

**Segundo Tomo**

## 1. Abertura

Abrir um texto acerca da biografia de Arthur Bispo do Rosario poderia muito bem se dar por uma *assemblage*, expressão incorporada pelo crítico de arte Frederico de Moraes à época da inserção de Bispo do Rosario na esfera das artes plásticas. Para tanto, seguiria o padrão ordenador do *lead* jornalístico, primeiramente, respondendo ao item “quem”:

“Era solteiro, de naturalidade desconhecida, alfabetizado, sem parentes, com antecedentes policiais (...)”.<sup>1</sup>

“Bispo nasceu em Sergipe, em 1911. Foi timoneiro e sinaleiro da Marinha, lavador de carros e borracheiro da Light e boxeador”.<sup>2</sup>

“Preto, solteiro e de naturalidade desconhecida (...) Além de esquizofrênico paranóico, Arthur Bispo do Rosario foi também boxeador, campeão pela Marinha de Guerra. Trabalhou na Light e para o advogado Humberto de Leone como ‘pau pra toda obra’. Bispo foi ainda segurança do senador Gilberto Marinho e de Gilberto Leone (também advogado) e porteiro do Hotel Suíço, na Glória”.<sup>3</sup>

“Bispo era negro, pobre, louco e pós-moderno”.<sup>4</sup>

Para, finalmente, com o item “O que”, ligar a “palavra” *assemblage* à direta associação da “coisa” a que representa, demonstrando o quanto seu procedimento de “junção de partes e de pedaços” contamina, ou obriga, o discurso daqueles que o querem investigar, desencadeando a tendência a uma sintaxe de ordenação de elementos consecutivos:

“À primeira vista, esse universo é o caos. Painéis, vitrines, objetos envoltos em linha, recortes de papelão, panôs bordados, navios, miniaturas, esculturas em madeira, latas cheias de vidros, vidrinhos, potes (...)”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> MORAIS, 1989.

<sup>2</sup> STYCER, 1992. p. 2.

<sup>3</sup> ABREU, 1993.

<sup>4</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, 1990. p. 3.

“(...) Fez sua obra com tapinhas [*sic*] de garrafas, talheres enferrujados, pedaços de lençóis encardidos, madeira, garrafas e quinquilharias (...)”.<sup>6</sup>

“(...) 359 peças foram exibidas na mostra retrospectiva apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM) em 93. Estas estão divididas [*sic*] em *Estandartes* (12), *Roupas* (5), *Objetos* (9), *Objetos mumificados* (172), *Miss universo* (61), *Vitrines* (7) e *Arquivos* (2). As outras peças nunca exibidas são *Vitrines* e *Outros*. (...)”.<sup>7</sup>

“(...) Para o público que vê os mantos, panôs, fardões, faixas bordadas, navios e objetos de madeira criados por ele, fica no ar a pergunta: trata-se de um louco artista ou de um artista louco?(...)”.<sup>8</sup>

“Os objetos recobertos por fios azuis que Bispo retirava do próprio uniforme, os painéis em que alinhava botões, sapatos, canecas, associando-os por cor, função ou forma, ou os mantos bordados e decorados com fitas coloridas, por sua contemporaneidade, o colocariam lado a lado com nomes como o de Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Tony Cragg ou os artistas pop e do dada”.<sup>9</sup>

“(...) objetos mumificados, bandeiras com textos e desenhos bordados (...), e mais *assemblages*, construções de madeira, e ‘objetos achados’(...)”.<sup>10</sup>

Usando este artifício, sairia da página branca e seguiria direto à problemática fundamental da construção e análise de uma biografia de Arthur Bispo do Rosario: o vazio. Vazio este, que ele preencheu bordando “PALAVRAS . ESCRITA” ou signos, ou reunindo sucata, ou construindo objetos, como cópia do mundo visível, com papelão, madeira e linha. Vazio preenchido pela “apresentação” de seu universo pessoal e mítico ao mundo materialista, por meio dos *media*. Vazio a que me propus enfrentar. Como preencherei o vazio? Sem preenchê-lo. Inversamente, cavarei os brancos, pois, ao penetrar o centro de cada

---

<sup>5</sup> BURROWES, 1999. p. 22.

<sup>6</sup> REIS, 1994.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> REIS, 1984.

<sup>9</sup> HOMERO, 1989.

<sup>10</sup> PEDROSA, 1994.

brecha, como um eixo, é que poderei fazer rodar o tempo capaz de transportar-me a urnas mais secretas.

## 2. Urdimento

A partir do século XIX o testemunho *escrito* tomou alcance de documento fundamental, a legitimar o fato histórico e, segundo Jacques Le Goff, no século XX, o documento, bem como o texto, triunfa. Deste momento em diante, não haveria mais história sem documentos. A definição de documento prendia-se à idéia de texto, mas esta noção ampliou-se ao conceito de que a história está em todas as marcas deixadas pelo homem, seja em registros escritos ou sem eles, com tudo o que pertence ao homem, o que o expresse, havendo, inclusive, um retorno à valorização do *relato*. As histórias pessoais, biografias, seguiriam a mesma metodologia e serviram, de certo modo, à história social como fração da memória histórica, documento. Um documento atinge valor de monumento, uma vez utilizado por uma sociedade histórica como determinante da construção de sua própria imagem.

Escritura é um ato de poder e, como tal, desempenha o seu movimento característico de expansão, a difundir-se por espaço e tempo, perpetuando-se em forma de registro, “sem deslocar-se do eixo de suas ações”. Como bem exemplifica Michel de Certeau, em *A escrita da História*:

(...) Combinando o poder de *reter* o passado (...) e o de *superar* indefinidamente a distância (...), a escrita *faz a história*. Por um lado ela acumula, estoca os “segredos” da parte de cá, não perde nada, conserva-os intactos. É arquivo. Por outro lado ela “declara”, avança “até o fim do mundo” para os destinatários e segundo os objetivos que lhe agradam – e isto “sem sair de um lugar”, sem que se desloque o centro de suas ações, sem que ele se altere nos seus progressos. Ela tem na mão a “espada” que prolonga o gesto mas não modifica o sujeito. Sob este ponto de vista repete e difunde seus protótipos.<sup>11</sup>

Os discursos são construções marcadas pelas estruturas ideológicas de grupos de pertencimento em uma sociedade. Testemunhos, invariavelmente, orientam a história na direção de certos interesses de dominação. O contexto

---

<sup>11</sup> CERTEAU, 1982. p. 217.

discursivo, neste caso, está a serviço de uma visão ideológica do dominador, além do que, os documentos (no sentido de monumento) devem ser examinados pelo pesquisador de modo a serem cuidadosamente “desestruturados”, “desmontados” para revelarem os aspectos históricos.

O biógrafo, por seu turno, inserido em um momento histórico, em uma determinada sociedade, ou instituição, movido por interesses pessoais, ou de terceiros, fará a narração de uma vida. Esta inserção em um tempo e esta relação de interesses estarão, inevitavelmente, encerradas no projeto do biógrafo, em suas escolhas, análises, priorizações, julgamentos, e em omissões. O impulso inicial do biógrafo, como o do historiador, reside na busca de uma operação com os fatos e com a verdade. Não podemos, no entanto, perder a consciência de que, independentemente deste espírito, o resultado, em verdade, será sempre uma construção.

O problema da objetividade do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e num abandono da noção de verdade em história; pelo contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito.<sup>12</sup>

Deverá seguir, assim, o biógrafo comprometido estimulado por um método de “retidão biográfica”, de forma a garantir ao leitor um resultado puro e íntegro de procedimentos, para enfrentar as brechas de uma história passada por um filtro de memória, por uma seleção discursiva. Como seria, então, trabalhar sobre uma história de vida toda feita de buracos? Como é o caso do passado de Arthur Bispo do Rosario, feito de apagamentos, seja por falta de documentos escritos ou por falta de relatos. Jacques Le Goff, em *História e Memória* nos oferece a concepção de que o método histórico só pode ser inexato. A história é equívoca, pois, sempre partirá do ponto de vista de um narrador e, uma vez narrada, a história volve a passado, não é mais presencial, é o que se viveu e o que se viu passando pelo filtro da memória, pela seleção discursiva de um narrador. Fatos e ficção são os elementos negociados nos relatos das histórias de vidas e a conjunção destes

---

<sup>12</sup> LE GOFF, 1994. p. 11.

elementos provoca um “efeito de verdade”. Por esta via, a invenção atinge legibilidade, ao passo que a narrativa assume gêneros discursivos variados, contextualizando de novas maneiras as posições do sujeito frente à sua existência real. Descobrir é inventar, urdir.

O gesto barroco de Arthur Bispo trabalhou com os contrários, na medida em que apagou o passado, preenchendo com linguagem bordada uma história particular a reinventá-lo. Não se trata apenas do preenchimento da solidão ou da luta contra a morte, como se caracterizam normalmente as intenções narrativas auto-biográficas, mas da “alteração” radical das referências essenciais de uma identidade.

Por meio da linguagem, Arthur Bispo inscreve-se como mito e este mito sugere e reflete a origem do mundo. Investido na qualidade de “Criador”, Bispo se vale da linguagem para realizar sua obra, pelo registro de uma história. Trata-se, não somente, de uma história de vida ordenada pelo conjunto linear de acontecimentos de uma existência individual, ou seja, sucessão de acontecimentos, mas, inversamente, as linhas de conexão são revolvidas, fazendo alusão ao mito da Torre de Babel, em que Deus confunde a língua dos homens por estarem construindo uma Torre na pretensão de alcançar o céu. Assim, o relato de sua história toma sentido pela ação do olhar do leitor interessado em estabelecer conexões à existência narrada. Neste sentido, Bispo realiza o desejo do artista de anular a arbitrariedade do signo lingüístico, expresso pelo campo hermético, continente da poesia, tendo, ao final, seu trabalho imputado como arte.

### **3. A apresentação**

Ocorreu no dia 22 de dezembro de 1938, à meia noite. Sete anjos em nuvens especiais, no formato de esteiras, foram buscá-lo na rua São Clemente, 301, Botafogo. Empunhando lança, em uma nuvem de espíritos malignos, foi ele assinalado com uma cruz de luz azul nas costas, para apresentar-se na Candelária, onde seria reconhecido como Jesus Cristo. Este evento está registrado em um dos estandartes de sua obra, como marca do eixo lógico condutor da história inscrita em sua “Nova” Escritura, feita de linha fundeada, ancorada em lençol. E as palavras entrançadas um dia se farão verdade.

Apresentando-se, foi logo reconhecido como sujeito “fora do lugar”, imediatamente encaminhado para o manicômio da Praia Vermelha, no dia 24 de dezembro de 1938, nomeado pelos “homens de capa branca” como esquizofrênico-paranóico. Um mês depois levaram-no para a Colônia Juliano Moreira, onde viveu o mais longo tempo de sua vida com algumas saídas para trabalhar na casa da família Leone, de onde partiu no dia do encontro com os anjos para revelar-se o “deus recusado” por aqueles que não sabem ver.

Em 1980, “olhos de saber ver” seguiram em direção à arruinada Colônia Juliano Moreira, a fim de denunciar as condições do hospício e polarizar o momento de euforia nacional dos tempos de abertura política. O jornalista Samuel Wainer Filho, o Samuca, ao lado de seu cinegrafista, capturou pela primeira vez a imagem de Bispo e sua obra, exibida, em cadeia nacional, no dia 18 de maio de 1980, pelo Fantástico, programa de maior audiência, da maior emissora de televisão brasileira, Rede Globo de Televisão. Bispo talvez não tenha percebido que, 38 anos após o evento da aparição dos anjos, naquela noite em Botafogo, outras nuvens estariam, então, trazendo-lhe novos emissários, prontos a levarem-no a uma segunda “apresentação”, menos mítica, do seu universo para o mundano.

As denúncias do jornalista Samuel Wainer Filho repercutiram como um escândalo. A Colônia Juliano Moreira foi submetida a uma devassa cujo resultado revolucionou o hospício de Jacarepaguá, conferindo liberdade aos doentes e melhorias nas condições de infra-estrutura do manicômio. Neste mesmo ano de 1980, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, como funcionário do Ministério da Saúde, atravessou a rotina da Colônia Juliano Moreira, para documentá-la por meio de fotos e filmes. Avisado sobre a existência de Arthur Bispo do Rosario, após algumas tentativas frustradas, conseguiu entrevistá-lo, criando o filme *O prisioneiro da passagem – Arthur Bispo do Rosário*, em 16 mm, editado em 1982. Denizart exibiu o filme protagonizado por Arthur Bispo em congressos, debates, encontros; e em 1982, o exibiu pela rede BBC de Londres. Daí para frente estava dada a partida; Bispo foi apresentado ao mundo antes de apresentar-se a Deus e os olhos do mundo voltaram-se em sua direção.

#### 4. Pelos olhos do mundo dos vivos

Partiu de Frederico Moraes, crítico de artes plásticas, a motivação de organizar uma biografia capaz de erigir o passado de Arthur Bispo do Rosario. O crítico foi despertado para a obra de Bispo, inicialmente, pelo programa de TV *Fantástico*, em 1980, e depois pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, produtor do já citado documentário *O prisioneiro da passagem*.

Em 1982, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) organizou a exposição *À margem da vida*, com trabalhos de presidiários, idosos e doentes mentais. Cada um dos segmentos da Mostra foi organizado por um monitor. Maria Amélia Mattei, artista plástica e diretora do que mais tarde viria a ser o Museu Nise da Silveira, foi a responsável pela organização das obras dos internos da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Maria Amélia contou com o apoio de Hugo Denizart na hora do diálogo com Bispo para tentar a cessão de alguns de seus trabalhos à exposição. Bispo resistiu para liberar seus objetos, entretanto, às vésperas da Mostra deu o seu consentimento.

