. Já na psicose, este percurso se apresenta como uma questão, e este objeto não é, ao menos por definição, exatamente extraído. Em “Abertura da seção clínica” (1977/2001, p. 8), Lacan ressalta que o conceito de objeto *a* é aplicável à paranóia, e afirma ainda que teria que demonstrá-lo, o que não o faz, entretanto.

Em seu texto “Pequeno discurso aos psiquiatras” (1967), Lacan afirma que a liberdade do louco está no fato de que ele não se sustenta no lugar do Outro, já que tem à sua disposição o objeto causa de desejo. O louco carrega consigo o objeto *a* no bolso (*ibid.*, p. 26). Temos aqui, portanto, algo distinto do que se chama de extração do objeto *a*. Mas, esta liberdade, é preciso lembrar, não é sem preço, tendo em vista que esta condição produz nesses sujeitos uma série de fenômenos que podem fazê-los sucumbir a uma existência na qual a possibilidade de laço social se encontra extremamente dificultada. Seria possível ao psicótico “prescindir” do Outro, na condição de se servir dele? O que significa carregar no bolso o objeto *a*?

Isso pode ser entendido através de Bispo do Rosario, em quem os objetos parecem permanecer misturados com seu próprio corpo. Acompanhando a via do corpo pela qual Lacan abordou Joyce, vejamos como poderemos pensar Bispo do Rosario. Na psicanálise é o ego que circunscreve o corpo como imagem, a imagem que alguém faz de si mesmo, como corpo. O despojamento de Joyce em relação ao seu próprio corpo, a relação peculiar que o escritor tem com ele, fez com que Lacan atribuísse uma função particularíssima ao ego em Joyce.

No caso de sujeitos psicóticos, eles só podem suportar o despojamento do corpo, do ego – o que podemos atestar em diversos sujeitos que apresentam característica que vão desde a falta de cuidado com a higiene pessoal até às práticas de automutilação, e que em Bispo do Rosario podemos atestar pela prática dos jejuns, por exemplo – porque não largam o objeto *a*, que consideram ser eles mesmos (Laia, 2012, p. 1). Isso porque é com o objeto *a*, como o *ossobjeto* referido por Lacan ao falar de Joyce (1975-76, p. 141), que os psicóticos têm a possibilidade de se fazer um corpo (Laia, 2012, p. 1).

*Ossobjeto*, com este termo Lacan nos fornece um neologismo que articula o corpo (osso) e o objeto *a* como aquilo que o nó borromeano e, portanto, o sujeito, sustenta (Lacan, 1975-76, p. 141). Na neurose esse objeto que o sujeito sustenta é extraído em sua relação com o Outro. Na psicose as coisas se dão de maneira distinta, já que é distinta a relação com a linguagem. Devido à forclusão do Nome-do-Pai, o sujeito permaneceria identificado ao objeto *a*. Mas disso resultam diferentes formas do sujeito se “virar na vida”, que apontam tanto para as psicoses – como as de Schreber ou Aimée, ou ainda para o próprio Bispo do Rosario, três casos que entre si se distinguem no que diz respeito ao que engendra o sujeito – quanto para o caso de Joyce<sup>56</sup>.

Dissemos que no claustro, no fazer aberto ao real infinito, esse fazer incessante tem como consequência condensar o gozo, o que traz aqui desdobramentos para pensar a problemática que envolve a questão do objeto, acima abordada. Não se trata de extração do objeto, mas ela aponta para o fato de que, se os objetos em Bispo do Rosario parecem estar misturados a seu corpo, algo a mais também se dá. Esses objetos sustentam extrações parciais, furos no Outro e no seu corpo.

Segundo nos esclarece Lacan, para Joyce, seu fazer literário *sui generis* criou as condições essenciais para que, no artista, o lapso de seu nó fosse corrigido. Lacan nos mostra o ego como o ponto onde o nó de Joyce rateia e, nesse mesmo ponto, está o que o corrige (*ibid.*, p. 148). Por meio da escrita de Joyce, engendra-se seu ego e seu *sinthoma* como nome próprio, estabelecendo, assim, um ancoramento no mundo para esse sujeito. Da mesma forma, sem querer apagar as diferenças entre Bispo do Rosario e Joyce, acreditamos que o fazer de Bispo do Rosario lhe permitiu a instalação de um ego e de alguns nomes, que talvez tenham funcionado como suplências, já que alguns deles proporcionaram alguma estabilização à Bispo do Rosario, umas mais duradouras do que as outras.

Lacan encontra na obra de Joyce, e também um tanto em sua biografia, as pistas que o permitem dizer que sua escrita é uma escrita do ego. Mas, com seu nó borromeano, Lacan muda completamente o sentido da escrita, afirmando que o nó dá a tal escrita uma autonomia em relação a uma outra, que resulta do que poderia ser chamado de uma precipitação do significante (Lacan, 1975-76, p. 140). Trata-

---

<sup>56</sup> No caso de Joyce poderíamos nos referir como uma psicose ordinária (Miller, 2010) ou não desencadeada.

se de uma escrita que vem de outro lugar, um lugar diferente do significante. É alguma coisa que se modula na voz, algo em que podemos enganchar os significantes (*ibid.* p. 141). É uma escrita que provém de um outro suporte dado por Lacan ao traço unário, ao *einzigster Zug*, de Freud (*loc. cit.*). “Ainda não lhes apresentei esse outro suporte. Em minhas notas, eu o escrevo *RI*. São as iniciais de *reta infinita*” (*ibid.*, p. 142).

Já vimos que para Lacan o princípio do nó borromeano é fazer equivaler ao círculo a reta infinita, aquilo em torno do qual se estabelece um furo (*loc. cit.*). Portanto, a escrita do ego em Joyce, aquilo que está intimamente relacionado ao seu saber fazer com o *sinthoma*, podemos afirmar, se relaciona ao que faz furo. Fazer furo, então, significa ordenar uma amarração borromeana em que cada registro fura o outro. Toda a demonstração que se seguirá abaixo comporta, justamente, esta premissa de trabalho: o furo é condição essencial à amarração borromeana do nó.

Em Bispo do Rosario, vemos sua prática *sui generis* de produção de objetos fazer furo. O fazer incessante e infinito de Bispo do Rosario no claustro pode ser equiparado ao que Lacan afirma ser a condição de um furo, a saber, a reta infinita que atravessa um Outro. Mas não basta que um fazer seja incessante para que haja o furo. Esse fazer faz com que o corpo em Bispo do Rosario, dado pelo Outro, não seja um imaginário compacto ou holofrásico, mas um imaginário furado pelos objetos que se sucedem ao infinito. Podemos dizer, então, que o fazer de objetos com o delírio em Bispo do Rosario é aquilo que circunscreve para ele um corpo, um ego. Seu corpo é, assim, o de um messias a trabalho, e, no infinito desse trabalho, seu corpo passa a ser furado, ter algo não dito, lugar por definição do sujeito.

Finalmente, para dar estabilidade a esse trabalho, no lugar do furo vem um nome que o estabiliza, lembrando sempre que a estabilização aqui é correlativa de uma “operação que circunscreve, localiza, deposita, separa ou apazigua o gozo, correlativa de uma entrada em algum tipo de discurso, por mais precário que ele seja” (Alvarenga, 2000, p. 15). No caso de Bispo do Rosario, quando falamos de furo, estamos nos referindo tanto a um furo no Outro, Deus, mas também um furo no Outro da Colônia, quando estes objetos passam ao espaço maior da prisão, e depois um furo na cultura, que não deve ser reduzida à arte, quando da instalação de um nome. A noção de furo também será usada no Capítulo 5 para pensar os

efeitos dos objetos como obra sobre o espectador. Contudo, esse furo não incide sob a estabilização de Bispo do Rosario, tendo em vista que seus objetos são alçados à categoria de arte após sua morte, bem como pelo fato de que para ele a arte não era um Outro.

Os objetos produzidos por Bispo do Rosario extrapolaram, sabemos, os limites da cela, do claustro, do lugar onde inicialmente se engendraram, passando ao espaço. Não cabiam mais no cubículo, outra maneira que Bispo do Rosario tinha de nomear as solitárias. Seria apenas a necessidade de mais espaço físico o que o levou a invadir todo o ambiente da prisão? Isso nos parece muito pouco. A falta de espaço poderia levar a diferentes opções. Bispo do Rosario poderia, por exemplo, descartar o que já produzira, como fazem muitos dos psicóticos que produzem desenfreadamente<sup>57</sup>. Mas não, aqueles objetos eram necessários para ele, nada era descartável. Aqueles objetos deveriam ter permanência, visto que eram, juntamente com o delírio, uma forma de ordenar, dar substância à missão, mas dar substância como missão ainda por cumprir.

Passar ao espaço era consequência, nos parece, da necessidade de dar continuidade a uma operação que concedeu a Bispo do Rosario alguma chance de lidar com o real por meio do simbólico, articulado ao imaginário. Ele tinha em suas mãos agora – por meio de seu fazer apoiado em sua missão – a matéria-prima que lhe permitiria construir uma maneira de lidar com o real que fosse ao mesmo tempo uma mediação com o ambiente em que vivia. E é justamente isso que nos mostra a história de Bispo do Rosario. Vejamos como.

Seus objetos passaram a ocupar todo o espaço daquela prisão. Ocupação consentida pelo Outro, visto que ninguém o impedia. Para prosseguir com sua produção, Bispo do Rosario criou e manteve com funcionários, pacientes e parentes dos pacientes uma rede de relações que lhe permitiu obter a matéria-prima da qual precisava. Além disso, algumas atitudes de Bispo do Rosario, que de alguma forma tinham relação com a construção de objetos – como por exemplo a prática de jejuns que viabilizava sua transformação, o que em algumas ocasiões

---

<sup>57</sup> Sabemos que muitos dos objetos criados por sujeitos psicóticos são frequentemente descartados, deixados de lado, por eles. Em 2008, no âmbito do projeto *Cartografias da Criação*, que tinha como objetivo mapear a produção artística de sujeito psicóticos, encontramos farta produção de objetos deixados por estes sujeitos nos locais de tratamento, como CAPS e Centros de Convivência. Muitos destes objetos, dentre os quais configuravam produções de considerável valor estético, não estavam assinados e parte deles se encontrava em precário estado de conservação.

o levaram a intercorrências clínicas graves, que resultaram em internações em um hospital geral –, eram respeitadas e acatadas pelo Outro. Daquilo que poderia ter permanecido como invasão, Bispo do Rosario fez sua subversão, fará furo no Outro, tomado aqui como a Colônia.

A ocupação do espaço, a rede de cooperação para obtenção de materiais e o respeito aos jejuns poderia ser um indício de como Bispo do Rosario teria causado no Outro da Colônia efeito tanto de incompreensão como de aceitação disso que não se compreende. Não seria esse um gesto de reconhecimento no sentido que lhe dá Lacan em seus primeiros escritos, o reconhecimento simbólico, vindo do Outro? Sua produção surtia efeito sobre o Outro, efeito de reconhecimento pelo Outro. Ainda que o Outro não considerasse a produção de Bispo do Rosario como arte, ainda que não visse naqueles objetos nada de utilitário também, já que nenhum valor de uso lhes era atribuído, a produção de Bispo do Rosario era levada em consideração pelo Outro, mesmo permanecendo completamente enigmática a ele. Nada se podia dizer daqueles objetos, e o Outro podia apenas assentir, como o fazia. E, exatamente por isso, era reconhecimento no sentido dado por Lacan, e a isso estamos chamando também de efeito de furo.

E esse furo no Outro da Colônia era sustentado pelo fazer de Bispo do Rosario. Prova disso está no fato de que, quando ele morre, os funcionários daquela instituição tentam fazer tais objetos voltarem a seu valor utilitário. Sem Bispo do Rosario, os objetos eram alçados a outra dimensão na Colônia.

Essa passagem pelo Outro produz efeitos sobre Bispo do Rosario, uma vez que é isso que permite que ele constitua naquele espaço sua cela-ateliê, seu lugar de vida e trabalho. Bispo do Rosario não poderia ter feito o que fez sem esse reconhecimento simbólico do Outro. Tal reconhecimento não deve ser confundido com uma mera questão prática, ou seja, não seria possível fazer objetos sem os materiais que eram trazidos pelos funcionários e outros. Sabemos que Bispo do Rosario poderia se virar bem sem isso, já que ele também recolhia, comprava e até mesmo fabricava sua matéria-prima. Da mesma forma, se poderia pensar que não seria possível se apoderar daquele espaço sem recorrer ao seu antigo status como xerife.

Contudo, sabemos que Bispo do Rosario, ao retornar para a Colônia, manteve durante algum tempo a posição de xerife, mas isso, por si só, lhe garantiria aquele espaço? Alguns privilégios sem dúvida, mas acreditamos que a

posse de tal local está articulada ao que dele era feito, aos seus objetos. Logo, a cela-ateliê não é meramente o efeito de questões práticas. Ela depende dos efeitos de furo que os objetos fazem em sua passagem pelo Outro. Além desse furo que Bispo do Rosario produz no Outro, o Outro lhe devolve um reconhecimento que produz efeitos em Bispo do Rosario. Aí está a diferença. A constituição de sua cela-ateliê é um passo a mais no caminhar de Bispo do Rosario. Esse reconhecimento não se restringiu a uma cooperação silenciosa ou submissão muda a algo que poderia ser considerado mera bizarrice de uma pessoa louca.

Sabemos que através da sua cela-ateliê, Bispo do Rosario ganhará notoriedade não só na Colônia, mas também na cultura. Bispo do Rosario passa a despertar o interesse de jornalistas, artistas e psicanalistas no início da década de 1980, que reconhecem em sua cela-ateliê e em seus objetos algo de singular, de especial, mas que estas pessoas também não sabiam muito bem como definir. Na época, nada garantia que aquilo fosse arte, por outro lado, por escapar ao Outro seu sentido, as produções de Bispo do Rosario se mantiveram como algo estranho, sem definição ou sentido. Da mesma forma, antes de seu reconhecimento mais ampliado pela cultura, aquele local já vinha sendo visitado por profissionais da Colônia, como psiquiatras e psicólogos, o que nos permite dizer que ali se tratava de um reconhecimento. Assim, um reconhecimento que advinha do Outro era concedido à cela-ateliê construída por Bispo do Rosario.

Tudo isso produz, novamente, efeitos sobre Bispo do Rosario. Ele não está alheio ao reconhecimento do Outro. Prova disso é o fato de que um de seus estandartes, que foi postumamente intitulado como *Uma obra tão importante que levou 1986 anos....*, ele retrata, justamente, de sua passagem pelo Outro da cultura. Isso aponta para o que chamamos de instalação de um nome e que, em termos topológicos, vamos aproximar do que o psicanalista chamou de verificação do furo. No lugar de um furo, sustentado pelo fazer de Bispo do Rosario, um nome vem a se instalar, o que verifica o furo, nos termos de Lacan, tornando-o um verdadeiro furo.

Verificar um furo é sustentá-lo por meio de um fazer, de uma escrita, que é efeito desse furo, é se fazer nomear pelo Outro. Como afirmamos, não há nomeação que não passe pelo Outro. *Uma obra tão importante que levou 1986 anos....* nos dá, justamente, os indícios disso. Assim, verificar o furo é fazer uma

passagem pelo Outro, se fazer acolher pelo Outro por uma função de nomeação. Instalar-se em um nome.

Antes de nos reportarmos especificamente ao estandarte aludido, gostaríamos de reafirmar que, a partir do furo que os objetos de Bispo do Rosario produzem no Outro, um reconhecimento simbólico advém desse Outro. Foi isso que procuramos demonstrar através do reconhecimento concedido tanto pela Colônia, por meio da ocupação do espaço da prisão, da rede de cooperação para obtenção de materiais e do respeito aos jejuns, quanto pela cultura, através da notoriedade que Bispo do Rosario passou a ter. Por meio desse reconhecimento do Outro, Bispo do Rosario se faz nomear, bordando em seus objetos os efeitos desse reconhecimento, escrevendo, assim, um nome como *sinthoma*, como suplência, um nome que lhe concede estabilidade.



Figura 17: Detalhe do estandarte *Uma obra tão importante que levou 1986 anos...* Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Proporemos um recorte, assim como procedeu Lacan com *Finnegans Wake*, de Joyce. Vejamos primeiro o estandarte *Uma obra tão importante que*

*levou 1986 anos....* Observamos através dele a verificação do furo. O furo se constitui pelo enigma, pelo fora de sentido, que Bispo do Rosario produz no Outro por meio de seus objetos e se verifica/sustenta na medida em que isso engendra efeitos sobre aquilo que Bispo do Rosario produz, sendo o principal deles o efeito de nomeação.

Bispo do Rosario transcreve nesse estandarte o texto de uma revista que, segundo ele, era a única matéria que realmente lhe “rendia homenagem” (Bispo do Rosario, 1988). Como vimos no Capítulo 3, na verdade, esta revista não trazia uma matéria sobre Bispo do Rosario, mas sim a publicidade de uma publicação sobre a vida de Jesus Cristo, que veiculava um texto que fazia referência à biografia do messias e à sua importância. As outras reportagens, bem como o interesse que ele estava incitando no meio cultural, não estão apartados da propaganda veiculada pela *Veja*, muito pelo contrário, eles são o que permite a Bispo do Rosario identificar naquela seu lugar privilegiado. Dentre todas as reportagens sobre ele, a que fazia a propaganda de uma publicação sobre a vida de Jesus Cristo era a mais importante. Para Bispo do Rosario tudo isso era índice de seu reconhecimento pelo Outro e, ao bordar esta publicidade em um de seus objetos, ao registrar nele os efeitos de sua passagem pelo Outro, podemos falar, portanto, em verificação do furo.

Neste estandarte se articulam, coincidem, sua identidade messiânica e a produção de seus objetos como o que constitui um nome. A expressão *instalação de um nome* aqui tem como objetivo articular o fazer de objetos e os nomes desempenhando função de nome próprio, o que só se dá, neste caso, à custa do próprio fazer. A história de Bispo do Rosario nos mostra isso. Aqui é importante sustentar que um nome e identidade delirante, como Jesus Cristo, não são exatamente a mesma coisa em Bispo do Rosario, ainda que ambos dependam dos objetos.

A fim de avançarmos nessa discussão é preciso abordar novamente a questão dos nomes próprios em Lacan. Para elaborar sua teoria dos nomes próprios, o psicanalista segue de perto os trabalhos de Lévi-Strauss, como indicou Miller na *Conversação de Arcachon* (1987), mas confere a eles um estatuto especial: o nome próprio é aquilo que não se traduz. Segundo Laurent (2003, p. 63), é preciso incluir o nome próprio na língua, para que a questão de sua “intradução” se coloque. Além disso, é preciso aproximá-lo daquilo que não se

traduz do escrito ou do traço como o que não é para se ler. Laurent recorre a uma passagem onde Lacan se refere a Joyce para afirmar que, para Lacan, o escrito está no mesmo registro do nome próprio, ambos são intraduzíveis.

O escrito como a-não-ler, foi Joyce que o introduziu – melhor seria eu dizer o intraduziu, pois, ao fazer da palavra um tráfico para além das línguas, eles só se traduz com dificuldade, por ser igualmente pouco legível por toda parte. (Lacan, 1973/2003, p. 504)

Da mesma forma, nos lembra Laurent, os sintomas também são nomes, ou em suas palavras, são nomes como quase-nomes, formas de nomear um gozo indizível, que marca o limite classificatório não como nome de um único, mas como tentativa de inserir na cultura aquilo que não pode ser completamente compartilhável, traduzido. Os sintomas classificados pela psiquiatria, os quase-nomes aos quais o sujeito pode aderir como tentativa de assegurar algo de si, dizem respeito às formas de gozo do sujeito, que ganha uma tradução em determinada comunidade. Entretanto, como nos mostra a psiquiatria, estes nomes estão em constante mudança, eles deslizam, o que marca o caráter impossível desta tradução: visto que o gozo é opaco, ele escapa ao sentido.

Se a linguagem pode operar como comunicação, ela certamente não serve apenas ao sentido. É isso que nos mostra a psicanálise,

a única disciplina que faz funcionar a linguagem como um lugar onde o significante não tem necessidade de sentido, não tem necessidade de pensar para funcionar em torno da vontade de nomear o gozo. (Laurent, 2003, p. 68)

A linguagem também permite inscrever o trauma do gozo em um sistema de significante liberado do sentido comum, para melhor dar lugar aos gozos (*loc. cit.*). Assim, o que chamamos de nome próprio revela uma dimensão não só distinta da significação, ela faz aparecer um vazio, um furo mesmo na dimensão do sentido (*ibid.*, p. 71). Mais precisamente, segundo as formulações de Laurent, podemos dizer que a operação característica do nome próprio é tapar com um furo, paradoxo formulado por Miller (2010, p. 40).

Miller afirma que o nome próprio é uma seleção, mas ele nunca é suficiente, exigindo sempre um complemento (*ibid.*, p. 39). Para Joyce, Lacan o complementa com o *sinthoma*. Como ressalta Miller, Lacan afirma que o sujeito é impotente para justificar que ele se produz do  $S_1$ , e ainda mais impotente para

justificar que esse significante o representa do lado de outro significante, sendo por aí que passam todos os efeitos de sentido. Miller lembra que esta articulação  $S_1$ - $S_2$ , que é condição de sentido, comporta sempre algo de arbitrário. O sujeito não pode se justificar e os efeitos de sentido se tamponam imediatamente, produzindo um impasse. “A astúcia do homem consiste em tamponar tudo isso com poesia, que é, ao mesmo tempo, efeito de sentido e efeito de furo” (*loc. cit.*). Isso não quer dizer que para a psicanálise todos são poetas, mas sim que a poesia nos ensina sobre ambiguidade da linguagem, no que ela tem de efeito de sentido, mas também de furo.

Joyce, ao escrever sua obra, pode nela dar lugar a alguns nomes que localizam algo distinto de todos os outros nomes: seu próprio gozo. Ou seja, foi capaz de constituir um nome intraduzível que sustenta um sujeito singular em seu gozo. Localizamos aqui o que abordamos como nomeação. Ao tecer sua vida e sua obra, ao se nomear por outros nomes (Laurent, 2003, p. 71), Joyce acaba por fazer com que o nome próprio passe a fazer parte da língua comum, do dicionário, do que na cultura se acolhe. Mas isso, como ressalta Laurent (*ibid.*, p. 72), não se trata somente de notoriedade. Isso diz respeito a uma operação que incide sobre o sistema linguageiro, concerne a toda língua inglesa, e se articula àquilo que, em Joyce, se impunha do *sinthoma* e que localiza o gozo: sua necessidade de desbastar a língua paterna.

Nomes pululam nos escritos de Joyce, presentes tanto sob a forma de codinomes (Laurent, 2003, p. 71), em *Retrato de um artista quando jovem*, e também nas diferentes nomeações que recebem os personagens de *Fineganns Wake* (Campbell; Robnson, 1944/1986, p. 109). Aqui, Laurent identifica aquilo que Miller colocou como a necessidade de um complemento ao nome de batismo, que é feita pelos nomes comuns, os substantivos. Essa rede que complementa o nome de batismo contribui para que esse nome venha a funcionar como nome próprio, ou seja, um intraduzível como um designador rígido<sup>58</sup>, algo que marca e distingue sem nada dizer em termos de qualificação ou explicação (Vieira, 2011, p. 13) e que sustenta um gozo singular do sujeito.

Essa rede, este enxame de nomes,  $S_1$  em termos lacanianos (1972-73/2008, p. 154), visa uma ordenação em torno de um nome que ganhará função

---

<sup>58</sup> Nos termos desenvolvidos por Saul Kripke.

especial. Essa construção de um nome nos parece equivalente ao que vimos com a constituição do nó de quatro, ou seja, um nome como *sinthoma* amarrando os três registros, constituindo a suplência necessária.