A coletiva demonstrava uma tendência da época em discutir o conceito de Arte Bruta, criado por Jean Dubuffet, na Europa, em 1945. A mostra do acervo de Bispo do Rosario resultou no sucesso da exposição. Daí em diante iniciaram-se os debates entre grupos da elite estética, sobre a atribuição de valor à obra de um esquizofrênico como Arte.

Frederico Moraes, então, coordenador de artes plásticas do MAM, comovido pelo trabalho de Arthur Bispo, quis conhecê-lo em sua cela, na Colônia Juliano Moreira. Hugo Denizart promoveu o encontro cujo desdobramento transformou o homem de passado apagado em artista legitimado, com a obra tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional.

Arthur Bispo do Rosario, por sua vez, nunca relacionou seu trabalho com a obra de arte. Trabalhava duro para relatar as coisas mundo e, assim, inventou uma técnica personalíssima. Bispo possuía o essencial, de que poucos artistas dispõem, ele tinha o que dizer, e a função mítica de o fazer, esta, foi a motivação de todo o seu esforço de invenção. Criou um duplo do mundo para apresentar a Deus.

Conforme o relato, daquela que mais tarde foi a biógrafa oficial de Bispo, a jornalista Luciana Hidalgo, quando Bispo deixou alguns de seus objetos saírem



dos quartos do pavilhão 10 da Colônia Juliano Moreira – para a exposição *À margem da vida*, em 1982, no MAM – “conversou com as peças, pediu que tomassem cuidado para não se deturparem mundo afora”<sup>13</sup>. E quando foi convidado a visitar o MAM para ver seu trabalho exposto, recusou dizendo: “Meus olhos não estão preparados para ver aquilo”.

Em 1989 Arthur Bispo do Rosario faleceu. Foi sepultado sem sua nave e sem o seu manto sagrado, pois, estes saíam da esfera mítica da apresentação das coisas do mundo a Deus, à esfera identitária da representação da Arte Brasileira, destituída de sacralização, mundo afora. Frederico Moraes organizou, em outubro, quatro meses depois da morte de Bispo, a primeira grande exposição individual de sua obra, a esta altura com a liberação do cobiçado *Manto de Apresentação*, intitulada *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosario*.

#### 4.1 “...eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que eu inventei o Bispo...” (Frederico Moraes)

Retomando os textos do lançamento oficial de Arthur Bispo como artista, na exposição *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*, o penúltimo parágrafo do primeiro texto de Frederico Moraes esclarece um novo ponto relevante por trás das intenções da Mostra :

Preocupada com o **destino** que seria **dado ao acervo de Arthur Bispo**, a atual diretora da Colônia, dr<sup>a</sup> Izabel do Carmo Torres da Silva, promoveu algumas reuniões, das quais participaram a coordenadora de Reabilitação e Integração Social da Colônia, Denise de Almeida Correia, Pedro Gabriel Godinho Delgado, coordenador de ensino e pesquisa, Conceição Robaina e Maria Amélia Mattei, diretora do Museu Nise da Silveira, da Colônia, além de Frederico Moraes, Luis Carlos Wanderlei Soares e Márcio Rollo. A morte de Bispo pegou todos de surpresa. Decidiu-se então, em reunião realizada no dia 19 de julho, criar uma associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que cuidaria prioritariamente da obra de Bispo (...) Os **objetivos** da Associação, definidos nessa reunião, foram os seguintes: levantamento e catalogação das obras, documentação fotográfica, restauração das peças em estado precário de conservação, **divulgações**, e, finalmente,

---

<sup>13</sup> HIDALGO, 1996. p. 154.

encontrar um novo local com condições adequadas para guarda do acervo.<sup>14</sup>

Com a morte de Bispo do Rosario, iniciaram-se os debates políticos envolvendo a apropriação de uma obra admitida como genial, capaz de atrair a atenção da *media*, abrindo espaço editorial, oferecendo visibilidade a seus tutores, bem como instaurando os debates sobre a questão de ordem financeira ligada à preservação da obra. Para além dos interesses específicos relacionados à obra, estão também envolvidos neste ponto, fatores de prestígio pessoal e institucional. Marília Rothier Cardoso elucida um sentimento comum à atividade do biógrafo, semelhante a dos guardiões de acervos. Ela diz o seguinte:

O biógrafo (...) coloca-se, voluntária ou involuntariamente, na posição de herdeiro do biografado; deseja ressuscitá-lo para fundar o poder de seu próprio nome ou confirmar seus pontos de vista pessoais, tendo, como base, a vida e a obra de seu objeto.<sup>15</sup>

Procurei Frederico Morais ao fim do mês de setembro de 2005, inicialmente, manifestando-me, simplesmente, como aluna de pós-graduação da PUC-Rio, a fim de entrevistá-lo sobre Arthur Bispo do Rosario, tema de minha dissertação de mestrado. Um senhor muito educado atendia-me sempre pedindo que eu ligasse mais tarde, “lá pelas oito da noite”, contudo, à noite, atendia-me o sinal do *fax*. Entendi o sinal do *fax* como uma senha. Preparei um texto, apresentando a idéia de meu projeto, e pedi à minha orientadora, Pina Coco, um segundo texto de apresentação com o timbre da PUC, dando à pesquisa um caráter oficial. No texto, tratei de dizer:

(...) Proponho, em minha dissertação, contar a história da construção do discurso de legitimação da obra de Arthur Bispo do Rosario, fundado pelo crítico de artes Frederico Morais – eis o motivo de minha insistência em encontrá-lo – por meio de textos da mídia impressa e de textos de sua autoria, encontrados em catálogos das principais exposições do trabalho de Bispo. Defendo a idéia de que o senhor engendrou a história “da obra” e do próprio Arthur Bispo “como artista”, com o objetivo de inseri-lo na esfera das artes plásticas.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> MARIA, 1989. Grifo meu.

<sup>15</sup> Cf. OLINTO, 2002. p. 116.

<sup>16</sup> Carta de Cecilia Gusmão Wellisch, enviada por *fax* a Frederico Morais, em out. 2005.

No dia 19 de outubro, Frederico Morais respondeu-me com um telefonema. No dia 24 de outubro o portão azul da casa de Frederico Morais, em Santa Teresa, abria-se para mim e minhas pastas se estatelaram no chão. A frase pontual de apresentação foi de Frederico: “você está cinquenta minutos atrasada”, não concordei, porém, conferindo na agenda, certifiquei-me de que ele estava com a razão. Comecei mal, mas a entrevista decorrente fluiu como uma dedicatória. A certo ponto da entrevista, ao falar do momento da morte de Bispo, quando se fundou a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, e se iniciou o projeto de divulgação e guarda do acervo de Arthur Bispo do Rosario, Frederico revela, conscientemente, o seu verdadeiro papel, como leitor da vida e obra de Bispo e como gerente do lançamento do nome, Arthur Bispo do Rosario, e de seu atributo artístico. Frederico diz:

(...) a segunda parte do projeto, era inserir o Bispo no contexto da arte brasileira. Quer dizer, começar uma discussão sobre o Bispo artista, nesse sentido que eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, que **eu inventei o Bispo**, no sentido de que o Bispo não existia como artista, ele existia como doente mental, que foi o enfoque, por exemplo, do Hugo Denizart, que ele era fotógrafo e psicanalista, né? Então eu organizei a exposição dele no Museu, na Escola [Parque Lage]. Foi uma exposição de impacto extraordinário, foi muito bem montada, já nessa primeira mostra, com o Gerardo Vilasecca, que trabalhava comigo na Escola.<sup>17</sup>

A afirmação, “eu inventei o Bispo, no sentido de que o Bispo não existia como artista (...)”, era o que eu pretendia encontrar, implicitamente, no discurso de Frederico Morais. Era inclusive o título de minha dissertação, sugerido por Pina Coco: *A invenção de Bispo do Rosario*, para refletir as questões que eu procurava estabelecer, relacionadas com o caráter irremediável da escrita como construção, como revelação de um discurso organizado e articulado, de um autor em relação a um leitor. Morais, embora não conhecesse o título da dissertação, leu o meu *fax*, entendia meus objetivos, assim sendo, decidiu entregar-me o presente voluntariamente, como se me dissesse: “sabemos, ambos, ‘o que é o autor’. Divirta-se”.

---

<sup>17</sup> MORAIS, 2005.

## 4.2. Fundação

No *Manual de redação e estilo*, do jornal O Estado de São Paulo, está a definição do verbete “Repercussão”, esclarecida como sendo a maior ou menor importância de um fato. Proporcionalmente ao grau de importância deste fato, são dedicados o número de linhas e as retrancas para o seu desdobramento. O catálogo da exposição *Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*, no Parque Lage, representava um tablóide de jornal, impresso na Tribuna da Imprensa, para o qual Frederico Morais, editor do catálogo, escreveu os textos fundadores ao plano de reconhecimento de Arthur Bispo do Rosário como “artista verdadeiro”. O formato de tablóide para o catálogo, prefigurava a repercussão do discurso fundador de Morais – por meio do mesmo veículo que o tablóide representava –, pronunciado como matéria-prima de vozes decorrentes.

Um exemplo de fala padrão apresentada pela primeira vez no texto de Frederico Morais e adotada posteriormente pela mídia impressa, a exemplo da abertura deste segundo tomo, é a tendência em frisar o vazio da biografia de Bispo, resumindo os dados de sua identidade por seqüências de elementos de mesma função sintática, separados ou não por vírgulas. No texto de Morais aparece assim:

Negro  
Solteiro  
Sem parentes  
Marinheiro e boxeur  
Antecedentes policiais  
Esquizofrênico paranóide  
Meio século internado na Colônia Juliano Moreira  
Artista genial<sup>18</sup>

Na mídia, outras vozes seguiram o mesmo modelo:

(...) artista, esquizofrênico, negro, primitivo e genial:  
Arthur Bispo do Rosário [*sic*] (...) <sup>19</sup>

Preto, pobre, esquizofrênico internado do manicômio  
da Colônia Juliano Moreira durante 50 anos (...) <sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> MORAIS, 1989.

<sup>19</sup> VENTURA, 1996.

<sup>20</sup> KLEIN, 1999.

Ex-marinheiro, ex-pugilista, ex-funcionário da Light, Arthur Bispo do Rosário, nascido em Japaratuba, Sergipe, no ano de 1909 (...) <sup>21</sup>

No rastro da lógica de reconstrução do mundo proposta por Arthur Bispo, Frederico Morais leu os textos costurados de Bispo como “uma espécie de *summa* do conhecimento, uma enciclopédia ilustrada, uma História Universal”. Além disso, viu em suas narrativas a estrutura épica, como na *Odisséia*, de Homero. Estas associações devem ter causado grande impacto e foram absorvidas em outros artigos e até no texto do curador da mostra de Bispo em Veneza, anos mais tarde, em 1995:

(...) Quando seu mundo desabava, quando as últimas pontas de sentido se esvaneciam, Bispo agiu como um enciclopedista, disposto a reter, para salvar, ao menos o nome das coisas. <sup>22</sup>

(...) O registro do mundo através de longas listas de nomes que, ou se referem à vida privada de Bispo, ou ao mundo público, constituiu [*sic*] claramente um desejo de mapear o mundo traduzindo-o num texto: um outro enciclopedismo.

(...)

(...) É o mito do gênio louco, tomado por um bibliotecário obsessivo, que cataloga seu mundo privado. <sup>23</sup>

(...) O único senão foi o título dado à seção: Arte Incomum.

Incomum para quem? Não para Bispo, que tecia com notável coerência a sua representação particular do universo (...) a ponto de transformá-lo numa *Odisséia* de objetos de dolorida beleza. (...) Para Bispo, o estranho, o estrangeiro somos nós. É nesse sentido que se encaminham, aparentemente, as discussões no MAC, cuja política cultural tem sido mantida na ponta das indagações atuais. <sup>24</sup>

O marujo cria um ponto de referência cosendo a farda. Na análise mítica, Ulisses e Penélope são a mesma pessoa, o direito e o avesso. <sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> CASTELO, 1999. p. 289.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p. 301.

<sup>23</sup> PEDROSA, 1994.

<sup>24</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. 1990.

<sup>25</sup> AGUILAR, 1995.

Exemplos como estes estão dispersos na teia de textos que se seguiram às análises de Frederico Morais sobre a estética produzida por Bispo, como se Frederico em posse da roca houvesse soltado a linha de análise para outras vozes espalharem seus pensamentos no itinerário do tempo. Aproximações da obra de Bispo com alguns trabalhos de Duchamp “o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje”, como a *Roda de Bicicleta*; as *Urnas*, feminina e masculina; o *Porta-Garrafas*; associações com a *Pop-Art*; com as *assemblages* de Arman, César, Martial Raysse e Daniel Spoerri, do Novo Realismo; com as tendências arqueológicas; com a nova escultura inglesa, como a de Tony Cragg; com o pós-modernismo; com a corrente arqueológica francesa, lembrando nomes como os de Boltanski, Gasirovski, Le Gac, Bertrand ou Bertholin; e até com Hélio Oiticica; partiram desse mesmo texto fundador, misturaram-se a outros textos ou serviram como orientação a estudos ulteriores.

Interroguei Frederico Morais sobre as suas intenções ao relacionar Bispo do Rosario com artistas consagrados e vertentes, por exemplo, da arte européia e norte-americana. Ele respondeu:

(...) Então, o que se percebe é que não era só um registro, não era um registro tumultuado, mas era um registro lógico, coerente, com um sentido, facilitando inclusive uma leitura, uma interpretação. Ele tinha um sentido estético. Ele nunca usou a palavra arte, mas evidentemente que ele tinha uma visão estética das coisas, um sentido de organização, então, esses são mais ou menos os critérios para os quais eu queria chamar atenção.