Os nomes também pululam, se acumulam, nos objetos de Bispo do Rosario, alguns deles dedicados exclusivamente a isso. São os casos dos estandartes *Dicionário de nomes A I* e *Dicionário de nomes A II*, mas também das *Vitrines de nomes* e das *Vitrines Fichários* e da parte interna do *Manto da Apresentação*. Nomes de pessoas, nomes de coisas, nomes de lugares, nomes. No estandarte *Eu preciso destas palavras . Escrita*, podemos ler:

NO PEITO TRAZ A ÁGUIA É NOME  
NOMES PRÓPRIO COM ARACY/ARACAJÚ/ARTHUR/ARGELIA/A

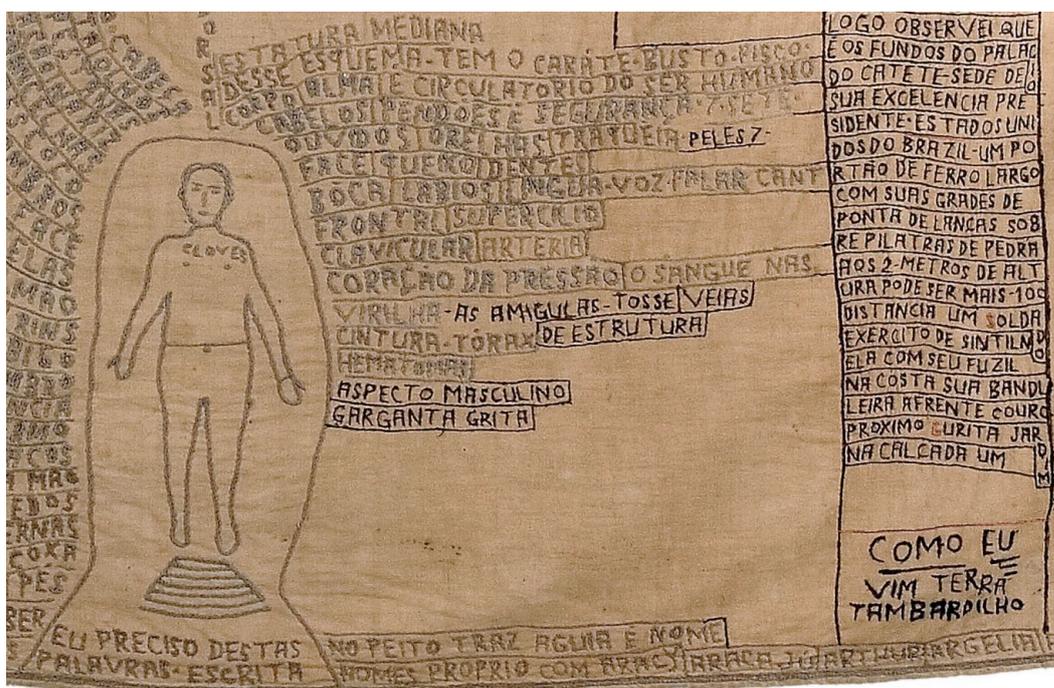


Figura 18: Detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras . Escrita*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

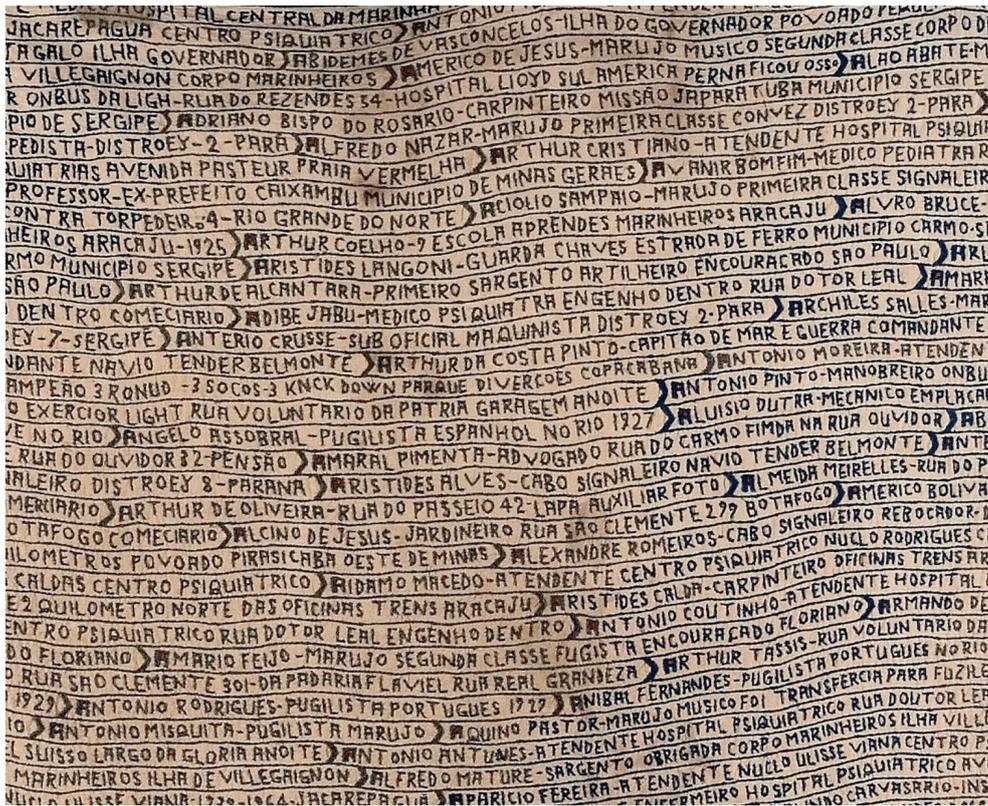


Figura 19: Detalhe do estandarte *Dicionário de nomes letra A I*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.



Figura 20: Parte de dentro do *Manto da Apresentação*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

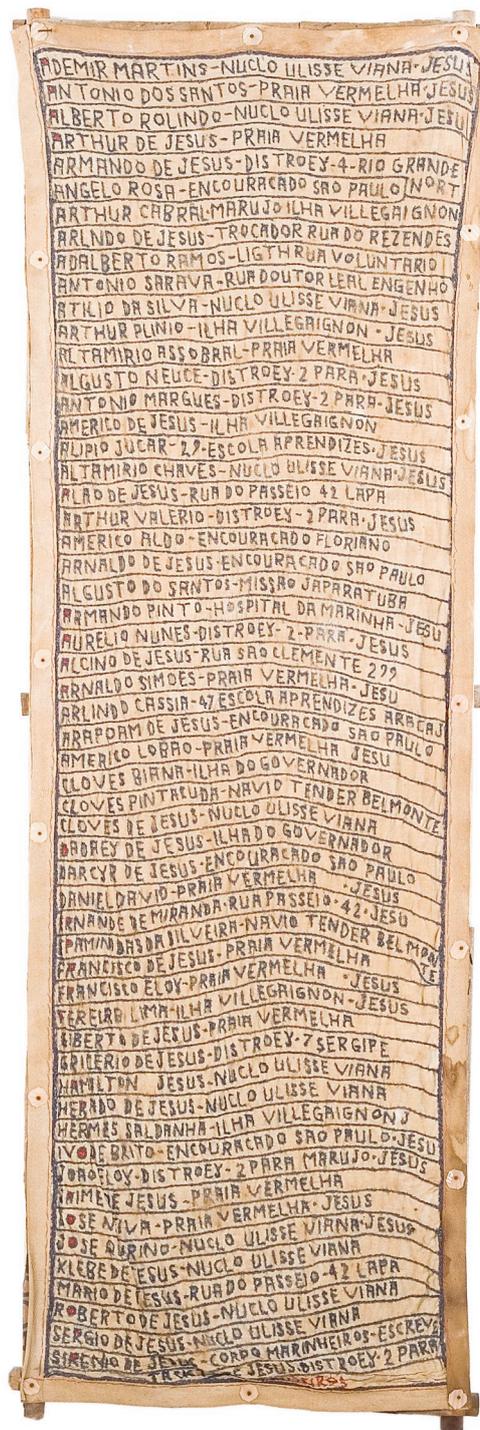


Figura 21: Detalhe do estandarte *Dicionário de nomes* letra A II. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Aracajú e Arthur são, ambos, referências ao próprio Bispo do Rosario: o primeiro diz respeito ao local onde ele nasceu, Sergipe, e o segundo é seu primeiro nome. Acreditamos que, escrevê-los, foi o saber fazer de Bispo do Rosario com seu *sinthoma*, já que o sentido de sua origem, marcados pelo lugar

de onde se vem e pelo nome que se tem, habitualmente garantidos pelo Nome-do-Pai, pela tradição, nada garante ao sujeito. A proliferação de nomes talvez denote sua busca por algo como o que Lacan, no *Seminário 3*, definiu como “chumbo na malha” (1955-56/1988, p. 44), algo que teria a função de âncora, de ponto de basta.

A instalação de um nome que estamos propondo para Bispo do Rosario será pensada a partir da função do nome próprio, daquilo que sustenta um intraduzível, que tapa com um furo e estabiliza o sujeito. Um nome que nos parece conseguir sustentar o furo que o gozo a mais de seu *sinthoma* produz no Outro. Assim sendo, iremos atribuir a esse sujeito um nome como *sinthoma*, o que estará circunscrito ao período abordado. Trata-se, portanto, de uma tentativa de exemplificar, por meio de seus objetos, a questão da nomeação nesse sujeito.

Ainda que Bispo do Rosario tenha se feito nomear por outros nomes, o recorte que propusemos nos levou a usar a expressão instalação *de um nome* e não *do nome* ou *dos nomes*. Se optássemos pela expressão *do nome*, isso poderia dar a entender que o nome que extraímos deste período era o nome próprio de Bispo do Rosario, o nome mais importante de todos, o que romperia com ideia de sobreposição entre todos esses nomes, o que é marca da estabilização em Bispo do Rosario.

Da mesma forma, se usássemos a expressão “*dos nomes*” pareceria que os outros nomes aludidos também se instalaram no período abordado, o que mais uma vez romperia com ideia de sobreposição entre eles. Assim, para nós, trata-se mais de uma sobreposição entre os nomes, que foi pensada a partir da instalação de um nome. Os nomes se superpõem tomando parte na amarração *sinthomática* de Bispo do Rosario.

Podemos dizer, então, que esses outros nomes se acrescentam, além do que, a rigor, não se instalaram no período no qual nos detemos. Preferimos guardar o termo *instalação* especificamente para o período abordado. Esse período tem algo de diferencial e a instalação serve para marcá-lo. Esse diferencial é o fato de que Bispo do Rosario passa a viver exclusivamente para o fazer de seus objetos, algo que tentamos circunscrever com a frase usada no Capítulo 2: “o tempo da vida era, também, o tempo da obra”.

A utilização do termo *instalação* aqui se apóia mais no diferencial que ele sustenta em relação a outros momentos da vida de Bispo do Rosario, o que nos

levou a falar em suplência e *sinthoma*, indicando-nos uma leitura pela abordagem borromeana, do que no fato daquele local ser considerado pelo campo da arte uma instalação. Seu status de instalação artística nos serviu, neste Capítulo específico, como um mote para marcar tal especificidade.

Diante do exposto, acreditamos que a expressão *instalação de um nome* mantém a ênfase no período estudado, sem desconsiderar sua relação com os outros nomes que Bispo do Rosario pôde inventar, além de já indicar a dimensão da arte de seus objetos, o que nos servirá adiante. Tudo isso também demonstra a sobreposição entre a perspectiva da clínica estruturalista, abordagem que usamos para pensar o delírio e o nome Jesus Cristo no Capítulo 3, e a aquela da clínica borromeana, adotada neste Capítulo.

O nome próprio de Bispo do Rosario não era Jesus Cristo. No nosso entendimento, afirmar isso seria correlativo a dizer que Stephen Dedalus é o nome próprio de Joyce, o que reduziria, no caso desse escritor, as distâncias que existentes entre personagem e autor, implicando em uma simplificação das relações que, na verdade, são amplamente complexas entre vida e obra (Mandil, 2003, p. 183). Já no caso de Bispo do Rosario, acreditamos que isso seria uma espécie de redução do *sinthoma* ao delírio, o que não caberia neste trabalho, de acordo com todas as formulações que já propusemos nesta tese a respeito do delírio em Bispo do Rosario.

Contudo, Jesus Cristo foi, certamente, um dos nomes pelos quais Bispo do Rosario experimentou se fazer nomear. Assim como parecem ter sido também Arthur Bispo: o boxer, o marujo de bronze, Arthur Bispo do Rosario: o marinheiro, Arthur Bispo do Rosario: o funcionário da Light, lavador de bondes e borracheiro, Bispo: o faz-tudo da família Leone, o empregado do Hotel Suíço e da Clínica Amiu. Nestes quatro nomes, Jesus Cristo era sua identidade imaginária delirante, só que não cristalizada ou holofrásica, como já afirmamos. O corpo em Bispo do Rosario não é um imaginário compacto, mas um imaginário furado pelos objetos. O fazer de objetos com o delírio em Bispo do Rosario é aquilo que circunscreve para ele um corpo e instala um nome.

Devido à forclusão do Nome-do-Pai e, por que não dizer, à carência paterna em Bispo do Rosario, o Nome-do-Pai como significação primordial que ordena a rede do discurso, não opera para esse sujeito. A carência paterna referida por Lacan em relação a Joyce é nomeada como *Verwerfung* de fato (Lacan, 1975-

76, p. 86), e se relaciona à demissão paterna, a uma fala ou ato do pai que revela que ele está ausente de sua função (Guerra, 2007, p. 122). Isso é distinto da foraclusão do significante do Nome-do-Pai no campo do Outro (*loc. cit*), o que chamamos de *foraclusão* ou *Verwerfung* do Nome-do-Pai. O caso de Joyce teria mais os contornos do que Miller (2010) chamou de “psicose ordinária”, o que, em nossa opinião, não nos autoriza dizer que a *Verwerfung* de fato seria seu “mecanismo estruturante”.

No caso de Bispo do Rosario, é possível falarmos em carência paterna, mas não em demissão paterna nos termos vistos acima. Não dispomos de dados. O que sabemos é que sua psicose foi desencadeada, daí falarmos em foraclusão do Nome-do-Pai, diferente do que ocorreu em Joyce. Além disso, seu endereçamento a Deus e sua identidade delirante como Jesus Cristo podem ser vistos como uma tentativa de apelo a um pai, como forma de completar seu nome de batismo, nome esse concedido exclusivamente pelo pai, já que Bispo do Rosario era também o nome de seu pai, Adriano Bispo do Rosario. Bispo do Rosario é um nome que já carregava em si as insígnias do pai e também as de Deus. Seria possível pensar que Bispo do Rosario está enredado e gira em torno das questões do pai, como também desenvolveu Lucia Castello Branco (1998, p. 39), e da nomeação, como abordado neste Capítulo.

Como do pai Bispo do Rosario é carente, ele dirigirá a Deus seu apelo. Mas Deus, como Outro, é inconsistente. E, assim, seguirá esse sujeito desfiando o rosário de nomes no mar da linguagem no qual ele tenta não se afogar, em que ele tenta, através desses nomes, lançar uma âncora.

No intuito de mostrar como o fazer de Bispo do Rosario engendra um nome como *sinthoma*, como suplência, iremos atribuir a ele um nome baseado no período sobre o qual nos debruçamos aqui. Optamos pela expressão *filho do homem*, que extraímos de seus objetos e que possui algumas variações em sua escrita: *filho do home e filho do hom*. São expressões bordadas por Bispo do Rosario em vários de seus objetos, dentre eles os postumamente intitulados *Reconheceram filho de Deus*<sup>59</sup>, *Venha as virgens em cardumes*, *Manto da Apresentação* e também nas diferentes *Vitrines Fichários e Vitrines de nomes*.

---

<sup>59</sup> Embora nesse estandarte esteja escrito *filho do homem*, no título a ele atribuído vemos a expressão filho de Deus.

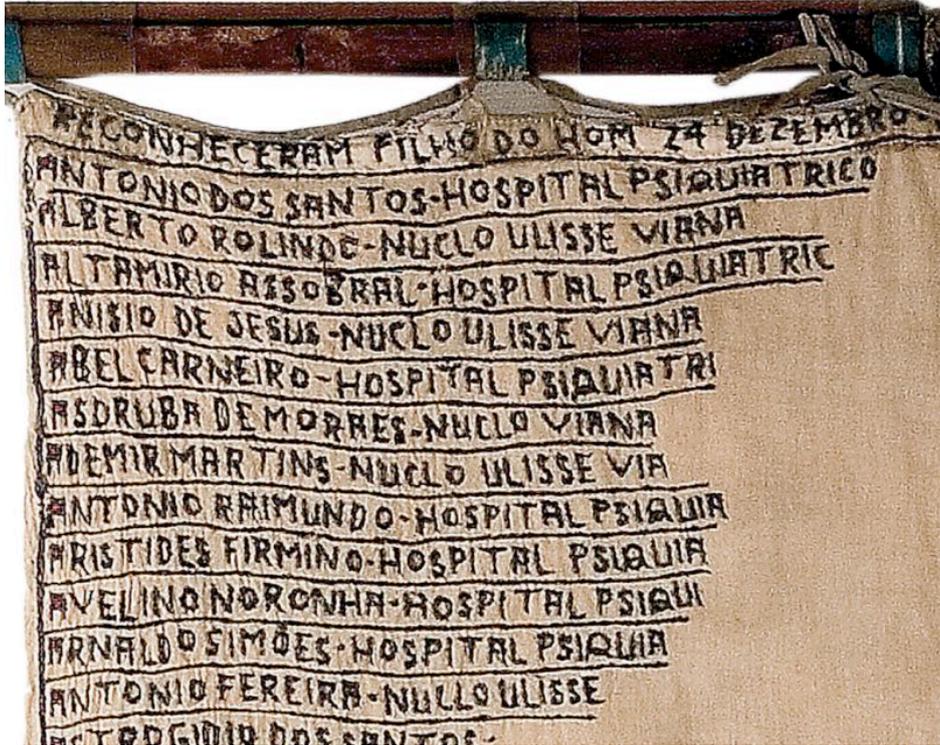


Figura 22: Detalhe do estandarte *Reconheceram filho de Deus*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

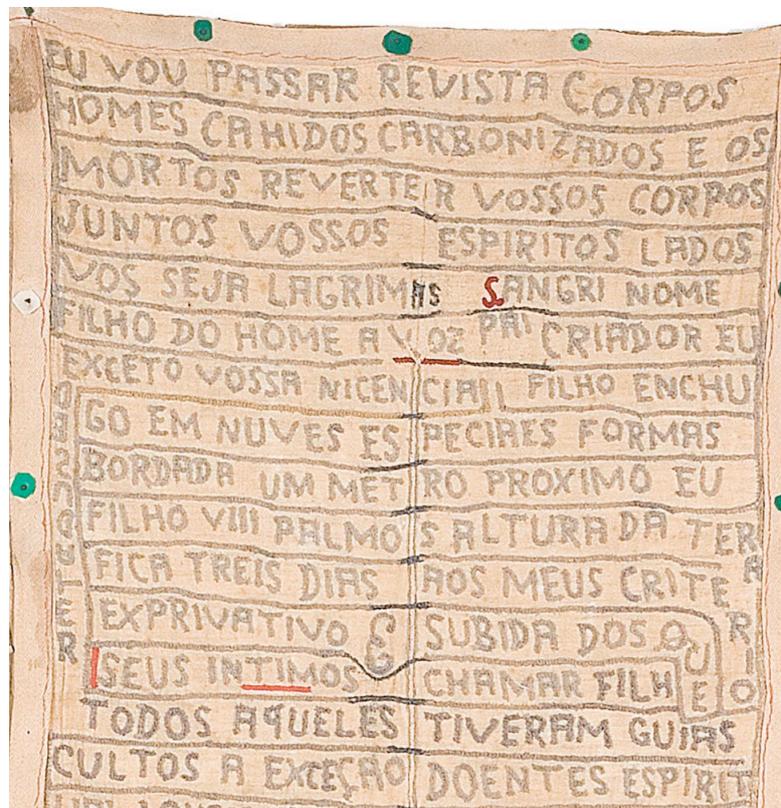


Figura 23: Detalhe do estandarte *Venham as virgens em cardumes*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.



Figura 24: *Fichário de nomes*. Artista: Bispo do Rosario. Fotografia: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

*Filho do homem* é uma expressão presente no *Apocalipse*, embora não seja exclusiva dele. É usada para se referir a Jesus Cristo, o filho de Deus, identidade delirante de Bispo do Rosario. A relação que sublinhamos entre tal expressão e este livro do Novo Testamento poderia dar a ela um sentido restrito somente ao delírio e à significação que ele porta, tal como o nome Jesus Cristo. Entretanto, *filho do homem* também consente pensarmos a instalação de um nome como *sinthoma*, na medida em que é um nome advindo do delírio, mas que também é

marca do fazer de Bispo do Rosario<sup>60</sup>. Por ser um nome bordado em vários de seus objetos, essa expressão ganha o mesmo status que demos ao que escreve Bispo do Rosario no estandarte *Uma obra tão importante que levou 1986 anos....* Trata-se, em nosso entendimento, daquilo de este sujeito inventa com o que já existia, a partir de sua passagem pelo Outro da cultura, de seu reconhecimento pelo Outro.

*Filho do homem* é um nome que nasce do furo que Bispo do Rosario faz, sustenta e verifica no mundo das relações entre os homens, na cultura e na linguagem. Um nome que se instala no furo que se estabelece da articulação com os outros nomes vindos do Outro, remetendo ao que abordamos como sendo a função do nome próprio, aquele intraduzível que sustenta um furo, no qual se instala e se estabiliza o sujeito.

Branco (1998) aborda a expressão *filho do homem* pelo seu aspecto de letra. “Letra é filho do homem. Ou será o homem filho da letra?” (*ibid.*, p. 38). Letra que é puro traço, aquilo que borda o furo, o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica. Letra que funciona, nos diz a autora, “como sutura do buraco, ao mesmo tempo em que, ao suturá-lo, marca uma inscrição” (*loc. cit.*), sobre a qual se escreve e se inscreve o sujeito. Contudo, na psicose, a letra assume um caráter menos de sutura que de marca do furo.

As noções de letra e furo são trabalhadas pela autora naquilo que elas têm de característico na psicose, mas também na literatura e na poesia. Redução da palavra em ponto poético, mas também em ponto psicótico: em ponto de letra, em ponto de ponto, em ponto de *p*. Loucos e poetas se aproximam e se distanciam, sem que isso seja uma tentativa de estabelecer marcos definitórios ou rigorosos entre as produções na loucura e na arte.

---

<sup>60</sup> É interessante ressaltar que o entendimento da expressão *filho do homem* é alvo de debates e discussões. A expressão está presente tanto no Novo como no Velho Testamento, de formas distintas, o que ensejou diferentes acepções do termo: ela pode se referir tanto a Jesus Cristo quanto aos homens de uma maneira em geral. Isso lhe confere um caráter mais indefinido, enquanto Jesus Cristo é um nome que não porta, na cultura, qualquer ambiguidade, ou seja, todos sabemos quem foi Jesus Cristo. O sacerdote diocesano e doutor em Teologia Geraldo Morujão em seu livro *Apocalipse: um guia de leitura para hoje* (2010), afirma que filho do homem se refere à Cristo (*ibid.*, p. 33). Contudo, em outra passagem esta assertiva é relativizada, já que o autor declara que a expressão *daria* a entender que seria uma referência a Jesus Cristo. Para nós isso é uma forma de ilustrar a indeterminação que porta filho do homem, o que nos permite mais uma vez uma aproximação com a noção de nome próprio. Ainda assim, consideramos ser mais relevante tomar *filho do homem* como nome próprio pelo fato de ser um nome que surge no fazer de Bispo do Rosario.

A autora centra a discussão sobre Bispo do Rosario em torno da foraclusão do Nome-do-Pai e de Deus como Outro. A letra que borda Bispo do Rosario é uma letra em ponto de *p* que Branco se pergunta se não seria em ponto de pai. “Assim, talvez, a palavra do psicótico [...] possa também inventar um pai como aquele que escreve” (*ibid.*, p. 45).

Em nossa reflexão também nos debruçamos sobre a questão da foraclusão e do Outro como Deus. Contudo, como propusemos no Capítulo 3, demos ênfase também ao endereçamento deste sujeito ao Outro da cultura, que não é sinônimo de arte, o que nos levou às noções de suplência e *sinthoma*, à ideia de *instalação de um nome* e da estabilização em Bispo do Rosario.