E ao mostrar que esse mundo do Bispo não era “tumulto”, não era só delírio, mas era um mundo coerente, como o de qualquer artista, principalmente os chamados artistas conceituais, quer dizer que ele tinha o domínio, tinha o controle conceitual. Na verdade, o delírio do Bispo era o conceito. Então, eu procuro aproximar essa criação do Bispo do que estava ocorrendo com a arte, já não mais moderna, mas a arte pós-moderna (...)<sup>26</sup>

Frederico Morais liderou as pesquisas a respeito da biografia de Arthur Bispo do Rosario, até o ano de 1996. Somente 20 linhas retiradas da ficha de doente da Colônia Juliano Moreira foi tudo o que chegou a Frederico sobre Bispo até o início de sua pesquisa<sup>27</sup>, e foi mais uma das frases desgastada nos textos da

<sup>26</sup> MORAIS, 2005.

<sup>27</sup> Anexo 6a, p.XVII.

imprensa. Morais usou principalmente a mídia impressa para detalhar sua análise crítica da obra de Bispo, e, de alguma forma, deixar documentado o registro possível da vida e obra do artista, por um projeto assumido de dar-lhe visibilidade. Note-se a seguir a fala do crítico para uma matéria da Tribuna da Imprensa, em 1989:

Os primeiros trabalhos de Bispo, ainda na Praia Vermelha, mais se aproximam da arte popular, o que nos poderia remeter a uma possível origem rural. Depois de um período de sete anos de voluntário isolamento em seu cubículo, é uma outra visão que lhe determina a reconstrução do mundo e de tudo o que nele havia. É quando começa a desfiar seus uniformes para tecer os longos textos em que – como uma numa *[sic]* enciclopédia – descreve bandeiras, desenha mapas, e cita países, provavelmente os que visitou em seus tempos de Marinha, explica Morais (...)”<sup>28</sup>

Todos os textos, inclusive os de Frederico Morais, até esta época, ao descreverem a biografia de Arthur Bispo do Rosario, sublinhavam, com certa ênfase, a circunstância de o artista ter vivido 50 anos na Colônia Juliano Moreira. A afirmação assumiu maneirismos variados: “(...) artista sergipano que viveu 50 anos como interno da Colônia psiquiátrica (...)”<sup>29</sup>, “(...) O sergipano preto e pobre, que chegou ao Rio e ficou por mais de 50 anos internado (...)”<sup>30</sup>, ou, “(...) negro pobre, que passou 50 anos de sua vida num sanatório público, fazendo trabalhos com os materiais que conseguia (...)”<sup>31</sup>.

É de grande relevância o levantamento feito por Frederico Morais dos dados a respeito dos períodos em que Bispo esteve fora da Colônia Juliano Moreira, seja por fuga, seja por regalias obtidas na troca de favores com funcionários, pois nestas fases utilizou em seu trabalho alguns materiais cuja qualidade e aspecto diferem daqueles arrecadados das sobras da Colônia, como é o caso das linhas coloridas vistas no bordado do *Manto de Apresentação*, como se soube depois, doadas pela família Leone (antigos patrões de Bispo, donos da casa de Botafogo onde ele viveu e trabalhou como caseiro durante muito tempo).

Na mesma matéria do Jornal de Brasília, Frederico Morais faz referências consideráveis sobre pistas biográficas iniciais, localizadas por meio de seus

---

<sup>28</sup> HOMERO, 1989. P. 4.

<sup>29</sup> REIS, 1994.

<sup>30</sup> REIS, 1984.

<sup>31</sup> PEDROSA, 1994.

estudos do manto, das fardas e dos panôs, até então não mencionados publicamente:

Quando começamos a abordar sua obra [de Bispo do Rosário] na Colônia Juliano Moreira, não existia nenhum estudo sobre ele, apenas um pequeno texto com uns poucos dados biográficos. Aos poucos, através da leitura da obra, começamos a reconstituir a história de sua vida, localizamos pessoas com quem ele trabalhou, e atingimos uma elucidação razoável. Deu para constatar que ele sempre foi uma personalidade bastante rica de aspectos muito variados e muito habilidoso [*sic*].

(...)

Ele, inclusive, chegou a ter alta, também chegou a fugir ou seja, passou períodos fora da colônia quando trabalhou de porteiro e também numa clínica.<sup>32</sup>

Em 1995, outra declaração importante de Frederico sobre os resultados de seus estudos sobre a vida de Bispo, a partir da leitura dos bordados, foi publicada no jornal O Estado de São Paulo:

Para reconstruir o épico de toda sua vida, dentro e fora da colônia, o antes e o depois da loucura, precisei agir como um detetive disposto a elucidar um crime, ou como um médico-legista dissecando um cadáver.

(...)

Hoje sabemos que Bispo do Rosário nasceu em 16 de março de 1911, em Japarutuba, interior de Sergipe (...)

(...)

O exame de seu prontuário médico indica a existência de dois vazios – 1944 a 1948 e 1954 a 1964. Ainda não pude confirmar se nos dois lapsos de tempo aludidos Bispo do Rosário teve alta médica, se foi transferido para outro hospital ou mesmo se fugiu. É certo, porém, que nestas ausências trabalhou em um escritório de advocacia, como porteiro do hotel, como guarda-costas e cabo-eleitoral de um senador da República. No início de 60, trabalhou como faz-tudo numa clínica pediátrica, onde comprovadamente realizou parte de sua obra. Uma nova crise levou-o de volta à colônia, em 8 de fevereiro de 1964, de onde não mais sairia.<sup>33</sup>

Quando Hugo Denizart conviveu com Bispo do Rosario, era também professor de jornalismo em uma universidade particular. Certamente, fascinado pela descoberta, levou seus alunos para conhecerem Bispo e pediu que fizessem

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> MORAIS, 1995.



um trabalho sobre o tema. Uma das alunas era Luciana Hidalgo, a jovem de 28 anos que lançou em 1996 a primeira e única “biografia” de Arthur Bispo no mercado editorial. Conversei com Luciana e o primeiro assunto abordado foi a sua motivação para escrever sobre a vida de Bispo:

Eu era jornalista e eu vi essa possibilidade de escrever uma biografia. E eu via que as biografias começaram a aparecer, na época, de jornalistas. Eram [biografias] de grandes figuras, de medalhões da história do Brasil. (...) Eu estudei na Faculdade da Cidade, me formei lá em jornalismo em 1983, quer dizer, o Bispo nem tinha ainda aparecido em 89 com a exposição, em 85 na mídia. Eu fui aluna do Hugo Denizart, que foi quem realmente levou o Bispo pro mundo, quer dizer, levou o mundo ao Bispo, né? Então, eu fui aluna do Hugo Denizart, que passou o filme dele sobre o Bispo na aula e a gente foi obrigado a entrevistá-lo e fazer uma matéria. (...)

Muito tempo depois, eu fui trabalhar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e teve a exposição do Bispo lá, a primeira, né?\* (...) No Parque Lage eu vi a obra e fiquei muito impressionada, então, aquilo ia ficando ali arquivado em mim. Quando eu vi a possibilidade jornalística de fazer uma biografia, eu tinha 28 anos, não era muito velha pra fazer biografia ainda, né? Aí eu vi uma matéria no Caderno B, de um colega (...), dizendo que a obra tava totalmente abandonada, e falando dele de novo. Aí eu tive a idéia, “puxa, seria uma ousadia”, né? Escrever sobre uma figura que não é um medalhão. Claro que a obra já era conhecida, mas em 94, quando eu decidi começar a pesquisa, não tinha nada escrito. Algumas pessoas me ajudaram muito, que tinham feito pesquisa pra aquele filme do Miguel Przewodowski (...) E o Miguel Przewodowski e a Helena Martinho da Rocha, eles, nossa! Eles me ajudaram, assim, muito. Principalmente o Miguel, ele, o Miguel, tinha feito a primeira pesquisa, então, a suspeita de que ele [Bispo] tinha vindo de Japaratuba, ele [Miguel] já tinha tido; nunca tinha ido lá pra ver. Tinha feito um contato, não tinha dado em muita coisa, mas tinha várias coisas, assim, que pro início me deu um gás, porque partir do nada, nada, é muito difícil, né? Então, cada vez que eu ia me aprofundando eu ia ficando fascinada pela obra.<sup>34</sup>

Perguntei à Luciana se havia procurado Frederico Morais no período de sua pesquisa e ela respondeu:

Procurei. No início ele foi muito reticente. (...) eu acho que ele chegou a me dizer por telefone que estava afastado

---

\* Luciana Hidalgo queria se referir à segunda exposição: *Registros de minha passagem pela terra*, montada por Frederico Morais.

<sup>34</sup> HIDALGO, 2005.

desse tema. Ele não era mais curador da obra. Na época, a Denise [Correa] já tinha sido afastada da direção, tanto que eu comecei a ir lá e estava na fase de transição. E todo mundo ajudou muito, tanto a obra, como a divulgação. Cada um teve um papel importante, mas ele tinha alguma mágoa (...) aí eu não posso dizer com muita certeza, mas me pareceu um pouco isso. (...) Mas eu trabalhava no JB com o filho do Frederico, e aí eu insisti com ele, com o filho, com o Alexandre. E no final da minha pesquisa, quando eu estava já fechando a pesquisa em si (...) ele me deu a entrevista e me confirmou várias coisas, porque o Frederico tem um papel importante. Na verdade, foi o Hugo que levou o Frederico, que já foi uma maravilha, ter escolhido o Frederico. E depois o Frederico foi lá e fez as primeiras associações importantes com a arte contemporânea, né? Fez a primeira exposição.<sup>35</sup>

Luciana Hidalgo procurou marcar as figuras de Hugo Denizart, Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha – os dois últimos são os realizadores do filme *O Bispo do Rosario*, exibido pela Rede Manchete, em 1993 – como reais apoiadores de seu projeto. Por trás do levantamento de informações e pesquisa de campo realizadas por Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha, para o vídeo *O Bispo do Rosário*, estão estudos importantes de Frederico Moraes a partir dos quais a história de Arthur Bispo foi se revelando. Em entrevista, Frederico menciona duas vezes o nome e o trabalho de Miguel Przewodowski:

Na primeira ocasião responde à minha pergunta:

O Miguel procurou pelo senhor?

É. Houve essa aproximação. Sabe, porque o impacto foi tão grande que as pessoas começaram a fazer as suas leituras e todo mundo queria, de certa maneira, participar desse processo e dar sua versão através do cinema, através do teatro, quer dizer, o Miguel foi o primeiro a tentar essa abordagem, porque ele se comoveu com a história da Rosângela, que é uma história bonita, trágica. Depois, houve uma espécie de *gap* de tempo, depois do filme do Miguel, que é um média metragem, não é um curta, aí depois é que mais tarde à medida que o Bispo começa a ser chamado pra participar de outras exposições: foi pro exterior, foi pra Suécia, foi pra Bienal de Veneza.<sup>36</sup>

Na segunda vez:

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> MORAIS, 2005.

Ele registrava todas as coisas que ele vivenciou, que ele sabia existir, que ele tinha conhecimento que existia. (...) uma das coisas que a gente teve que fazer foi a biografia do Bispo. **Construir ele**. Tudo que existia era um documento roto, estragado, rasgado, com cerca de 20 palavras que era tudo o que se sabia da vida de Bispo, então, a gente teve que construir a biografia do Bispo. E a gente construiu a partir da obra dele. Eu ainda conversei com alguns conterrâneos na colônia: policiais, internos, outros que conviveram com Bispo na época, pessoas como a Mattei, a estagiária, a Rosângela; levantei dados de outras atividades extra-colônia. E comecei a ler a obra dele, o texto que ele escreveu. E aí fui identificando a biografia: o nome do pai, etc e tal. Quer dizer, 95% da biografia do Bispo **eu criei**, você tá entendendo? E passei dicas pra outras pessoas, o próprio Miguel Przewodowski. A questão da *Light*, por exemplo, eu sabia que ele tinha trabalhado na *Light*, mas eu ainda não tinha ido à *Light*, aos arquivos, então ele lá [Miguel Przewodowski] levanta realmente, através da *Light* descobre o nome lá em Aracajú, mas que já estava nos panôs dele, o nome do pai, que aparece; a atividade dele como *boxeur*, os nomes dos *boxeurs* que ele registra.<sup>37</sup>

Não pretendo categorizar Frederico Moraes oficialmente como biógrafo de Bispo do Rosario, embora interprete o seu discurso, sua produção textual, seu trabalho de divulgação e a sua postura assumida diante da obra de Bispo equivalentes ao ofício do biógrafo. Abro, por exemplo, minha atenção, quando Frederico faz uma declaração deste modo: “Quer dizer, 95% da biografia do Bispo eu **criei**, você tá entendendo?”. Importa-me sobretudo quando, em uma fala aparentemente inocente, surge uma revelação desta ordem, por assim ver confirmar-se, no discurso (válido como texto), o papel assumido do biógrafo em pele de herdeiro do biografado, experimentando uma condição íntima de proprietário, porque se assume como “inventor” da biografia, seja com a intenção de “fundar o poder de seu próprio nome”, seja com que intenção de “confirmar seus pontos de vista pessoais”. Cito um trecho da biografia crítica de Janet Malcom, na qual avalia os limites da biografia:

A biografia pode ser comparada a um livro em que um estranho faz seus rabiscos. Depois que morremos, nossa história passa às mãos de desconhecidos. O biógrafo não se vê como alguém que toma essa vida emprestada, mas como seu novo proprietário, com o direito de escrever e sublinhar onde quiser.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Ibidem. Grifo meu.

<sup>38</sup> MALCOM, 1995. p. 190.

Afirmando ter “criado” noventa e cinco por cento da biografia de Bispo, Frederico reitera, além do que, a única condição real, a única ação possível a ser adotada pelo biógrafo, que é a do “rearranjo” a partir dos fatos, pois, a biografia coexiste entre duas forças contidas no íntimo das histórias de vidas: a revelação e o disfarce. Uma história de vida sempre está sob a condição da interferência, mesmo no caso da autobiografia, porque nos dois casos está em jogo a exibição da própria face: face de quem expõe a história pessoal de vida e de quem, pela escrita, anuncia a própria face.

Frederico Morais falou-me das suas estratégias como crítico de artes, curador e membro da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, para contextualizar Bispo na história da arte brasileira:

(...) a primeira coisa era colocar o Bispo no contexto da arte brasileira, contextualizar o Bispo (...) eu estava absolutamente convencido, e continuo, de que é possível ser louco e artista ao mesmo tempo. E o Mário Pedrosa diz num desses textos que o inconsciente é um assunto que deve ser pesquisado pelos psicanalistas e tal, mas que, ao mesmo tempo, as imagens criadas pelo inconsciente do artista são imagens que interessam ao crítico de artes, pela qualidade estética, pela beleza, pela emoção que elas contém, quer dizer, o Mário Pedrosa tinha esse mesmo ponto de vista. O que cabe aos psicanalistas é analisar a questão pelo o seu ângulo, mas à crítica de arte interessa aquilo como obra de arte (...) [eu] achava que era possível analisar a obra do Bispo de acordo com critérios estéticos, artísticos.<sup>39</sup>

O *release* da Assessoria de imprensa, sob a responsabilidade de Vera Alvarez, revela um dos principais objetivos embutido nas intenções da Mostra:

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage inaugura na próxima quarta-feira, dia 18 de outubro às 19 horas, a primeira exposição individual das obras de ARTHUR BISPO [*sic*], o mais famoso interno da Colônia Juliano Moreira.

A exposição intitula-se “Registros de Minha Passagem Pela Terra: Arthur Bispo” [*sic*] e tem a curadoria do crítico de arte Frederico Morais. Reúne tapetes, objetos, assemblages (colagens) do manto e do leito, além de fotografias e documentos. Promove conferências, debates, projeção de filmes e vídeo, **iniciando-se assim uma avaliação de sua obra pelo circuito de arte.**<sup>40</sup>

<sup>39</sup> MORAIS, 2005.

<sup>40</sup> Anexo 1. Grifo meu, p. XII.

Está dito, pretende-se uma “avaliação” da obra do “mais famoso interno da Colônia Juliano Moreira”, pelo “circuito de arte”, traduzindo: Sugerimos ao circuito das artes plásticas a avaliação da obra do esquizofrênico (grupo à margem), Arthur Bispo do Rosario, como o fez Frederico Morais, crítico prestigiado, legitimando-a como obra de arte. E no catálogo da exposição, Frederico escreveu:

Afirmar certa vez que toda obra de arte, se verdadeiramente original, é uma metáfora do mundo. Um mundo paralelo ao real e, apesar de inventado, fundado nele, nas vivências e projeções de seu criador no mundo real (...).

(...)

**A obra criada por Arthur Bispo do Rosário [sic] na Colônia Juliano Moreira no meio século em que esteve ali internado é, de forma mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos, essa tentativa de reconstrução do universo, e, como tal, é arte autêntica, que comove e pede reflexão.**<sup>41</sup>

No trecho acima, nota-se a nuance do arbítrio no discurso de Frederico Morais, guiado pela necessidade de estabelecer normas de avaliação crítica como base de legitimação, propícias a convencer o leitor sobre a importância do artista. A “afirmação” do crítico determina ou estabelece, por seu turno, a identidade da obra de arte: “**Afirmar** certa vez que toda **obra de arte, se verdadeiramente original, é uma metáfora do mundo**”. Neste sentido, o universo de Arthur Bispo do Rosario é, não só obra, mas obra **de arte autêntica** “(...) **mais enfática ainda que a de outros artistas contemporâneos (...)**”, ou seja, há na criação de Bispo à parte da formação artística, um *plus*, um realce marcante não encontrado em alguns artistas de formação e inclusão profissional a ele contemporâneos. Para além da comparação, Frederico Morais atribui a Bispo propriedade ímpar.

Na matéria da jornalista Cleusa Maria, do Jornal do Brasil, para a divulgação da exposição intitulada *Arte refaz o universo*, Frederico Morais é inclusive mais contundente, arriscando um tom provocativo ao, já mencionado, projeto de inclusão de Bispo do Rosario no âmbito das artes plásticas, estabelecendo-o em posição de paridade com a elite de artistas consagrados, dando, portanto, a seguinte declaração:

---

<sup>41</sup> MORAIS, 1989. Grifo meu.

Para ele [Frederico Moraes], o trabalho de Bispo é tão coerente e lógico quanto qualquer criação conceitual. “Como os novos realistas franceses, como os novos escultores ingleses”, prossegue o crítico”. (...) “A obra de Bispo não é diferente da criação de Tunga (representante da vanguarda carioca em cartaz na Galeria Paulo Klabin). O mundo de Tunga é tão estranho e absurdo quanto o de Bispo. Se Bispo não é artista, nenhum outro dos que mencionei, na arte contemporânea, é artista.”<sup>42</sup>

Em tom categórico, definido no trecho acima citado, Frederico Moraes não oferece espaço à contraposição de argumentos em sua astúcia argumentativa. Ou a esfera da arte admite Bispo como artista, ou se assume desautorizada também ao *status* de que desfruta.

Frederico Moraes em entrevista para a atual pesquisa, comentou o fato de ter sido consultado por alguns jornalistas – como foi o caso de José Castello – para um “aval” sobre o valor do trabalho de Bispo, aos quais, Frederico sempre respondeu positivamente:

Até nessa época um repórter da revista *Isto é*, o José Castello, me telefonou pra dizer assim: “olha, Frederico, eu estou fazendo uma matéria sobre o Bispo e eu queria ter certeza de que ele é uma figura importante, se os trabalhos dele têm alguma significação, e queria que você confirmasse isso”. Eu de fato confirmei.<sup>43</sup>

José Castello, em *O inventário das sombras*, descreve os pensamentos que o perturbavam até o momento de encontrar Arthur Bispo do Rosario, na Colônia Juliano Moreira, e iniciar com ele uma entrevista. Em vários momentos do artigo, Castello oscila diante da afirmação de ser Bispo do Rosario um artista. Observem este trecho:

(...) No dia anterior, eu visitara o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizard [*sic*], autor de um curta-metragem (que não tive a chance de ver) sobre a vida de Bispo. “Vá com respeito, e não se deixe assustar com a primeira imagem, porque ele é um grande artista”, Denizard [*sic*] me sugerira. Considerei que algum exagero era razoável num homem que, como ele, de um lado praticava a psicanálise e se interessava pelas turvações da mente, e por outro era também um artista, um fotógrafo de prestígio, vulnerável portanto às impressões fortes. Artista e louco, Bispo poderia interessar a um homem como Denizard

---

<sup>42</sup> MARIA, 1989.

<sup>43</sup> MORAIS, 2005.

[sic]; quanto a mim, talvez estivesse me propondo uma tarefa acima de minhas forças.<sup>44</sup>

Castello conta que, ao entrar no salão do pavilhão 10, conjunto de celas muito escuras de Bispo, tinha os olhos ainda ofuscados pela claridade da manhã acesa lá fora, no pátio. Aos poucos, conforme aclimatava os olhos para ver “aquilo que um repórter acostumado com a ordem e a claridade, não é capaz de ver”<sup>45</sup>, José Castello encontrava a existência daquilo que não supunha: “(...) o que eu ia encontrar em Arthur Bispo do Rosario: brilho, e não escuridão, e também movimentos tortos, que pareciam insensatos mas, na verdade, construíam uma obra atordoante.”<sup>46</sup>. O repórter, em seu artigo, refere-se a uma “obra atordoante”, a um “percurso místico [de Bispo], em que “loucura, salvação e **arte** estavam dramaticamente associados” e, em contraposição, declara:

(...) ao olhar para aquelas ruínas, para aquele mundo de sobras e dejetos, **não podia, confesso, pensar em arte**. Mesmo que desejasse, Bispo não permitira que eu o fizesse. Se eu estava ali, se ele me deixava entrar, devia respeitar a face sagrada de seu mundo.<sup>47</sup>

Quando estive pessoalmente com Frederico Morais, quis saber se houve alguma dificuldade em legitimar o Bispo como artista no circuito oficial das artes plásticas, ao que ele me respondeu:

Acho que não. Acho que se percebeu muito rapidamente a importância do Bispo, o estatuto do Bispo como artista, talvez porque um pouco a iniciativa tenha sido minha (...) eu já tinha um certo prestígio, um certo nome como crítico de artes, quer dizer, minha palavra tinha alguma autoridade. E depois pela própria obra do Bispo. Não havia dúvida. Depois, sim, houve uma discussão sobre isso, sobre aquilo. A Vera Chaves Barcelos tem uma série de textos em que ela, de alguma maneira, questiona a idéia do Bispo como artista, e diz: “O Bispo é diferente”; mas ao mesmo tempo encantada com o Bispo (...). A minha tese, nesse caso aí, é a seguinte: ele não se fez um artista porque era louco, ele é artista apesar da loucura. Porque se não, se ele se tornasse artista por causa da loucura, a gente poderia, então, desdobrar isso, dizendo que a loucura é um caminho necessário. Em alguns casos até é (...) Nunca estou fazendo o elogio da loucura, mas me interessa a loucura, me interessa muitas outras pessoas, um Rilke, um Klee, a loucura

<sup>44</sup> CASTELO, 1999. p. 287.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 287.

<sup>46</sup> Ibid. p. 287.

<sup>47</sup> Idem. p. 300. Grifo meu.

como uma possível base para o trabalho criador, ou como um estimulador, o Artaud, o Holderlin (...), a loucura não é arte nesse sentido, também não existe uma loucura artística, senão o louco também deveria fazer o seu estágio na Escola de Belas Artes. Então são coisas diferentes, mas é preciso ficar claro que o Bispo não é um artista popular, não é um artista *naïf*, não é fruto de uma terapêutica ocupacional, pelo contrário, ele lutava contra isso. Portanto ele é um artista na totalidade, na natureza do termo.<sup>48</sup>

“Ele era artista apesar da loucura”, diz Frederico Moraes. Artista na acepção da palavra. E qual é, leitor, exatamente a acepção da palavra arte e da palavra artista? Não se apresse em responder. Por abrigar conceitos móveis, o domínio dessas palavras pode acolher sentidos inesperados a cada época, prepare-se, leitor, para as suas rotações. Um novo significado para as palavras arte e artista será a base de um discurso dotado de força retórica suficiente, para desarticular a torre em que se apóia o tratado de invenção de Bispo como artista e conservá-lo em seu território específico.

### 4.3. Isto [não] é arte

Um título controvertido foi publicado em uma crítica de Luiz Camillo Osorio, no jornal O Globo, à época da *Mostra do Redescobrimento*, no ano de 2001, sobre um dos módulos da exposição, intitulado: *Imagens do Inconsciente*, em que Camillo reflete as realizações dos internos do Museu do Inconsciente, mais especificamente, os desenhos de Fernando Diniz. A matéria trazia a seguinte chamada: “Isto não é arte”.

O artigo de Camillo Osorio se dá a partir de um diálogo, por ele presenciado, entre um aluno e uma professora em visita à, já citada, exposição: “Imagens do Inconsciente”. A professora pergunta aos alunos o que eles acham dos desenhos de Fernando Diniz e um aluno responde: “acho que são rabiscos de um maluco”. A professora se interpõe à provocação do aluno, dizendo que não, aqueles desenhos não eram rabiscos de um maluco, aqueles desenhos eram obras de arte. O incômodo de Camillo se detém à resposta inábil da professora que, em sua opinião, justificava não serem aqueles desenhos “coisa de maluco”, porque estavam admitidos, por critérios de vozes autorizadas, como obras de arte.

---

<sup>48</sup> MORAIS, 2005.



Camillo quis reforçar a reflexão de seus leitores, para o fato de que o criador daqueles desenhos, Fernando Diniz, ser, sim, um sujeito diagnosticado como louco, interno de um hospício e para esta especificidade não se poderia desviar a atenção. Quer dizer, o garoto, apesar do claro propósito de irreverência contra a professora, não estaria errado em dizer: “são rabiscos de um maluco”. Os desenhos de Fernando Diniz não deixarão de ser desenhos de um louco, por serem obras de arte ou por estarem simplesmente destacados em um museu, em uma mostra de prestígio, muito menos Fernando Diniz deixará de ser um louco diagnosticado, por produzir desenhos e pinturas admitidas como obras de arte.