#### 4.7

#### **A acumulação em Bispo do Rosario: *sinthoma* e escabelo**

A montagem do claustro infinito à instalação de um nome nos possibilitou demonstrar que Bispo do Rosario faz furo no Outro e as relações disso com o *sinthoma* enquanto suplência e a questão da nomeação. Mas tudo isso ainda não aborda, especificamente, esse furo que se faz no Outro e gozo a mais do *sinthoma* em Bispo do Rosario, aspecto que nos permite elaborar melhor a questão do furo e suas consequências, tanto para a estabilização deste sujeito, quanto para o que vamos desenvolver posteriormente no Capítulo 5 sobre sua obra. Qual seria o *sinthoma* de Bispo do Rosario?

Acreditamos que ele possa ser definido como sua necessidade de acumulação. A acumulação não deve ser vista aqui como mero amontoamento de coisas, tampouco como um comportamento patológico, conhecido atualmente como *compulsive hoarding* (acumulação compulsiva) ou disposofobia. A série *Acumuladores*, veiculada pelo canal *Discovery*, no Brasil, nos serve aqui para fazer uma distinção entre o que fazia Bispo do Rosario e o que fazem estes sujeitos que revelam seus amontoamentos na TV.

Longe de definir se estes últimos são, ou não, acumuladores patológicos, portadores de alguma desordem comportamental ou psiquiátrica, o que fica patente nestes sujeitos é que eles, diferente de Bispo do Rosario, não parecem encontrar qualquer possibilidade de uso, qualquer possibilidade de invenção, a

partir do que eles acumulam. O próprio objeto de acúmulo lhes parece indiferente, qualquer coisa serve.

Já em Bispo do Rosario a acumulação implica nos procedimentos de extração, reunião e, principalmente, do registro. Sua acumulação leva a uma invenção. Para marcar a especificidade do que faz Bispo do Rosario, recorreremos novamente à uma noção do campo da arte. A ideia de acumulação é usada pelo campo da arte e está vinculada ao termo *assemblage* e à algumas instalações artísticas. O termo foi cunhado por Jean Dubuffet (Morgan, 2007, p. 20), que também criou o termo *art brut*, para se referir às produções artísticas de pessoas fora do circuito formal da arte, como os loucos. Mas a acumulação se refere também àquilo que Argan nomeia como *dissemblage* (1992, p. 559), o oposto da acumulação na *assemblage*. Enquanto a última noção trata da justaposição de objetos da mesma natureza que, apesar de produzir um novo conjunto, não faz com que seus elementos percam seu sentido original, a *dissemblage* diz respeito ao que Pierre Restany observa: “o acúmulo de x objetos da mesma natureza sugere *outra coisa e mais* que um objeto único, considerado isoladamente” (*loc. cit.*).

Essa *outra coisa e mais* são os objetos de Bispo do Rosario, seu escabelo. Eles nascem da acumulação, de um saber fazer com o *sinthoma* que se converte em objeto, um objeto fora do sentido para o Outro. Na Colônia, e mesmo depois na cultura, mais ainda não na arte, aqueles objetos eram enigmáticos não tinham valor de uso, já que eles haviam sido retirados desta função, tampouco de troca, pois não eram considerados arte ou artesanato, por exemplo. Mas eles representavam Bispo do Rosario para o Outro, ainda que o Outro nada pudesse dizer daqueles objetos. O Outro podia apenas assentir, como fazia. A isso estamos chamando de efeito de furo no Outro.

Faremos agora um paralelo entre Joyce e Bispo do Rosario no intuito de esclarecer como o *sinthoma* serve ao escabelo que são os objetos de Bispo do Rosario. Desta forma, veremos como o gozo deste sujeito incide sobre o Outro produzindo nele um furo.

Joyce foi capaz de fazer o gozo a mais do *sinthoma* servir ao escabelo de sua escrita. Ele faz com que *sinthoma* e escabelo coincidam. Tal convergência se dá também em Bispo do Rosario, ainda que seu escabelo não inclua o campo da arte, como em Joyce.

Contudo, em ambos, o escabelo que se serve do *sinthoma* faz furo no Outro. O furo, que é sempre no Outro, é sinônimo de reconhecimento, de efeito causado no Outro pela junção entre *sinthoma* e escabelo, pelo a mais de gozo que o *sinthoma* servindo ao escabelo traz. Desta forma, podemos dizer que um furo se dá quando um gozo é reconhecido. Pelo menos é o que Joyce e Bispo do Rosario nos ensinam quando fazem coincidir *sinthoma* e escabelo.

Essa passagem pelo Outro tem efeitos sobre o sujeito, efeitos de estabilização e nomeação. Mas o nome aqui não deve ser confundido com ter sucesso, virar uma celebridade. Ter um nome é ter um furo estável, é aquilo que serve tanto a Bispo do Rosario como a Joyce como forma de construir uma estabilização. Trata-se de se fazer nomear a partir de seu *sinthoma*. O que é um nome? É algo que não tem sentido, mas que passa a representar esse furo no Outro. Assim sendo, um nome é aquilo que tapa com um furo, o que mantém o furo a partir de um outro. A estilização exige tanto a operação de fazer um furo no Outro, mas para que o próprio furo no Outro se estabilize é preciso de um nome.

Dissemos que, em Bispo do Rosario, há uma a convergência entre *sinthoma* e escabelo. Isso significa que ele encarnava seu *sinthoma*, que esse era seu nome próprio? É possível levar o paralelo entre James Joyce e Bispo do Rosario até esse ponto? Acreditamos que, no caso de Bispo do Rosario, seria mais pertinente falarmos em possibilidades de nomeação. São nomes, nomeações, com valor de tapar com um furo. Neste sentido, eles têm algo de nome próprio, mas não estão no mesmo nível de eficácia do nome próprio em Joyce.

É preciso lembrar que a noção de *sinthoma* nos serve para pensar a questão da suplência, aquilo que faculta ao sujeito sua estabilização e que estas são, frequentemente, precárias, necessitando de um trabalho constante do sujeito, ainda mais nos casos de psicose.

No caso de Bispo do Rosario, vemos muitos nomes sendo engendrados, motivo pelo qual falar em nome próprio como *sinthoma* não nos parece apropriado. É isso que filho do homem nos ajuda a mostrar, já que ele presentifica a convergência entre *sinthoma* e escabelo, mas se revelando como mais um nome possível para este sujeito.

Bispo do Rosario foi marcado pela *Verwerfung* do Nome-do-Pai, enquanto em Joyce, Lacan afirma que uma carência paterna, enquanto demissão, se deu, o que o psicanalista caracterizou como *Verwerfung* de fato. Devido a isso,

cada sujeito, a sua maneira, se viu às voltas com a questão da nomeação e, para solucioná-la, ambos fizeram com que o gozo a mais do *sinthoma* servisse de escabelo.

A necessidade de desbastar a língua inglesa, o *sinthoma* de Joyce, advém de sua carência paterna. Ele transforma isso em um escrito que é reconhecido como literatura, um escrito que não se lê e que se lê ao mesmo tempo. “Se isso se lê [...] é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso” (Lacan, 2007, p. 161), ou seja, seu gozo é reconhecido pelo Outro. Aqui está a convergência entre *sinthoma* e escabelo, entre gozo opaco e gozo que inclui um sentido, convergência que estabiliza, que faz com que o sujeito encontre para si algum lugar possível no mundo, o que no caso de Joyce implicou em fazer de seu *sinthoma* seu nome próprio.

O *sinthoma* de Bispo do Rosario, o circunscrevemos ao que apresentamos como acumulação. No que isso se relaciona à *Verwerfung* do Nome-do-Pai? Ao acumular coisas e nomes, vimos como Bispo do Rosario também acumulava nomes para si, ele encontra um lugar de sujeito, se fazendo nomear por tais nomes, algo que, em seu caso, se encontrava dificultado devido à forclusão do Nome-do-Pai. Mas isso só se dá através de uma operação em que, o que ele produz, ganha reconhecimento no Outro, na medida em que seu gozo é sentido como presente pelo Outro. A acumulação, sob a forma do fazer de objetos, é a maneira como Bispo do Rosario cifra o gozo a mais do *sinthoma*. Aqui está a convergência aludida entre *sinthoma* e escabelo.

Para finalizar, gostaríamos de esclarecer quais consequências este debate virá a ter no próximo capítulo. O furo no Outro, que o gozo do *sinthoma* produz, o que nos consente uma leitura clínica, também nos faculta uma leitura sobre a obra. Tudo isso nos faz pensar que existe, então, uma convergência entre estas perspectivas de leituras, o que não significa que todas as consequências que tiramos de uma abordagem clínica sejam úteis para pensar a obra, e vice-versa. Estas leituras não recobrem uma a outra, não se anulam nem se completam. Elas se sobrepõem.

A questão é que o “estado do sujeito depende do que se desenrola no Outro” (Lacan, 1964/1990, p. 207), mas o campo do Outro diz respeito também, ainda que de maneira específica, ao universo da arte.

A psicanalista Tania Rivera (2013, p. 164) afirma que há uma dimensão em que arte e fantasia coincidem. Trata-se do que Lacan chamou de *uso interno* da obra (*loc. cit.*). Tomando como base a ideia já trabalhada de que *sinthoma* e escabelo em Joyce convergem, podemos ampliar tal questão e dizer que há uma dimensão em que arte e o *sinthoma* coincidem.

A partir da distinção entre “uso interno” e “uso externo” da obra, Rivera coloca a importante afirmativa de que o “uso interno” não basta para falar da obra, pois o campo da arte se define, justamente, pelo seu “uso externo”, “por sua potência de chegar ao outro” (*loc. cit.*).

A dimensão de “uso interno” nos levou, no estudo sobre Bispo do Rosario, a propor a diferenciação entre objeto e obra, no intuito mesmo de esclarecer que uso singular o sujeito pode fazer daquilo que a cultura chama de arte, para além do que a própria cultura faz disso. Mas, em nossa leitura de Bispo do Rosario, as perspectivas clínica e estética convergem justamente porque há essa dimensão em que coincidem *sinthoma* e objeto, este que a cultura chama de obra, para além do que seria apenas o “uso interno”<sup>61</sup>. O ponto de convergência é o furo no Outro, furo aberto pelo gozo a mais do *sinthoma*, que tem efeitos sobre o sujeito, mas que também incide sobre o espectador. Será o furo no Outro, então, que no capítulo seguinte, nos permitirá o encontro entre Bispo do Rosario, psicanálise e arte.

---

<sup>61</sup> Talvez essa ideia possa ter paralelos com o que Rivera afirma sobre a sublimação, embora a autora argumente que sua lição fundamental seja o ponto em que a sublimação não coincide com a fantasia e abre uma possibilidade de operar sobre a ela, sendo necessário “um circuito que enganche o outro [...] que não se coaduna inteiramente ao enredo fantasístico” (Rivera, 2013, p. 164). Operar sobre a fantasia não poderia ter uma equivalência com a ideia de saber fazer com o *sinthoma*? Cremos que para melhor equacionar esta questão seria preciso trabalhar mais a fundo a problemática da sublimação no âmbito do *Seminário 23*.

## 5

### No princípio era a obra: Bispo do Rosario e a arte

Bispo do Rosario é um nome conhecido na cultura. Seu nome se instalou na arte. Se hoje podemos dedicar ao artista pesquisas e trabalhos, e construir tantas outras formas de entrar em contato com sua produção e sua vida, é porque aquilo que Bispo do Rosario produziu se impôs ao mundo como arte. No princípio, para a cultura, era a obra.

Mas a arte era o princípio de uma determinada maneira de tratar aquilo que este sujeito produzia. Já vimos que há uma outra forma de abordagem, o que nos autorizou a propor a distinção entre objetos e obra de arte. Considerando que as obras de Bispo do Rosario também são alvo de nosso interesse, proporemos aqui uma reflexão sobre as mesmas, tendo como suporte o campo de articulação entre psicanálise e arte.

Empreenderemos, primeiramente, uma trajetória teórica, nos moldes de uma revisão não exaustiva, fundada na necessidade abordar as conexões entre psicanálise e arte, nos percursos de Freud e Lacan. Nossa intenção é situar como esta questão vem sendo debatida, apresentando as vertentes pelas quais vimos possibilidades de pensar Bispo do Rosario. Mas não se trata, contudo, de aplicar a psicanálise à arte, de empreender uma tentativa de enquadrar as obras deste artista em alguma das vias que serão abordadas, como se a obra servisse como ilustração para a teoria psicanalítica. Assim sendo, proporemos uma reflexão a partir do que nos ensina este artista.

#### 5.1

##### Psicanálise e arte

A psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e, desde então, não pararam de se atrair e distanciar, mas também de se esbarrar, por vezes, desastrosamente (Rivera, 2002, p. 7). Como exemplo da atração, podemos pensar

no interesse dos surrealistas pela noção de inconsciente em Freud e pela noção de paranoia em Lacan, bem como a farta referência que esses psicanalistas fazem às artes em seus percursos. No que diz respeito ao distanciamento, podemos nos referir, por exemplo, à postura reticente de Freud em relação à arte moderna (Rivera, 2002, p. 20, 21; Roudinesco, 1998, p. 794), posição distinta daquela adotada por Lacan, que estivera bem próximo da arte de seu tempo.

Tal proximidade pode ser atestada pelo interesse do psicanalista francês pelo escritor James Joyce, a ele quem dedicou seu *Seminário 23: o sintoma* (1975-76/2007). Lacan tratou de Joyce ainda em outras oportunidades. As *Conferências e entrevistas nas universidades norte-americanas* (Lacan, 1975) e o *V Simpósio Internacional James Joyce*<sup>62</sup> são dois exemplos.

As colocações de Lacan nestas conferências nos permitem algumas reflexões que funcionarão como norteadores para uma aproximação entre arte e psicanálise. Embora elas não tratem especificamente de Joyce, e nem da temática da arte, Lacan se refere bastante ao escritor irlandês nas duas primeiras apresentações. Uma colocação em sua primeira apresentação nos interessa especificamente: “Explicar a arte pelo inconsciente parece-me o que há de mais suspeito. No entanto é isto que os analistas fazem. Explicar a arte pelo sintoma me parece mais sério” (Lacan, 1975, p. 38).

Lacan esclarece, nesta ocasião, que seu interesse pela arte não está em propor uma filosofia da arte, tampouco em realizar uma análise do artista através de sua obra. “Já estou muito ocupado com as consequências de minha prática, que já abarca muitos pontos – é somente um número limitado de pontos específicos que ela toca no domínio da arte” (*ibid.*, p. 19).

Comentando que algumas investidas de Freud em ver na arte testemunhos do inconsciente não foram sempre muito felizes, Lacan termina por dizer que tais interpretações são apenas conjecturas, já que não podemos estar seguros quanto a elas, uma vez que não temos meios de analisar a pessoa que criou a obra (*loc. cit.*). Parece-nos que Lacan estaria se referindo aqui aos trabalhos nos quais Freud realizou também uma investigação clínica do artista, como no caso de Leonardo da Vinci (Freud, 1910/1976).

---

<sup>62</sup> Esta apresentação foi publicada sob o título *Joyce, o sintoma* (Lacan, 1975/2007). Outra conferência, também conhecida pelo título “Joyce, o sintoma” (Lacan, 1975/2003), fora pronunciada por ele no mesmo ano de 1975.

Mas, Freud também sustentou, justamente neste texto, que a psicanálise não esclareceria a fundo os enigmas das obras de arte (*ibid.*, p. 123). Contudo, a psicanálise pode penetrar um pouco no processo de criação e muito na psicologia do autor, como ele procedeu com o artista italiano (Regnault, 2001, p. 20). Isso nos autorizará a dizer, como desenvolveremos adiante, que Freud tem um duplo movimento em relação à arte.

Segundo François Regnault (*ibid.*, p. 19), Lacan opera uma inversão em relação à perspectiva freudiana no que diz respeito à aplicação da psicanálise à arte. Lacan era categórico: a psicanálise não se aplica à arte, como ele afirma em seus textos sobre Gide (Lacan, 1958/1998, p. 758) e sobre Marguerite Duras (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Regnault sustenta que o texto de Lacan sobre Gide não concerne em nada à obra, mas sim à posição do sujeito em relação ao seu desejo, em relação à letra e à escrita (*loc. cit.*). Assim, se Lacan se autoriza a utilizar de dados psicobiográficos em “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (Lacan, 1958/1998) e até mesmo em “Joyce, o Sintoma” (Lacan, 1975/2003), como nos lembra Brousse, o que interessa ao psicanalista é a relação dos autores com a escrita (2008a, p. 50).

Para Regnault, Lacan se mantém neutro em relação ao debate sobre a importância de saber se a vida do artista explica ou não a obra (*loc. Cit.*). Seu interesse é outro, está no fato de que a obra e o artista farão perceber o que a teoria psicanalítica ainda desconhece (*ibid.*, p. 22).

Assim, Holbein, Sófocles, Claudel, Velásquez, artistas a quem Lacan recorre, ensinam sobre a teoria, suas obras não serão evocadas para ilustrar a psicanálise. E a obra, inclusive, vai contra os preceitos eventuais daquela, “e o teórico da análise recebe da arte sua própria mensagem de forma invertida” (*loc. cit.*).

E ainda que Lacan declare que não faz de Hamlet um “caso clínico”, isso não o impede de aplicar-lhe todo tipo de enunciados dos quais, contudo, Hamlet é o suporte (*ibid.*, p. 21). Mas, o que isso revela não é que Hamlet ilustre a psicanálise, e sim que mesmo um traço singular em um caso clínico pode se tornar um conceito, como nos mostra Joyce, o *sinthoma*. Por isso, é a arte que se aplica à psicanálise.

Embora possamos localizar aspectos em que Freud e Lacan se afastam, ou

mesmo divergem, em suas posições quanto à arte, existem pontos importantes em que eles se aproximam: trata-se sempre de fazer avançar a teoria psicanalítica, um avanço sobre seus conceitos (*loc. cit.*). Além disso, o artista sempre precede o analista.

As colocações de Lacan nas conferências norte-americanas parecem reunir alguns destes pressupostos e são balizadoras. Primeiro: existem pontos específicos em que a psicanálise toca no domínio da arte. Segundo: a articulação entre os dois campos também pode se dar através da nova noção de *sinthoma*, que Lacan estava propondo naquele momento de seu ensino, e não somente por meio do inconsciente, como fora usado nas variadas abordagens pelos psicanalistas para pensar o domínio da arte. Trata-se de dar ênfase ao que não se pode ler, ao incurável do *sinthoma*, e não ao que se pode decifrar, o inconsciente. Terceiro: por não ser, obviamente, uma filosofia da arte, a psicanálise se aproxima da arte visando os interesses inerentes ao seu próprio campo, ainda que alguns pensadores da arte possam usar a psicanálise como instrumento em suas práticas e análises<sup>63</sup>. Quarto: em uma análise, tal como proposta por Lacan, estão implicados o sujeito, o analisando, e o analista, para quem a fala do sujeito está endereçada, além do que, e principalmente, o que se visa em uma análise está em um mais além da decifração. Logo, propor uma análise do artista através da obra seria uma impropriedade, já mesmo por definição.

Tratar dos encontros e desencontros entre esses dois campos pode nos levar a tantos caminhos e leituras que exigiria uma tese unicamente dirigida a esse propósito. Não é esse o nosso objetivo. Por outro lado, não vamos nos furtar de seguir algum percurso, de propor alguma leitura, já que as aproximações entre arte e psicanálise nem sempre estão dadas. Na verdade, elas estão à espera de uma constante atualização (Rivera, 2002, p. 8). Como afirma Žižek, o encontro entre duas áreas distintas não pode ser reduzido ao diálogo, à troca simbólica (2008, p.

---

<sup>63</sup> O crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster, em seu livro *O retorno do real* (2014), utiliza várias noções da psicanálise, algumas delas norteadoras em sua discussão, como a noção de real de Lacan e de *a posteriori* de Freud. Além disso, seu vocabulário é povoado de outros termos também ligados à psicanálise como narcisismo, melancolia, histeria e sintoma, para citar alguns exemplos.

Podemos encontrar ainda outros teóricos, como Rosalind Krauss, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, que se apropriam de conceitos da psicanálise em sua reflexões no campo da arte. Krauss (1997) trabalha a noção de inconsciente óptico, proposta por Walter Benjamin (1994); já Rancière (2009) aborda a ideia de inconsciente estético. No caso de Didi-Huberman, podemos encontrar estas articulações nos livros *O que vemos, o que nos olha* (2010) e em *A imagem sobrevivente* (2013), para citar alguns exemplos.

11). Além de tal troca, há também o eco de um impacto traumático, o que inclui no encontro a dimensão do real, aquilo que escapa ao sentido, instituindo assim pontos de tensão.

Mas, se o real é irreduzível que nos impede de abolir os contornos entre estes dois campos bem delimitados, deixando em aberto as possibilidades de encontros, ele é também o ponto para onde podem confluir os interesses da psicanálise e da arte. Isso poderá ser abordado a partir das noções de trauma e de retorno do real, trabalhadas pelo historiador e crítico de arte Hal Foster (2014), e pela ideia de retorno do sujeito apresentada pela psicanalista Tania Rivera (2013).

Foster propõe, a partir de Lacan, a noção de retorno do real, que é um ponto fundamental para seu pensamento. Para o crítico, na arte contemporânea há um desvio da realidade como efeito de representação para o real como traumático, um desvio que pode ser definitivo para ela (Foster, 2014, p. 142). Da realidade ao real, no sentido lacaniano. Parte da arte contemporânea, segundo o crítico, visaria chegar à repetição de um encontro traumático com o real impossível de representar (*ibid.*, p. 128), e o crítico não deixa de se remeter aqui ao que Lacan desenvolve no *Seminário 11* (1964/1990) a respeito das noções de repetição, *autômaton* e *tiquê*<sup>64</sup> e suas relações com o traumatismo e com o real.

Já Rivera propõe a noção do retorno do sujeito, fazendo ainda um paralelo com o que desenvolve Foster. Acompanhando as formulações da autora, pode-se dizer que a arte contemporânea tomou para si o papel de crítica de si mesma, como um efeito de dobra, trazendo questões que dizem respeito à problemática da representação e da imagem. Tudo isso faz aparecer no campo da arte o descentramento que é marca do sujeito, aquilo que lhe escapa, que não é passível de se fazer representar. Daí a ideia de retorno do sujeito (Rivera, 2013, p. 182).

Segundo Rivera, Foster concebe o cerne do trauma em função da confusão entre o eu e o mundo, o interior e o exterior (*ibid.*, p. 187). Rivera problematiza a posição de Foster, afirmando que a questão do trauma não estaria nisso e que Foster teria deixado de ressaltar uma característica que parece essencial à autora: “uma certa presença traumática do sujeito” (*loc. cit.*). Embora, de fato, um eu bem delineado e unificado pela imagem não exista, é preciso diferenciar eu e sujeito para que se possa afirmar que é no trauma, justamente, que se esboça o sujeito

---

<sup>64</sup> No referido seminário Lacan nos informa que retira tais noções do vocabulário de Aristóteles, a respeito do suas reflexões sobre a função da causa (Lacan, 1964/1990, p. 54).

(*loc. cit.*). Logo, para Rivera, o traumático não está no fato de não haver sujeito, pois é no traumático mesmo que o sujeito advém.

O traumático não deve ser entendido como algo relacionado à ocorrência de um acidente ou algum evento ruim na vida de um sujeito, como poderia se pensar no senso comum. Tampouco é abordável pela teoria da sedução, ideia que Freud chegou até a vislumbrar, mas que também abandonou muito cedo (Freud, 1987/1974, p. 334-335) em prol da noção de realidade psíquica.

O traumático também não seria a ameaça de castração, o Édipo e a transformação disso tudo em fantasia (Miller, 2010, p. 41). O núcleo traumático é a relação com a língua, advém do fato de que a linguagem não dá conta da experiência pulsional, não concedendo ao sujeito um corpo unificado, um eu e uma imagem de si bem delimitados, tampouco a possibilidade de ser designado em seu ser, de se fazer nomear apenas pelas vias imaginária e simbólica, tendo o sujeito, portanto, que lidar também com aquilo que lhe escapa, com o real.