Em entrevista a mim concedida, Camillo Osorio referiu-se ao caso supracitado e, assim, desenvolveu sua argumentação:

A chamada da crítica geralmente é feita pelo editor. A chamada dizia que aquilo não era arte. Mas o meu argumento, que levou a essa chamada da crítica – e essa chamada, eu acho, era pertinente, só que ela pode ser lida como um desmerecimento dos trabalhos “ah, aquilo não é arte, logo aquilo é ruim”, ou, “logo aquilo é desqualificado” –, mas o teor do meu argumento era o oposto, falar que aquilo não era arte era uma maneira de qualificar aquilo, no sentido de que tomar aquilo como arte, ou, apenas como arte, me parecia reduzir as possibilidades de relação que aquela aura, aquelas obras, aquela pintura, tinha com o público.(...) Eu queria, justamente, com essa observação de que aquilo não era obra de arte, pensar em que medida essa especificidade psíquica do Fernando Diniz, catalogada como loucura, ela tem uma potência expressiva, e como essa potência expressiva da loucura, tangencia a questão artística, mas ela não se reduz à questão artística, na medida em que a questão artística implica num quadro de referência histórico – isso não quer dizer que seja o que interessa nas obras de arte, o quadro de referência histórico, mas há uma consciência histórica, há um pertencimento a uma história, há uma condição de possibilidade, de sentido artístico, que o artista de certa maneira assume, enfrenta, transforma, que aquela produção passa ao largo, o que não quer dizer que aquela produção ao passar ao largo seja menor do que aquelas artísticas que assumem isso como uma questão pros seus trabalhos. Eu acho que há uma diferença e quando você chama aquilo, apenas, de uma obra de arte, você abre mão dessa diferença, que é uma diferença até pra se potencializar a questão da loucura, potencializar no sentido de pensar a especificidade, a singularidade e o canal de expressão que essa consciência artística não dá conta (...).

O artista está cumprindo determinações de um circuito, de uma instituição, de um mercado. A diferença é que o artista produz pra um público e para um conjunto de expectativas que esse público, seja esse público o cara que vai freqüentar o

museu, seja esse público a crítica, seja esse público a História da Arte, mas ele produz com um público, o cara lá dentro não produz com um público, ele produz pra se libertar dele mesmo, dos seus fantasmas (...).<sup>49</sup>

A frase “tomar aquilo como arte, ou, apenas como arte, me parecia reduzir as possibilidades de relação que aquela aura, aquelas obras, aquela pintura, tinha com o público” era, para mim, uma menção óbvia de Camillo à pergunta que Marcel Duchamp um dia se fez: “Como fazer uma obra de arte que não seja Arte?”. Acontece que, transcrevendo a entrevista, pude reparar que a discussão por ele proposta estimulava essa linha de raciocínio, porém desdobrava-se para outro rumo, criava diferenças entre as expressões: arte / artista e potência expressiva. Para ele, arte e artista são entidades intrinsecamente presas à “consciência” – histórica e artística –, bem como às determinações de uma esfera artística, na qual estão em jogo: artistas, público dos museus e de galerias, críticos, curadores, historiadores, consultores, diretores de museus, colecionadores, ou seja, o mercado e seus intermediários. Então, tudo aquilo que produz efeito estético, mas não está incorporado a tal contexto, é alguma coisa periférica ao centro deste corpo (arte), algo “além”, ou fora deste território denominado “arte”, coisa admitida como “potência expressiva”, potência esta, não “reduzida” à questão artística.

O ponto de vista de Camillo Osorio é partilhado por José Castello, aquele de quem o leitor deve se lembrar, o qual confessa, ao olhar para a criação de Bispo articulada com materiais recolhidos de sobras e dejetos, em ruínas, não poder pensar naquilo como arte. José Castello conta uma passagem de seu encontro com Arthur Bispo:

“Você se considera um artista?”, perguntei. Ele me ignorou. Ajeitou seus painéis, remexeu nos objetos empilhados nos baús e por fim, com uma expressão de desagrado, me disse: “Eu sou o salvador, não sou artista de TV”. Só então percebi que o tinha ofendido. A referência à TV, por certo, trazia consigo as idéias de sucesso fácil, brilho, fama, riqueza terrena, tudo o que ele mais desprezava. Fosse ‘só’ artista, eu me arrisquei a pensar, talvez não tivesse realizado a obra que deixou – que depois de sua morte, contrariando seu desejo, foi absorvida pelo circuito de arte e já mereceu exposições em museus de prestígio.

(...)

---

<sup>49</sup> OSORIO, 2005.

A partir dos anos 80, as artes plásticas brasileiras tornaram-se, mais que nunca, peças de investimento e de mercado. A obra de Arthur Bispo do Rosário, porém, não se encaixa nesse circuito de *marchands*, galerias, museus e bienais. Levada, anos depois de sua morte, para uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio, ela foi só um *pastiche* de si mesma. Sua obra poderá ser, e será, exposta muitas outras vezes; mas, por mais que se fale dela, por mais que se teorize a seu respeito, ela estará sempre a nos escapar. Visto como ‘artista’, e aqui não há nenhuma desonra para a arte, Bispo seria traído. Metade da obra, aquela parte que não quer brilhar, mas transcender, ficaria de fora.<sup>50</sup>

Castello desenvolve um pensamento “semelhante” ao de Camillo Osorio. Alguns pontos sobressaem em seu texto, um deles encontra-se no seguinte período: “(...) fosse só artista, eu me arrisquei a pensar, talvez não tivesse realizado a obra que deixou”. Castello, por uma estratégia argumentativa, “se arrisca” a um jogo de palavras, através do qual concede a Bispo um espaço não limitado ao campo do ser “só” artista, associando, indiretamente, o “artista” a valores “desprezados” por Bispo, do tipo: “brilho, fama, riqueza terrena”. A prova desta associação feita por Castello está, ao final do trecho, quando o autor afirma que Bispo, visto como artista, seria traído, pois “metade da obra [de Bispo], aquela parte que não quer **brilhar**, mas transcender, ficaria de fora”.

Outro ponto importante está ali onde Castello faz menção ao fato de a obra de Bispo, montada em uma retrospectiva no Museu de Belas Artes, parecer “um *pastiche* de si mesma”. *Pastiche* é o termo usado para designar a “imitação” de uma obra, o uso do termo suscita um julgamento crítico pejorativo associado à idéia de cópia malfeita – “cópia malfeita de si mesma”. É da competência da curadoria relacionar os trabalhos de um artista (ou de um conjunto de artistas) a um contexto de idéias eleitas, idéias a serem refletidas, inventando, encadeando um discurso para a montagem da exposição. “Montar” uma exposição é um trabalho conceitual e criativo. Ao modo, por exemplo, de uma produção textual, o curador construirá um diálogo com o público, fará um vínculo entre suas idéias e o trabalho do artista. Qualquer montagem de exposição, nesses termos, interferirá em uma idéia inicial. Arthur Bispo do Rosario esperava usar a sua nave e o seu manto para se apresentar a Deus no dia do Juízo Final, no entanto, foi sepultado

---

<sup>50</sup> CASTELO, 1999. p. 300.

sem a obra que, uma vez mantida, tomou outro destino, assumiu novo contexto, muito diverso da representação sagrada.

Se relacionarmos a fala de Luiz Camillo Osorio com a de Frederico Morais, para ressaltar a oposição de seus conteúdos, notamos o uso dos mesmos elementos relacionados: o louco, o artista e o círculo das artes plásticas, remanejados em movimentos de inserção ou exclusão, pelo plano de construírem argumentações distintas. Frederico Morais, balizando a obra de arte autêntica como uma metáfora do mundo e identificando esta qualidade na obra de Arthur Bispo do Rosario, atribui a ele uma condição vantajosa em relação à obra de “outros artistas contemporâneos”, não comprometidos com a mesma proposição poética. Além de, por comparação, erguer Bispo do Rosario a um patamar até “superior” ao de certos artistas contemporâneos, o inclui no mundo das artes plásticas.

Afirmando ser a potência expressiva de um louco tangencial à questão do artista, por não se reduzir a ela e porque o artista cumpre determinações de um circuito, Camillo Osorio reserva a obra de Arthur Bispo do Rosario à parte ao “circuito das artes”, por entender este espaço como sendo aquele em que está implícita a relação do artista com o público (em suas variadas faces), sendo o objeto estético resultado da consciência desta interação e concebido para um mercado: representação calculada.

Camillo evoca a força da situação cultural; provoca uma quebra de consenso no discurso de afirmação de Bispo do Rosario como artista, convocando uma consciência para o sistema produtivo e social em que se insere a realidade artística; desmonta, por isso, os modelos convencionais assentados para o papel da arte e do artista; eleva, em contrapartida, o valor expressivo do trabalho de Bispo, mantendo-o em sua especificidade: o espaço da loucura. Enquanto, Frederico Morais, afirma ser Bispo do Rosario um artista na totalidade, na natureza do termo, Camillo enuncia uma outra natureza para o mesmo termo, em sua totalidade.

Perguntei a Camillo se via algum impedimento em os trabalhos de Bispo ocuparem as salas dos grandes Museus. Transcrevo, a seguir, o trecho da entrevista relativo ao assunto:

Você acha que o espaço dessas obras não é o espaço dos grandes museus?

Eu acho que até pode ser o espaço dos museus, eu não veria nenhum problema em o Ministério da Saúde fazer um comodato com o Ministério da Cultura e esses trabalhos ganharem uma sala especial dentro de um museu, não vejo problema nenhum nisso.

Você acha que deveria ser uma sala especial?

Acho que sim. Eu acho que (...) tudo bem, seria possível se pensar, eventualmente, em curadorias, como num exemplo, assim, de imediato, trazer algumas coisas do Leonilson para dialogarem com o Bispo, e outros artistas que possam dialogar, desenhos do Barrio, enfim, pontualmente. Agora, deveria, sim, ser, eu acho, um espaço “Bispo do Rosario”, ou criar uma força conjunta, pegar o Engenho de Dentro, pegar o Bispo, criar um espaço dentro de uma única instituição, que pode ser “Museu do Inconsciente” ou “Doutora Nise”, desde que se especificasse a diferença entre o Bispo e os **artistas** do Engenho de Dentro e ter um espaço próprio.<sup>51</sup>

Por contrastar o valor da criação de Bispo com o valor do artista, mesmo elevando o primeiro a uma potência expressiva e a uma dignidade alheia ao pragmatismo do mercado, e depois reduzindo o segundo, por mediar a potência expressiva com as solicitações de público e mercado, sinto-me tentada a entrever na fórmula do discurso de Camillo um traço retórico, inclinado a elevar o valor da obra do sujeito contextualizado na loucura, para, assim, alinhá-lo fora da categoria artística propriamente dita.

Enquanto escrevo este item nomeado como “Isto [não] é arte”, devo organizar o discurso, devo adequar-me ao atual contexto e, para tanto, ajusto-me ao campo semântico do tema examinado, mas perturbo-me com o perigo de levemente proferir. Como nomear essa outra coisa “não arte”, empreendida por esse sujeito “não artista”? Vejo-me, momentaneamente, privada de uma palavra, uma unidade que os represente. Concebendo a palavra como um continente, um território, e deslocando-me na superfície de articulação de idéias de Camillo, “arte” é continente para os artistas, não para o louco.

O livro sobre a obra de Abraham Palatnik, escrito por Camillo, conta a experiência transformadora e relevante vivida pelo artista, após ter freqüentado, em 1948, o ateliê dos internos do Museu do Inconsciente, orientado pela doutora

---

<sup>51</sup> OSORIO, 2005.

Nise da Silveira. Nesse livro, Camillo apresenta quatro expressões para representar a coisa “não arte”, as quatro possibilidades consistem em palavras seguidas de um complemento. As expressões são: **força expressiva, potência estética, expressão criativa, realizações assombrosas**<sup>52</sup>. Para o “não artista”, por sua vez, a palavra fica sendo: louco, mesmo. Aonde quero chegar?

Mesmo concordando em haver uma irrefutável diferença entre as contingências de produção estética de um “louco” e de um “artista”, suponho não haver um espaço específico para a ocorrência da arte, porque ela simplesmente acontece sem que se possa controlar, sem que possamos circunscrever-lhe o espaço de ocorrência.

O painel de controvérsias exibido pelas declarações anteriores, evidencia o fato de a obra de Bispo recolocar a questão ontológica: “O que é arte?” no debate crítico, afinal, o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico escapam a um consenso por estarem submetidos a fatores ligados ao juízo crítico. Este juízo, como sabemos, é instável, e resulta de uma espécie de negociação ou “reação” entre o objeto estético e o receptor, conforme um complexo cultural internalizado pelo público (o receptor) e presente no próprio objeto estético, porque os valores, as orientações, a consciência histórica do receptor interferirá em sua leitura. É o que se chama “efeito estético” que, por sua parte, “será plantado na estrutura da obra e será atualizado de acordo com o ‘horizonte de expectativas’ (...) de seu receptor”.<sup>53</sup>

## 5. Brilho, fama, riqueza terrena

Em 1990, após o sucesso da exposição *Registros de minha passagem pela terra*: Arthur Bispo do Rosário, na Escola de Artes Visuais Parque Lage, o círculo das artes plásticas continuou sob o impacto do que vira. O crítico Geraldo Edson de Andrade, do jornal Última Hora, Rio de Janeiro, publicou um texto intitulado *Um ano passado a limpo*, em que a foto legendada é da miniatura de uma embarcação de Arthur Bispo. Geraldo Edson, ao longo da matéria escrita no primeiro mês do ano de 1990, abre a redação assim: “Triste. O que mais caracterizou o ano de 1989 não foram as exposições nem os eventos

<sup>52</sup> OSORIO, 2004. p. 52.