Não seria, então, esta dimensão do real, daquilo que escapa, abordada por Foster e Rivera e já ressaltada e trabalhada tanto por Freud<sup>65</sup> quanto por Lacan ao longo de suas obras, que poderia justificar o amplo interesse que a psicanálise nutre pela arte, desde seus primórdios? Afinal, como declara Lacan, “nenhuma práxis, mais que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real” (Lacan, 1964/1990, p. 55).

As propostas de retorno do real e do retorno do sujeito na arte contemporânea nos mostram que tanto o trauma quanto o sujeito são nomes do real, formas de abordá-lo. No primeiro caso, é o real como ruptura, como trabalha Foster, no segundo é o real como vazio, marcado pelo descentramento do sujeito aludido por Rivera. Lacan, no seu último ensino, aborda o trauma como *sinthoma*, o real como incurável, o gozo a mais, o mais além da decifração. É isso que Joyce o *sinthoma* põe em evidência.

---

<sup>65</sup> Freud não trabalhou com o real assim nomeado, mas já afirmamos no Capítulo 4 que a expressão “umbigo do sonho”, ponto insondável, desconhecido, pode ser tomada como o real lacaniano. No *Seminário 11* (1964/1990), Lacan afirma que o que Freud chama de núcleo da resistência psíquica deve ser designado como da ordem do real (*ibid.*, p. 70).

## 5.2

### O saber do artista

Freud recorreu às obras de arte, ou se ocupou dos fenômenos relacionados a ela ao longo de toda a elaboração da teoria psicanalítica. A arte forneceu metáforas ao criador da psicanálise, bem como foi usada como referência em diversos textos. Além disso, o psicanalista consagrou estudos a artistas e obras, como o texto dedicado a Leonardo da Vinci (Freud, 1910/194) ou em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907[1906]/1974), dentre outros.

Nas primeiras linhas do artigo “Escritores criativos e devaneios” (1908-07/1974), Freud se interroga sobre o que estaria em jogo na criação artística.

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. (*ibid.*, p. 149)

Freud observa ainda que não seria possível ao artista dar uma explicação sobre essa questão: “ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória” (*loc. cit.*). Já em “Delírios e sonhos na Gravida de Jensen” (1907 [1906]/1974), o psicanalista atribui ao artista um saber, afirmando ainda que os artistas estão “bem adiante de nós”, dos psicanalistas.

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (*ibid.*, p. 18)

No texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003), Lacan assume as conclusões de Freud. Daí sua afirmação no texto dedicado ao conto da escritora francesa: “a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição [...] é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria, o artista sempre o precede” (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Duras revela a Lacan que desconhecia de onde lhe havia vindo a personagem Lol. E ele conclui: “Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim

aquilo que ensino” (1965/2003, p. 200). Há um saber no artista, atestado pelas afirmativas de Freud e Lacan, mesmo que o artista nada possa dizer sobre sua obra ou sobre seu processo criador. Por isso mesmo, Lacan também afirma que o analista “não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (*loc. cit.*).

Qual seria, então, a posição do analista diante da arte, do artista e de sua obra? A posição de Freud é a de um duplo movimento (Brousse, 2008a, p. 49). Esta ambiguidade é descrita por diferentes autores<sup>66</sup> da seguinte forma, ainda que entre eles existam diferenças de leitura sobre este mesmo fenômeno: por um lado, Freud propôs uma certa interpretação da obra e do artista, colocando, assim, o saber do lado da psicanálise e a arte do lado das formações do inconsciente. Entretanto, por uma outra vertente, Freud afirma que há, no próprio artista, um saber enigmático, que antecipa as descobertas da psicanálise, portanto, não se trataria, aqui, de aplicar a psicanálise à arte, já que o saber está do lado da última.

Como já afirmamos, Freud ressalta que há no artista um saber que antecipa as descobertas da psicanálise. Entretanto, a psicanálise também enveredou pelo caminho da interpretação da obra e de seu criador, colocando, assim, o saber do lado da psicanálise (*loc. cit.*). Para a psicanalista Marie Hélène Brousse, este duplo movimento de Freud fez com que os psicanalistas depois dele investissem muito mais na vertente interpretativa, tomando o artista e a obra como formações do inconsciente a serem interpretadas. Essa postura teve, sem dúvida, seus desdobramentos.

Isso deu lugar a trabalhos por vezes interessantes, que sublinharam a relação entre a arte e a fantasia e, de modo menos frequente, entre a arte e o sintoma; e também uma reflexão sobre a aplicação da clínica diferencial – neurose, psicose, perversão – ao artista, distinguindo uma arte mais voltada para a neurose, muito ancorada na fantasia, e outra mais próxima da psicose, em que a fantasia não ocupa o lugar fundamental. (*loc. cit.*)

Ainda que Brousse, seguindo Lacan, tenha em relação à vertente interpretativa uma visão menos pejorativa do que outros autores, sua posição é a de uma leitura contextualizada com o próprio desenvolvimento da teoria psicanalítica, tal como a Regnault, sem deixar, contudo, de ter uma posição crítica

---

<sup>66</sup> Dentre esses autores podemos citar Vilela e Iannini, 2012, Schneider, 1977, Kon, 1996 e Kofman, 1996.

a respeito de tal vertente.

O filósofo Jacques Rancière, autor de *O inconsciente estético* (2009), interroga o motivo pelo qual a arte ocupa, na teoria freudiana, um lugar estratégico. Rancière afirma, como também fizera Lacan, que para Freud a arte é um testemunho do inconsciente (*ibid.*, p. 10). Por isso, nos diz o filósofo, Freud se interessa tanto por ela. Para Rancière, a arte é o âmbito de efetivação privilegiado do inconsciente (*ibid.*, p. 11). Segundo ele, a arte não é o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura, ela é o testemunho de certa relação do pensamento, da consciência, com o não-pensamento, um pensamento presente fora de si mesmo (*ibid.*, p. 10-13), o inconsciente.

A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação desse ‘inconsciente’ (*ibid.*, p. 11).

O filósofo recorre à Freud demonstrando sua argumentação de que a estética não é uma disciplina que se ocupa da arte, mas sim uma configuração específica deste campo, que trata do pensamento sobre as coisas da arte, que inclui, ao mesmo tempo, o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa (*ibid.*, p. 44), algo que seria da ordem do inconsciente<sup>67</sup>.

Ainda que as formulações de Rancière invertam a ideia de que a arte é tomada com mera ilustração da teoria psicanalítica – o que, em nossa leitura, coloca o saber do lado da arte que vem interrogar a psicanálise –, sua argumentação também parece aproximar a arte das formações do inconsciente, uma vez que ele afirma que arte é o campo de efetivação do inconsciente.

Rancière não aborda as formulações de Lacan a respeito do inconsciente e da arte, centrando-se nos textos freudianos. Por isso, em nosso entendimento, ele se atém ao par consciente/pensamento e inconsciente/pensamento que não pensa, ou seja, à ideia do inconsciente como um saber que não se sabe. Ainda assim, a ideia do inconsciente como um pensamento que não pensa, como um

<sup>67</sup> Freud defendia que o inconsciente é pensamento. Se recorrermos ao seu texto “Um estudo autobiográfico” (1925[1924]/1974, p. 44-45), podemos encontrar lá tal concepção, bem como a associação entre inconsciente e mental.

Em uma passagem do *Seminário 16: de um Outro ao outro* (1968-69/2008), Lacan articula o não-pensamento como aquilo que pode ser a causa do inconsciente (1968-69/2008, p. 13).

pensamento fora de si mesmo, tal como a arte (Rancière, 2009, p. 13), nos parece poder ser articulada à ideia de inconsciente real, proposta por Lacan no “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11” (1976/2003, p. 567).

Isso nos permitiria ampliar as abordagens das articulações entre arte e psicanálise, seguindo por outras vias que não seja a do inconsciente como passível de interpretação, mas sim de estabelecer um paralelo com a noção de inconsciente real (Lacan, 1976/2003, p. 567). Miller nos chama a atenção para o fato de que o inconsciente pode ser pensado em um duplo sentido (2009, p.18), em que um se superpõe ao outro: o inconsciente transferencial, lido a partir da transferência, referido ao sentido e ao pensamento, aquele ao qual atribuímos a descoberta de Freud, e o inconsciente real, fora do sentido, irredutível (Lacan, 1980, aula de 15 de janeiro).

O “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11” é uma sequência do *Seminário 23*, ou seja, as reflexões nele contidas derivam das elaborações de Lacan a respeito do *sinthoma* e, sobretudo, àquilo que diz respeito ao real. “Que é só o que se crê – digo: o inconsciente, seja, o real – caso se acredite em mim” (1976/2003, p. 567). Miller pinça esta frase de Lacan e a desdobra, afirmando que o que é delineado no final do *Seminário 23* é o inconsciente não como transferencial, mas sim como real, como fora do sentido. Há ainda uma outra passagem em Lacan que nos parece permitir falar no inconsciente real: “Acredita-se que ele [o inconsciente] pode revelar-se todo, pois, aí, se enganam: todo não pode. Isso quer dizer que uma parte não se revelará nunca”<sup>68</sup> (Lacan, aula de 10 de junho de 1980).

O que pretendíamos demonstrar através das proposições do filósofo francês era tanto a ideia de que em Freud a arte é um testemunho do inconsciente, e não uma ilustração dele, e que, atravessada por uma leitura lacaniana, tais argumentos constroem um paralelo entre arte e psicanálise pela noção de real e de *sinthoma*.

Abordar a arte pelo inconsciente implica, frequentemente, em fazer da arte uma formação do inconsciente, algo passível de ser decifrado. Já vimos como a perspectiva lacaniana se afasta disso. Como abordar a arte pelo que não se pode ler, pelo incurável do *sinthoma*? Foi precisamente isso que Lacan propôs com

---

<sup>68</sup> Livre tradução nossa.

Joyce, ao abordar o autor através de sua escrita singular. Aliás, a noção mesma de *sinthoma* é cunhada a partir da leitura que o psicanalista faz do escritor irlandês. Não se tratava de decifrar Joyce, mas sim de saber como ele cifra o gozo por meio de sua escrita.

talvez seja preciso lembrar novamente que Lacan aborda as coisas dessa maneira para fazer caminhar a psicanálise. O nosso objetivo neste Capítulo inclui, nesta tese, também uma outra proposta. Trata-se de pensar a obra, ou seja, estamos enveredando por um percurso em outro campo, o da arte, mas não sem a psicanálise, pontuamos. Esta é a nossa posição diante da arte, ao menos a de Bispo do Rosario. Pensar como esse sujeito cifra o gozo por meio do fazer de seus objetos, o que abordamos no Capítulo anterior através da noção de *acumulação*, nos possibilitou uma reflexão sobre a singularidade de Bispo do Rosario. Mas a acumulação, no que ela diz respeito ao gozo e ao furo no Outro, também nos abrirá um caminho para pensar a própria obra, como proporemos neste capítulo.

### 5.3

#### A questão da sublimação

Vimos que tanto a produção de Freud quanto a de Lacan são intensamente marcadas pela arte. Ao longo do ensino do psicanalista francês são inúmeras as referências à literatura e também à pintura, tendo Lacan dedicado um seminário inteiro a James Joyce, seminário este que produziu inúmeras contribuições à teoria e à clínica psicanalítica. Lacan também se dedicou à questão da arte ao tratar do problema da sublimação, em seu *Seminário 7 – a ética da psicanálise* (1959-60/1997), noção introduzida por Freud no campo da psicanálise<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Um artigo específico sobre a sublimação teria sido escrito por Freud, em 1914-15, mas o mesmo se perdeu, ou foi destruído pelo psicanalista, segundo afirma o editor da versão inglesa de suas obras completas, seguindo referências de Ernest Jones, um dos biógrafos do psicanalista (Freud, 1915/1974, p. 124). Há quem duvide desta versão dos fatos e acredite que Freud nem mesmo chegou a escrever o tal artigo (Kaufmann, 1996, p. 339), que juntamente com outros 11 textos – 5 publicados e 6 também desaparecidos –, comporiam a chamada série *Metapsicologia* (*Zur Verberitung einer Metapsychologie*).

A descoberta, na correspondência entre Freud e Ferenczi, de um manuscrito que faria parte desta série, é, segundo Kaufmann (*loc. cit.*), a prova de que Freud não teria concluído os textos metapsicológicos que prometera a si e sobre os quais comentara com outros correspondentes – Jones, Abraham, Ferenczi e Andreas-Salomé. A Lou Andreas-Salomé, Freud afirma: “A quantas anda minha metapsicologia? Para começar ela não foi escrita” (*ibid.*, p. 339). Como aponta

Freud usou o termo *sublimação* em diferentes acepções e momentos, ao longo de toda a elaboração de sua obra. O psicanalista não circunscreveu a sublimação como uma operação que fosse exclusiva ao campo da arte, muito embora a arte tenha sido, muitas vezes, o modelo para pensar tal destino pulsional. Por mais que a literatura e outras modalidades artísticas estivessem, desde sempre, presentes na obra de Freud, e que a questão da criação na arte tenha sido abordada pelo psicanalista, especificamente em seus textos em que a sublimação foi evocada, o termo se manteve demasiadamente em aberto, ligado às realizações culturais em geral.

Na maioria das vezes, a sublimação é usada para definir uma transformação ou desvio da meta sexual para fins não sexuais e mais valorizados culturalmente, como a arte, a religião e as atividades intelectuais (Freud, 1908/1976, p. 193). Outras vezes, ele dá ênfase apenas ao fato de que a pulsão pode sofrer um desvio de sua meta sexual para uma não sexual, fazendo assim um uso mais livre do termo<sup>70</sup>.

Apesar dos seus diferentes usos, a leitura dos textos de Freud nos autoriza a pensar sublimação como um destino pulsional específico, relacionado à libido objetal, que desempenha um papel fundamental no domínio cultural. Trata-se de um desvio da pulsão, de seu objetivo sexual, para um outro, que seja socialmente mais valorizado. Uma vez que a pulsão não tem objeto fixo, ela é passível de investir em qualquer outro objeto. A sublimação diz respeito, então, tanto ao objetivo da pulsão quanto ao seu objeto.

---

Silvestre, a noção de sublimação em Freud não teria ainda o estatuto de um conceito, ainda que muito uso se tenha feito dela (1992, p. 11, cf.: Ramos, 2009, p. 77).

<sup>70</sup> Nos artigos em que articulou a sublimação à transferência, como nas “Conferência XXVIII - Terapia Analítica” (1917 [1916-17]) e a “Conferência XXVII – Transferência” (1917 [1916-17]), podemos observar essa segunda concepção de Freud sobre a sublimação, seu uso mais livre, o que vamos encontrar também nos textos “O Eu e o Isso” (1923) e “História de uma neurose infantil” (1918[1914]). Já nos trabalhos “Fragmento da análise de um caso de histeria” (1905[1901]), “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade” (1908), “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” (1908), “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914) e “Dois verbetes de enciclopédia” (1923 [1922]), a sublimação está sempre ligada às realizações culturais.

É preciso lembrar ainda que a primeira utilização do termo, feita em uma carta endereçada a Fliess (Freud, 1950 [1892-1899]/1974), Freud dava à sublimação uma conotação de defesa e a associava à fantasia. Tal definição pode ser encontrada também no artigo “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana” (1901). A articulação entre sublimação e fantasia também é explorada por Freud, só que de maneira distinta, na “Conferência XXIII - Os caminhos da formação dos sintomas” (1917 [1916-17]), onde o psicanalista desenvolve o tema tal como o fez em “Escritores criativos e devaneio” (1908[1907]).

A vicissitude mais importante que uma pulsão<sup>71</sup> pode experimentar parece ser a sublimação; aqui, tanto o objeto quanto o objetivo são modificados; assim, o que originalmente era um instinto sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior. (Freud, 1923[1922]/1974, p. 309)

Desta forma, mesmo as atividades humanas que aparentemente não tem relação alguma com a sexualidade, na verdade, extraem sua força de uma origem sexual. “A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de sublimação” (Freud, 1908/1974, p. 193).

Podemos localizar também em Lacan um percurso de reflexão sobre a sublimação. Como afirmamos acima, a partir de seu *Seminário 7*, o psicanalista se dedica a pensar o tema, subvertendo a visão reducionista e adaptativa que o termo havia ganhado nas leituras pós-freudianas. Embora desde seu primeiro seminário Lacan já tivesse feito alusão à sublimação, será no seminário dedicado à ética que ele oferecerá uma primeira sistematização do tema. “E a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta – ela eleva um objeto [...] à dignidade da Coisa” (Lacan, 1959-60/1997, p. 140-141). A sublimação é uma operação que diz respeito, que remete à Coisa, ao objeto perdido e, portanto, como Lacan dirá mais tarde, no *Seminário 16*, ao objeto *a* (1968-69/2008, p. 227).

Segundo Brousse (2008a, p. 51) e Silvestre (1992, p. 11, cf.: Ramos, 2009, p. 77) é com Lacan que o termo ganha consistência, uma vez que o psicanalista dissocia a sublimação da noção de idealização (Brousse, 2008b, p. 176). Contudo, já podemos encontrar em Freud as origens de tal diferença.

Somos naturalmente levados a examinar a relação entre essa formação de um ideal e a sublimação. A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato da pulsão se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade. A idealização é um processo que diz respeito ao objeto; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo. A idealização é possível tanto na esfera da libido do ego quanto na da libido objetal. Por exemplo, a supervalorização sexual de um objeto é uma idealização do mesmo. Na medida em que a sublimação descreve algo que tem que ver com a pulsão, e a idealização, algo que tem que ver com o objeto, os dois conceitos devem ser distinguidos um do outro. (Freud, 1914/1974, p. 111)

<sup>71</sup> Substituímos, nos extratos do texto de Freud, traduzidos do inglês para o português, a palavra instinto por pulsão, já que nos parece mais apropriada, tal como marca Lacan no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (1959-60/1997, p. 139).

Vejamos como Lacan dissocia idealização e sublimação tomando como base o *Seminário 16* (1968-69/2008, p. 209), na qual ele retoma as ideias que desenvolvera no *Seminário 7* (1959-60/1997). Lacan afirma que Freud diz duas coisas sobre a sublimação: a primeira é que ela tem uma certa relação com o objeto; a segunda é que, se a sublimação tem relação com o objeto, é por intermédio da idealização, mas sublinhado que, em sua essência, a sublimação diz respeito à pulsão, à satisfação pulsional. “A sublimação está com a pulsão, mas uma pulsão que Freud qualifica de *zeilgehemmt* – desviada de seu objetivo, traduzimos” (Lacan, 1968-69/2008, p. 209).

Se há na sublimação uma idealização do objeto, não é isso que a define, já que nela o essencial é a satisfação pulsional por meio do objeto. E este seria sempre idealizado? Se tomarmos este objeto como o objeto da arte pelo qual Freud se interessava, que tem com o belo, do ponto de vista tradicional, sua relação, a idealização parece se presentificar. Entretanto, se tomarmos algumas produções artísticas do despontar do século XX, talvez não se possa falar disso com tanta certeza. Mas sabemos que a sublimação em Freud não se restringe à arte e que também, como nos prova o trecho de Freud transcrito acima, ele mesmo se ocupou de dissociar a sublimação da idealização.

Esta dissociação, podemos encontrá-la também no texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003). Embora essa questão não seja explicitamente abordada por Lacan, podemos dizer que Lol, a personagem principal do conto, está bem distante de uma heroína ou dama idealizada.

A leitura que Lacan faz do conto de Duras o leva a afirmar que na sublimação artística há uma recuperação do objeto (*ibid.*, p. 203). Para o psicanalista, ao escrever sobre o arrebatamento de Lol, Duras recupera o objeto perdido. Lacan nos lembra ainda que a satisfação que é proporcionada pela sublimação não é ilusória.

[...] esse objeto, ela já o recuperou através de sua arte. É esse o sentido da sublimação com que os psicanalistas ainda estão aturdidos, pelo fato de, ao lhes legar esse termo, Freud ter ficado de bico calado. Advertindo-os apenas de que a satisfação de que ela traz não deve ser tida como ilusória. (*ibid.*, p. 203).

Podemos ver neste texto duas frentes de abordagem da arte em seu encontro com a psicanálise: a sublimação no que diz respeito ao artista, que foi aludida por Lacan como recuperação do objeto e o modo de satisfação daí extraído; e o recurso à obra, que no caso da literatura pode ser abordada pelo personagem como testemunho de uma realidade clínica contribuindo para os avanços da psicanálise. Uma terceira vertente pode ser encontrada no *Seminário 11*, a respeito dos efeitos da obra sobre o espectador, que pode ser pensado em termos de *dompte-regard* (Lacan, 1964/1990, p. 107), deposição do olhar, e uma de suas faces, o *trompe-l'oeil* (*ibid.* p. 108), bem como a satisfação obtida nisso pelo espectador.

Brousse, a partir das colocações de Lacan, nos propõe uma teorização dessa ideia para o campo mais geral da arte (2008a, p. 51), no que diz respeito tanto ao artista quanto ao espectador. A autora afirma que existem modos distintos de recuperação do objeto *a*. Em Duras é uma, tem relação com a fantasia. Em Joyce é outra, remete mais à forclusão do Nome-do-Pai do que à fantasia (*ibid.*, p. 57-58).

Mas é preciso dizer, nos lembra a psicanalista, que em Duras a recuperação do objeto *a* remete à fantasia não porque a artista seja neurótica, mas porque aquilo que ela inventa em seu texto é entendido, por Lacan, como uma realidade clínica que serve para que o psicanalista possa teorizar sobre uma posição sexual feminina ligada à devastação, algo que era de seu interesse na época (*ibid.*, p. 51).

Quanto a Joyce, Brousse declara que a recuperação do objeto *a* está relacionada à ideia de que Joyce tem de dar anos de trabalho aos universitários (*ibid.*, p. 58), ou seja, nos efeitos que ela produz no espectador. Da mesma forma, entendemos que o acento psicótico salientado por Brousse não se refere à possível psicose em Joyce, mas sim, em nossa leitura, a uma determinada maneira de lidar com a linguagem, o que denotaria uma proximidade com aquilo que diz respeito à loucura.

Na obra e também na loucura, a dimensão enigmática que tentamos elidir do campo da linguagem, para reduzi-la ao plano da comunicação, se faz presente. “A concepção de uma obra vai evidenciar uma ausência, um enigma, um furo, uma deriva incessante e tudo isso não deixa de evocar o que se passa na loucura” (Laia, 2001, p. 33), nos lembra o psicanalista Sergio Laia ao analisar as relações

entre arte e loucura no livro *Os escritos fora de si (loc. cit.)*, que trata da escrita de Joyce.

Isso não quer dizer, é preciso lembrar, que todo louco seja artista ou que todo artista seja louco. Como não significa também que toda obra de arte seja um delírio, ou vice-versa. Longe de defender tais correlações apressadas, o que estamos sublinhando é o fato de que há uma determinada maneira de lidar com a linguagem, tanto na obra quanto na loucura, que revelaria, no caso de alguns sujeitos – como Bispo do Rosario e Joyce, cada um a seu modo – uma articulação entre elas.

No que diz respeito à sublimação, Lacan pontua que apesar de Freud ter falado pouco sobre o tema, isso não impediu que muito se falasse dela. Daí os usos pós-freudianos do termo, aos quais Lacan vem questionar, sobretudo aqueles que pretendem ver na sublimação no campo da arte uma forma de interpretar o sujeito ou até mesmo a obra.

Mas o que chama a atenção nessa frase é o fato de Lacan apontar um determinado sentido da sublimação, um sentido que deixa aturdidos os psicanalistas. Que sentido é esse? A recuperação do objeto *a*, na sublimação pela arte, está relacionada ao modo de satisfação da pulsão, e, portanto, ao gozo.