<sup>53</sup> COSTA LIMA, 2002. p. 25.

internacionais ligados às artes plásticas, mas, sim, a perda de alguns dos nossos mais expressivos valores (...)”, referindo-se ao falecimento de Germano Blum, Paulo Garcez, José de Freitas, Nelson Porto, Haroldo Barroso e o crítico Marc Berkowitz. Continua a revisão do ano anterior, ressaltando a crise econômica:

(...) Enfrentamos crises (...) A primeira econômica. Com a inflação galopante após o frustrado Cruzado Novo, o mercado de arte tentou de todas as maneiras driblar a falta de compradores, mas esbarrou numa moeda mais forte, o dólar, que os principais artistas adotaram. Tornou-se impossível para a classe média tentar chegar a [*sic*] obra de arte. Como opção, a feira de Ipanema [*sic*], já que, por desinformação, qualquer quadro acaba servindo para ocupar uma parede. Triste, porém verdadeiro.<sup>54</sup>

E finaliza a matéria com o seguinte parágrafo:

A maior surpresa, e também a melhor exposição do ano, aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage: Arthur Bispo, que durante anos foi interno na Colônia Juliano Moreira, teve toda a sua obra coletada pelo crítico Frederico Moraes. Pela primeira vez pude contestar nos olhos do visitante a emoção. Aquela emoção pura que só os verdadeiros artistas são capazes de transmitir. Uma maravilha.<sup>55</sup>

Pontos notáveis sobressaem na crônica de Geraldo: o primeiro ponto está em contextualizar o momento histórico-social em que se encontrava o meio de artes plásticas brasileiro, na época em que Bispo do Rosario é apresentado como artista. O segundo item reflete o fato de Bispo aparecer no cenário das artes, no ano de 1989, trazendo uma “maravilha”, como diz o crítico, exatamente em um momento de crise para o mercado das artes.

Como sabemos, a obra de Bispo foi construída a partir de subprodutos, restos do mundo industrializado, recolhidas do lixo da instituição psiquiátrica. Geraldo confronta, voluntária ou involuntariamente, valores opostos dentro de um mesmo espaço de exibição: um lado é o de quem agencia os valores estéticos da produção artística como empreendimento, com vistas ao mercado de grandes “investidores”, isto porque, arte, em um certo patamar de atuação é também uma forma de enriquecimento, caso contrário, não existiriam colecionadores; o outro

---

<sup>54</sup> ANDRADE, 1990. p. 2.

<sup>55</sup> Ibidem.

lado é o daquele que produz arte sem saber, sem a perspectiva de mercado, transformando os bens de consumo ordinários em efeito estético. Quer dizer, o grande efeito, a “grande emoção” causada pelos trabalhos de Bispo estão associados, na ordem inversa de raciocínio, a valores e referenciais embutidos na noção de sistemas de produção e mercado, isto atribui à obra de Bispo uma vocação crítica que, mesmo em seu caráter espontâneo, não intencional, “realiza-se” mediante o olhar do outro a atualizar, pela leitura, sua própria realidade, porque o leitor anseia por interpretar.

O terceiro ponto recai sobre a seguinte frase: “**Pela primeira vez** pude contestar nos olhos do visitante a emoção. Aquela emoção pura que só os verdadeiros artistas são capazes de transmitir”. Note-se o papel de testemunha ocular assumido por Geraldo, quando afirma ter visto a emoção nos olhos do visitante pela **primeira** vez, caracterizando, portanto, o êxito do projeto de transformação de Bispo do Rosario em artista **verdadeiro**.

No mês de março de 1990, o Museu de Arte contemporânea (MAC) montou a exposição *Registros de minha passagem pela Terra*. O Estado de São Paulo publicou uma nota assim:

Quando Ana Mae Barbosa, diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC) der início hoje, às 9 horas, ao simpósio que acompanha como evento paralelo a *[sic]* mostra de Arthur Bispo do Rosário, algo será acrescentado a um diário que o museu tem mantido com a natureza da arte. Desde 1987, na direção do museu, Ana Mae tem orientado parte desta reflexão pela exposição da arte produzida fora da hierarquia bem-pensante da estética oficial, e, através da produção das minorias, com o que a maioria chama de normalidade.

(...) O único senão foi o título dado à seção: Arte Incomum.

Incomum para quem? Não para Bispo, que tecia com notável coerência a sua representação particular do universo (...) a ponto de transformá-lo numa Odisséia de objetos de dolorida beleza. (...) Para Bispo, o estranho, o estrangeiro somos nós. É nesse sentido que se encaminham, aparentemente, as discussões no MAC, cuja política cultural tem sido mantida na ponta das indagações atuais.<sup>56</sup>

E a Folha de São Paulo divulgou uma matéria na coluna “Acontece”, na qual o repórter Marco Henrique Veloso inicia o a redação, dizendo:

---

<sup>56</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. 1990.



É incrível o esforço que se tem feito para colocar os objetos criados por Arthur Bispo do Rosário, morto em julho de 1989, no interior do universo da arte. Terreno quase místico da sociedade contemporânea, a arte tem a sua definição limitada por valores aristocráticos, que a tornariam reconhecíveis apenas a alguns poucos, enquanto, de outro lado, ela poderia ser tudo – ou melhor, qualquer produto da atividade humana pode ser arte. A exposição de Bispo, que o Museu de Arte Contemporânea está apresentando até o dia 27 de maio, tem tudo para acelerar esse tipo de discussão.<sup>57</sup>

Mesmo considerando certa ambigüidade na escrita do segundo repórter, está marcada na redação de ambos, a preocupação em pronunciarem suas opiniões, ou a opinião das instituições por eles representadas, sobre a característica elitista e hierárquica do espaço dos grandes museus.

Quando a diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo expôs o acervo de Bispo sofreu reação de um grupo de artistas. O argumento do grupo queria caracterizar o MAC como território de elite, porque “lugar de louco é no hospício”, segundo a declaração da diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Míriam Avruch, no dia 12 de junho de 1990, no período de divulgação da mostra *Registros de minha passagem pela Terra*, para a temporada de Porto Alegre<sup>58</sup>.

O tema, é claro, foi utilizado como “gancho” de reportagem, em tom de “denúncia”, para render boas chamadas e despertar o interesse do leitor sobre o evento, mas sugere, simultaneamente, as controvérsias decorridas no entorno da repercussão da obra de Arthur Bispo e sua penetração em um “espaço” fundado em alicerces institucionais de uma produção cultural erudita; espaço reservado à visibilidade nacional e internacional dos artistas reconhecidos como “verdadeiros”; espaço de legitimação, prestígio e hierarquia, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, no contexto nacional. Ocupar os salões de um grande museu não significa, como vimos, somente preencher o espaço físico do mesmo, ou ocupar uma sala, ou uma parede, para além disso está envolvido um gigantesco conjunto de valores simbólicos, com vistas sempre lançadas ao mercado global.

---

<sup>57</sup> VELOSO, 1990.

<sup>58</sup> SILVA, 1990. p. 2.

## 6. Fome dos cupins e outros bichos: tragar – devorar – engolir

O ano de 1992 traz uma nova polêmica em torno da produção de Arthur Bispo, acompanhada de novos ganchos de divulgação. O acervo de Bispo estava ameaçado, entregue aos cupins. Daniel Stycer, pelo O Globo, escreve:

O Brasil está prestes a apagar mais um pedaço de **sua memória**. Enquanto boa parte das 802 obras do artista Arthur Bispo do Rosário apodrece e é consumida pelos cupins no Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, seus restos mortais correm o risco iminente de serem jogados no ossário geral do Cemitério do Pechincha, em Jacarepaguá. Isto porquê, transcorridos exatos três anos de sua morte neste domingo, a associação dos amigos dos artistas da colônia ainda não conseguiu juntar Cr\$ 689 mil, o mínimo necessário para dar um destino digno à ossada do artista.<sup>59</sup>

Vê-se na escrita de Daniel Stycer a associação da obra de Bispo do Rosário com a memória histórica do país e a intenção de denunciar as autoridades públicas, omissas à responsabilidade de proteção de um patrimônio cultural brasileiro. O repórter informa ao leitor desavisado sobre a incorporação do trabalho de Bispo ao ambiente internacional, ao ter sido exibido, em parte (369 peças), no Museu Kulturhuset, em Estocolmo, na exposição *Viva Brasil viva*, ao lado de 29 artistas brasileiros e recebendo destaque no catálogo da exposição.

Mais adiante, a psicóloga e diretora do Museu Nise da Silveira, instalado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, relata o estado precário de conservação do Museu, “sujeito ao vento e à chuva”, sem janelas e com goteiras. As boas notícias estão por conta da conclusão do inventário da obra do artista que, contudo, ainda esperava obter através do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), o tombamento cultural da obra.

Paralelamente à exposição, programou-se a produção de um vídeo, dirigido por Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha, contando a história de amor não correspondida, de Arthur Bispo do Rosário pela estagiária de psicologia Rosângela Maria, única a conseguir uma pálida aproximação de Bispo

---

<sup>59</sup> STYCER, 1992. p. 2. Grifo meu.

com a realidade. Com Rubens Corrêa, no papel de Bispo, e Christiane Torloni, no papel de Rosângela Maria, o vídeo foi exibido pela TV Manchete.

Como se vê, cada exposição aliava estratégias pela sobrevivência da memória de Bispo, transformada em memória e identidade nacionais. Bispo, que pensou apresentar o mundo a Deus, já representava o país aos olhos do mundo. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) iniciou os preparativos para a exposição em 1992. Um *release*, com data do dia 30/11/92, com o timbre do Museu de Arte Moderna e assinado pela Coordenadora de Artes Plásticas, Denise Mattar, solicitava apoio da transportadora Fink, nos seguintes termos:

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro está organizando uma grande exposição de Arthur Bispo do Rosário (ver biografia anexa). A mostra será apresentada de 7 de Janeiro a 7 de Março de 1993, ocupando uma área de 1.800 m<sup>2</sup>.

**Acreditamos que será uma das mais importantes mostras do Museu**, especialmente voltada para o público visitante neste período: turistas internos e estrangeiros.

Apesar de sua importância a mostra não contará com nenhum patrocínio, porisso [*sic*], devido ao nosso longo trabalho em conjunto, vimos solicitar à sua empresa o apoio para a realização desse evento.

As obras do artista estão guardadas no Museu da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá e devido à dificuldade da montagem da exposição gostaríamos de fazer esse transporte ainda no início de Dezembro.<sup>60</sup>

Partindo de uma das mais prestigiadas instituições brasileiras de Artes Plásticas, o texto confere a Bispo do Rosário, sem restrições, a competência de “artista” e credita ao evento o alcance de “uma das mais importantes mostras do Museu”, ainda assim, a carta revela o descaso das competências públicas em relação a seu próprio patrimônio. A despeito das dificuldades, foi aberta a exposição *Arthur Bispo do Rosário, o inventário do mundo*, no salão principal do MAM. Dois dias depois o Jornal do Brasil publicava:

Foi uma loucura! Meio Rio de Janeiro se acotovelou anteontem às portas do Museu de Arte Moderna na abertura da retrospectiva das obras do esquizofrênico Arthur Bispo do Rosário. A multidão – cerca de 800 pessoas – número raramente visto em outras exposições – obrigou os organizares [*sic*] a abrirem as portas antes da hora. (...)

(...) Todos comentavam a ironia da trajetória de Bispo – de interno da Colônia Juliano Moreira ao centro das artes

---

<sup>60</sup> Anexo 2. Grifo meu, p. XIII.

plásticas cariocas da atualidade. Uma trajetória que agora se reveste de cores trágicas. As festejadas obras de Bispo estão ameaçadas: os cupins estão devorando *assemblages*, cenários, (...) e objetos mumificados. “As obras precisam de um cuidadoso trabalho de restauração e a Colônia Juliano Moreira não tem recursos”, diz Luiz Carlos Wanderley, da Colônia, que já apresentou pedidos de ajuda a várias instituições culturais do governo, sem sucesso. “No Brasil o conjunto da obra de um artista não sobrevive em bom estado sequer dez anos após a sua morte, por absoluto descaso das autoridades”, comenta Aluizio Carvão, em meio aos artistas plásticos presentes como Lena Bergstein, Ana Maria Maiolino, Manfredo Souzanetto, Cristina Pape.<sup>61</sup>

Os problemas com o acervo de Arthur Bispo do Rosario se estenderão por algum tempo, mesmo que em maio de 1993, por ocasião de uma individual de Bispo do Rosario, em Brasília, o jornalista Marcos Savini tenha anunciado:

Devido à precariedade dos suportes utilizados por Bispo na confecção de sua obra, muitas de suas peças foram deterioradas pelo tempo, cupins ou umidade, além do abandono institucional a que **foi relegado antes de suscitar interesse do Governo Federal – que patrocinou a restauração e conservação do acervo** – e de particulares. Devido a esta mesma precariedade, algumas das peças expostas no Rio de Janeiro não puderam ser transportadas para Brasília, o que segundo o curador Frederico de Moraes [*sic*], não prejudica a exposição na Athos Bulcão: “Todos os aspectos principais estão representados”.<sup>62</sup>

A afirmação de que o Governo Federal “patrocinou a restauração e conservação do acervo” deve ser lida com reservas, pois não há, até esta época, nenhuma menção direta na imprensa a respeito de ações do Estado em favor da obra. Ao contrário, as indisposições políticas com as autoridades públicas só vieram a se acirrar, conforme a obra alcançava maior visibilidade internacional.

---

<sup>61</sup> JORNAL DO BRASIL, 1993.

<sup>62</sup> SAVINI, 1993. Grifo meu.

## 6. 1. “El vampiro bajo el sol”

*Ya se hizo noche, sé que debo hacer*

*Tengo mis cortes bajo una nueva piel*

*Los que me siguen no me alcanzarán*

*Hasta el amanecer (...).*

(Herbert Vianna. In.: *Severino*)

Com o título “Exaltação a Bispo”, o Jornal do Brasil conta a história de uma negociação entre a gravadora da banda, EMI-Odeon e os responsáveis pelo acervo de Arthur Bispo do Rosario, a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira. Como capa do Caderno B de 1º de abril de 1994, a matéria inicia da seguinte forma:

O novo disco do Paralamas do Sucesso, *Severino*, com lançamento previsto ainda para este mês, pode tirar do esquecimento todo o acervo de obras de arte criadas por Arthur Bispo do Rosário. Abandonados numa sala da Colônia Juliano Moreira, os objetos criados por Bispo fascinaram os integrantes da banda, que resolveram usá-los como ilustração da capa e do encarte do novo álbum – um alerta pela preservação de um dos patrimônios mais originais da arte brasileira.<sup>63</sup>

A obra de Bispo a esta altura já estava tombada pelo patrimônio histórico, mas as imagens, podiam ser negociadas. Conforme conta o repórter Paulo Reis, a inglesa Lucy, esposa de Herbert Viana teria sugerido relacionar a obra de Bispo ao projeto visual do CD, e menciona, em seguida, o entusiasmo do artista gráfico Gringo Cardia, responsável pela programação visual do projeto, ao saber da idéia. Gringo já havia selecionado imagens de panôs bordados de Bispo para integrar a arte do CD, as quais seriam também incluídas nos *singles* promocionais.

A obra, infestada de cupins, sofria devastação e os Paralamas do Sucesso ofereciam-se como uma espécie de incentivadores. Transcrevo consecutivamente as declarações de Herbert Viana, Gringo Cárdua, do jornalista Paulo Reis e de Frederico Moraes, demonstrando, cada um, as idéias alojadas na transação:

Como este disco fala muito de trabalho, de pobreza e do Brasil, a idéia era usar pás e enxadas na capa. Mas depois de ver as criações do Bispo, mudamos de idéia. (...) Obras como essas

---

<sup>63</sup> REIS, 1984.

tenham que estar num grande museu, e não abandonadas e apodrecendo.<sup>64</sup>

(...) a descrição do universo deste homem (...) tem tudo a ver com o disco do Paralamas. Os dois tentam resgatar uma identidade perdida – no caso do disco, a própria identidade brasileira.<sup>65</sup>

Absoluto descaso com a cultura brasileira. Para o crítico Frederico Morais, só isso explica o abandono da obra de Arthur Bispo do Rosário, instalada precariamente na Colônia Juliano Moreira.<sup>66</sup>

Não há ar condicionado e a sala tem goteiras e cupins (...) é preciso fazer um trabalho mais técnico de restauração e conservação, e a Juliano Moreira não tem dinheiro nem para tratar dos internos (...) Nós recebemos convites do Nordeste e da Bienal de Cuba, mas não conseguimos as embalagens, que custariam US\$ 25 mil.<sup>67</sup>

A negociação, ao final, consistiu no pagamento, por parte da gravadora EMI-Odeon, da descupinização do acervo instalado, precariamente, no Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, em troca dos direitos de livre utilização de imagens da obra de Bispo no projeto gráfico do CD dos Paralamas do Sucesso, com o bônus da divulgação adjacente. O leitor deverá se perguntar: “Quem é o proprietário da obra?” E a minha resposta é: o alienado mental, para o Estado, não é dono de nada, assim, tudo o que Bispo criou, mesmo em vida, pertenceu, e pertence ainda, à Colônia Juliano Moreira, quer dizer, ao Ministério da Saúde. Aliás, Bispo chegou a dizer em entrevista a Hugo Denizart, enquanto filmavam *O prisioneiro da passagem*:

HUGO – E como vai ser essa representação?

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

---

<sup>64</sup> Cf. REIS, 1984.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibid. 1984.

<sup>67</sup> Idem. 1984.

HUGO – Aos diretores?

BISPO – É, aos diretores, eles não ficam aqui? Só quem pode me apresentar são eles. Isso tudo aqui foi feito pra eles. Só pra eles. Mais nada.

HUGO – Isso aqui foi feito para os diretores?

BISPO – Não é eles que ditam? Então essa representação é deles. E mais a minha representação do mundo.

(...)

HUGO – Mas os donos da representação são eles?

BISPO – É, que são os diretores do hospício e daqui é que eu devo ser apresentado à humanidade.<sup>68</sup>

Outra pergunta possível do leitor, seria: Qual o valor representativo de uma obra criada sem mensuração de partida, uma obra sem preço? Valor é coisa que se atribui a algo. O valor da obra é estabelecido pelo artista em negociação com o mercado. As obras de Bispo não foram criadas para o mercado, foram criadas como uma representação das coisas do mundo, para Deus conhecer essas “aparências”. O valor incutido por Bispo na obra, era um valor sagrado. Quando Frederico Moraes lançou Arthur Bispo no meio de arte brasileiro, assumiu, junto com a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, a responsabilidade de alterar o valor daquela obra, na medida em que tornou permutável o seu espaço de atuação.

Bispo morreu e sua obra foi mantida, como um corpo fica quando perde o espírito, até apodrecer, devorado pelos vermes, e sumir. Frederico incensou de arte o corpo sem dono, deu-lhe outra vida. O problema é que para permanecer, a obra precisou entrar em relação com o mundo dos vivos e passou a depender de seus valores materiais. Para além da dependência, a obra virada em arte conectou-se aos fundamentos da construção da realidade intersubjetiva de nossa vida cotidiana e foi atingida pela cobiça do mercado. “Exumaram” o corpo, sem calcularem os riscos de não poderem contar com o comprometimento do Estado, daí se viram envolvidos em transações onde a sobrevivência “mais valia” e os acordos, não.

---

<sup>68</sup> HIDALGO, 1996. p. 137.

Há uma considerável diferença entre o compromisso oficial do Estado e o comprometimento voluntário da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira. À atitude do primeiro está implicada uma promessa pactual, não cumprida, e à atuação da segunda subentende-se a responsabilidade de proteger, preservar, defender, diretamente, o acervo. A Associação de Amigos da Colônia depende do dinheiro do Estado para agir. O Estado é o dono, a Associação, resgata. Sem dinheiro, quero dizer, sem o comprometimento do Estado, o acervo é terra de ninguém, e terra sem dono é coisa capturável.

A crise financeira por que passava o Museu Nise da Silveira pode ser calculada pela qualidade do pacto ajustado. Frederico Moraes na mesma matéria do *Jornal do Brasil*, anteriormente citada, denuncia o descaso com a cultura brasileira, ao abandonarem a obra de Arthur Bispo:

Bispo é comprovadamente um dos mais importantes nomes da arte brasileira nas últimas décadas e já influencia vários artistas. A sua obra tem reconhecimento internacional, mas ninguém se dispõe a investir na sua preservação.

(...)

Acho ótima esta iniciativa dos Paralamas e espero que com o *auê* em torno do lançamento do disco a gente possa voltar à carga para salvar as criações do Bispo”.<sup>69</sup>

A capa do CD, em sua face, apresenta um detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras . Escrita*<sup>70</sup>. No ângulo direito, ao pé do encarte, o programador visual do projeto, Gringo Cardia, inscreveu o nome da banda, junto com o título do álbum. Como a resolução de divulgar a obra de Bispo, para chamar a atenção de “outras” empresas dispostas a financiar a recuperação e conservação do acervo, estava inserida no negócio da concessão de imagens, uma biografia e um texto sobre Bispo deveriam acompanhar o encarte do CD. O texto está na penúltima página do encarte, assinado por Frederico Moraes. Abaixo estão os agradecimentos<sup>71</sup>.

Enquanto o leitor se pergunta: “Qual teria sido o preço pago pelo projeto gráfico de Gringo Cardia para o CD da banda Paralamas do Sucesso?”, eu ofereço um trecho da reportagem de Luís Antônio Giron, de 1995, um ano após o lançamento do CD *Severino*, onde ele apresenta os dados de vendagem do disco:

---

<sup>69</sup> REIS, 1984.

<sup>70</sup> Anexo 3, p. XIV.

<sup>71</sup> Anexo 4, p. XV.



O CD vendeu quase 100 mil cópias. Mas os Paralamas pagaram só R\$ 1.500,00 para o museu. Uma barbada pelo uso de uma obra de arte no projeto gráfico de um disco.<sup>72</sup>

Ainda em 1994, em meio ao desprezo total das autoridades competentes, no caso, o Ministério Saúde e, por extensão, o Governo do Estado – responsável pelo tombamento e pela recuperação material do acervo – um acontecimento começou a esboçar contornos de uma disputa, agravada um ano depois, em 1995, pelo controle do acervo de Arthur Bispo do Rosario. O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), naquele ano, com o objetivo de dar um melhor destino ao acervo de Bispo, fez um requerimento ao diretor da Colônia, Laerth Tomé, solicitando o empréstimo do mesmo, em regime de comodato, de modo que fizesse parte de um antigo projeto de mapeamento da arte brasileira a ser ocupado na Galeria Mário Pedrosa, galeria esta, recém-inaugurada e batizada com o nome do idealizador do projeto. Conforme cita o repórter Paulo Reis do Jornal do Brasil, de 16/09/1994, o diretor da Colônia responde assim: “Podemos até emprestar. O que não pode é ficar no Museu para sempre. Em hipótese alguma”.

Laerth alegou o fato de estar sendo construído na Colônia um museu para as peças do acervo. Segundo ele, o museu já estava pintado de branco e com janelas novas. No entanto, diante da pergunta do repórter sobre a existência de uma reserva técnica, o diretor da Colônia respondeu: “Nós providenciamos apenas o que a Denise Correa, a diretora do Museu Nise da Silveira, nos pediu. Limpamos o local e colocamos janelas”. Na mesma matéria citada, o repórter Paulo Reis dá uma descrição do estado em que se encontrava o Museu Nise da Silveira:

A obra de Arthur Bispo do Rosário, já difundida internacionalmente, se encontra em estado deplorável. Sua degradação é visível. Encoberta pela poeira e incompleta – objetos foram arrancados por desconhecidos, pisoteados e quebrados –, está exposta em salas sem a mínima condição de preservá-la. Enquanto o museu Nise da Silveira, localizado no terceiro andar do prédio administrativo da Colônia Juliano Moreira, não fica pronto, os trabalhos de Bispo encontram-se espalhados em três salas. Numa delas, há um canteiro de obras onde trabalhadores caminham distraidamente sobre os objetos.

(...) Como o prédio da Colônia Juliano Moreira foi todo pintado e as obras não estavam cobertas, acabaram borradas de

---

<sup>72</sup> GIRON, 1995.

tinta. A descupinização do local, paga pela gravadora EMI-Odeon como retribuição à utilização de obras na capa do último disco do Paralamas do Sucesso, já não é eficiente.<sup>73</sup>

Nesta mesma matéria, o repórter Paulo Reis torna pública, pela primeira vez, a opinião de Frederico Morais a respeito do destino mais acertado para o acervo de Bispo:

Para o crítico Frederico Morais, que vem cuidando da divulgação internacional da obra de Bispo, o local realmente não têm condições de preservar o acervo. “No momento tem muita gente interessada em ver a obra de Bispo. Lá (em Jacarepaguá), ela fica distante. Não há condições materiais e físicas para que a obra permaneça onde está. Se houvesse, eu defenderia a sua manutenção na Colônia. Mas acho que num lugar como o MNBA há melhores condições de exposição e restauração”, defende.<sup>74</sup>

## 6.2. 46ª Bienal de Veneza

O ano de 1995 trouxe o mais alto reconhecimento ao trabalho de Arthur Bispo. Verificou-se também, neste ano, o aferramento das polêmicas em torno de sua conservação e o domínio sobre sua repercussão. No dia 04/02/1995 saem dois extensos textos de Frederico Morais no jornal O Estado de São Paulo. No primeiro deles, com o pretexto de noticiar a participação da obra de Bispo na 46ª edição da Bienal de Veneza, ao lado de Oscar Niemeyer e Nuno Ramos. Morais escreve uma micro-biografia divulgando descobertas inéditas sobre o passado de Bispo, aptas a preencherem os apagamentos propositais do próprio artista. A matéria de página inteira chama a atenção do leitor para o discurso de auto-referencial de Frederico, querendo demonstrar todos os anos de esforço e dedicação por ele dedicados à obra do seu protegido. Note-se esta passagem:

(...) tendo como ponto de apoio, sempre, o que ele, Bispo do Rosário [*sic*] chamava de “registros de minha passagem pela terra” (...) fui levantando nomes, locais, datas, atividades, histórias de amor e de vida, posteriormente confirmadas por depoimentos de contemporâneos seus e novos documentos, que me permitiram elaborar uma biografia mínima, necessária à compreensão do seu universo simbólico. Para reconstruir o

---

<sup>73</sup> REIS, 1994.

<sup>74</sup> Ibidem.

épico de toda sua vida, dentro e fora da colônia, o antes e o depois da loucura, precisei agir como um detetive disposto a elucidar um crime, ou como um médico-legista dissecando um cadáver.

(...)

Hoje sabemos que Bispo do Rosário nasceu em 16 de março de 1911, em Japarutaba, interior de Sergipe (...)

(...)

O exame de seu prontuário médico indica a existência de dois vazios – 1944 a 1948 e 1954 a 1964. Ainda não pude confirmar se nos dois lapsos de tempo aludidos Bispo do Rosário teve alta médica, se foi transferido para outro hospital ou mesmo se fugiu. É certo, porém, que nestas ausências trabalhou em um escritório de advocacia, como porteiro do hotel, como guarda-costas e cabo-eleitoral de um senador da República. No início de 60, trabalhou como faz-tudo numa clínica pediátrica, onde comprovadamente realizou parte de sua obra. Uma nova crise levou-o de volta à colônia, em 8 de fevereiro de 1964, de onde não mais sairia.

(...) O resgate de Bispo do Rosário como artista teve início em 1982, quando incluí alguns estandartes e assemblages na Mostra À margem da Vida, que organizei para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (...) <sup>75</sup>

Frederico Morais escreve em primeira pessoa, em tom de relato pessoal, na intenção evidente de registrar, na memória documental da mídia, seu trabalho biográfico e crítico sobre a obra de Bispo do Rosario. Por sua curadoria, diz ele, inseriu Bispo no cenário mundial das Artes; levou-o a participar da primeira mostra internacional: *Viva Brasil Viva*, em Estocolmo, em 1991; apresentou-o ao público de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba e Brasília e organizou as exposições em cada uma destas localidades. Comenta Frederico já haver, então, uma fortuna crítica sobre Bispo do Rosario – análises, ensaios, teses universitárias, filmes de curta e média metragem. E se refere a publicações em andamento na Suécia, México e França.