No *Seminário 16*, Lacan afirma que partirá de um nível homológico baseado em Marx para introduzir o lugar onde temos que situar a função essencial do objeto *a* (1968-69/2008, p. 16) em sua relação com o gozo. A teoria de Marx levanta a questão do que seria o objeto do capital. Marx parte da função do mercado, sendo sua novidade o lugar onde ele situa o trabalho nesse mercado. Existe um mercado de trabalho, o trabalho é comprado, e isso permite a Marx incluir algo inaugural, a mais-valia. Ela pode ser resumidamente definida como o a mais que o trabalho, ao se transformar em objeto de troca, deixa como resto.

Partindo de seu axioma de que o sujeito é aquilo que pode ser representado por um significante para outro significante (Lacan, 1968-69/2008, p. 21), Lacan coloca a seguinte questão: “Não será isso calcado no fato de que, no que Marx decifrou, isto é, a realidade econômica, o sujeito do valor de troca é representado pelo valor de uso? É nesta brecha que se produz e cai a mais-valia” (*ibid.*, p. 21). Não sendo mais idêntico a si mesmo, daí por diante, o sujeito não goza mais. Para Lacan, o que importa é essa perda, que ele chama de *mais-de-*

*gozar*. Em torno do *mais-de-gozar* gira a produção do objeto *a*. Ele é aquilo que permite isolar a função do objeto *a*.

É por ser capturado pelo mercado, por um discurso, que este resto, a mais-valia, aparece como efeito. Lacan observa que, do mesmo modo como o trabalho não era novo na produção da mercadoria, a renúncia ao gozo em sua relação com o trabalho, a mais-valia, da qual o psicanalista se apropria para cunhar seu termo *mais-de-gozar*, também não era nova. Ele afirma que já em Hegel esta renúncia era o que constituía o senhor, que pretendia fazer dela o princípio de seu poder (*id.*, p. 17). O que é novo, nos diz Lacan, é a existência de um discurso que articula essa renúncia e que faz evidenciar nela o *mais-de-gozar*. Essa é a essência do discurso analítico, nos diz o psicanalista. O *mais-de-gozar* é uma função da renúncia ao gozo sob o efeito do discurso e é isso que dá lugar ao objeto *a* (*ibid.*, p. 19). O objeto *a* surge como um *mais-de-gozar*, uma resposta a esta perda de gozo, ao desperdício produzido pelo significante. Assim, o significante, além de veicular o sujeito, é também veículo de gozo.

Já vimos que a sublimação é um dos destinos da pulsão, que implica em um desvio de um objetivo sexual para outro mais valorizado socialmente. Contudo, isso não significa, na leitura que Lacan faz de Freud, que a pulsão tenha deixado de ser sexual, mesmo que ela não leve ao ato sexual em si (Lacan, 1958-59, aula de 01 de julho de 1959).

Sublimamos, diz-nos ele [Freud], com as pulsões. Mas, por outro lado, que sabemos dessas pulsões. De onde vem elas? Do horizonte da sexualidade, que não foi minimamente esclarecido até hoje pelo fato de elas comportarem uma satisfação sexual. Mas o que nos é dito é que o gozo delas está ligado à sexualidade. Não é mau, nesse nível, termos começado por afirmar desde logo que, da sexualidade, nada sabemos. Em contrapartida, o que articulei é que na pulsão intervém o que é chamado, em topologia, de estrutura de borda. (*ibid.*, p. 223)

Lacan ressalta que o saber que existe na psicanálise não se constitui como um saber do sexual (*id.*, p. 199). O que a psicanálise descobriu é algo que ela chama de pulsão (*id.*, p. 201). Sabemos que pulsão (*Trieb*) foi um conceito proposto por Freud, para pensar a sexualidade humana, em termos distintos do que se havia pensado até então.

O *Trieb* tem certamente uma longa história, não somente na psicologia, mas na própria física e, seguramente, não é por puro acaso que Freud escolheu este

termo. Mas ele deu ao *Trieb* um emprego tão especificado, e o *Trieb* está de tal modo integrado na própria prática analítica que seu passado é verdadeiramente ocultado. (Lacan, 1964/1990, p. 153-154)

Lacan coloca a pulsão, no seu *Seminário 11* (1964/1990), como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, retirando dela qualquer caráter natural, por isso marca sua diferença em relação ao instinto, e a define como uma montagem sem finalidade, que não tem pé nem cabeça, tal como uma colagem surrealista (*ibid.*, p. 161). Ele afirma, na aula de 6 de maio de 1964, que é preciso distinguir quatro termos na pulsão, tal como fez Freud no artigo *Pulsões e destinos da pulsão* (1915/2004). Desta forma, Lacan aborda os termos *Drang* (impulso), *Objekt* (objeto), *Ziel* (alvo) e *Quelle* (fonte), ressaltando sobre esse último que “se quiséssemos a todo preço retornar a regulação vital da função da pulsão, a gente se diria certamente que é aí que está a tendência” (*ibid.*, p. 160). Por que?

As zona erógenas, as fontes específicas da pulsão, têm estrutura de borda, de orifício, de furo. Isso porque, nos lembra Lacan, a “pulsão é precisamente esta montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que deve se conformar com a estrutura de hiância que é a do inconsciente” (*ibid.*, p. 167). Tanto Freud como Lacan articulam pulsão e inconsciente, o que leva o psicanalista francês a ressaltar que “é somente com sua aparição no nível do outro que pode ser realizado o que é da função da pulsão” (*ibid.*, p. 169). A estrutura de falta, da hiância que constitui o inconsciente, está no cerne da pulsão. Em termos lacanianos, seria o objeto *a*, objeto causa de desejo, aquilo que a pulsão contorna, cingindo esse furo. E esse objeto tem seu lugar na satisfação da pulsão (*ibid.*, p. 160). Daí Lacan afirmar que a recuperação do objeto *a* na sublimação pela arte está relacionada ao modo de satisfação da pulsão e, portanto, ao gozo.

Retornando ao *Seminário 16*, Lacan se apropria novamente da topologia, da estrutura da borda, afirmando que esta seria a única maneira de explicar alguns traços da pulsão (1968-69/2008, p. 223). Grosso modo, como diz Lacan, o que funciona como pulsão sempre se caracteriza por orifícios nos quais se encontra a estrutura da borda. A pulsão, então, designaria a conjunção da lógica com a corporeidade. Mas, como se interroga Lacan, como foi possível convocar o gozo da borda a uma equivalência com o gozo sexual? Justamente pela incidência do

objeto *a* nesta montagem. “A própria ideia do sexual pode ser um efeito da passagem do que está no cerne da pulsão, isto é, o objeto *a*” (*ibid.*, p. 206).

A importância da sublimação, como um dos quatro destinos da pulsão, está no fato de que ela coloca para a problemática da satisfação pulsional uma questão, questão essa que Lacan afirma ser a que tem valor para a psicanálise (Lacan, 1964/1990, p. 158). A sublimação é também uma satisfação da pulsão, entretanto, ela é inibida quanto a seu alvo (*ibid.*, p. 157). Logo, a satisfação pulsional não se restringe a alcançar “seu” alvo, como se poderia pensar. Ela tem relação com o objeto que a pulsão contorna, e a sublimação deve ser interrogada em sua relação com o papel nela desempenhado pelo objeto *a* (Lacan, 1968-69/2008, p. 239).

Para abordar as duas direções em que a sublimação pode ser estudada (*ibid.*, p. 224), Lacan retoma do *Seminário 7* (1959-60/1997) o que havia desenvolvido sobre essa noção por meio do amor cortês, ao qual deu grande importância para pensar o que seria a sublimação. A abordagem pelo amor cortês seria uma primeira direção. O psicanalista afirma que nele a sublimação concerne à mulher, na relação amorosa, como constituída no nível da Coisa (Lacan, 1968-69/2008, p. 224). Segundo Lacan, o amor cortês é uma homenagem prestada pela poesia ao desejo sexual, sendo uma tentativa de ultrapassamento do amor narcísico, embora isso não deixe de remeter à questão do bordeamento do objeto causa do desejo.

Lacan afirma que a sublimação deve ser pensada ainda em uma outra direção. “Só que existe outra vertente, a relação da sublimação com a chamada obra de arte” (*ibid.*, p. 225). Nesta direção, segundo podemos concluir do que expõe o psicanalista, a questão da estima social vinculada à sublimação está mais patente. Lacan associa o valor social mais elevado da obra ao seu valor comercial. Entretanto, se uma obra tem preço, é um preço à parte, mas que deixa de ser distinguido de qualquer outro quando entra no mercado. Este valor à parte que fica obliterado pelo mercado, a obra o recebe de uma relação privilegiada de valor com o gozo.

Explicar o gosto que cultivamos pelas obras de arte pela hipótese da diversão ou da evitação de nossas preocupações é muito pouco, deixa a questão ainda sem saída (*ibid.*, p. 226). Entretanto, por outro lado, tudo isso tem relação com o gozo como gozo sexual, o que pode ser explicado por meio do que Lacan

define como anatomia do vacúolo (ausência de matéria), o que diz respeito a um espaço vazio, que Lacan designa como campo do gozo (*ibid.*, p. 218).

Lacan usa como referência o vacúolo do aparelho auditivo de um crustáceo, que ao mesmo tempo funciona como um otólito, aquilo que tem a função de proporcionar equilíbrio ao animal. Para que possamos visualizar sua ideia, ele sugere que, no lugar do otólito, poderíamos colocar um pedaço de ferro e, em seguida, brincar com ímãs em volta dele. Isso faria o crustáceo gozar, nos diz Lacan, o que pode ser presumido pelas atitudes variadamente extraordinárias que ele assume. O objeto *a* assume, justamente, este papel em relação vazio. “Em outras palavras, é o que faz cócegas por dentro de *das Ding*. É isso que constitui o mérito essencial de tudo que chamamos obra de arte” (*ibid.*, p. 227).

Duas aulas depois, Lacan retoma a questão da sublimação na obra de arte, afirmando que, com certeza, a função do objeto *a* nos interessa no nível da sublimação e que o objeto *a* pode funcionar como equivalente ao gozo (*ibid.*, p. 240), em razão de uma estrutura topológica. O sujeito é introduzido como efeito do significante, do significante como representando o sujeito para outro significante. Isso implica que o significante que representa o sujeito só possa se colocar como anterior a esse outro, fazendo necessária a repetição da relação do significante que representa o sujeito com o Outro, lugar dos outros significantes. Isso deixa intocado o lugar do objeto *a*, que é resto desta operação.

Entretanto, embora distinto do significante, o objeto *a* tem relação com o Outro. Para designar esta relação paradoxal, Lacan afirma que o lugar de *a* é o que se pode chamar de *êxtimo*, o que conjuga o íntimo com a exterioridade radical (*ibid.*, p. 241). Para Lacan, o campo do gozo é marcado por essa *extimidade* do objeto *a* (*ibid.*, p. 219), que está na “posição de funcionar como lugar de captura do gozo” (*ibid.*, p. 241). É o objeto *a*, em sua extimidade, que captura, recupera o gozo, fazendo cócegas por dentro de *das Ding*, mérito essencial de tudo que chamamos de obra de arte. Desta forma, podemos afirmar que as formulações de Lacan no texto sobre Duras estão em perfeito diálogo com o que ele desenvolve no *Seminário 16*.

Mas, as perspectivas sobre a arte ganharão novos contornos, termos e conceitos ao longo do ensino de Lacan. No Capítulo 4, vimos como a questão da sublimação pode ser articulada através da convergência entre escabelo e *sinthoma*

em Joyce, na leitura proposta por Miller (2007, p. 208), ainda que Lacan não se refira propriamente à sublimação no caso do artista irlandês.

Escrever o gozo é o que Lacan afirma ter feito Joyce por meio de sua arte se servindo do seu *sinthoma*. Escrever o gozo é o mesmo que capturá-lo, expressão usada por Lacan para tratar da sublimação (1968-69/2008, p. 240), enquanto recuperação do objeto na arte? Lacan não discute explicitamente a questão da sublimação em Joyce. Entretanto, como visto, Miller faz uma diferenciação entre o *sinthoma que rola*, aquele desnudado em sua estrutura e em seu real, e o *sinthoma masdaquino*, o *sinthoma* elevado ao semblante e velado pela sublimação, o escabelo enquanto arte. Nada impede Joyce de querer se alçar com seu *sinthoma* sobre o SKbelo, o “isso que é belo”, da obra de arte (2007, p. 208).

Mas as formulações de Lacan a respeito do *sinthoma* em Joyce nos permitem falar em recuperação do objeto *a*? Para nós haveria uma equivalência ou correspondência, e não uma igualdade, entre recuperação do objeto *a* como recuperação do gozo elidido, o *mais-de-gozar*, na teoria mais geral da arte proposta por Brousse a partir de Lacan, e o que estamos chamando de gozo *a* mais do *sinthoma* que serve como escabelo em Joyce.

Parece-nos que a expressão *recuperação de gozo* não se aplica nem a Joyce, nem a Bispo do Rosario. Como o *sinthoma* serve ao escabelo, como eles convergem, ficamos com a impressão de que há recuperação de gozo elidido no *sinthoma*, mas isso, na verdade, só se dá do lado do espectador. Joyce, e também Bispo do Rosario, não recuperam o gozo por meio do *sinthoma*, pois não há perda a ser recuperada.

O efeito de estabilização nestes sujeitos se dá porque o gozo *a* mais do *sinthoma* faz furo no Outro. Eles usam esse gozo para furar o Outro: o escabelo faz furo no Outro. O fato de que o Outro foi furado é o que os estabiliza. Eles ganham em estabilização, mas não em recuperação de gozo. Trata-se, então, de uma outra abordagem do gozo. Há uma equivalência, mas a recuperação, aqui, não se aplica aos artistas.

Contudo, no que se refere aos efeitos que estas obras produzem no espectador, efeito de perplexidade e de fora do sentido, a ideia de recuperação do objeto, de gozo, parece se aplicar e, em um debate sobre a arte, tem seu lugar. Esse debate se sustenta pelo efeito que a obra produz como furo no Outro, furo

aberto pelo gozo a mais do *sinthoma*, que tem efeitos sobre o sujeito, mas que também incide sobre o espectador. Isso pode ser entendido com uma frase de Lacan a respeito de Joyce: “Se isso se lê [...] é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso” (Lacan, 2007, p. 161). Na análise das obras de Bispo do Rosario voltaremos a esta questão.

As referências de Lacan a respeito da sublimação podem ser encontradas em diversos momentos de seu ensino. Não se trata de um percurso contínuo, nele podemos encontrar nuances que levam a diferentes desdobramentos, mas no entrecruzamento deles há o reconhecimento de que a “arte encontra, antes que a psicanálise possa apreendê-lo, as novas conformações do gozo” (Duba, 2012, p. 10).

A ideia de que a arte diz respeito aos modos de gozo de uma determinada época nos parece um caminho profícuo que pode contribuir para a análise de uma obra. E isso não parece ser uma preocupação apartada da arte. O historiador e teórico da arte Giulio Carlo Argan, refletindo sobre a obra do artista franco-americano Arman, propõe três hipóteses, que embora distintas, nos parecem partir da mesma premissa: tratam da relação do sujeito com os objetos na sociedade de consumo (1992, p. 559).

## 5.4

### O discurso da arte

O objeto de arte é um objeto comum ou um objeto *a* lacaniano? Caso sigamos a distinção que o próprio Lacan fornece no *Seminário 10: a angústia* (1962-63/2005) a respeito da objetividade e da objetividade<sup>72</sup>, a obra de arte é um objeto comum, por ser cotável e intercambiável em um mercado, o mercado da arte. Entretanto, como a obra é um objeto que circula no mundo dos objetos comuns, ela não é menos investida por outro modo, do qual depende toda uma lógica libidinal (Brousse, 2008b, p. 173).

A forma como o objeto da arte é agenciado na cultura – o colecionismo, seu lugar de destaque nos museus e também na universidade e, até mesmo, os

---

<sup>72</sup> De maneira bastante resumida, poderíamos dizer que enquanto a objetividade diz respeito ao objeto de uma maneira geral, ao objeto externo, comum, a objetividade se refere ao objeto *a* (Lacan, 1962-63/2005, p. 236).

exorbitantes valores de venda – lhe concede uma característica original, faz dele único, insubstituível, não mais partilhável, conferindo-lhe uma conexão com os objetos *a*, classicamente definidos por Lacan: a voz, o olhar, os seios e as fezes (Lacan, 1964/1990, p. 228-229).

Podemos dizer que essa conexão se dá em função do que o objeto *a-rte* pode produzir no falasser. Lacan demonstrou, a respeito do quadro, sua função *dompte-regard* (Lacan, 1964/1990, p. 99), “captura-olhar” (Brousse, 2010, p. 29), não como uma armadilha do olhar, mas como deposição (Lacan, 1964/1990, p. 99), o que coloca a obra em relação com o objeto *a* olhar.

E a arte contemporânea nos fornece tantos outros exemplos dessa relação, alguns até bastante explícitos. O que dizer das obras *Merde d'Artiste*, de Piero Manzoni, ou de *Cloaca*, de Win Delvoye? Na primeira o artista enlata suas próprias fezes e as vende a preços bastante altos; e na segunda, Delvoye simula o funcionamento do corpo humano, através de um complexo maquinário, que é nutrido com alimentos e de onde se pode ver, ao final, aquilo que resta como excremento mesmo. Estas são relações possíveis entre a obra de arte e o objeto *a*.

Segundo Brousse (2010, p. 27), durante muito tempo a arte funcionou, nas sociedades ocidentais, a partir da antiguidade greco-latina, como produtora de objeto particular no interior do que Lacan chamou de barreira do belo (1959-60/1997, p. 265). A arte pictórica, por exemplo, esteve unida à idealização, *i(a)*, e o objeto *a* tomou a forma de *agalma*, isto é, a forma humana elevada à dignidade do ideal (Brousse, 2008a, p. 54-55). Como consequência disso, a sublimação esteve articulada à idealização, a qual a noção de belo remetia, ainda que possamos ver na arte um desvelamento daquilo que o belo, justamente, tentava encobrir.

A barreira do belo, nos diz Lacan, tem a função de encobrir o verdadeiro (1959-60/1997, p. 265), que no contexto do *Seminário 7* pode ser entendido como a “verdade” sobre o gozo maciço, não simbolizável, atribuído ao real e à Coisa (Miller, 2012, p. 11). Mas, ao mesmo tempo, a arte responde a uma exigência contraditória. Trata-se da função véu da arte, “cobrindo e deixando adivinhar, ao mesmo tempo, o caos interno sob o qual se apresenta para o sujeito seu organismo

e o horror do corte que nele efetua o sistema significante” (Brousse, 2008, p. 174)<sup>73</sup>.

A barreira do belo, enquanto idealização, nos parece elevar o objeto à dignidade da Coisa (Lacan, 1959-60/1997, p. 140-141), mas sob a condição de manter dela certa distância. No *Seminário 10* (1962-63/2005, p. 60), Lacan nos lembra que a angústia, quando surge, é sinal do aparecimento do objeto *a* e, curiosamente, o psicanalista recorre à arte, à literatura de Hoffmann, o conto *O elixir do diabo*, para tratar a questão.

Mas, para Brousse, a barreira do belo acabou na arte de nossos dias: o objeto *a*, sem véu, é hoje o que se adianta. Há um corte com a arte contemporânea, especificamente com Marcel Duchamp, considerado um dos seus precursores. Os objetos da arte, hoje, ultrapassaram a barreira do belo. Com isso, um certo número de outros limites também foram ultrapassados, mudando radicalmente a função e as modalidades da arte em nossas sociedades contemporâneas.

A idealização não governa mais a abordagem que a arte faz do objeto pulsional, este que “corre entre os objetos comuns e anima nosso mundo, nossos corpos, nossos hábitos, nossos estilos de vida e, portanto, nossos modos de gozo” (Brousse, 2008b, p. 174). Na verdade, há um bom tempo, os artistas já nos ensinam quanto às modificações das modalidades de gozar de uma determinada época (*ibid.*, 2008a, p. 54), embora não saibamos dizer de onde vem esse saber. Só temos disso suas consequências, sem elucidar suas origens, como já sublinharam tanto Freud quanto Lacan.

Mas o que os artistas de hoje nos ensinam sobre a evolução do estatuto dos objetos na cultura é que o objeto da arte não se apresenta mais como *agalma*, e sim a partir do objeto comum. Interpretando os objetos comuns, o artista os separa e os articula aos objetos *a*, interrogando os nossos modos de gozo (*ibid.*, 2008b, p. 173-174).

Podemos dizer que a sublimação hoje apresenta sua face desconectada da idealização porque recupera o objeto *a*, quer como objeto de consumo ou como

---

<sup>73</sup> A autora usa aqui como exemplos as últimas telas de Ticiano, a obra Velásquez em que o artista retrata o Papa Inocência X, e também as obras de Bosch e Caravaggio. Poderíamos incluir aqui também a obra *As meninas*, de Velásquez, a qual Lacan se dedicou a falar no *Seminário 13: o objeto da psicanálise* (1965-66, aula de 11 de maio de 1966).

dejeto, e a sublimação passa a esclarecer essa nova versão do modo de gozar correlacionada ao objeto *a*<sup>74</sup>.

Se toda esta reflexão nos permite pensar a sublimação hoje por outros caminhos, cabe, entretanto, também um questionamento: será mesmo que a arte de hoje escapa completamente à idealização? Será que estes mesmos objetos de Warhol e Duchamp, ao serem capturados pelo sistema da arte – mercado, galerias, curadores e outros artistas, onde impera a idealização e o discurso do mestre – não retornam ao lugar de *agalma*? Dizer que toda arte contemporânea está enquadrada fora da idealização nos parece uma espécie de idealização da arte contemporânea. É difícil colocar toda a produção contemporânea, tão distinta entre si, em um único enquadre. Talvez seja melhor refletir a partir dos artistas e suas obras e não da Arte.

Brousse propõe ainda outra diferenciação entre a arte de hoje e a tradicional. Essa última responderia aos emblemas de  $S_1$ , do discurso do mestre. Ainda assim, a autora afirma que Velásquez, mesmo operando a partir do significante mestre, por ser um artista, já mostra que há um objeto *a* mais, o que a autora debate a partir do quadro do Papa Inocêncio X. O Papa não gostara do resultado da pintura, pois havia em seu olhar, representado pelo artista, algo que visava o próprio Papa: “ele não gostou que isso o olhasse. Em outras palavras, ele viu no retrato o objeto que ele não desejaria ver jamais” (Brousse, 2008a, p. 55).

Parece que ao pintar o Papa com toda pompa e circunstância, Velásquez não deixou de capturar algo do gozo daquele sujeito, gozo obsceno, menos por dizer respeito ao pecado original do Papa – a avareza, que o levava a taxar com impostos as prostitutas, o que lhe rendeu várias críticas. O obsceno aqui se remete mais ao que do gozo deveria ter ficado fora da cena, fora do que o Papa gostaria de ver ao ser visto.

O que Brousse marca com esta discussão é que a arte, de diferentes formas, e circunscrita a contextos culturais distintos, diz respeito à recuperação do objeto *a*, esteja ela ou não articulada à idealização do objeto, já que a idealização é sempre véu que encobre, mas que também deixa entrever.

---

<sup>74</sup> Como exemplos, a autora usa Duchamp e seus *ready-mades*, Andy Warhol e suas latas de sopa *Campbell*, Damien Hirst e seu crânio de diamantes, a obra *For the Love of God*, e seus animais fatiados, a obra *Mother and Child*, e Orlan e suas performances corporais.

Entretanto, sua tese de que haveria um discurso da arte abre também outra discussão. A autora ressalta que, atualmente, na arte, o  $S_1$  não comanda o discurso, como afirmamos acima. No lugar dele, encontramos o fora do sentido. O que está na posição de agente hoje na arte, segundo Brousse, é o objeto *a* (*loc. cit.*). Isso não significa dizer que o discurso analítico, no qual o objeto *a* também está na posição de agente, e aquilo que a autora chama de discurso da arte sejam a mesma coisa. Em que eles se diferenciam? No discurso da arte o objeto *a* na posição de agente está apontado para o  $S_2$ : um modo de gozo faz emergir um saber.