Na mesma matéria, um segundo artigo conta a história de como se formou, quatorze (14) dias depois da morte de Arthur Bispo, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, com a prioridade de proteger e divulgar a obra de Bispo. Conta sobre o propósito presente na mostra da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de “inserir a obra do artista no ecúmeno da cultura brasileira, mediante a discussão ampla de seus múltiplos significados”. E expõe os problemas financeiros do acervo:

---

<sup>75</sup> MORAIS, 1995.

O acervo de Bispo do Rosário está legalmente sob a guarda da Colônia Juliano Moreira, órgão do Ministério da Saúde, que não dispõe de verbas específicas destinadas à sua conservação e circulação. A associação de Amigos também não conseguiu captar recursos pela Lei Rouanet, apesar de ter seus projetos aprovados. Não foi possível obter verbas nem de instituições privadas de financiamento, como a Vitae, ou de empresas nacionais e multinacionais. O acervo continua sob constante ameaça, deteriorando-se, e podendo mesmo, em tempo curto, desaparecer de todo.

Foram estas dificuldades materiais e financeiras que impediram o envio da obra de Bispo do Rosário para a última Bienal de Cuba e para a Collection d'Art Brut [*sic*], de Lausanne, dirigida por Michel Thevoz. O governo federal, apesar do crescente prestígio internacional de Bispo do Rosário, jamais deu qualquer ajuda, seja através do Itamaraty, seja através do Ministério da Cultura. O tombamento do acervo pelo Estado, em tese, obrigaria o governo do Rio a contribuir com recursos humanos, financeiros e logísticos para sua preservação, mas nada fez até hoje.<sup>76</sup>

Não aparece no texto de Frederico outra denúncia senão a do descaso das autoridades públicas em não assumir as responsabilidades de praxe no caso de um tombamento. As intenções do texto, de 1995, primeiro a ser publicado na imprensa sobre a participação de Bispo na Bienal de Veneza, se atêm muito mais a um resgate pessoal do crítico sobre a luta travada pelo projeto, desde 1982, de inscrever Arthur Bispo do Rosario na História das Artes Plásticas, bem como a de lutar pela conservação do seu acervo e dar-lhe visibilidade frente à opinião pública. Além disso, está no artigo a intenção de relatar a história da formação, dos objetivos e da atuação da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, ao longo de 12 anos, para tentar fazer sobreviver a integridade física da obra. Todavia, uma pergunta, me parece, é deixada no ar: porque Frederico Morais retoma o seu histórico de trabalho (de 12 anos!) em relação à obra de Bispo, precisamente, no momento da divulgação de participação do acervo de Bispo na Bienal de Veneza, o evento máximo do meio de artes plásticas?

No dia 25 de abril de 1995, os jornais brasileiros divulgaram nota sobre a participação de Arthur Bispo do Rosario, na 46ª edição da Bienal de Veneza:

SÃO PAULO – O presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edemar Cid Ferreira, assinou ontem um convênio

---

<sup>76</sup> Ibidem.

com o Ministério da Saúde para a cessão de 140 obras do artista plástico sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989).

Bispo e o artista paulistano Nuno Ramos, 35, vão representar o Brasil na próxima Bienal de Veneza (Itália), a começar dia 6 de junho. O acordo foi firmado no prédio da Bienal pelo ministro da Saúde, Adib Jatene, e o presidente da fundação.<sup>77</sup>

No jornal o Estado de São Paulo a notícia traz estes termos:

As obras do artista, ex-interno esquizofrênico da Colônia Juliano Moreira, sofrem problemas de conservação no Rio. A Bienal está gastando R\$ 20 mil com o restauro das obras de Bispo, avaliadas em R\$ 300 mil. (...)

O “meteoro” de Nuno Ramos tem um custo estimado de R\$ 50mil, dos quais R\$ 25 mil são bancados pela Fundação Bienal. Já o restauro das obras de Bispo do Rosário está sendo feito pela especialista Cláudia Nunes, do Museu Imperial de Petrópolis.<sup>78</sup>

Na Folha de São Paulo, o mesmo assunto acima é esclarecido da seguinte forma:

Jatene [Ministro da Saúde] disse que a Bienal tem um papel importante no restauro das obras de Bispo: “Como não [*sic*] são peças preparadas por um artista plástico não-convencional, elas necessitam de cuidados. A Bienal tem tecnologia para restaurá-las”.

Segundo Cid Ferreira, as peças já estão sendo encaminhadas para o trabalho de limpeza e restauração no ateliê de Cláudia Nunes, em Petrópolis (RJ).

O custo da operação, segundo a Bienal, é de R\$ 20.000. O seguro é de US\$ 300.000. Deverão estar prontas para embarcar à Itália, em dez caixas, no fim de maio.

“A dificuldade se deve ao fato de Bispo ter trabalhado com materiais perecíveis”, diz Cid Ferreira.

Bispo bordava em lençóis e panos, usava madeira sem tratamento e colava materiais de todo tipo em painéis. **“Sua produção foi escolhida por questionar o suporte convencional das artes”**, define o presidente da fundação.

A escolha partiu do crítico Nelson Aguilar, curador do pavilhão brasileiro em Veneza, que considera Bispo um **“grande artista do povo”**. O abandono do suporte (sobretudo a tela) o levou a eleger Nuno Ramos. Este vai receber R\$ 25.000 para criar a instalação “Craca”, uma bola de alumínio de 5 por 2,5 metros que pesa 2,5 toneladas e representa um meteoro em tamanho natural.

<sup>77</sup> O ESTADO DE MINAS. 1995.

<sup>78</sup> MEDEIROS, 1995.

Cid Ferreira afirma que a peça custa o dobro: **“Os custos complementares estão sendo cobertos pela iniciativa privada”**. Segundo ele, Nuno Ramos já está na metade da elaboração.

(...)

A Bienal de São Paulo é encarregada de organizar os eventos de arte brasileira no exterior, por acordo firmado em 1994 com o Ministério das Relações Exteriores. Pela combinação, ela custeia a reforma do pavilhão brasileiro de Veneza, orçada em US\$ 36.000.<sup>79</sup>

Todas as negociações empreendidas, até então, foram determinadas por desigualdade de trocas, negociações sempre cedidas ao proveito de quem detinha dinheiro e poder, como foi o caso do acordo com o Governo Estadual, depois com o Paralamas do Sucesso & EMI-Odeon, e, finalmente, com os empresários da Bienal de Veneza. Todos os citados usufruíram vantagens em representar ou serem representados pela obra de Bispo do Rosario e nenhum deles se dignou a cumprir ou travar acordo justo, à altura do valor internacionalmente creditado à obra. O valor é concedido em discursos, entretanto não se converteu em paga à manutenção rigorosa, qualificada e extensiva a toda a obra, em equivalência ao valor cultural do acervo.

No dia 13 de julho de 1995, a Folha de São Paulo publicou a seguinte manchete: *Associação acusa Bienal de ‘calote cultural’*. Luís Antônio Giron era o repórter local e chamava a atenção para o fato de a repercussão internacional de Bispo do Rosario estar causando uma “disputa pelo controle da sua obra”. Na trama política do caso exposto por Giron, a Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira acusava a Fundação Bienal de São Paulo de “se apropriar do prestígio da produção do artista, sem preservar a integridade da obra”. Um acordo, feito em abril daquele ano, entre a Associação e o Ministério da Saúde, concedia direitos ao Ministério em expor o trabalho de Bispo no circuito internacional, mediante restauração do acervo como um todo, na época, inventariado em 600 peças.

Realmente, o mais surpreendente de todo esse cruzamento de interesses e imputação de valores à fatura de Bispo, ficou por conta da negociação do crítico Nelson Aguilar, curador da mostra brasileira em Veneza, ao ter estabelecido contato com a Alpargatas S.A., de São Paulo e negociado a cessão da *assemblage*

---

<sup>79</sup> PIZA, 1995. Grifo meu.

de congas (tênis fabricados pela empresa Alpargatas), criada por Arthur Bispo do Rosario, em troca de R\$ 6.000,00. O jornal publicou o tom deselegante dos representantes da Fundação Bienal de São Paulo, representada principalmente pelo crítico Nelson Aguilar, com Gerardo Vilasecca, presidente da Associação de Amigos da Colônia Juliano Moreira, à época da Bienal.

Gerardo Vilasecca, sobre o problema das restaurações e sobre a participação do acervo de Bispo, na Bienal, pronuncia-se:

Queríamos que um dos nossos 60 membros monitorasse a obra em Veneza, e nem essa hipótese foi considerada.

(...)

A maneira como foi feito o restauro não teve profissionalismo. (...) **Foi restaurada só uma pequena parte da obra e faz uso da imagem de Bispo.** Uma mostra representativa deveria considerar as 600 obras.<sup>80</sup>

Nelson Aguilar, rebate:

Essa associação é provinciana. Está arraigada no cadáver do artista e pretende tirar benefício dele. Desejava transformá-lo no ‘homem elefante’ da arte brasileira, levando a obra para passear no circuito da arte bruta, dos loucos e marginais. Tiramos Bispo da sarjeta e fornecemos à sua obra projeção internacional. Hoje é um artista cosmopolita. A associação não passa de uma atravessadora.<sup>81</sup>

O gerente de eventos da Bienal, Romão Pereira, diz que Vilasecca “quer entrar na história sem ter cacife” e sobre a cessão de imagem à empresa Alpargatas, observe-se o trecho da reportagem:

Segundo Pereira, a Alpargatas vai pagar R\$ 6 mil pelo uso da vitrine de congas: “Isso vai ajudar na recuperação das outras obras. E foi iniciativa da Bienal começar negociações com a empresa.”<sup>82</sup>

Agora é possível entender o motivo da longa matéria escrita por Frederico, em primeira pessoa, no jornal O Estado de São Paulo, do dia 04 de fevereiro de 1995, descrevendo toda a sua trajetória de 12 anos, em nome de uma obra cuja compreensão da opinião pública, seja dos grupos mais populares ou dos mais

---

<sup>80</sup> GIRON, 1995. Grifo meu.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibid.

eruditos, foi por ele encetada. Quando, em entrevista, indaguei Frederico Morais sobre o seu afastamento, em 1995, ele respondeu:

(...) o cansaço era muito grande e então eu me afastei. Aí, a mostra já tinha circulado pelo Brasil, as capitais mais importantes, aí veio a idéia de levar pra Bienal de Veneza, e, então, o Nelson Aguilar era o curador, mas o Nelson Aguilar (...) resolve tudo depressa, ele é ao contrário, ele não se liga inteiramente nas coisas, aí quer resolver as coisas por telefone, quando eu cheguei a mandar pra ele uma lista de coisas que eu achava interessante pra fazer parte do pavilhão brasileiro, que é um espaço relativamente pequeno, e aí ele me pediu um texto, eu fiz um texto. Aí depois ele vem aqui ao Rio de Janeiro, de táxi, fica lá meia hora, como se pudesse em meia hora, com o táxi lá fora esperando, ver a obra do Bispo, resolver. Enfim, eu comecei a divergir dele. Por outro lado, ele entrou pela cúpula lá do Ministério da Saúde, com aquele cirurgião, Jatene, né? Sabe? começou a atropelar as coisas, e eu, então, retirei meu texto que eu tinha feito pro catálogo da Bienal e a partir daí, eu me afastei, me aborreci.<sup>83</sup>

É de Frederico Morais e sua equipe de pesquisa, o mérito de a obra de Bispo chegar a ser escolhida para um evento histórico como é o da Bienal de Veneza. Frederico Morais não inventou o artista, mas engendrou um discurso de afirmação e com ele inscreveu Bispo na História das Artes Plásticas. A biografia da obra de Arthur Bispo foi fundada por Frederico Morais, em versão para o mundo dos vivos e, neste mundo, Morais foi ascendente e descendente. Foi biógrafo e, indiretamente, biografado.

À maneira indissociável de ser um biógrafo, Morais compôs a si mesmo nessa relação de “inter-esse”. Um estudo integral da produção em mídia impressa da obra de Arthur Bispo do Rosario, que desvincule o nome de Frederico Morais do conteúdo das informações incorrerá em omissão. No dia 11 de setembro de 1997, o Museu Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, ganhou uma sala especial, com oficina de restauração, por um acordo travado com o Ministério da Cultura e o Centro de Artes do México.

Outros nomes tomaram a frente do acervo de Bispo nas páginas dos jornais. Frederico Morais desapareceu de cena e seu nome apresenta-se, unicamente, associado à curadoria das duas primeiras exposições: *À margem da vida*, em 1982, no MAM, e *Registros de minha passagem pela terra*, em 1989, no

---

<sup>83</sup> MORAIS, 2005.



Parque Lage. Uma publicação do Jornal do Brasil, do dia 17 de novembro de 1996, não deixa de citá-lo como o pioneiro a investir na tarefa de catalogar a dispersa obra do Bispo. Sabemos ter sido muito mais.

Foi o processo de análise do material jornalístico, comparado a leituras precedentes, o responsável por me fazer entender o próprio trajeto dessa tarefa produtiva, exatamente pelo branco inicial, pelo vazio das brechas às quais me propunha penetrar, como um eixo capaz de fazer mover a roda do tempo, iniciando-me por urnas mais secretas. É certo não serem estas as decisivas urnas de minha procura. Outras ainda estarão por vir, pois fazem parte de um mundo menos tangível.