$a \rightarrow S_2$  (discurso da arte)

$a \rightarrow \$$  (discurso analítico)

Brousse coloca que, no discurso analítico, é o objeto *a*, na posição de agente, que comanda o sujeito dividido. O artista não procura, em caso algum, o efeito-sujeito (*ibid.*, p. 53). Para Brousse, o que o artista produzirá naquele que o lê ou o ouve é uma separação do objeto, no sentido de deposição (Lacan, 1964/1990, p. 99). “O que produz o saber [na arte] é a recuperação desse objeto, e esse saber não provém da utilização do objeto assim recuperado para abrir a divisão subjetiva com a qual o psicanalista se preocupa” (*loc. cit.*).

Se a ideia de que a arte não produz o efeito-sujeito esclarece a diferença entre o discurso analítico e o da arte, não podemos deixar de ressaltar as consequências que essa explicação possui em relação ao que já desenvolvemos neste trabalho. Sabemos que os objetos considerados obras de arte, produzidos por um sujeito considerado artista, podem ter para ele um lugar no cerne de sua subjetivação. Isso parece colocar em questão a afirmação de Brousse.

Pensamos aqui no caso de Bispo do Rosario que sem análise, produziu objetos que foram considerados arte e que possuem um papel decisivo na instalação de seu lugar de sujeito. Isso se aplica também a Joyce, em que também sem análise, vemos um sujeito, por meio de sua escrita, de um artifício que envolve a literatura, cavar para si seu nome próprio e lugar de sujeito.

Não introduzimos, em nossa leitura clínica sobre Bispo do Rosario, o valor de seus objetos como obra de arte, essa foi nossa opção metodológica. Não somente pelo fato de Bispo do Rosario não qualificar seus objetos como arte, mas

porque consideramos que o entendimento de um objeto como arte não nos auxilia, ao menos no caso deste sujeito, na reflexão sobre a função que tais objetos vieram a desempenhar em sua amarração *sinthomática*, em sua estabilização.

Quanto a Joyce, não foi o simples fato dele ser reconhecido como artista o que deu à sua escrita a função de *sinthoma* e sua estabilização. A questão é mais complexa. O que faz seu nome próprio não é tanto o trabalho dado aos universitários, isso lhe dá um nome na cultura como artista, sua fama. O que faz seu nome próprio como *sinthoma* é ele ser aquele que goza por virar do avesso a língua do Outro, o inglês.

Mais uma vez nos parece que pensar a inserção do objeto na cultura sob a forma de obra de arte pode nos levar a um caminho distinto daquele que é possível traçar ao pensar o lugar que esse objeto, que pode ser chamado de arte, poderá vir a ter na constituição do sujeito, caso esse objeto tenha nisso algum lugar. Distinguir objeto e obra parece ser fundamental.

Isso seria uma forma de abordar o que Brousse afirmou quanto ao fato da obra não operar o efeito-sujeito no artista. De fato, não foi por ser considerado obra de arte que os objetos de Bispo do Rosario e a escrita de Joyce constituíram a estabilização nesses sujeitos, o ancoramento no mundo, algo que concerne também à prática da psicanálise. Esta analogia não visa abolir as especificidades e diferenças entre as experiências de Joyce e de Bispo do Rosario e a prática analítica. Mas marca que há entre elas algum paralelo, um encontro. Encontro com o real, no sentido em que é do real que se trata na psicanálise, no sujeito e na arte.

Tal debate nos sugere a atenção que devemos ter ao aproximar arte e psicanálise. E nos coloca ainda a seguinte questão: o que pretendemos ao promover um encontro entre estes campos? Essa pergunta oferecerá o norte através do qual o analista poderá se guiar. No caso de Joyce, o que queria Lacan? Certamente não era fazer uma reflexão sobre o discurso da arte. Lacan estava preocupado com o discurso analítico, com o que os psicanalistas podem aprender sobre sua própria prática a partir do fazer de Joyce.

Entendemos que as colocações de Brousse quanto ao discurso da arte tem como objetivo refletir sobre a obra no que ela pode interessar aos psicanalistas em seu campo, o que leva a autora a afirmar que os analistas tem todo o interesse em frequentar a arte de hoje (2008a, p. 55). Contudo, a autora acaba também por

propor uma reflexão a respeito das obras sobre as quais se debruça. Por outro lado, as formulações da psicanálise também são de interesse para a arte, ao menos é o que observamos em alguns de seus teóricos<sup>75</sup>. Nesta via de mão dupla muitos caminhos são possíveis.

Já afirmamos que nosso interesse neste Capítulo é fazer uma abordagem sobre a obra de Bispo do Rosario e que isso significa que estamos nos aventurando também em um outro campo, o que não nos leva a abrir mão da psicanálise. Nossa leitura clínica nos mostrou que, para que ela se desenvolvesse, era essencial a sustentação de uma distinção entre objeto e obra em Bispo do Rosario. Neste sentido, é possível afirmar que tal distinção foi uma das coisas que o artista ensinou ao psicanalista, para empreender uma abordagem mais clínica.

Mas isso não serve para delimitar o que é de propriedade de cada campo de saber, não precisaríamos de Bispo do Rosario para isso. Que a obra de arte é, “tradicionalmente”, objeto de investigação do campo da arte e não da psicanálise, todos sabemos. A questão é que em Bispo do Rosario esta distinção, que fica elidida devido à legitimação de seus objetos como arte, esconde questões importantes e singulares. Ou seja, com esta distinção entre objeto e obra não pretendemos fazer cada coisa retornar aos seus “devidos lugares”, reservando a cada saber a parte que lhe seria de direito. Esta distinção nos foi imposta pelo próprio sujeito quando decidimos segui-lo ao “pé da letra”.

E é ela que sustenta nossa leitura clínica, interpretação que encontra pontos de convergência com a reflexão que empreenderemos sobre a obra. Mas a convergência não implica que uma leitura clínica se preste a explicar a obra. Diante da arte, trata-se de explicar? Qualquer aproximação com a obra proposta por qualquer campo que tenha tal objetivo nos parecerá sempre um tanto frustrada. Na arte, algo sempre escapa. Talvez esta seja sua característica essencial e aquela que devemos seguir.

---

<sup>75</sup> Ver nota 3 deste Capítulo.

## 5.5

### Bispo do Rosario e o campo da arte contemporânea

Para Frederico Morais, a arte está relacionada a tudo que diz respeito ao homem: seu contexto social, sua história de vida, a política, a loucura etc. O que, por outro lado, não impede que a arte tenha sua autonomia. Apoiado em um tripé composto pela biografia do artista, a própria obra e o contexto em que esta se faz, Morais propôs a análise que apresentaremos abaixo. Tal leitura levanta categorias para a obra de Bispo do Rosario, situando-a dentro de uma ordem estética (Morais, 1990a; 1990b).

Morais afirma que a obra de Bispo do Rosario é “arte autêntica, que comove e pede reflexão” (Morais, 1989). Para tanto, o crítico foi buscar na arte contemporânea a interlocução que necessitava para construir sua análise sobre o artista. Esta obra, ressalta ele, “transita, assim, com absoluta naturalidade e competência no território da arte mais contemporânea.” (Morais, 1992).

O crítico adverte que jamais definiu Bispo do Rosario como um precursor da arte contemporânea, mas sendo ele um artista “na plenitude da palavra”, Morais defende que o que ele criou dentro e fora da Colônia Juliano Moreira dialoga, de forma inquestionável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna, “desde o Dada de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da arte contemporânea pós-1950 – Pop-Art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa” (*ibid.*, 2013, p. 109).

Para o crítico, o equívoco comum entre aqueles que desconsideram, e até mesmo condenam, a aproximação entre a obra de Bispo do Rosario e a de alguns artistas contemporâneos é a confusão que se faz entre obra e artista.

Ora, a obra de arte tem sua própria inteligência e, arrisco-me a dizer, tem seu próprio inconsciente, tanto que ela sobrevive ao autor, ganhando ou perdendo significados à medida que se relaciona com o mundo ao seu redor – o mundo da arte e da cultura, da política, da economia etc. As relações que busco são, portanto, entre obras e obras, não importa se Bispo do Rosário desconhecia a história da arte. E sem renegar a biografia do artista, cujo conhecimento ajuda efetivamente a compreender melhor as circunstâncias em que a obra foi criada, ela efetivamente acaba por libertar-se do próprio autor, como o filho do pai, o aluno do mestre etc. (*loc. cit*)

Morais não foi o único a propor uma articulação entre a obra Bispo do Rosario e a arte contemporânea. Depois deles autores como Lagnado (1999), Herkenhoff (2006), Maciel (2007) e Barreto (2008), para citar alguns exemplos, também o fizeram. Entretanto, daremos preferência à apresentação da análise do crítico uma vez que ela é a única que nos parece propor uma sistematização de sua obra pensando-a em conjunto, mas ao mesmo tempo oferecendo uma apreciação em segmentos diferenciados.

A produção de Bispo do Rosario é extensa e diversificada, contando com 802 obras catalogadas. Moraes propõe e analisa, em quatro textos (Moraes, 1989; 1990; 1992; 2013) – escritos que se diferem entre si em nuances importantes<sup>76</sup> –, os segmentos ou níveis que estruturam a obra de Bispo do Rosario.

Três destes textos acima referidos foram escritos entre 1989 e 1992 e o quarto somente em 2013. Antes deste último texto ser publicado, havíamos feito uma leitura comparativa entre os demais trabalhos de Moraes, já que tínhamos percebido algumas diferenças entre eles. Nosso objetivo era propor uma leitura que unificasse o que ele havia formulado. Durante a pesquisa para a elaboração do livro *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Moraes, 2013), submetemos nossa leitura ao crítico e tivemos seu aval. Entretanto, usaremos aqui a leitura proposta no texto de 2013, já que aquela que elaboramos se aproxima muito desta.

O mundo de Bispo do Rosario é fortemente organizado e rigorosamente hierarquizado (*ibid.*, 1990, p. 25), seguindo aquilo que o crítico considera como sendo o projeto artístico de Bispo do Rosario: sua missão, ou seja, a representação dos materiais existentes na Terra (Moraes, 2009). A arte enquanto missão regeneradora, enquanto anti-destino, nas palavras de Moraes, inspiradas no termo cunhado por André Malraux (1953, p. 637), só tem início quando Bispo do Rosario recebe sua missão (*ibid.*, 2013, p. 65).

Vemos aqui a posição adotada e também declarada de Moraes: o delírio não está apartado da obra, tem relação com ela e amplia as possibilidades de leitura sobre a mesma. Por outro lado, não há qualquer obrigatoriedade de uma análise da obra se remeter a ele (*ibid.*, p. 99), opinião que também defendemos.

Segundo Moraes, a obra de Bispo do Rosario se estrutura em três segmentos interligados – textos, objetos e *assemblagens* – criados e vivenciados

---

<sup>76</sup> Sobre esta questão ver Corpas, 2013, p.13-19.

de forma simultânea e não de maneira sequencial e/ou em ordem cronológica (*ibid.*, 2013, p. 66). Para cada um desses segmentos Morais atribuiu um ou mais apêndices. Em seu texto de 2013, o crítico nos oferece uma análise mais apurada de cada um destes níveis, dedicando-se a refletir sobre algumas obras específicas que representam cada um deles.

Os textos são onipresentes na obra de Bispo do Rosario, perpassando os demais segmentos. Constituem uma suma do conhecimento, uma enciclopédia ilustrada, uma História Universal.

é letra, palavra, frase, depoimento, citação bíblica, título de obra, dedicatória, lembrete, anotação, datações, nomes próprios. A palavra dicionarizada, verbalizada e conjugada, atada à imagem, à coisa, ao objeto. Tratada graficamente, como traço, linha. A frase verticalizada, interrompida, fragmentada, sincopada, espasmódica. A frase bordada com a velocidade da fala, do dito e do redito, do recado, da ordem, do telegrama, da manchete jornalística (*ibid.*, p. 66).

Para Morais, os textos devem ser entendidos como a base “teórica”, ou como os fundamentos do universo de Bispo do Rosario. “Afinal, para a psicanálise, o delírio, diferente da percepção comum de loucura, é um momento de ordenação das ideias, da elaboração de conceitos” (*loc. cit.*).

Os textos são frequentemente ilustrados, a imagem continuando a palavra e vice-versa, “afinal escrever e desenhar tem origem no mesmo gesto, pedem os mesmos instrumentos de trabalho” (Morais, 1990, p. 24). No texto de 2013, Morais amplia sua reflexão em uma argumentação que nos interessa:

Escrever e desenhar têm origem na mesma pulsão, sendo os mesmos os instrumentos empregados – lápis, caneta ou pincel. Enfim, a movimentação será sempre em mão dupla. O objeto reduzido à condição de palavra. A palavra encarada como objeto, em sua materialidade (*ibid.*, 2013, p. 86).

No segmento *textos* podemos encontrar quinze estandartes, e como apêndices estão as faixas de misses, e seus bastões, o *Manto* e quatro fardões ou jaquetas.



Figura 25: *Semblantes*. 150x95 cm. Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.



Figura 26: *Faixas de misses*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré.  
Fonte: Morais, 2013

O segmento *objetos* é dividido em quatro séries: os objetos recobertos por fio azul (ORFA), também chamados pelo crítico de objetos mumificados ou embalsamados; os objetos de madeira, sendo a série *Casa Onírica*, um de seus apêndices; os objetos + tecido; e os objetos duchampianos.

Os ORFA são ilustrações tridimensionais dos textos, um inventário completo de um certo estágio da sociedade brasileira. Em sua quase totalidade referem-se aos ofícios ou compõem o universo doméstico, mas também são, segundo o crítico, uma espécie de arqueologia existencial, são duplos ou sombras de objetos que existiram antes (*ibid.*, 1989). São aproximadamente 500 peças, cada uma pacientemente recoberta por uma linha azul, a seguir numerada e identificada por um nome: tramela, serrote, régua, mata-borrão, carrinho de feira, ralador, amassador de pilão, colher, cortador de grama, tesoura, grelha, bilboquê, foice, enxada.



Figura 27: Série *ORFA*. Artista: Bispo do Rosário. Fotografia: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013

Quanto aos objetos de madeira, segundo Morais (*ibid.*, 2013, p. 86), não devem ser considerados esculturas, já que não há o desbaste de blocos de madeira, mas sim a confecção a partir de sucata de madeira encontrada na própria Colônia. Eventualmente possuem acréscimo de algum outro material – metal, tecido, plástico. A madeira é tratada com rala mão de cal ou PVA branca. Para Morais, trata-se de Objetos com o maiúsculo (*loc. cit.*). Dentre eles encontramos as obras *Cercado*, *Muro no fundo da minha casa* e *Caixa de música* e o apêndice *Casa onírica*. Sobre esse último, Morais afirma ser uma série que está intimamente articulada à relação do artista com a estagiária de psicologia Rosângela Maria. Para o crítico, esses objetos “pareciam remeter à casa que Bispo do Rosário imaginou um dia construir e dividir com Rosângela” (*ibid.*, p. 28).



Figura 28: *Caixa de música*. 10x27x13 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.

O crítico propõe uma distinção entre esses objetos e os ORFA: embora as duas séries habitem o campo da memória e das lembranças, possuem uma aura poética e nostálgica, os objetos mumificados, ou embalsamados, são mais propriamente duplicações ou projeções sombreadas de objetos hoje inexistentes, ou prestes a desaparecer. “São objetos frios, já revelando a face decrépita do mundo e não a euforia de um mundo novo que parece se dissolver *online*, na velocidade das novas tecnologias. São coisas de guardar, mais do que de viver” (*ibid.*, p. 87).

Já os objetos de madeira representam o mundo rural de onde Bispo do Rosario veio: estábulos, viveiros, galinheiros, galpões. Há também casas, sublinha Morais, já que para ele isso aponta para a entrada de um novo elemento, decisivo na obra, o espaço. E se os ORFA são a extensão da mão, já que são ferramentas, os objetos de madeira, a casa, são uma espécie de segunda pele.

Os objetos de madeira têm ainda como marca o despojamento, a economia expressiva que exclui qualquer excesso decorativo ou ornamental, sua verdadeira beleza, diferente dos ORFA.



Figura 29: *Casinha prateada*. 147x45x12 cm. Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Sobre a série objetos + tecidos, Morais se refere a três deles, *Telha*, *Bolsa de carpinteiro* e *Colete salva-vidas*, apresentando um comentário sobre cada uma dessas obras. Trata-se de objetos reais emoldurados com armações de madeira coberta por tecidos e marcados também por uma economia e “limpeza” visual (*ibid.*, p. 90). Morais afirma que esses objetos nos mostra o quanto a obra de Bispo do Rosario é ampla, uma mina de ouro, nas palavras do crítico (*loc. cit.*).



Figura 30: *Bolsa de carpinteiro*. 30x10x9 cm. Artista:  
Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes.  
Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Os objetos duchampianos são assim chamados pois “o espírito de Duchamp e mesmo conceitos como o de *readymade* rondam alguns trabalhos raros de Bispo do Rosario” (*ibid.*, p. 91). Entre eles estão as obras *Roda da Fortuna*, *Vaso sanitário* e *Urnas*. Trata-se de apropriações e trocadilhos visuais. Não poderemos desenvolver agora a discussão que ronda a aproximação entre

Duchamp e Bispo do Rosario, embora ela nos pareça bastante interessante. Entretanto, a retomaremos logo adiante<sup>77</sup>.



Figura 31: *Roda da fortuna*. 67x29x32 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Waldir Barreto. Fonte: Moraes, 2013.

No segmento *assemblagens* estão as chamadas vitrines, que se dividem em dois subgrupos: aquelas que acumulam objetos industrializados, ligados ao consumo e à cultura de massa, e outras, que reúnem objetos construídos pelo próprio Bispo do Rosario. No caso das primeiras, vemos em cada *assemblagem* uma linha de objetos e, em outras, os objetos se diferem, mas as texturas e os materiais se assemelham. Possuem um sentido sociológico e até mesmo crítico, pois foram recolhidos na Colônia, objetos que fazem parte daquele microcosmo urbano, com aparência rural. Nelas constam objetos como canecas, garrafas, talheres, pentes, sapatos, botas de borracha, bolsas e objetos religiosos, muitos deles recolhidos na Colônia. São objetos desgastados, carcomidos e enferrujados, a maioria trazido por outros pacientes. Mas também vemos objetos novos.

<sup>77</sup> Para esse fim, indicamos sobretudo a leitura de Moraes (1989, 1990, 1992, 2013), mas também Lagnado (1999), Herkenhoff (2006) e Barreto (2008).



Figura 32: *Botas*. 106x60x20 cm. Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Henrique Sodré. Fonte: Morais, 2013.

No segundo caso, trata-se de *assemblagens* com objetos de madeira nua, com rala mão de cal – não possuem a mesma organização formal das *assemblagens* anteriores, os objetos aqui rompem o alinhamento, extrapolando os bordos do suporte, lembrando as construções *Merz*, de Schwitters, ou os contra-relevos, de Tatlin (Morais, 1989).

As *assemblagens* têm como base painéis de madeira ou papelão que reúnem seus elementos. Morais observa que, geralmente, os elementos são aproximados por sua função original, pelos materiais com que são produzidos, colorido, formato, etc. Às vezes os objetos diferem entre si, mas as texturas e os materiais são semelhantes. “Juntas estas acumulações fazem lembrar um bazar ou loja de ferragens. São como mostruários” (*ibid.*, p. 93).



Figura 33: *Banca de serra elétrica circular*. 108x53x30 cm.  
 Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes.  
 Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Existem ainda outros objetos que orbitam por esses segmentos, mas que não são exatamente apêndices deles. É o caso dos *Brie-soleis* e dos *Vagões de espera*. Morais afirma que a obra de Bispo do Rosario não pára de surpreender (*loc. cit.*). No caso dos *Vagões de espera*, uma polêmica o ronda, o que ficou patente com a exibição das obras do artista na última Bienal de São Paulo. A discussão foi aberta devido ao fato de um desses vagões ter sido radicalmente modificado depois de seu restauro.

Segundo Morais, estes trabalhos não seriam obras propriamente, muito embora o olhar de um curador possa dar a elas tal status. Para o crítico, os *Vagões de espera* são acúmulos de elementos que mais tarde comporiam as obras do artista. Eram locais onde ele guardava tais elementos (*ibid.*, p. 97). Os vagões possuem rodas e, na visão de Morais, isso seria para facilitar o transporte, de um lugar a outro de sua cela-ateliê, da matéria-prima que seria usada por Bispo do Rosario para fazer suas obras.



Figura 34: *Vagão de espera*. 96x50x94 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

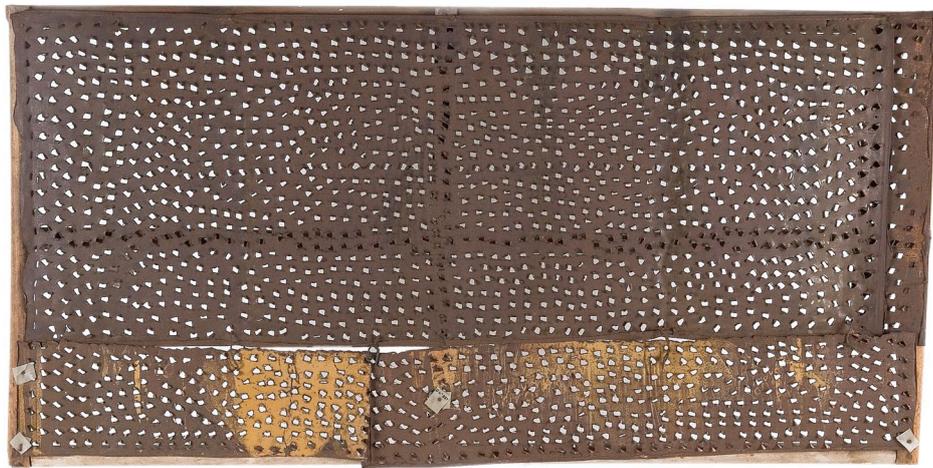


Figura 35: *Brie-soleil II*. 102x48 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

A partir da análise que propõe, Moraes afirma que Bispo do Rosario evoluiu da palavra à coisa – entendida aqui como o objeto tridimensional e não a Coisa no sentido psicanalítico. Evoluiu, portanto, para o crítico, do texto que instaura uma ordem à reinvenção do seu passado (uma poética dos ofícios), mas também para a afirmação de seu presente, através da apropriação de refugos de

objetos contemporâneos. Bispo do Rosario “evoluiu do sagrado ao social e daí à *Casa Onírica*, num processo de humanização crescente da missão que lhe foi dado cumprir” (*ibid.*, p. 94).

Essa última afirmação do crítico poderia dar a entender que mesmo considerando o delírio como parte de sua obra, Morais proporia um entendimento de que pela arte, pelo fazer de objetos, o delírio teria sido superado. Esse entendimento afastaria o crítico de nossa leitura, já que afirmamos haver entre delírio e produção de objetos uma íntima articulação em Bispo do Rosario. Por outro lado, não parece que Morais proponha uma total desarticulação entre delírio e fazer de objetos, uma vez que, ao entender o delírio como o projeto artístico de Bispo do Rosario, ele vincula arte e delírio, em uma referência explícita à psicanálise, como uma ordenação de ideias, elaboração de conceitos (Morais, 2013, p. 66), o que nos parece uma menção a Freud e à sua ideia do delírio como uma tentativa de cura (Freud, 1924/1977, p. 191).

Não podemos deixar de marcar também uma aproximação entre nossas leituras, já que o crítico observa, como nós, o endereçamento do artista aos homens, e não somente a Deus, como desenvolvemos no Capítulo 3.

## 5.6

### O fora do sentido na obra de Bispo do Rosario

Para propormos nossa análise, optamos por extrair do conjunto de objetos de Bispo do Rosario algumas de suas obras. Nosso intuito agora é abordar o efeito de fora do sentido que vemos surgir na fruição dos trabalhos do artista, efeito que se aproxima da noção freudiana de *Unheimlich*, de estranho<sup>78</sup> (Freud, 1919). Tal efeito, nas obras de Bispo do Rosario, não vem do aspecto grotesco, bizarro ou violento que se poderia atribuir a elas, já que estamos falando em estranho e fora do sentido. Mas não se trata disso, nem no conceito de estranho em Freud, tampouco nas obras do referido artista.

Seus trabalhos são belíssimos, embora feitos, em sua maioria, de objetos carcomidos, sujos e velhos, colhidos no ambiente pouco convidativo da Colônia Juliano Moreira. Se, com a noção de *Unheimlich*, Freud problematiza o conceito

---

<sup>78</sup> Estranho familiar, inquietante estranheza e *êxtimo*, termo cunhado por Lacan, são algumas das denominações possíveis para o *Unheimlich* de Freud.

de belo da arte<sup>79</sup>, com a arte contemporânea e sua característica de colocar em questão seus próprios limites e parâmetros conceituais, vemos a possibilidade de interrogar tal noção, mas não para simplesmente excluí-la, e sim para ampliar, transformar e problematizar tal definição.

O fora do sentido destas obras provém do fato de que algo absolutamente comum, familiar e corriqueiro, como canecas de alumínio, sandálias *Havaianas* ou um capacho, possam ser deslocados de tal maneira na constituição da obra que tudo fica fora de seus “devidos lugares”, até mesmo a própria noção de obra de arte. “Por que um homem, com a missão de organizar o mundo, também desorganizaria o que se entende sobre a arte?” (Herkenhoff, 2006, p. 137). Mas tal “desorganização” não diz respeito somente ao corpus conceitual da arte, ela incide também sobre o nosso olhar. É este efeito sob o espectador que chamamos de fora do sentido.

A noção *Unheimlich* diz respeito ao estranhamento que experimentamos através da fruição de obras de arte, mas também em nossas vidas, quando algo surge em cena, mas que não deveria estar lá, que aparece como deslocado. Algo que é familiar, mas que se torna absolutamente estranho devido ao seu aparecimento fora de lugar. Freud parte da palavra *heimlich* que possui, dentro de suas nuances, o mesmo sentido do termo que é seu oposto, o *unheimlich*. “O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*” (1919, p. 211). Nesse texto, o psicanalista recorre amplamente à poesia e à literatura. Mas é do filósofo alemão Schelling que extrai a definição que mais se aproxima daquilo que deseja investigar: *Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto, oculto, mas que apareceu. Esse aspecto, segundo o psicanalista, é aquilo que nos permite compreender o paradoxo do estranho (*ibid.*, p. 214).

O *Unheimlich* inclui ainda uma discussão a partir da ideia do duplo, que produz estranhamento por mostrar aquilo que é diferente de si mesmo, rompendo com a estabilidade da representação, apontando um descentramento e também um excesso. Estenderemos aqui o sentido de duplo ao de multiplicação como acúmulo, em que o acúmulo não significa o “mais do mesmo”, e sim o *a mais*. O estranho é, portanto, uma categoria que nos abre outras perspectivas para pensar a arte que não seja pela primazia do belo, em seu sentido tradicional, e da

---

<sup>79</sup> Freud interroga os motivos pelos quais a questão do estranho é negligenciada pelo campo da estética, em oposição ao que ocorre com o belo, que recebe sua ampla atenção (*ibid.*, p. 208).

centralidade do eu. Tal noção comporta ainda uma característica interessante para nosso estudo, já que, desde Freud, é uma noção que aponta para a possibilidade de pensar os efeitos da obra de arte no espectador.

Tomaremos em nossa análise as obras *Pedras*, *Capacho*, *Tampa de pote de barro* e *Muro no fundo de minha casa*, além das *vitruines* construídas com objetos industrializados. Em todas elas podemos observar um mesmo procedimento, a acumulação de objetos do uso comum, ordinários, a partir da qual abordaremos o fora do sentido.

Poderíamos atribuir a acumulação e o efeito do fora do sentido ao conjunto da obra de Bispo do Rosario como um todo, contudo, foi necessário um recorte a fim de demonstrar tais ideias. O acúmulo de múltiplos objetos, alguns industrializados e outros produzidos pelo próprio Bispo do Rosario, constituem suas *Vitrines*. Pela acumulação de nomes, o artista nos apresenta seus estandartes e *Vitrines fichários*. Nomes de lugares e acidentes geográficos se acumulam, compondo as *Faixas de misses*. A série *ORFA* são acúmulos de variados objetos, como ferramentas, utensílios e outros. Por fim, a instalação, que é a cela-ateliê de Bispo do Rosario, é o resultado da acumulação todas as suas obras.

A acumulação não tem como efeito a mera propagação ou reprodução do mesmo. O que surge daí é algo novo, distinto da significação e que se mostra como excesso, como “fora de”<sup>80</sup>. Em Bispo do Rosario, especificamente, a ela implica em três ações conjuntas: extrair, reunir e registrar. O artista colhe no universo da Colônia, e também na cultura – não nos esqueçamos que ele registra em suas obras notícias de jornais, por exemplo, como ele mesmo explica ao jornalista Samuel Weiner Filho, na reportagem do *Fantástico*, de 18 de maio de 1980 – os objetos que comporão sua obra. Juntos, reunidos, em sua cela-ateliê, eles sofrerão mais uma ação do artista, serão registrados produzindo algo novo.

Vimos, no Capítulo 4, que a ideia de acumulação é usada pelo campo da arte e está vinculada ao termo *assemblage* e à algumas instalações artísticas. O termo foi cunhado por Jean Dubuffet (Morgan, 2007, p. 20), que também criou o termo *art brut*, para se referir às produções artísticas de pessoas fora do circuito formal da arte, como os loucos. Mas a acumulação se refere também àquilo que Argan nomeia como *dissemblage* (1992, p. 559), o oposto da acumulação na

<sup>80</sup> “Fora de” é uma expressão usada por Miller (2003b) para falar da noção de *ex-sistência*. É aquilo que se sustenta fora de algo ao qual, paradoxalmente, se está relacionado.

*assemblage*. Enquanto a última noção trata da justaposição de objetos da mesma natureza que, apesar de produzir um novo conjunto, não faz com que seus elementos percam seu sentido original, a *dissemblage* diz respeito ao que Pierre Restany observa: “o acúmulo de x objetos da mesma natureza sugere *outra coisa* e *mais* que um objeto único, considerado isoladamente”<sup>81</sup> (*loc. cit.*). As colocações de Argan tomam como paradigma as obras do artista franco-americano Arman, ainda que seus trabalhos sejam reconhecidos no meio como *assemblage*. Arman é um dos artistas evocados por Morais em sua análise sobre Bispo do Rosario.



Figura 36: *Arteriosclerose*, 1961. 47,5x75,5 x7.5 cm Artista: Arman.  
Fonte: <http://www.armanstudio.com/>



Figura 37: *Acumulação de bules*, 1961. 83x142x42 cm. Artista: Arman.  
Fonte: <http://www.arman-studio.com>

<sup>81</sup> Argan confere à *dissemblage* uma outra característica, o desmembramento.

Usaremos o termo *acumulação* também para referir algumas obras nas quais observamos o acúmulo entre símbolo e referente, entre o objeto que representa e a coisa representada<sup>82</sup>, seja por meio do aparecimento da coisa representada em si, seja pelo uso de uma definição da mesma, como nos objetos de madeira e nos objetos + tecidos aludidos acima.

Em *Pedras*, lembremos sempre que nenhum dos títulos foi dado por Bispo do Rosario, o artista coloca três paralelepípedos dentro de um caixote da madeira com rodas e entalha sob a madeira a palavra “paralelepípedo”. Os paralelepípedos estão ali para representar a si mesmos – não nos esqueçamos que estamos considerando o representar no sentido que o termo possui na missão que Bispo do Rosario tinha, que era representar todas as coisas existentes na Terra – e o artista não deixa que isso escape ao espectador: ele registra o nome “paralelepípedo”.



Figura 38: *Paralelepípedo*. 108x53x30 cm Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Em *Muro no fundo de minha casa*, cacos de vidros são incrustados, com ajuda de cimento, sob um pequeno pedaço de madeira construindo a miniatura de um muro onde podemos ler: “Como é que eu devo fazer um muro no fundo de minha casa”.

<sup>82</sup> Consideramos ser desnecessário empreender aqui um debate sobre a questão da representação nos campos da psicanálise e da arte. Está claro que, em nossa leitura, a representação, em Bispo do Rosario, possui um sentido específico dentro de sua missão, como vimos no Capítulo 3, e que o uso que estamos fazendo diz respeito à singularidade e originalidade que o termo comporta em seu discurso. Além disso, toda a discussão sobre a acumulação e fora do sentido também já rompe com a ideia de representação como *mimesis*, o que já aponta para o questionamento que os campos aludidos colocam para a questão da representação.



Figura 39: *Muro no fundo de minha casa*. 108x53x30 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro, W. (org.), 2006.

Já em *Tampa de pote de barro*, Bispo do Rosario constrói com tecido e metal uma tampa para pote de barro e borda: “Tampa para cobrir a boca do pote é feito de barro cheio de água de beber no corredor para visita viajante casa perto de estrada”.



Figura 40: *Tampa de pote de barro*. 24x24 cm. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Em *Capacho*, ele produz em tecido e chapinhas de refrigerante um capacho, objeto para colocar na entrada da porta para limpar os pés, e registra sob o tecido: “capacho serve para nos dias chuvoso tirar lama da sola do calçado na entrada batente de porta”.



Figura 41: *Paralelepípedo*. 108x53x30 cm Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Acreditamos que, no caso dessas obras, a barreira entre o símbolo e o referente, entre o objeto que representa e a coisa representada, acabe por ficar abolida pela acumulação, o que produz um estranhamento, dá ao trabalho seu efeito de fora do sentido pelo a mais que daí é extraído. Segundo Brousse, a quebra da barreira entre o símbolo e o referente é uma característica da arte contemporânea (2008b, p. 176).

Com isso, a autora demonstra ainda sua ideia de que a arte se deslocou do campo da metáfora dando lugar à metonímia, que a arte se reposicionou da representação para a interpretação, uma interpretação metonímica, alusiva, que não visa a produção de efeitos do sentido e que eleva os objetos-resto à dignidade do real (*ibid.*, p. 37). O que há aqui é um entrecruzamento entre simbólico e real, de tal modo que o efeito produzido é do tipo “índice levantado” e não explicação (*ibid.*, 2008b, p. 176). Tal deslocamento, nos parece, encontra ecos também no que Rivera defendeu ser uma das características da arte contemporânea, sua capacidade de ser crítica de si mesma (2013, p. 182).

Podemos aplicar a ideia da acumulação às obras com objetos industrializados. Selecionamos uma *Vitrine* de canecas de alumínio, composta por um objeto comum, rotineiro da Colônia de Bispo do Rosario. Essa *assemblagem*, ao lado de outras que também são compostas por objetos de uso cotidiano, como colheres, botas de borrachas, sapatos, bolsas e chinelos, possui uma característica visual distinta que, segundo Moraes, a aproximaria da arte cinética. Mas não é este seu aspecto que queremos abordar. O que nos interessa é mais no que ela se aproxima das demais *Vitrines* do que no que se destaca.



Figura 42: *Canecas*. 108x53x30 cm Artista: Bispo do Rosario.  
Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

Objetos do uso cotidiano fazendo série, acumulação que faz série. Cadeia, portanto. Na acumulação, a operação de igualar diferença, e vemos a metonímia, um deslizamento infinito de um elemento ao outro que desestabiliza o sentido. Esta operação cria algo novo, que não é necessariamente uma significação. É algo que se insere na dimensão do fora do sentido. Podemos dizer que, em Bispo do Rosario, as canecas que fazem série produzem o mesmo efeito dos significantes que se embutem no significado em Joyce, dando ao seu texto um caráter ilegível (Lacan, 1972-73/2008, p. 42), fora de si (Laia, 2001, p. 13).

Ao apresentar, em suas obras, objetos do uso comum e objetos em série, Bispo do Rosario reproduz um aspecto fundamental dos objetos de consumo, o de serem vistos sempre em série e nunca individualmente. Mas isso faz do objeto criado algo único, dá a ele seu caráter singular, o aqui e agora da obra, sua

existência única, sua aura (Benjamin, 1994, p. 167 e 169). A reprodução inclui, portanto, algo que ultrapassa a forma, a necessidade e a função dos objetos (Barros, 2007, p. 4). As obras de Bispo do Rosario transmitem este *a mais*, que rompe com as coisas do mundo, deslocando tanto as coisas como o espectador. Essa parece ser, justamente, a característica essencial da arte: apresentar-se como *a mais*, apresentar o excesso.

O que vemos no caso de Bispo do Rosario, que não deve ser entendido aqui como “caso clínico”, é o entrecruzamento entre simbólico e real, onde o imaginário fica desestabilizado, daí o fora do sentido, mas sem que isso leve a uma desarticulação do “tipo psicótica” na obra, ainda que essa possa ter seus paralelos com a linguagem na loucura, ainda que o artista seja psicótico.

A acumulação como procedimento estético produz um furo no Outro, como aquilo que desestabiliza o espectador, mas que, por outro lado, “estabiliza” a obra como fora de si. A noção de furo no Outro foi usada no Capítulo 4 para pensar os efeitos de suplência e estabilização para Bispo do Rosario. Não há estabilização sem furo. Seu *sinthoma*, sua acumulação, produz furo no Outro, da Colônia e da cultura, na medida em que o gozo a mais de seu *sinthoma* é reconhecido pelo Outro. Desta forma, Bispo do Rosario se faz nomear, sustentando o furo por meio da instalação de um nome, construindo sua suplência e estabilização.

Aqui, o furo no Outro está sendo pensado sob o ponto de vista do efeito que a arte produz no público. Que efeito é esse? Na obra de Bispo do Rosario as acumulações desestabilizam o sentido pelo excesso que nos impõem, pelo gozo que sentimos presente e que, de alguma forma, recuperamos. Esse gozo, através do qual se produziu o reconhecimento pelo Outro da Colônia e da cultura, instalando a suplência e a estabilização do sujeito, é também o que produz o furo no Outro da arte. Os objetos de Bispo do Rosario extrapolam os muros da loucura, aquela institucionalizada, mas também a que é a singularidade do próprio sujeito, já que aquilo que servia à sua estabilização ganha, no Outro, um lugar a mais, o de obra de arte.

*Pedras, Capacho, Muro no fundo de minha casa e Canecas* colocam em cena os objetos nossos de cada dia, mas virados ao avesso. Em vez de serem eles mesmos, tornam-se alguma outra coisa. Acumulados, eles são *dissamblages*, criam o novo como excesso, *outra coisa e mais*. Parece-nos ser esse o efeito que

fascina e captura o público. Se “lemos” esses objetos, se a fruição estética se dá, “é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso” (Lacan, 1975/2007, p. 161), é porque somos furados, é porque esta obra nos captura por nos desestabilizar.

## 6

## Conclusão

A artista fraco-americana Louise Bourgeois dedicou um pequeno texto a Bispo do Rosario. Ela vê na produção do artista a busca por uma garantia de sanidade que, segundo ela, é o princípio de organização atrás de toda a obra de Bispo do Rosario (Bourgeois, 2006, p. 23).

“Arte é uma garantia de sanidade”, escreve Bourgeois em um trabalho realizado um ano antes de conhecer a obra do artista brasileiro<sup>83</sup>. A sanidade que a artista afirma ser buscada por Bispo do Rosario, nos sugere o referido trabalho de Bourgeois, é algo inerente à própria arte. Talvez possamos encontrar em um dos estandartes de nosso artista uma resposta ao que coloca Bourgeois naquele obra: “Eu preciso destas palavras . Escrita”.

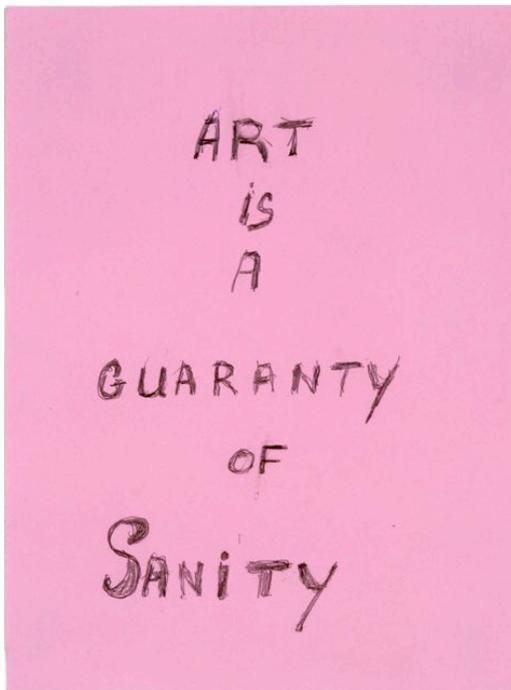


Figura 43: *Art is a guaranty of sanity*. 2000. Artista: Louise Bougeois. Fotógrafo: Christopher Burke.

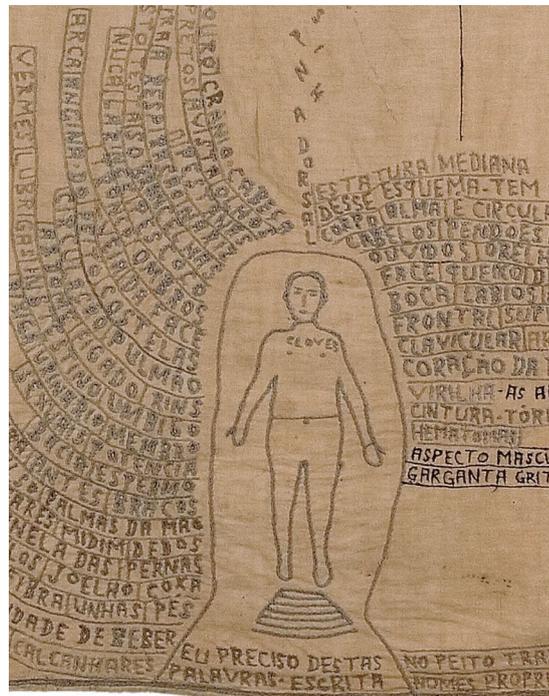


Figura 44: Detalhe estandarte *Eu preciso destas palavras . Escrita*. Artista: Bispo do Rosario. Fotógrafo: Rodrigo Lopes. Fonte: Lazaro (org.), 2006.

<sup>83</sup> O referido trabalho data de 2000 e a artista afirma ter tomado conhecimento da obra de Bispo do Rosario em 2001, através de catálogos que lhe foram apresentados por Herkenhoff (Bourgeois, 2006, p. 23).

Parece que, mais do que identificar o que teria levado o artista brasileiro a produzir seus objetos, Bourgeois se identifica, ela mesma, com Bispo do Rosario. A prática da costura que herdou da mãe, como ela mesma afirma no texto sobre Bispo do Rosario, é uma ação simbólica contra o medo de ser separada e abandonada. “Nós percebemos no trabalho de Bispo do Rosario que ele também tinha medo de perder o contato” (*loc. cit.*).

A obra de Bourgeois, nos diz Rivera (2002, p. 62), é autobiográfica à maneira de uma análise. Bourgeois confessa que seu trabalho é uma espécie de auto-análise constante (*ibid.*, p. 61).

Louise sustenta que o essencial é “passar do passivo para o ativo”, ou seja, fazer do trauma, vivido passivamente e sem preparação, algo ativamente experimentado [...] Neste sentido, Bourgeois vai atribuir à criação artística um valor claramente terapêutico. (*loc. cit.*)

Contudo, afirma Rivera, as declarações tão explícitas da artista estão longe de elucidar seus trabalhos. Elas fazem parte da própria obra, tramam-se junto à elas, mas não são capazes de fixar um sentido. “Suas próprias interpretações deslizam ou desconcertam, enquanto as pessoas, segundo a artista, definitivamente nunca entendem o que ela quer dizer em sua obra” (*ibid.*, p. 63). Ao invés de situar o olhar do espectador, suas explicações o desestabiliza. As declarações de Bourgeois, quanto mais eloquentes, mais consentem que algo se extravie em sua obra.

Mas a obra de Bourgeois, ao mesmo tempo em que oculta, também convida a alguma interpretação. “Algo da obra escapa, sem dúvida, à própria artista, e é isso justamente que permite que a obra não se fixe em um sentido único, mas permaneça em alguma medida enigmática e perturbadora” (*loc. cit.*).

O texto de Bourgeois sobre Bispo do Rosario, quando cotejado com a análise de Rivera sobre a artista, mostra a intrincada e paradoxal relação entre vida e obra. É interessante ver como o artista pode se posicionar diante de tal questão. Não basta dizer que podemos encontrar na obra traços da vida do autor, embora isso seja bastante plausível, ou de negar que a vida possa dar alguma garantia de explicação sobre a obra, já que na verdade, nada nos parece facultar essa garantia: algo da obra sempre escapa. Logo, trata-se, antes de tudo, de nos remetermos à especificidade de cada obra e artista para poderemos equacionar de

que forma vida e obra se articulam, quando for este o caso e, também, o enquadre pretendido.

Nesta tese adotamos duas premissas, que nos foram legadas pela singularidade de Bispo do Rosario, no intuito de refletir sobre sua estabilização: a importância e o uso da biografia e a distinção entre objetos e obra de arte. Defendemos a ideia de que o delírio e o fazer de objetos, e não a arte em si, possibilitou seu ancoramento no mundo. A sanidade, que Bourgeois afirma ser a busca que Bispo do Rosario empreendia com sua obra, pode ser associada ao que chamamos de ancoramento e estabilização.

Mas a artista não precisou da distinção entre objetos e obra, o que para nós foi fundamental, visto que ela estava elidida da cultura, o que dificultava a apreensão da complexidade do fazer de Bispo do Rosario. A indistinção entre eles não obscureceu a visão que Bourgeois tinha do artista brasileiro. Para a artista, a função dos objetos coincide com a da própria obra, sem que isso deixe de considerar a dupla dimensão daquilo que produzia Bispo do Rosario, dimensão trabalhada e essencial nesta tese.

As conclusões da artista, que afirmamos ter equivalência com as nossas, ela tirou de sua própria experiência como sujeito e como artista. Como nossa experiência é outra, como não dispomos do saber que porta Bourgeois, tivemos que traçar o percurso desta tese. Bourgeois está “bem adiante de nós”, como disse Freud a respeito do escritor Wilhelm Jensen (1907 [1906] /1974, p. 18). Tudo isso encontra paralelos também no que observou Lacan sobre uma outra artista: “[...] Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino” (1965/2003, p. 200). O que nos permite dizer, no nosso caso, que Bourgeois revela saber sem o analista aquilo que é de seu interesse.

Mas o nosso não-saber, nossa “douta ignorância” (Lacan, 1971-72, 2001, p. 12), tem também, é claro, seu valor. Nossos questionamentos e reflexões nos levaram a uma análise mais específica sobre Bispo do Rosario. Isso esclareceu fatos sobre a história de vida do artista, e acrescentou tantos outros; possibilitou uma outra abordagem de seu delírio como “tentativa de cura”, mas não pela via da metáfora delirante, e sim pela suplência *sinthomática*, o que mostra a íntima relação do delírio com a produção de objetos; e revelou, ainda, a possibilidade de convergência entre a leitura clínica e a da obra, que confluem para a ideia de acumulação e furo no Outro, esclarecendo que tal convergência não se presta à

uma mera explicação da singularidade do artista através da obra ou vice-versa. O furo no Outro, que o gozo do *sinthoma*, a acumulação, produz nos consente tanto uma leitura clínica quanto uma abordagem sobre a obra.

Para finalizar, gostaríamos de fazer uma reflexão, que consideramos mais política, para argumentar como o furo no Outro da Colônia e da cultura veio a resultar no furo no Outro da arte. Mas que fique claro: é sempre o fazer de Bispo do Rosario que produz o furo no Outro.

Embora no Brasil, desde meados da década de 1920, a partir dos trabalhos do psiquiatra e crítico de artes Osório Cesar<sup>84</sup>, já houvesse alguma abertura para a inclusão, no campo da arte, de obras criadas por sujeitos loucos, é curioso observar que ninguém tenha se dado conta de Bispo do Rosario durante tanto tempo. Até o ano de 1989, Bispo do Rosario não existia como artista, muito embora seus estandartes já tivessem sido expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>85</sup> e sua figura exótica e seus objetos não passassem despercebidos

---

<sup>84</sup> Osório Thaumaturgo Cesar é considerado um precursor dos estudos e articulações entre arte, psicanálise e loucura no Brasil. Publicou o primeiro livro dedicado ao tema em 1929, intitulado *A expressão artística nos alienados*. Em 1925 havia publicado artigo “A arte primitiva nos alienados”. Junto com Flávio de Carvalho, organizou a *Semana dos loucos e das crianças*, no *Clube de Artistas Modernos*, em São Paulo. Cesar organizou ainda a *I Exposição de Arte do Hospital do Juqueri*, no Museu de Arte de São Paulo, em 1948. Suas ideias foram fortemente influenciadas pela psicanálise, assim como também foram influenciados outros intelectuais de sua época, como o próprio Flávio de Carvalho. Cesar escreveu juntamente com a artista Tarsila do Amaral, que fora sua esposa, o livro *Misticismo e loucura* (1948), que recebeu um prêmio da Academia Brasileira de Letras. Foi colecionador de obras de artes dos pacientes do Juqueri e sua coleção faz parte hoje do acervo do MASP.

Seus livros fazem parte da biblioteca de Nise da Silveira, que teve papel fundamental para a continuidade dos estudos e articulações entre esses campos, estimulando a produção artística de muitos sujeito e revelando artistas e obras impressionantes. A partir do trabalho da psiquiatra pernambucana, o crítico de artes Mario Pedrosa se propõe a refletir a respeito da temática, contribuindo para sua inserção no campo da arte, ainda que esta inserção fosse restrita e marcada por fortes reservas por parte de alguns. É Mario Pedrosa que cunha o termo “arte virgem” para reunir e definir estas produções.

Vale lembrar que o processo de valorização da produção artística dos loucos possui, na Europa, um histórico anterior e que tais movimentos influenciaram os meios brasileiros. Data de 1900 a primeira exposição de arte de sujeitos loucos, ocorrida em Londres, composta por trabalhos de pacientes do Hospital psiquiátrico de Bedlam. Antes disso, em 1892, a Academia de Medicina de Chicago havia realizado o Congresso sobre Artes e Insanidades (Ferraz, 1998, p. 10).

<sup>85</sup> Alguns dos objetos de Bispo do Rosario foram exibidos na exposição *À margem da vida*, em 1982, sob a curadoria do crítico de artes Frederico Moraes, com a co-curadoria do psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart e da diretora do Museu Nise da Silveira, a artista plástica Maria Amélia Lopes Mattei, que fundara o referido museu na Colônia Juliano Moreira, em 1982. É preciso lembrar que os trabalhos de Bispo do Rosario, na ocasião, ainda não faziam parte de tal museu. Contudo, não foi nesta exposição que seus objetos vieram a ser reconhecidos como arte pela cultura. Tal processo só se iniciou a partir de 1989, após a morte de Bispo do Rosario, em função de sua primeira individual na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

na rotina dos hospícios por onde esteve, a partir de 1938, e também do interesse de psicanalistas, de artistas e da mídia<sup>86</sup>.

E nos parece que foi, justamente, por não existir como artista que podemos apreender a razão pela qual suas obras – que, em 1995 e em 2013, representaram o Brasil na 46<sup>a</sup> e 55<sup>a</sup> na Bienal de Veneza, respectivamente, e em 2012, integraram a 30<sup>a</sup> Bienal de São Paulo – não foram expostas, por exemplo, no módulo Arte Incomum, da 16<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, realizada no ano de 1981. Vale ressaltar que a curadoria da mostra englobava obras produzidas por “doentes mentais”, termo usado por Walter Zanini, curador geral da bienal, e também um outro grupo, definido por ele da seguinte forma: “indivíduos desatados dos contextos normais da visualidade” (Zanini, 1981, p. 7).

Se Bispo do Rosario não existia como artista, nem mesmo como “artista incomum” – o que nos faz pensar que Bispo do Rosario era um marginal até mesmo em um segmento marginalizado da arte –, foi porque suas obras não cabiam naquilo que, na época, se entendia como arte, tampouco se ajustavam ao que havia sido definido como obras de loucos e de “incomuns”. Suas obras não cabiam em conceito algum, eram inclassificáveis.

Contudo, se essa obra ainda não havia produzido um furo no Outro da arte, já o fizera na Colônia e na cultura, que não está sendo usada aqui no sinônimo de arte. Por esse motivo, o olhar e o aval de um crítico influente inserem os objetos de um louco no centro da produção carioca de arte contemporânea, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage<sup>87</sup>. A partir daí, a obra desse artista e arte contemporânea se abrem para um encontro, em que se interrogam mutuamente. A esta forma peculiar de encontro damos o estatuto de furo no Outro, e nele os objetos de Bispo do Rosario se instalam, assim como seu nome na arte.

<sup>86</sup> Em 1980, Hugo Denizart inicia um projeto que culmina nas filmagens do documentário *O prisioneiro da passagem*, sobre Bispo do Rosario. A participação de Bispo do Rosario na exposição *À margem da vida* foi estimulada por profissionais da Colônia e por Denizart. Naquele mesmo ano, o jornalista Samuel Weirner Filho realiza uma reportagem para o programa de televisão “Fantástico”, que ainda hoje é veiculado no horário nobre da mais influente emissora de televisão do país. Nele, Bispo do Rosario e seus objetos são focalizados. Uma reportagem do jornal *O Globo* (Dias, 1982), sobre o referido documentário, também foi publicada e nela há referência a Bispo do Rosario.

<sup>87</sup> Para realizar a exposição *Arthur Bispo do Rosario: registros de minha passagem pela Terra*, Morais contou com a ajuda de diversos profissionais da Colônia e de outras instituições de saúde mental, como Denise Correa e Lula Wanderley, dentre outros, bem como de artistas que trabalhavam voluntariamente nestas instituições.

## 7

**Referências bibliográficas**

- AGUILLAR, N (org.). **Mostra do Redescobrimento: Imagens do Inconsciente**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2000, 256p.
- ARGAN. G. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p.
- ARTHUR Bispo está de volta. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro. dez. 1929.
- ARTHUR Bispo deixou a Marinha. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro. jun. 1933.
- ARTHUR Bispo teve alta. **A Offensiva**. Rio de Janeiro. agost. 1936.
- ARTHUR Bispo do Rosario. **Revista Light**. Rio de Janeiro, 1937.
- BARRETO, W. À margem da poética. **Farol – Revista de Artes, Arquitetura e Design**, Revista do Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, no. 8, 2008.
- BARROS, R. O objeto da arte. **Latusa digital** – ano 4 – Nº 28 – maio de 2007.
- BARTHES, R. O terceiro sentido. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Lisboa. Edições 70, 2009. p. 47-65.
- BRAGA, A. BRAGA, A. **A reinvenção da arte: Arthur Bispo do Rosário e Marcel Duchamp**. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html> Acessado em 13 mar. 2012
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 165-197.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 222-235.
- BISPO DO ROSARIO, A. Entrevista a Conceição Robaina. 11 mar. 1988. Mimeo. Disponível no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.
- BRASIL. **Prontuário de Arthur Bispo do Rosario no Hospital Nacional de Alienados**. 1938.
- \_\_\_\_\_. **Prontuário de Arthur Bispo do Rosario no Centro Psiquiátrico**

**Nacional.** s/d.

BRANCO, L. C. **Coisa de louco.** 1. ed. Sabará - MG: Edições Dubolso, 1998. 100p.

\_\_\_\_\_. **Ela, a escrita nos lê.** Disponível em <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2014/08/03/estetico-convivio-8/comment-page-1/> Acessado em 01 de nov. 2014.

BONFIM, A. [Carta] Out. 1989. Maricá [para] Frederico Moraes. Rio de Janeiro. 3p.

BONFIM, E. G. Entrevista a Frederico Moraes. Belo Horizonte. 08 ago. 1990.  
BROUSSE, M. H. Conferências de Marie-Hélène Brousse. In: **Arquivos da Biblioteca**, v.5, 2008a, pp. 15-93.

\_\_\_\_\_. O objeto de arte na época do fim do belo: do objeto ao abjeto. **Opção lacaniana**, v.52, 2008b, pp. 173-177.

\_\_\_\_\_. Quando os artistas ensinam os psicanalistas ou um tratamento do mal-estar na civilização pela ironia. **Carta de São Paulo**, n.3, 2010, pp. 27-41.  
BURROWES, P. C. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. 104p.

CALMON. P. **O palácio da Praia Vermelha.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. 114p.

CAMPBELL, J.; ROBNSON, H. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS. H.; CAMPOS. A. **Panorama do Finnegans Wake.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 106-116.

CAMPOS. H.; CAMPOS. A. **Panorama do Finnegans Wake.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. 149p.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** Editora Perspectiva, 1969. 236p.

CHORNE. M. O falo e os Nomes-do-Pai. **Opção lacaniana**, v.50, 2007, pp. 136-139.

CORREA. D. Entrevista a Flavia Corpas. Gravada. 2008.

COMOLLI, J.L. Mauvaises fréquentations: document et spectacle. **Images Documentaires**, Paris, n. 63, 2008. p. 1-30. Disponível em <https://www.scribd.com/doc/166291002/Mauvaises-frequentations>. Acessado em 22 de novembro de 2014.

CORPAS, F.; VIEIRA, M. A. Fora do campo da imagem: um ensaio sobre Bispo do Rosário. **RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde.** Rio de Janeiro, v5, n.2, Jun., 2011, pp.116-121.

CORPAS, F. Prefácio. In: MORAIS, F. CORPAS, F. (org). **Arthur Bispo do Rosario**: arte além da loucura. Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013. 294p.

DEMPSEY, A. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 304p.

DENIZART, H. **O prisioneiro da Passagem**. DVD (30min22seg). son., color. Média-metragem. 1982.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Flavia Corpas. Gravada. 2008.

DEFFIEUX, J-P. Nome-do-Pai e suplência. **Opção lacaniana**, v.50, 2007, pp. 373-375.

DIAS, V. A Juliano Moreira sob uma nova ótica. **O Globo**. Rio de Janeiro. out. 1982.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34. 264p.

\_\_\_\_\_. **A imagens sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506p.

DUBA, C. Editorial. **Latusa**, v.1, n.17, Out., 2012, pp. 09-11.

ESPADA, H. **Raphael e Emygdio**: dois modernos no Engenho de Dentro. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, s/d. 205p.

FELMAN, S. **O inconsciente jurídico**: julgamentos e traumas no século XX. São Paulo: EDIPRO, 2014. 255p.

FERRAZ, M. **Arte e loucura**: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998. 143p.

FIRMO, W. **Walter Firmo**: um olhar sobre Bispo do Rosario. Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013. 88p.

FREUD, S. (1905[1901]). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: **Obras completas**, ESB, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 01-123.

\_\_\_\_\_. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras completas**, ESB, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 123-135.

\_\_\_\_\_. (1907[1906]/1976). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: **Obras completas**, ESB, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 13- 101.

\_\_\_\_\_. (1907-08/1976). Escritores criativos e devaneios. In: **Obras completas**, ESB, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 147-161

\_\_\_\_\_. (1908a). Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade. In: **Obras completas**, ESB, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 161-173.

\_\_\_\_\_. (1908b). Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: **Obras completas**, ESB, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 185-211.

\_\_\_\_\_. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: **Obras completas**, ESB, v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 53-125.

\_\_\_\_\_. (1911). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia. In: **Obras completas**, ESB, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 15-111.

\_\_\_\_\_. (1914) Sobre o narcisismo: uma introdução. In: **Obras completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 85-123.

\_\_\_\_\_. (1915). Pulsão e destinos da pulsão. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. 1, 2004. p.133-145.

\_\_\_\_\_. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: **Obras completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.123-165.

\_\_\_\_\_. (1917). O sentido dos sintomas. In: **Obras completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 305-323.

\_\_\_\_\_. (1917b [1916-17]). Conferência XXVII – Transferência. In: **Obras completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 503-523.

\_\_\_\_\_. (1917a [1916-17]). Conferência XXVIII - Terapia Analítica In: **Obras completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 523-541.

\_\_\_\_\_. (1918[1914]). História de uma neurose infantil. In: **Sigmund Freud Obras Completas**, v. XIV. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1919). O inquietante. In: **Sigmund Freud Obras Completas**, v. XIV. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1923). O Eu e o Isso. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. 3, 2004. p.13-93

\_\_\_\_\_. (1923[1922]) Dois verbetes de enciclopédia. In: **Obras completas**, ESB, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. (1924). Neurose e Psicose. In: **Obras completas**, ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.187-197.

\_\_\_\_\_. (1925[1924]/1974, p. 44-45). Um estudo autobiográfico. In: **Obras completas**, ESB, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 13-95

\_\_\_\_\_. (1933[1932]). Feminilidade In: **Obras completas**, ESB, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.139-167.

FOSTER, HAL. **O retorno do real**. São Paulo.: Cosac Naify, 2014. 224p.

GABEIRA, F. **Série Vídeo-Cartas: O Bispo**. DVD. (09min08seg). son., color. Curta-metragem. 1985.

GARCIA, M. Índice temático sobre a estabilização em Lacan. In: **Caminhos de estabilização na psicose**. Rio de Janeiro: ICP-RJ/Subverso, 2011, pp. 17-21.

GRANON-LAFONT, J. Jeanne. **A topologia de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. 150 p.

GUERRA, A. M. **A estabilização psicótica na perspectiva borromeana: criação e suplência**. Tese de Doutorado (Doutorado em Teoria Psicanalítica). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 308p.

HAINZ, C. G.; COSTA-ROSA, A. A oficina terapêutica como intercessão em problemáticas de sujeitos constituídos por foraclusão. **Psicol. estud.** [online]. 2009, vol.14, n.2, pp. 405-412.

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

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. Edição revista, 2001.

HERKENHOFF, P. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LAZARO, W. (org.). **Bispo do Rosário: século XX**. Rio de Janeiro. 2006. 303p.

JESUS ESTÁ AQUI. **Revista Veja**. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1986. Semanal.

JOYCE, J. (1916). **Retrato do artista quando jovem**. Editora Abril, 1971. 238p.

KOFMAN, S. **A infância da arte**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. 235p.

KON, M. **Freud e seu duplo**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996. 219p.

KRAUSS, R. **El inconsciente óptico**. Madri: Editorial Tecnos, 1997. 369p.

- LACAN, J. (1932). **Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense-Universitário, 1987.
- \_\_\_\_\_. (1953). Função e campo da fala e da linguagem. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1953). O simbólico, o real e o imaginário. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- \_\_\_\_\_. (1955-56). **O Seminário 3**: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. 366p.
- \_\_\_\_\_. (1957-58). **O Seminário 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. 531p.
- \_\_\_\_\_. (1957-58). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 537-591.
- \_\_\_\_\_. (1958). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 749-776.
- \_\_\_\_\_. (1959-1960). **O Seminário 7**: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 396 p.
- \_\_\_\_\_. (1960). A subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1961-62). **O Seminário 9**: a identificação. Centro de Estudos Freudianos de Recife. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1962-1963). **O Seminário 10**: a angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 366p.
- \_\_\_\_\_. (1964). **O Seminário 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. 269p.
- \_\_\_\_\_. (1968-69). **O Seminário 16**: de um Outro ao outro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 412p.
- \_\_\_\_\_. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp. 198-206.
- \_\_\_\_\_. (1966). Apresentação das Memórias de um doente dos nervos. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp. 219-224.
- \_\_\_\_\_. (1967). **Breve discurso a los psiquiatras**. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1968-69). **O Seminário 16**: de um Outro ao outro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 411p.
- \_\_\_\_\_. (1969-70). **O Seminário 17**: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. 209p.

\_\_\_\_\_. (1971-72). **O saber do analista**. Centro de Estudos Freudianos de Recife. Inédito.

\_\_\_\_\_. (1972-73). **O Seminário 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 201p.

\_\_\_\_\_. (1974-75). **O Seminário 22**: R.S.I. Inédito.

\_\_\_\_\_. (1975) Joyce, o sintoma. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp. 560-567.

\_\_\_\_\_. (1975). Joyce, o sintoma. **O Seminário 23**: o sintoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. pp. 157-165.

\_\_\_\_\_. (1975). **Conferencias y charlas en universidades norteamericanas**. Inédito.

\_\_\_\_\_. (1975-76). **O Seminário 23**: o sintoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 249p.

\_\_\_\_\_. (1976). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp. 557-560.

\_\_\_\_\_. (1976-77). **Seminário 24**: lo sabido que sabe de la una-equivocación se ampara em la morra. Inédito.

\_\_\_\_\_. (1977). Abertura da seção clínica. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n.30, p. 6-9, abr. 2001.

\_\_\_\_\_. (1980). **Seminário 27**: disolución. Inédito.

\_\_\_\_\_. De um desígnio. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAGNADO, L. “Arthur Bispo do Rosário e a instituição”. In: **Paço das Artes. Por que Duchamp?** – leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Coleção Itaú Cultural, 1999.

LAIA, S. **Os escritos fora de si**: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001. 303p.

LAURENT. E. Há algo de novo nas psicoses. **Curinga**, 14, p. 152-163, 2000.

\_\_\_\_\_. Sintoma e nome próprio. **Opção Lacaniana**, v. 38, pp. 59-72, 2003.

\_\_\_\_\_. O trauma ao avesso. **Papeis de Psicanálise**, v.1, p. 21-28, abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Interpretar a psicose no cotidiano. **Entrevários**, p. 9-21. 2008.

LEONE, H. Entrevista a Frederico Morais. 19 out. 1989. 2p. Digitado.

LIMA, C. A. Não tente se esquivar dos golpes de Arthur, o Bispo do Rosario. In: COUTINHO, F; CARVALHO, M; MOREIRA, R. **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. 108p.

LYSY, A. Joyce. **Opção lacaniana**, v.50, 2007, pp. 210-212.

MANDIL, R. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro / Minas Gerais: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003. 288 p

MACIEL, M. E. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. In: COUTINHO, F; CARVALHO, M; MOREIRA, R. **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. 108p.

MAGALHÃES, R.M. Relatório de estágio. Mimeo. 1983.

MARINHA DE GUERRA DO BRASIL. **Ficha de identificação de Arthur Bispo do Rosario no Gabinete de Identificação da Armada**. Microfilmado em 10 ago. 1960.

\_\_\_\_\_. **Caderneta de registro de Arthur Bispo do Rosario**, p. 29-30, 1925-33.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013. 192p.

MILLER, Jacques-Alain. (1996-1997). **El Outro que no existe y sus comités de ética**. Seminário en colaboración con Éric Laurent. Buenos Aires: Paidós, 2005. 480p.

\_\_\_\_\_. **Os casos raros, inclassificáveis, da clínica psicanalítica: a conversação de Arcachon**. São Paulo: Biblioteca Freudiana Brasileira, 1998. 202p.

\_\_\_\_\_. Clínica irônica. In: **Matemas I**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. pp. 190-200.

\_\_\_\_\_. A ex-sitência. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.33, p. 8-21, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. A invenção psicótica. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.36, p. 6-16, mai. 2003a.

\_\_\_\_\_. O último ensino de Lacan. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.35, p. 6-24, jan. 2003b.

\_\_\_\_\_. Peças avulsas. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.44, p. 9-27, nov. 2005.

\_\_\_\_\_. Joyce com Lacan. **Correio - Revista da Escola Brasileira de**

**Psicanálise**, n.65, p. 33-59, abr. 2010.

\_\_\_\_\_. Os seis paradigmas do gozo. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.26/27, p. 87-105, abril 2000.

\_\_\_\_\_. Nota passo a passo. In: LACAN, J. **O Seminário 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente e o corpo falante**. Site da Associação Mundial de Psicanálise. Acesso em 19 de julho de 2014.

MORAIS, F. **Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra**. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro. 1989.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra**. Museu de Arte Contemporânea/USP. São Paulo.1990a.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra**. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1990b.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra**. Museu de Arte de Belo Horizonte. Belo Horizonte.1990c.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra**. Centro de Criatividade de Curitiba. Curitiba. 1990d.

\_\_\_\_\_. A arte como metáfora do mundo. **Arte Plural**. Rio de Janeiro, abr./mai. 1992.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1993.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo**. Galeria Athos Bulcão. Brasília. 1993.

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo**. 1993, inédito.

\_\_\_\_\_. Bispo do Rosário conjuga arte e loucura. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 1995.

\_\_\_\_\_. Louco? **Revista Casa Vogue**, n. 2, 1995.

\_\_\_\_\_. Anotações de Frederico Morais. s/d. Disponível no acervo de Frederico Morais.

\_\_\_\_\_. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998. 319p.

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura**. Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013. 294p.

MORGAN, A. L. **The Oxford Dictionary of american art and artists**. New York: Oxford University Press, 2007.

MORUJÃO, G. **Apocalipse: um guia de leitura para hoje**. São Paulo: Quadrante, 2010. 166p.

PASSOS, A. D. O. **Arthur Bispo do Rosario: o artista, o delirante místico, o caso clínico da psiquiatria**. Monografia (Especialização em Psiquiatria Social) – Escola Nacional de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1991.

PAULA, M.A. Entrevista a Frederico Moraes. 10 out. 1990. 1p. Digitado.

PRZEWODOWSKI, M. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. 18 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **O Bispo do Rosario**. DVD. (50 min). son., color. Médiame-tragem. 1982.

QUINET, A. Bispo, o Entalhador de Letras: criação e sintoma. In: **Teoria e Clínica da Psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 238p.

RAMOS, G. **Os problemas da sublimação: o objeto entre a idealização e a Coisa**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. 80p.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. 167 p.

RIOS, L. **A função do Manto do Reconhecimento na obra como *sinthome* em Artur Bispo do Rosário**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 75p.

\_\_\_\_\_. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 432p.

ROBAINA, C. Entrevista a Flavia Corpas. Gravada. 2008.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 874p.

SANTOS, F. Entrevista a Frederico Moraes. 10 out. 1990. 1p. Digitado.

SCHNEIDER, K. **Psicopatologia Clínica**. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

SILVA, J. A. **Arthur Bispo do Rosário: arquitetura do In-sensato**. São Paulo, 1995. 211p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário: Arte e Loucura**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário: Arte e Loucura**. 2. ed. São Paulo: Quaisquer, 2003.

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. 4ª edição. Brasília: Alhambra, 1981.

SOU homem para Annibal Prior ou para outro que apareça. **A Batalha**. Rio de Janeiro. Set. 1931.

SKRYABINE, P. Nó e Nome-do-Pai: vinte e uma considerações sobre a estrutura. **Opção lacaniana**, v.50, 2007, pp. 242-245.

VIEIRA, M. A. A inquietante estranheza: do fenômeno à estrutura. In: **Latusa**, Rio de Janeiro: EBPRJ, v. 1, n. 4/5, 1999, p. 123-138.

\_\_\_\_\_. No banquinho de Joyce. In: **Latusa**. Rio de Janeiro: EBPRJ, n. 12, 2007a. p. 161-186.

\_\_\_\_\_. **Lições da Psicose**. Rio de Janeiro. Inédito. 2007b.

\_\_\_\_\_. Estabilizar? In: **Caminhos de estabilização na psicose**. Rio de Janeiro: ICP-RJ/Subverso, 2011, pp. 135-139.

\_\_\_\_\_. Pequena introdução topológica à clínica do sintoma generalizado. **ALEPH**, n. 2, Paraná, 2011, p. 08-16.

UM COMBATE ENCARNIÇADO. **A manhã**. Rio de Janeiro, abr. 1929.

UMA ENTREVISTA de Arthur Bispo. **Gazeta de Notícias**. mai. 1935.

WANDERLEY, L. Entrevista a Flavia Corpas. Gravada. 2008.

WELLISCH, C. G. **A invenção de Bispo do Rosário**. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação da PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2006.

ZANINI, W. **Catálogo da XVI Bienal de São Paulo**. Arte Incomum. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

ŽIŽEK, S. **Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008. 306p.